

ПЕТАР МИЛОСАВЉЕВИЋ

ТРАДИЦИЈА
И АВАНГАРДИЗАМ

МАТИЦА СРПСКА

Штампарско предузеће „Будућност”
Нови Сад, 1968

ТРАДИЦИЈА И АВАНГАРДИЗАМ

Последњих година, а нарочито последњих месеци, традиција постаје основно чвориште око кога се сукобљавају идеје и схватања у нашем књижевном животу и оријентир за књижевна груписања. После сукоба реализам—модернизам није било дилема које би тако закупиле духове и супротставиле их једне другима. Наглашено присуство традиционализма већ је изазвало неке од његових противника да се обрачунавају са њим као са изразом конзервативизма и назадњаштва. У критици која је досад изречена, негативна дејства традиционализма виде се бар на два основна плана: на међунационалном, јер доводе до разграничења националних културних баштина, и, с друге стране, на идеолошком, јер превелико окретање духова ка књижевној традицији одвлачи их од отворених питања наше савремености. Традиција је, дакле, у том контексту, баласт који спутава прогрес уметности и који води ка њеном дезангажману, односно ангажовању посебне врсте и посебног смера. Раније често помињана теза о потреби критичког односа према књижевној прошлости, губи данас прави смисао зато што дилема није више за или против критичког односа, него: за или против традиције. У тој дилеми нову снагу добија схватање да је традиција основа без које ни уметности ни њеног развоја није било па их ни данас не може бити и да традиционализам,

сам по себи, никако не мора да буде израз тежње ка рестаурацији грађанске културе. Што се дискусија даље одвија, показује се све више да традиција и традиционализам нису само нове појаве у сфери нашег идејног живота, него да спадају у оне вечите проблеме чија је историја стара колико и историја културе и да се због тога дискусија не може задржати само на нивоу публицистичке актуелности, већ да је нужно скренути је ка историјском, критичком и теоријском расветљавању проблема.

I

Традиционализам се сада код нас не јавља први пут; било га је у одређеном виду за време псеудокласицизма, војиславизма, парнасизма. Али као теоријски свесна и јасно фундирана тенденција у литератури, која није идентична са конзервативизмом, он је постао присутан тек последњих година и за нас представља углавном нову појаву.

Још пре десетак година писао је Зоран Мишић у есеју *Језик и поезија*: „Нема поезије мање конзервативне од наше у ономе бар што је у њој поезија.“ Било је то у време кад је спремао своју *Антологију српске поезије* која је почињала Његошем и Стеријом и претендовала да представи не само новију српску поезију као *Антологија* Богдана Поповића, него и српску поезију уопште. Тада је Мишић још мислио да наша поезија „такорећи прошлости и нема“. И писао је у том истом тексту:

„Наша литература није имала свој класицизам. Можда ће се он у будућности појавити; више бисмо ипак волели да је он дошао у прави час, када и другима. Имали бисмо данас сигурнију синтаксу и лакше бисмо се кретали у области апстракције... Језичком дисциплином, рав-

нотежом и складом, класицизам је долазио до врховних сазнања, до образаца ненадмашне лепоте. Ми таквих образаца нисмо имали.“

Свега девет година касније, 1964, *Антологија српског песништва* Миодрага Павловића је век трајања српске поезије продужила за читавих седам stoleћа, и почела не од четрдесетих година прошлог века, и не од Стерије и Његоша, него од Саве Немањића. У једном маху, једним ударцем, Миодраг Павловић је не само успоставио нужне континуитете кроз читаву нашу историју, него је уједно афирмисао и класицистичку линију у нашој поезији и тиме створио значајне предуслове за учвршћење традиционалистичког односа према литератури.

Павловићева *Антологија*, међутим, није дошла изненадно и случајно и вероватно је најмање плод тренутних расположења и амбиција. Њена појава припремљена је низом претходних антологијских послова (Лесковац: *Антологија старије српске поезије*, 1952; Мишић: *Антологија српске поезије*, 1956; Михиз: *Антологија српске поезије између два рата*, 1956; Радојичић: *Антологија старе српске књижевности*, 1960. итд.) који су обављени прошле деценије. С друге стране, та *Антологија*, која се може узети као репрезентант нашег традиционализма, појавила се у годинама кад је обим научноистраживачких радова већ водио ка синтетичким резултатима. Традиционализам су, дакле, и нехотично, потпомагала и учвршћивала све развијенија научна истраживања и књижевноисторијске синтезе; тек су му потпунија осветљења наше средњевековне књижевности и књижевности осамнаестог века пружила реалне животне и стваралачке шансе. Његовом учвршћивању допринела је, најзад, и све развијенија издавачка делатност, која је управо у овом периоду, нарочито последње деценије, обавила низ послова од капиталног значаја за нашу литературу,

тражећи у њеним дисконтинуитетима и нужне и постојеће континуитете (пре свега едиције *Српска књижевност у сто књига* и *Српска књижевност у књижевној критици*).

Сви ти подухвати који су чинили потпору традиционализму, имали су у основи превасходно културни и научни карактер. Што их данас има толико, што се јављају у истом обиму, па и што се јављају тако убрзано, природна је последица нашег интензивнијег културног развоја, раста наше науке и научних кадрова, осећања потребе да се изврше неки нужни издавачки и књижевноисторијски послови. Оживљавање традиционализма као литерарне тенденције има, међутим, и сасвим друге разлоге који проистичу из стваралачке климе и самог развоја уметности код нас. Ослањање на традицију је вид реаговања на изражено присутан прагматистички однос према уметности и култури код нас; то је и својеврстан вид бекства од краткорочних задатака и потреба, тежња ка смисленијем и дубљем заштивању уметничких вредности. Тренутна друштвено-политичка збивања код нас, која комплексније афирмишу национално биће човека, али истовремено подгарају национализме, нису остала, у овој општој културној клими, без последица по снагу и присуство традиционализма. Али основне разлоге за његово оживљавање не морамо тражити ван стваралаштва, него и у умору књижевног света од авангардистичких експеримената и авантура, од авангардизма који се јавља механички, као официјелна тенденција лишена стваралачке свежине. Отуда и проистиче тежња да се вредности у нашој култури стабилизују и да се успоставе нужни стваралачки континуитети. Традиционализам само наилази на погодну стваралачку климу да се развије и учврсти. Специфичност наше ситуације је у томе што се наша књижевна традиција сада не реактивира, као што се то, углавном, чини код културно раз-

вијених народа, него што се управо у овом тренутку она први пут открива и озбиљно ствара, па нужно, према томе, носи моћ рушења досадашњег вредносног система и стварања новог.

II

Наш традиционализам није самоникао; подстакнут са стране, он је израстао по угледу на стране школе и узор. Његов допринос није толико у области теоријске мисли колико у практичним делатностима, посебно издавачкој и књижевноисторијској. Све што су наши традиционалисти досад написали о теоријским проблемима литературе по значају је далеко иза њихових практичних стваралачких подухвата. И најизразитији представници нашег традиционализма, Миодраг Павловић и Јован Христић, на пример, ђаци су и пропагатори Елиотовог схватања традиције и класичног у уметности. Зато и сваки теоријски разговор о нашем традиционализму нужно води на узор, на Елиота.

„Традиција... се не може наследити — пише Елиот у есеју *Традиција и индивидуални таленат* — и ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје, за које безмало можемо рећи да је потребно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет и пете године; а то осећање искључује и запажање не само онога што је прошло у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ и осећањем да читава европска литература, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један исти пошедак. Такав историјски смисао за ванвременско и временско узето заједно, јесте оно што једног писца чини традиционалним. А то је оно што

код једног писца побуђује најснажнију свест о његовом месту и времену, о његовој савременисти.“

Та теза је по својој дијалектичкој суштa-ствености достојна Хегела и Маркса. Докле год говори о уклапању садашњег и прошлог, старог и новог, ванвременског и временског у уметности, Елиотово схватање је динамичко, еластично и неједносмерно; оно је адекватно Хегеловом схватању појма (па, дакле, и појма уметности) као нечег живог, треперавог, што се налази у сталном покрету и мењању, чија је садржина увек донекле различита и по чему такав „живи појам“ никад двапут не значи једно исто. Елиот, без претензија да буде дијалектичар, у напору да схвати уметност и уметничко дело у његовом континуитету и историјском контексту, дошао је до дијалектичког разрешења проблема развоја уметности. Смисао за историјско на коме он инсистира, чини од њега дијалектичара а не традиционалисту. По томе је и тај његов есеј, који је Јован Христић назвао есејем века, толико у центру пажње савременог књижевног света.

Међутим, конзеквенце тог Елиотовог динамичког схватања уметности су различите. Уклапање старог и новог, садашњег и прошлог, доследно дијалектичком мишљењу, подразумева и негацију и афирмацију, рушење нечега старог и истовремено уздизање нечега новог. То је оно што чини тежиште у схватањима авангардиста. „За нама нема ничега што бисмо могли наставити“, гласи једна реченица из оних авангардистичких *Путева* из 1924. године, када њихови покретачи још нису били свесни да су и настављачи а не само рушиоци. Тежиште Елиотовог мишљења другачије је усмерено. Оно на чему би, по њему, требало инсистирати, то је да песник стекне свест о прошлости и да се уклопи у њу, да своја дела вреднује према уметничким споменицима прошлости. Полазећи од смисла за историјско, он, да-

кле, не ставља акценат на негацију постојећег у уметности, него на уклапање у постојеће, у традицију. И тад више није дијалектичар, него само традиционалиста.

Наш традиционализам је дошао са изграђеним схватањима о савременој литератури и поезији, а не само са напорима да рехабилитује заостављену књижевну прошлост. Преовладавајућој литератури романтичке оријентације, која доминира код нас већ више од једног века, он је претпоставио литературу потиснуте класичне оријентације; општем уверењу да је сваки песник законодавац поезије, које је кроз неколико генерација постало већ традиционално — тежњу да се дисциплинује књижевни језик и израз. У свим основним питањима поетике традиционализам је истакао своје одреднице: субјективистичкој поезији — супротставио тзв. објективну поезију; ослањању, макар и посредном, на дух народне поезије — ослањање на уметничку класику; ирационализму и интуиционизму — рационализам, меру и склад. Ако би данас било нужно установити неке најглобалније поделе у нашој поезији, онда би то биле поделе на песнике романтичке и песнике класичке инспирације. Модела на традиционалисте и антитрадиционалисте била би мање прецизна, јер без обзира на своја декларативна уверења, ни једни ни други, у суштини, не искључују традицију; разлика је у томе ко се за коју линију или оријентацију опредељује: за класичку, традиционалистичку, по којој је традиција нешто уметности инхерентно, или за авангардистичку, романтичку, која је по традицији антитрадиционална.

Традиционализам, или естетизам, или нео-класицизам, како се све може условно и уз нужне ограде назвати поменута нова тенденција у нашој поезији и литератури, превазишао је стадијум наговештаја и почетништва; он постаје све више централна преокупација једног значајног

дела наше литературе. За последњих педесетак година, па све доскора, у програму било које наше литерарне школе није постојао никакав озбиљан захтев за обновом класике и за литературом мира и мере. Сукоби са остацима дучићевско-ракићевске модерне, са естетиком Богдана Поповића, па и сукоби са социјалним тенденцијама, водили су увек рушењу старог и — новом и непознатом у форми и садржају. Ново је било оно за шта су се борили, старо оно што су рушили; чак и кад су се као Растко Петровић враћали националним мотивима и инспирисали духом националне прошлости, они су то увек чинили у име новог и авангардног. Али то *ново*, које се мало мењало и трансформисало, временом је постајало *старо*; послератни авангардизам није се борио са битно новијим аргументима од оних који су истичани непосредно после првог светског рата, а сама тежња за новим и авангардним постајала је официјелна тежња готово свих, па према томе аутоматска и некреативна. Десило се управо због тога да је сада традиционализам стварно постао *нов* и да је он једино могао да узбуди и изазове реаковање, да учини управо оно чему су највише тежили авангардисти.

III

Сукоби „стarih“ и „нових“, традиционалиста и авангардиста, оних који се ослањају на узоре, и оних који прокламују ново, потпуну оригиналност и слободу стваралачке личности, полазе готово од самих писаних почетака писане књижевности до којих књижевноисторијска свест уопште допире. Почели су видно још у антици, разбуктали се у хеленистичкој епоси и најодређенији су били у августовском римском периоду; проблем узора био је централна дилема ренесансних поетичара током низа деценија, а од седам-

наестог века (Свифт: *Битка књига*) сукоби старих и нових су гласна и редовна појава у европским књижевностима. За последњих стотинак година, откад постоји наша модерна књижевност, те битке водиле су се код нас веома оштро неколико пута, скоро сваких двадесетак-тридесетак година: око Бранка Радичевића, око Војислава, око Дучића и Ракића, затим Растка и Црњанског, и најзад, око Попе и Павловића. То, додуше, нису увек биле битке за или против ослањања на каноне књижевне прошлости, нити пак за класичку и романтичку оријентацију, али су се у свим тим сукобима испољавали елементи који се природно разврставају по тим опозицијама. У име изворности народне поезије и неспутаности стваралачке личности, Бранко Радичевић се борио против неприродних стега нашег псеудокласицизма; путемима које је он отворио кретала се касније цела једна генерација романтичких песника. А кад се наш романтизам, већ после тридесетак година исцрпао и почео да „аутоматизује“ (израз Шкловског) и стваралачки дегенерише, кад су наши касноромантичарски песници до најниже тачке спустили стваралачки чин поезије, Војислав Илић се вратио класицизму, поезији дисциплинованог израза, мере и рационалности и тај његов напор био је естетски револуционаран и прогресиван. Али ни његова поетика није донела коначна решења; њу су кориговали и модернизовали његови настављачи, парнасовци наше Модерне. А кад су и они у усавршавању стиха дошли до формализма и апстракције, у ствари, до једног другачијег аутоматизма, јавили су се опет млађи и новији са супротних становишта: пре првог светског рата Ђурчин и Винавер, а после рата читава плејада песника око Растка и Црњанског, који су поново истакли непоштовање формалних ограничења, „младићство народног генија“, бранковску необузданост, што је све, у ствари, значило неоромантичарски однос према поезији. Они су опет

полазили у авантуру да открију ново и непознато, да на рушевинама старих донесу нове истине. Парнасовска поезија дисциплине и мере била им је преуска и спутавајућа, а рационалистичка естетика Богдана Поповића, насупрот модерним европским кретањима и њиховом природном осећању за ново и аутентично — неприродна и застарела. Да би могли да се искажу, они су морали да разбију и конвенције стиха и конвенције схватања. Савремене авангардистичке тенденције у Европи биле су им само добродошле да се снађу у сопственој литератури. И наши нови модернистички песници, поготово они школовани у Француској и Швајцарској, а таквих је било највише, полазили су од Рембоа, који је стварни родоначелник модерне авангардистичке поезије и њен најистакнутији песник. Тај пророчки вундеркинд устоличио је за дуги низ деценија персоналистички однос према поезији. „Хоћу да будем песник и радим на томе да будем *видовит*; ви то нимало нећете разумети, а ја скоро не бих могао да вам објасним. Ствар је у томе да до непознатог треба допрети растројством *свих чула*“, писао је у првом од она чувена два писма од 13. и 15. маја 1870. године, које су његови настављачи памтили као завештања. А у другом два дана касније: „Оно што човек који хоће да буде песник мора пре свега осталог да проучи јесте његова сопствена и потпуна свест; он истражује своју душу, он је надзире, искушава је, изучава је.“ Фројдизам, психоанализа, интуиционизам, који су превладавали у европској култури првих неколико деценија овог века, само су оснажили његово схватање да је поезија персонална, зависна од ауторове личности, — дакле, лична и субјективна. Нашим међуратним авангардистима и модернистима, поготово Растку Петровићу и Марку Ристићу, изгледало је да је формула за објашњење поезије најзад нађена; Оскар Давичо је још пре неколико година врло одређено давао апсолутну

предност поезији романтичке оријентације. И све тако док Рембоов субјективни кредо (*треба бити апсолутно модеран!*) није постао догма, апсолутни закон за огромну већину песника у послератној српској књижевности који су заиграли на карту оригиналности а без моћи да се одвоје од већ регулисаних токова наше модерне поезије. Поновило се оно што се у историји уметности толико пута понављало: да су се гласници нових истина јавили са сасвим супротне стране, носећи и довољно аргумената и довољно снаге да се за њих боре, и да их теоријски и практично афирмишу, верујући, и они, да носе коначне истине и одговорне. И то, на крају, није ништа изванредно и непредвидљиво. Историја уметности, историја литературе и поезије и није ништа друго неголи прогресивна осцилација између тих опозитних феномена, који се у естетикама и историјама уметности најчешће називају класичком и романтичком, односно аполонијском и дионизијском тенденцијом, а у новије време супротностима апстрактне и органске форме (Херберт Рид), односно супротностима формализма и натурализма (Арнолд Хаузер).

Уверења са којима су наступали песници романтичке и песници класичке инспирације разних периода, као да доносе коначне истине, из перспективе данашњих историјских сазнања и искустава могу се сматрати релативним, историјски и теоријски ограниченим. За готово свако Елиотово теоријско решење, његов савременик и теоретичар међународног ранга, „неоромантичар“ Херберт Рид, имао је супротно решење: Елиотовом имперсонализму и објективизму у поезији, он је супротставио персоналистичко схватање и субјективизам; Елиотовом строго рационалном и класицистичком „објективном корелативу“, он је супротставио интуицију, фантазију, надахнуће, све саме романтичарске категорије; Елиотовом формализму и естетизму — психоаналитичку подло-

гу самоизражавања. Те две концепције, једна изразито рационалистичка, друга изразито иррационалистичка, наизглед се сасвим искључују. Међутим, оне се не разилазе толико у питању шта је поезија и како она делује, колико у томе како она настаје; разлике у схватањима потичу из праксе коју ствараоци и теоретичари познају и на којима су засновали проверену успешност својих гледишта; та пракса је код једног класицистичка, апстракционистичка — код другог романтичка, натуралистичка, органска. „Једини начин да се изрази емоција у уметничкој форми јесте да се нађе један „објективни корелатив“; другим речима група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те одређене емоције; и то тако да када су дати спољни фактори који морају да се завршавају у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира.“ То је став Т. С. Елиота. Херберт Рид долази углавном до истог закључка: да је поезија „изненадна трансформација коју речи добијају под нарочитим утицајем“, односно да: „Поезија зависи не само од звука речи, него и од њиховог менталног одјекивања.“ То непосредно евоцирање емоције путем објективног корелатива код Елиота, по свом правом смислу није ништа друго него ли *изненадна трансформација речи под нарочитим утицајем и њихово ментално одјекивање код Рида*. Управо зато што и класицизам и романтизам у својим најдубљим слојевима немају различите одговоре о томе шта је поезија, њихове супротности је могуће теоријски превладати. Реченица Романа Јакобсона, некадашњег руског формалисте и савременог структуралисте: „Усмереност на ПОРУКУ као такву, довођење поруке зарад ње саме, то је поетска функција језика“ — сама по себи искључује као ирелевантне дилеме класицизам—романтизам, али се устремљује на основни циљ поетике, на својства и на функцију поезије. Од магијских култова до данас поезија је настајала

из веома различитих побуда и на много различитих начина. Али вербалне творевине које зовемо стиховима и песмама постајале су поезија кад год су имале способност да пренесу не само *семантичку* него и *естетску* информацију (изрази и дистинкције Абрахама Мола) од једног човека другом. То је оно до чега је дошла модерна естетичка мисао посредством семантике и теорије информација и у тој основној концепцији садржани су са својим различитим погледима и Елиот и Рид, и класицизам и романтизам.

Поезија се дешава кад мртве, баналне речи, које колају у свакодневной употреби, буду доведене у посебне међусобне односе, кад доживе „изненадну трансформацију под нарочитим утицајем“. А то се збива кад човек успе да одухови, да очовечи ту мртву вербалну материју, или кад стави себе у предмет, односно у вербални склоп, како би се могао парафразирати Хајдегер. То је, у ствари, објективирање субјекта у објекту, духа у материји, песника у речима. Хегел је у својој *Естетици* употребљавао појам опредмећења човека, али је тај појам у његовом естетичком систему играо неважну улогу; тек му је Маркс у својим скицама из *Економско-филозофских рукописа* о интеракцији субјекта и објекта, човека и природе дао централно место, на жалост без експлицитног повезивања са естетичким проблемима. У предметима свога рада, каже Маркс, човек опредмеђује своје суштинске субјективне снаге, односно: деловањем на објекте он у њима очовечује своје суштинске субјективне снаге. Естетска информација, естетска порука (= песма, поезија) није, у ствари, ништа друго него објект у коме су *енкодиране* (односно оваплоћене, опредмећене) људске суштинске снаге једног песника, путем речи изговорених или написаних. Разлика између ове, естетске, и других, семантичких, врста информација јесте у томе што је песничка информација (ту се мора направити дистинкција према

схватању Абрахама Мола) *тотална*: не само естетска, него истовремено и когнитивна, и емоционална, и прескриптивна, — дакле свеобухватна јер референцира човека као целокупно биће. Према томе и изрази енкодирање и декодирање, који нужно морају да имају механицистички призвук, могу само да се употребе условно или у нешто ширем значењу. Човек се самоостварује у речима, одуховљује једну вербалну материју, опредмеђује своје суштинске субјективне снаге до оног степена кад та вербална материја и за друге постаје одуховљена и очовечена. Читалац, слушаалац, односно прималац, у активном примању или декодирању те поруке, ангажује и сам своје суштинске субјективне снаге. И у томе је читав тај комплекс интеракције на линији читалац-делопрималац *тотално* стваралачки и по томе надраста све друге облике комуникације.

При таквој једној концепцији уметности, и класицизам и романтизам, и формализам и натурализам у уметности, указују се само као различити видови самоостварења људских суштинских субјективних снага, који и поред свих различитости које потичу пре свега од разлика у стваралачкој пракси, имају као заједничко моћ да пренесу естетску информацију кроз простор и време од човека до човека. Разлике између тих видова поезије су историјски условљене и зависе од личних диспозиција песника (дакле, од његових суштинских субјективних снага). Да ли ће у једном времену преовлађавати романтизам а у другом класицизам, зависи не само од субјективних стваралачких снага, него и од објективних друштвених, историјских и књижевних околности. Ти основни токови развоја литературе не могу се, дакле, произвољно мењати чак ни снагом изузетних стваралачких ауторитета. Традиционализам се, на пример, не може код нас укинути ни притисцима, ни памфлетима, јер му све околности иду на руку. Он се може превладати једино стваралачки, кад

за то sazру услови и кад се у тим условима поја-
ве личности које ће бити cadre да му се супрот-
ставе новим идејама и новим стваралачким ре-
зултатима. То не значи да се традиционализам
може негирати једино антитрадиционализмом и
авангардизмом. Он се може превладавати синте-
зама које представљају истовремено негацију и
афирмацију елемената и традиционализма и аван-
гардизма кроз дела која су најпотпуније оства-
рени естетски тоталитети. То превладавање није
само нека врста средњег исходишта између једне
„плодне једностраности“ (Шалдин израз) каква је
романтизам или друге сличне „плодне једностран-
ности“ каква је класицизам. То превладавање мо-
же се теоријски образлагати као најпотпуније мо-
гуће остварење јединства супротности, или као
остварење синтетичности, остварење тоталитета.
Примери из историје уметности за таква једин-
ства супротности, за такве естетске тоталитете
веома су познати. То су они највећи: Данте, Шек-
спир, Гете, Бодлер, а код нас у својим блиставим
тренуцима и пре свих — Лаза Костић. Ти су пе-
сници надрастали категорије романтично-класич-
но и традиционално-авангардно; њихова поезија
није само субјективна, ни само објективна, ни са-
мо персонална, ни само имперсонална, нити пак
само рационална или само ирационална, него то-
тална, потпуна и свеобухватна, заснована на је-
динству супротности, на искуствима генерација,
синтетичка и плодна за нова отварања. Ако би
се на основу историјских искустава требало оп-
редељивати за неки од естетичких идеала, под
условом да тежимо највишем и најплодоносни-
јем, онда се такав идеал не налази ни међу пе-
сницима чисто романтичке или песницима чисто
класичке оријентације, него тамо где се оне су-
срећу и синтетишу и где се на њиховим синте-
зама стварају велики квалитативни скокови: у
поезији тоталитета, у надрастању супротности и
у њиховом јединству. Успостављање таквог есте-

тичког идеала наравно да носи клицу могуће не-остварљивости, јер не обећава ни најталентованијима да ће постићи онолико колико, рецимо, Бодлер, Гете итд. чије су појаве припремане генерацијама и деценијама. Али та тенденција ка остварењу естетског тоталитета, уместо да парцијалне истине проглашава за коначне, нуди свестрано стваралачко самоиспољење човеково, упућује да се сваки човек схвати и изрази у потпуности, да се самооствари као потпун, као тоталан човек. Сем тога, категорија класичног и романтичног, традиционалног и авангардног, које се код нас данас испољавају у заоштреном виду, анахроничне су и практично не само превладане, него и преживљене. То су остаци старог хуманизма, старих структура певања и мишљења, међу којима се разлике све више бришу пред амбицијама да се изрази нови човек чија је животна ситуација далеко компликованија, али чије су компликованије и изражајне структуре.

Поља, јануар-фебруар 1968.

НЕРАСКИДИВИ ЛАНАЦ РЕЧИ

Ко хоће мало поближе да се нађе лицем у лице са суштином поезије, са суштином литературе, нека почне отпочетка: оданде где се поезија јавља у најпримитивнијем облику. Нека ван свих теоретских, естетичких закона, ограда и одредаба почне од усмено изговореног склопа речи који је живео као бројаница, брзалица, загонетка, пословица, народна лирска или народна епска песма, нека у пореклу и трајању наших песама, краљичких, додолских или свадбених потражи ону суштинску нит која узбуђује свако добро ухо. Али у том трагању нека не почне отпозади, од Његоша на пример, који је кулминација свих тих вредности у скупном преплитању и који је клубе својих компонената толико завио да се без кидања не може одвити.

Ми бар имамо богату народну литературу, ретко добро забележену и сачувану која садржи читаву скалу уметничких вредности и облика, ступњевито поређаних од оних најпростијих, бројаница и брзалица, до најсавршенијих епско-лирских песама. Кристално јасна, некомпликована и разумљива, она, заједно са Његошем, који јој по својим особинама припада као завршни акорд, има заокруженост једне развијене литературе, толико временски удаљене од нас да је можемо без пристрасности сагледавати и по ко зна који пут испитивати, сигурни да њена осветљења од стране

наших и страних књижевних радника не могу никад надвладати дух којим она дише и свести њен значај само на културноисторијску вредност.

Не морамо да признамо као поезију, ако баш нећемо, оне низове речи који пропраћају дечје игре, оне низове који значе само бројеве у игри и који никаквог смисла готово немају (на пример: *англе, бангле, витко пес, стасе, класе, кумпа нес, клин клан, цукулан, ајде рогован!*), али већ то исто нећемо мислити и код ове исто тако игре:

Маргита-гита,
По потоку скита,
Мајка је пита:
„Маргита-гита,
Имаш ли жита?“
„Имам пун кош мрави,
Ко се први јави
Да их подави.
У мене је кључ и катанац.“

А нико ваљда неће спорити вредност ове песме коју је Вук забележио под насловом *Љубавно врачанье*, а која врачанье и јесте:

Узори, Маро, равнине
Те посиј своје јадове:
Ако ти никне жут невен,
Увени, душо, за мноме;
Ако ти никне босиљак,
Дођи ми боса по ноћи;
Ако л ти никне љубица
Љубићемо се довече.

То су грађевине од речи, неједнаке, јер су им претензије и служба неједнаке, али по својој конституцији необориве. Избаците из тог првог низа само једну реч и замените је произвољно другом, цела ће се кула срушити. Много је времена потрошено док су се те речи нанизале тако како тамо стоје. Много је речи можда стављано

на њихово место и избацивано отуд у процесу усменог стварања све док се није дошло до овог последњег облика.

Од пословица које је у једној дебелој књизи сакупио Вук, Васко Попа је за своју руковет *Од злата јабук* могао да узме само један део. Оно што по данашњем укусу читаоца не припада литератури живело је некад из много разлога, за нас битних или небитних, ако нас управо не интересује због чега су једне умрле за литературу а друге остале да живе, али се и без икакве строже анализе прилично тачно може установити да наше ухо изузетно снажно осећа поетску вибрацију код оних творевина које у свом реченичком склопу доносе неки необичан, јединствен звучни обрт, неку несумњиву чврстину и саму по себи занимљиву реченичку конструкцију која је за нас данас интересантна као семантичка и смисаоно поетска целина, а не њено логичко значење и животна мудрост. Јер, са истом несумњивошћу може се тврдити да се и у оним другим пословицама, непоетски и нелитерарно интонираним, налази исто толико животних мудрости и искустава, а да оне као књижевно вредне нису остале једино због тога што за те мудрости није и мудро пронађен склоп речи који би их заогрнуо, оплео, сачувао.

Неколико од малобројних краљичких песама које је Вук објавио почињу стихом: *Овде нама кажу* (... момче нежењено, мому неудату, старога властеља, итд.) и интересантно је како је само тај један почетни стих могао да гарантује вредност осталих стихова у песми, како је самим својим склопом одредио читав један низ ретко префињеног ткања, најсуптилнијих нијанси у народној поезији. Као и оно магично *еј додо, еј додо ле!* из додолских песама, и овај стих краљичких песама, које исто тако воде порекло из паганских времена, успевао је да у нашој народној лирици породи читаво једно сазвежђе стихова. Може ли

већ то да потврди чињеницу да су се од давних давнина готово до наших дана пробиле само оне песме и игре које су у себи имале један снажан, неразбистриво чврст и магијски склоп речи ради кога је и вредело да се нове варијације песама и игара стварају?

Каже неки домишљан из народа необичну, несвакидашњу, уосталом и бесмислену фразу за брзо изговарање речи: *Девет пута реци бевевреци* и та фраза се због своје звучне необичности и звучног јединства прихвати и сачува. Какве је претензије сличне уметничким имао народни стваралац кад је клео, кад је у свакодневном свом животу изрицао клетве које су и другима некако најзгодније долазиле да их употребе? Требало је подоста времена да један склоп речи у некоме сазри до готовости да га прихвате и други, а ономе ко је први смислио ову загонетку: *Милена, Милена, рашири колена, да проћерам говеда и враног враноту да чини работу* (Црква), требало је поприлично мудрости и вештине да би загонетао, а да му двосмисленост и загонетка буду на месту.

Као и оно *девет пута реци бевевреци* био би бесмислен и један Давичов стих, рецимо из *Настањених очију*, који гласи: *Нови траг ми покри белих смрека, мајко, да није другог из тог дисти-ха који га одједном допуни, осмисли, продуби: Гором чежност. Тором време наопако*. Била би, такође, бесмислена она позната песма Лазе Костића која почиње стиховима:

Шта ме сеца
са месеца?

(због чега се, уосталом, и не узима много озбиљно) да није оних стихова који долазе одмах затим, оног првог: *Ил то турска сабља љута* који одмах промени карактер и нагласак речи *сеца* и да јој призивак паучинасте мекоте, онакве какву је само Лаза Костић могао да да.

Да ли садржина стиха или њен облик претходи једно другоме „чисто је схоластичко питање“ и о томе није вредно расправљати као ни о оном: шта је пре настало — кокошка или јаје? Човека је нешто понукало да куне, да направи загонетку, да се изрази пословично, да испева песму. Али кад је већ био створен облик његовог изражавања, онда га је и тај облик голицао да се изражава, да према својим потенцијалним вишковима садржаја ствара нове облике или да према постојећим облицима тражи нове садржаје.

Вратимо се корак уназад — клетвама. Ево једне шаљиве: *Тако ми попа Комнена и млина звоздена и 377 извора, ено чоeka су двије главе!* Садржи ли она нешто општељудско, нешто што дира по чисто људској линији? Одражава ли свеукупност или бар део свеукупности прилика у којима је створена? Казује ли садржински нешто вредно памћења? Па ипак, Попа ју је унео у своју руковет и није погрешно. У виду осталих клетви које се свакодневно просипају у ветар по овом нашем народу, она је ето, тако згодно, као од шале срочена и доживела да улази у антологије.

И те наше пословице које се могу мерити са појединим стиховима из библијских *Прича Соломонових*, по снази откровења и по дубини понирања у неке судбинске истине, чврсто се држе кад им је плашт добро скројен, кад су тако направљене да свака у њима садржана реч нагони наше ухо да приметимо њену узглобљеност и њену функционалност у конституцији целе реченице.

Дугогодишњим искуством ствараоца сведочио је Давичо у есеју *Невиност речи* како ниједан облик литерарног казивања не трпи реч у стално истим нијансама значења и како нови реченички пејзажи захтевају израз подмлађен, у суштини нове вредности. И то до чега је он дошао својим практичним деловањем на реч, а што хоће да се схвати као обавезан елеменат књижевне праксе,

адекватно је оном марксистичком схватању „практичне људске чулне делатности“ као основне категорије у дијалектичком тумачењу света. Али та делатна страна књижевне праксе више него игде, више него у свим неуметничким делатностима представља одлучујући, пресудан фактор. Ући у суштину књижевног дела значи проверавати му аутентичност на најмањим јединицама, ослонцима, продрети у структуру његових ћелија.

Не знам да ли је Клузо снимајући филм *Тајна Пикасо* имао веће претензије од бележења процеса настајања ликовног дела или је, пак, такве претензије имао Пикасо; извесно је, међутим, да је уметнички свет дочекао тај филм као велики доживљај, можда и као откровење. Начин Пикасовог рада, облици које ствара, преправља и дотерује пунили су очи логиком неминовних, јединих могућих потеза које је уметник повлачио тамо где их је његова и ваша логика хармоније, јединства искала. И та логика Пикасових потеза, та дијалектика стварања која изискује низ облика и боја повезаних правилностима визуелног примања лепоте, иста је она логика која у уметности речи захтева и диктира ритам и склоп оброта и конструкција; то је онај наизглед недокучиви, изражајни ред и поредак појмова што се нетрпељиво односи према свим лабилностима које нарушавају јединство уметничке материје. Нема због тога велике разлике између цртежа човека од пре неколико хиљада година и човека модерних времена; структурална постојаност рада древног уметника обавезни је елеменат, закон је по коме свако уметничко дело стиче предуслов да егзистира као нешто што објективно постоји и независно од оваквог или онаквог примања и реаговања наше свести.

Први Дисов стих у песми *Тамница* сличан је Пикасовом на платну: *То је онај живот где сам као и ја*. Сви остали стихови у песми равнали су своју згуснутост и мелодијско значење према овом

дуго таложеном току свакодневних речи, непоновљиво исписаним у песничковој свести. Било је због тога сасвим нормално да ту буде и тежиште: све што је после тога у облику стиха написано са читавим арсеналом блиставих метафора и слика није било дорасло оном првом, једноставном: *То је онај живот...* Милан Дединац, Дисов вероватно најрођенији наследник наше лирике, покушао је још 1937. године, пробе ради, да из песме избрише речи које по његовом доживљају не пулсирају неодељиво од органске целине, — сасвим слично оним Пикасовим трансформацијама с филма. Од прве строфе после тог одбацивања остало је само ово:

То је онај живот где сам пао и ја
с невиних даљина, са очима звезда
и са сузом мојом.

Где је потка мелодије, ритма, остала кидљива, несталожена у органско јединство довољно чврсто за самостално постојање, Дединац је могао да остави место отворено, да посумња у његову постојаност. Недорађена Дисова грађевина, међутим, остала је ипак живља бар због оних изванредних песничких потеза чији степен отуђености није могао да досегне нико из његове генерације, због њихове снаге да осмисле, да оживотворе, прожму и оне недопасле стиховне конструкције. Исто као кад Раичковић почне: *Успавајте се где сте затечени*, или Црњански: *Лутам још витак са сребрним луком* или Жарко Васиљевић: *тријанда тријо крајцарија*, за ова наша оскудна времена без хлеба и без воде, — па после, приморан тим својим постигнућем, изрази одговарајуће вредносне домете да би их спојио у уметничку целину.

Кад је деспот Стефан Лазаревић у свом чувеном *Слову љубве* написао ове стихове:

Ветрови да се сукобе с рекама и да се исуше, као за
Мојсија море, као за Исуса судије, живота ради, Јордан.

Еда се опет састанемо, опет да се видимо, опет љубављу да се сјединимо у том самом Христу, богу нашем, коме слава са оцем и са Светим Духом у бесконачне веке. Амин!

(превод Момчила Настасијевића)

он је то чинио с таквом умешношћу и с таквом песничком снагом, да се ни поред векова који су минули не губи с лица литературе и да само по себи чини творевину мимо које се не може проћи као преко неке историјске, књижевне историјске чињенице. Речи које је послагао у ова два последња стиха своје песме, имају одвише одређен редослед и одвише одређену функцију у стиху да би деловале мртвачки и музејски бледо. Оне су образовале једном за свагда нераскидив сплет; покушајте да од тих истих речи направите реченицу која ће имати исто значење као и стих, — али то већ више неће бити поезија, то ће бити гомила речи која у себи не садржи никакву потенцијалну могућност за књижевни, уметнички опстанак. Чини их уметничким та логика којом су повезане, то што их је слило у ритмичко, смисаоно, звуковно, реченичко јединство, та неразрушивост њиховог унутрашњег реда и њихове тренутне амбиваленције, исто оно што Пикасове потезе везује за место и околину и чини их неизбрисивим.

Пишући одметнутом брату Вуку Лазаревићу, овај наш древни песник смишљао је ко зна како и колико дуго речи којима би изразио своју љубав. Песма је настала тек кад су се речи по логици једне мелодије или по снази једне конструкције слиле у своје токове, кад су се откинуле од њега. Да ли је казао баш оно што је мислио, што је очекивао да каже? Имао је тај деспот још много туга да искаже у песми, али речи нису долазиле, нису се бар јављале у склоповима које је могао у себи да носи као драге предмете или драге медаљоне. Између стотину жеља, туга, мисли, веровања и надања, које је он имао да саопшти,

остали су само они низови речи који, кад су били нераскидиво сплетени, могли су и ту жељу и ту материју, тај предмет песме да понесу са собом и да га сачувају.

Кад Дединац изусти стих: *Имам воду преко лица — и ево је! / ја је дајем* ослобођеност од сваковрсних манира потребна је да би се ликовне и звучне асоцијације стекле у готово чулан, готово натчулан доживљај. Они који знају како је Настасијевић, тај „чаробњак језика“ упорно и са изванредном напрегнутошћу слушао откуцај сваке речи коју је хтео да употреби, како је споро, у огромним временским размацама, преправљао своје склопове кад би му се учинили недонесеним, видеће и да је то био једини начин и једини пут да се архаика његовог доживљаја и његове мелодије претвори у нешто живо, делујуће, у поезију, и да је то уопште једини начин да стваралац поетски каже оно што намерава или, пак, да идући за речима дође до нових решења и нових открићења. То је, у ствари, онај исти процес којим се кристалише у усменом приповедању реч и звук народне умотворине или песме до потпуно одређених појавних облика, до последњег степена, готово до апсолутне неизмењивости. Ако се дух времена мења, не мења се та основна законитост литерарног стварања; кад дођу нови услови и нове перспективе, песник је онај кога његова поетска логика видовито поставља у улогу претходника самим тим што му је занат да хвата нечујне промене језика у новим, будућим животним значењима, што је приморан од речи до речи, од нијансе до нијансе да дискутује и да решава оне најминималније, најсуптилније објективне промене чије симптоме наслућује и зна, осећа.

Да није тог таквог исткивања сваке, и најмање литерарне јединице у чврсте, занимљиве, пламињаве проблемске ковоје, шта би нас будне водило по огромним делима чији су нам садржаји познати, шта би нас враћало и надахњивало у

духовним животима рецимо Ханибала Луцића, Монахиње Јефимије или Бранка Радичевића? Од појединости до појединости удовољавати прецизним реаговањима духа са свих истиноносних видокруга и никад не пасти испод одређеног нивоа, то је предуслов успеха песничке творевине. Кад Санчо Панса у разговору са крчмаревом служавком овако објашњава витештво: „... да знаш, се-шо, да је витез пустилов створење, које, док ти длан о длан, буде бијен и крунисан; данас је најнесрећнији и најневољнији створ на свету, а сутра има две или три краљевске круне да их да свом коњушару“, јасно је да писац који је умео да створи такву реченицу није могао да упропасти ни генијалну замисао повести о велеумном Дон Кихоту, као онај његов компилатор, и да је низ таквих реченица повезан у једну чврсту целину морао да да велику књигу. Његова је суштина ту; свако друго прилажење води странпутицом у замаскиране пределе књижевне и књижевноисторијске хијерархије. Богатство света, виталност јунака, акциона идеолошка постојаност, ствари су које настају после овог постулата, које проистичу из способности да се направи низ речи по законима и условностима оживотворења срокова, по неухватљивој логици стављања речи уз реч. Упоредите *Коштани* Боре Станковића са готово свим драмама, којих, како ми се чини, има преко триста код нас објављених или извођених, па ћете видети како по драмским елементима није много боља од најгорих, а како се ипак одржава на позорници и остаје да нас опомиње да је за књижевну уметност много битније да се направи један макар и кратак монолог, као један од оних Миткиних, из којих се свака реч посебно памти, него ли правити ко зна како дебеле и огромне творевине у којима ни две речи унакрст живе да се нађу. Но ту је и суштина проблема око кога се вечито води битка: направите ланац речи који се не може раскинути са психолошке,

смисаоне, звуковне, са језичке стране и признају вам, ако хоћете, да је та творевина модерна, јака због ванредно изражајног сензибилитета, због истинитости, реализма, стања у коме је настала међу јавом и мед сном, због стотину других теоријских поставки до којих се може доћи уочавањем неких елемената тог низа који живећи као творевина за себе, за сваки други дух нађе нов начин да се манифестује.

Израз, новембар-децембар 1960.

НАПОМЕНА

Нераскидиви ланац речи, израз који сам сковао пишући овај свој први теоријски есеј (новембар-децембар 1959), требало би да одговара изразу *тоталитет*, који је у општој употреби и који има доста непрецизно значење, или још тачније изразу *вербални тоталитет*, јер је ограничен на уметност речи, на књижевност. Али пошто се у самом есеју говори углавном о тзв. малим облицима, о стиху, строфи или песми, а структура великих облика (поема, новела, епова итд.) узима као тренутно ирелевантна, најадекватнији израз који се налази у употреби за *нераскидиви ланац речи* јесте *вербални микро-тоталитет*.

Мада теоријски недовољно систематично, тај појам је покушао да укаже шта један такав микрототалитет јесте: низ речи, свеједно како скован (рационалистички или ирационалистички), који је у својој нераскидивости, у својој унутрашњој кохерентности, доведен до тог степена да га више не може да мења ни сам његов стваралац, нити пак његов прималац а да не наруши његову нераскидивост, његов интегритет, његову целовитост. Јер тај нераскидиви ланац речи постоји као једна засебна целина, засебан вербални организам, способан да опстане у својој целовитости у условима међуљудске комуникације.

Такво схватање је имплицирало неколико основних ставова којих сам се и касније држао:

Прво: да вербални микрототалитети настају у дијалогу, у интеракцији субјекта и објекта, песника са његовом основном материјом — речима. Човек очовечује речи, објективира у њима своје суштинске субјективне снаге, дела толико док речи не почну да поседују својства субјекта који се у њима опредметио. Та опредмећеност се дешава у тренутку кад се успостави нераскидиви ланац речи, кад он почне да пулсира као самостални организам, заправо кад се образује један вербално естетски тоталитет, који се опире критичком негаторском деловању и субјекта који га енкодира и субјекта који га декодира.

Друго: да одгонетку суштине уметности треба тражити у самој стваралачкој пракси, што је, уосталом, у есеју јасно подвучено. Мистификације нема: у речима, у материји у којој се духовно објективира, човек може да се изрази на много различитих начина, као што то досадашњи историјски развитак књижевности показује, али мора да задовољи један услов: да оствари принцип вербалног микрототалитета, нераскидивог ланца речи. Где тај услов није задовољен уметности нема. Стваралачка пракса — то је оно што чини и слободу, и могућност, али и обавезу уметника да увек до извесног степена на нов начин поступа.

Треће: *нераскидиви ланац речи* је имплицирао, самим својим идентитетом са појмом тоталитета, и однос критичке негације према свему што се са њим не може идентификовати. Спинозина: *Omnis afirmatio est negatio* — јесте битна одредница тоталитета. Афирмисањем једног тоталитета истовремено се негира и сваки други. Самим тиме што је једна поезија самосвојнија, она није другачија него што јесте, и уколико је више одређена и самосвојна, она је, наравно, утолико постојанија у свом бићу, она је, дакле, утолико више негативистички одређена према другим песничким тоталитетима.

У овом есеју, међутим, најмање је одређен однос микрототалитета и макрототалитета, заправо однос великих и малих облика. На дијалектичком схватању о односу дела и целине, и односу општег, посебног и појединачног,

могао би се доследно изградити и тај однос. Пошто је, разуме се, у уметности све компликованије него другде, компликованији је и тај однос и тражио би темељитију разраду.

Остале проблеме битне за живот уметничке речи овај есеј није потегао. Они траже и нове напоре и нове радове.

октобар 1967.

РАСПАД ПОСЛЕРАТНОГ „МОДЕРНИЗМА“

Група сарадника и уредника часописа *Дело*, која се после дуге и компликоване предигре на страницама *Младости*, *Књижевних новина*, *Сведочанстава*, *Нове мисли*, *Књижевности*, *Уметности* и *критике*, конституисала око новопокренутог часописа (март 1955), била је и остала некомпактна и некохерентна. Сачињавали су је бивши надреалисти (Александар Вучо, Марко Ристић, Милан Дединац, Душан Матић, Оскар Давичо), затим „модернисти“ (Миодраг Павловић, Васко Попа, Зоран Мишић, Радомир Константиновић — њима тај израз највише пристаје), онда писци израсли из револуције и везани за њу (Добрица Ћосић, Антоније Исаковић) и неколико млађих писаца, изразитијих присталица модерне концепције у литератури (Петар Цацић, Света Лукић, Миодраг Булатовић, Бора Ћосић и др.). „Модернистички“ оријентисаним сматрани су често и неки други писци (на пример Михиз, Ото Бихаљи Мерин, Финци и др.) који нису били активни сарадници *Дела*; синоним за „модернисте“ остали су, међутим, „делаши“. У тој интелектуално-књижевној групацији, састављеној од писаца разних поколења, различитих књижевних прошлости, а често у суштини и различитих књижевних оријентација, чак су и надреалисти били међу собом подељени у једном периоду пред рат на оне око *Печата* (Марко Ристић, Милан Дединац, Оскар Давичо) и на оне око *Наше стварности* (Александар Вучо, Ду-

шан Матић). Али, првих неколико година, од 1955—1958, „слепи за разлике видовити за сличности“, они су теоријски, естетски, литерарно, тежили да се међусобно зближе, да створе заједничку платформу и да иступају са заједничким програмом. У то доба они су тежињу за јединством прокламативно највидније изражавали говорећи у множини: „Ми модернисти“, „ми, који постајемо све осетљивији на значајне изузетности овог тренутка наше уметности“. Или: „наше су амбиције“, „наши покушаји да себе дефинишемо“ — то су честе реченице њиховог ондашњег речника. У процесима антидогматске борбе, које су подстакле и водиле најпрогресивније снаге нашег друштва, они су постигли извесно краткотрајно структурално идентификовање и остварили заједничку платформу борбе у оквиру које је свако од њих могао да задовољи и своје стваралачке и личне амбиције. Све њих је око једног часописа здружило, у ствари, заједничко немирење са социјалистичким концепцијама литературе, са теоријом одраза и њеним уметничким и идејним конзеквенцама, борба за слободу израза, за „право на грешку и експеримент“, за интернационализацију културе и независност стваралаштва од тактичко-утилитаристичких циљева Партије.

Њихов програм није био ни јединствен ни строго дефинисан. „На нама је, — писао је Зоран Мишић у анкети *Прилике* поводом десетог броја *Дела* — да опишемо своју генезу, свога Улиса, свога окованог Прометеја, своју легенду векова, своју деведесет трећу, свој рат и мир, своју узорану ледину“, а нешто пре тога: „... ми смо, десет година после ослобођења, остали без правих уџбеника, без историје своје литературе, без речника, без катедри на универзитетима, без монографија о великим писцима, без значајнијих књига есеја, без замашних естетичких и културно-историјских расправа, без свих оних неопходних књига које би значиле основицу за стварање јед-

ног ширег, општејугословенског културног покрета и које би, обиљем и садржином својих мисли, могле да придобију младе људе и приволе их да се окрену нашем тлу, нашим проблемима и нашим суштинама. Борба за ново није, дакле, била само борба против „интелектуалне бетонираности“, него и борба за нешто што је у другим литературама постало већ класично и стандардно, борба против провинцијалног духа и менталитета у име амбиција да се достигну развијеније културе и литературе. Али у оквиру тог програма, опет парадигматском множином, истицани су и захтеви „да не изневеримо дух револуције и њену у свему стваралачку енергију“, потврђивана „амбиција да се мучимо за *наш* израз, за *нове* путеве фиксације социјалистичке епохе“, како се Ђосић, „ограђујући се од сваког манифестног значења нове школе“, изразио у истим тим *Приликама*. Оскар Давичо је још конкретније завршио свој програматски одговор: „Уметност која настаје у клими идеолошких материјалистичких претпоставки социјализма, има више изгледа од иједне друге, да прва оваплоти овај наш људски, досад највиши уздиг на асимптомном путу очовечења.“

Међутим, чим је минимални програм био остварен, чим су слобода стваралаштва и интернационалистички однос према култури били потврђени ставом Седмог конгреса и Програма СКЈ (1958), група око *Дела* почиње да се осипа и распада препуштајући часопис млађима. Из распада групе око *Дела* и паралелног распада антиподне групе „реалиста“ око *Савременика*, није се родило скоро ништа ново. Оба часописа, отупљених општрица, и данас егзистирају као споменици и симболи прошлих књижевних деоба, донекле и као чувари status quo-а наше књижевне климе. И док већина учесника у доскорашњим књижевним биткама, било на којој страни се налазили, настављају да се плодно потврђују, чинећи по-

следњих пет-шест година најплоднијим послератним књижевним периодом, на критичко-теоријском плану завладала је апатија и мртвило. Реперкусије те кризе критичке мисли, као што то нормално бива, осетиће се на стваралачком плану тек касније. Конгреси и скупови књижевника који су прошле деценије давали импулса нашем књижевном животу и обезбеђивали ниво дискусионе атмосфере, свели су се последњих година до лакрдијашке неозбиљности. Књижевна критика изгубила је много од некадашњег угледа и продорности, а књижевна теорија и естетика дошле су у ситуацију да бране и сам смисао и сврху свога постојања. Идејна борба и дијалог са идејних позиција толико су дискредитовани и профанисани да се ретко ко усуђује да у њих ступи; отпор према марксистичком приступу литератури инертно се наставља као отпор према теорији одраза и социјалистичком реализму; инерције и отпори постали су битне карактеристике наше књижевне климе.

Наша критичко-теоријска свест остала је без свога програма. Постало је доста магловито, неодређено, неухватљиво то ново за које се данас треба борити, у име чега треба стваралачки негирати и превазилазити постојеће. Још пре десетак година најјачи аргумент за ново била је потреба да створимо свога Улиса, свога лоше окованог Прометеја, своју узорану ледину, да негујемо домаћи есеј и монографију, а најбитнији проблеми: како превладати „националну самодовољност“, ући у токове светске литературе и мерити се с њом истим нормама и критеријима. Данас је ситуација умногоме другачија; књижевни програм из прошле деценије, који није био привилегија и амбиција само „модерниста“, једним делом је остварен: Бекет је освајао скоро истовремено париску и београдску публику; издавање есејистичких и монографских књига престаје да буде реткост; у току ових година обављено је неколико незаобилазних

антологијских и издавачких подухвата; извршене су неке нужне ревалоризације књижевних вредности из прошлости, а многи стваралачки домети наше литературе улазе већ у ризнице европске и светске књижевности без заостајања и закашњавања, понекад и са тематским и садржајним новинама које наговештавају извесне предности. Програматске амбиције формулисане прошле деценије нису, дакле, остале голе фикције; само сазнање о сиромаштву и немању гонило је у подухвате и акције. Иако још увек актуелан, централни проблем наше литературе није више како достићи друге, казати на свој начин оно што је већ речено и створено; на овом степену развитка проблем је како створити богату, самосвојну, оригиналну књижевност, како се издвојити особеностима које су превасходно наше, досад неказане ни у једној литерарној метрополи, ни у једној литерарној нацији, донети ново, неказано не само у нашој, него у литератури уопште. Императив, дакле, није више литература која достиже, провинцијална, локална литература са великосветским амбицијама и комплексима, него равноправни партнер у књижевним доприносима. Мада се данас више него икад негира смисао и сврха теоријског и естетичког мишљења, више него икад се, у ствари, од њих траже комплексни одговори. Тек кад је наша књига почела нормалну експанзију према страном читаоцу, кад је почела да се појављује озбиљније на светском књижевном тржишту, постаје нам све јасније да није довољно бити само модеран у европском смислу да би једна литература била прихваћена, него да мора да буде надахнута и непоновљивим обележјима свог националног бића да би у светским размерама нешто значила.

Послератни „модернизам“ није доживео „слом“ као међуратни, него се једноставно распао; основне тенденције из његовог програма нису ни напуштене ни одбачене, него су само у новим усло-

вима диференцирале своје носиоце и постале јасније и уочљивије. Неколико жешћих сукоба које је заподео Марко Ристић са Зораном Мишићем и Радомиром Константиновићем у листу Данас, затим реаговање Добрице Ћосића и Марка Ристића на Павловићеву *Антологију српског песништва*, полемички осврти Свете Лукића на Ћосићева иступања, Давичов интервју приштинском *Јединству* итд. говоре да у некад сложној „модернистичкој“ породици постоје дубока размимоилажења, а разговор у *Делу* о токовима и струјама у савременој југословенској литератури показао је да су се принципијелна размимоилажења спустила до личних нетрпељивости; време идиле („ми модернисти“!) неповратно је прошло.

Бивши надреалисти (Вучо, Дединац, Матић) преокупирани су последњих година завршавањем и заокругљивањем сопствених опуса; само се још Марко Ристић држи као књижевни ратник, остали се махом повлаче са књижевнотеоријске и полемичке арене. Недостатак сопственог генерацијског књижевног програма инкарниран је у судбини најмлађих бивших „модерниста“: Петар Цацић, све више преокупиран монографским и књижевноисторијским пословима скоро је престао да делује као критичар, Света Лукић се доста усамљено бави естетиком, социологијом културе, публицистиком и — сваштарењем, Миодраг Булатовић, после запажених успеха у иностранству, све се мање сналази у својој земљи и у својој књижевности, Бора Ћосић се распиње између романописања, филмске естетике, дечје поезије, есејистике и публицистике... Увучени прерано у сукобе око основних поставки развоја културе у социјализму, они као да су се рано уморили, повукли, забавили индивидуалним пословима, без осећања генерацијских задатака и обавеза. Њих би данас било веома тешко окупити око једне заједничке платформе; као и њихови вршњаци који су много више били по страни у

сукобима „реализам“—„модернизам“ и они су кренули разнородним и разносмерним путевима.

Разлике у програмским амбицијама између оних бивших „модерниста“ који су акценат своје борбе стављали на потребу да се премости јаз између наше и светске литературе и оних који су акценат стављали на стваралачку тежњу да се „оваплоти овај наш уздиг на асимптотном путу очовечења“ постале су последњих година још уочљивије. Оно што су они називали „наше залагање за модерну литературу“, садржавало је још тада, 1955, у *Приликама*, противуречности које су се испојиле кроз различите природе стваралачких дела и различите књижевне и уметничке интенције. Естетизам као карактеристика наше савремене литературе, онако како га је видео Света Лукић у својој књизи *Уметност и критеријуми*, не може да важи за нашу литературу уопште, него само за један од њених токова. Естетизам се кристалише из распада „модернизма“ као једна од тенденција која нема свој експлицирани програм и теоријске поставке, али је делотворно присутна у нашој књижевној ситуацији; ту тенденцију данас најизразитије представљају Миодраг Павловић, Васко Попа, Зоран Мишић, Јован Христић, Иван В. Лалић, Велимир Лукић итд., ствараоци који, укупно узев, не чине кохерентну групу. Заједничко им је приметна и несвакидашња општа култура, претежно формалистичко-естетички однос према литератури, извесна космополитска литерарна оријентација, везаност за нашу литерарну традицију, у великој мери индиферентан став према нашим специфичним друштвеним и хуманистичким проблемима. Неки од њих остварују последњих година незаобилазне културне послове, издавањем руковети, антологија, превођењем књига, писањем предговора, запаженијим издавачким подухватима; тим подухватима умногоме се надокнађују празнине сиромашне културне прошлости; као посленици на-

ше културе они ће бесумње оставити видне трагове. Формирани у годинама кад је окренутост модерним западним културама означавала очигледни културноисторијски прогрес, они су се определили за вредности и тенденције које су им изгледале најинтелектуалније, најсветскије, најестетичније, надмоћно незаинтересовани за проблеме друштва као таквог и за неке специфичне могућности нашег културног развоја. Присуство естетизма чији су они носиоци скоро нико код нас не брани нити намеће, али за добар део наше литературе он представља владајућу концепцију и незаменљиву литерарну праксу; чак су се и неки листови, часописи и књижевници, који су неговали утилитаристички и морално-педагошки однос према литератури, утопили у воде естетизма, напустивши више него што треба пробојне позиције.

Наш естетизам не наступа ни громогласно ни декларативно патетично; сем неколико сигнирања Свете Лукића скоро се није ни приметило да се у највећем делу српске литературе естетизам учврстио тихо и без агресивности књижевних школа и покрета. Он је и данас присутнији више него што је формулисан, постоји више у пракси него у теорији, више у књижевним делима него у програмским текстовима. У есејима Миодрага Павловића и Јована Христића, на пример, нема манифестно-теоријских начела естетизма, нити је њихов естетизам доследно антиинструменталистички. Али је њихов однос према литератури заснован на концепцијама које су у суштини естетистичке. Говорећи о Јовану Дучићу Миодраг Павловић неупоредиво мање говори о песничкој поруци него о песничком изразу; у својој књизи *Поезија и филозофија* Јован Христић, чак и кад хоће поезију да вреднује комплекснијим критичким аршинима, остаје у суштини естета; таква димензија вредновања и таква критеријска

концепција, одвише су делотворно присутне у нашој литератури да не би биле примећене.

Године 1964. у јесен, готово истовремено, појавиле су се две књиге бивших сарадника *Дела: Акција Добрице Ћосића и Осам песника* Миодрага Павловића. Те књиге, иако по природи врло различите — једна збирка есеја о осморици наших песника, друга збирка чланака, „записа, повода, одговора“ — при дубљој анализи показале би и врло различите полазне позиције; концепције и књижевне програме. Обе представљају највише домете у својим жанровима и обе су преко потребне нашој литератури. Али нашој стваралачкој клими потребно је још нешто: да се између таквих концепција, схватања, ставова заједно са стваралачки дијалог, да те књиге, та схватања не коегзистирају у књижевној свести на пасиван начин, да ми као њихови читаоци и саговорници пронађемо у њима оне противуречности које су карактеристичне за нашу литературу и за њене иманентне токове. Проблеми и поруке *Чистих руку* Јована Христића или *Дугог живота краља Освалда* Велимира Лукића из друге су породице књижевних светова неголи рецимо драматизације Ћосићевог *Открића* и Давичовог романа *Бетон и свици*; дубоке разлике међу њима нису толико у формално естетском погледу, него у структури њихових уметничких порука, на идејно-хуманистичком плану; због тога оне не могу да имају исту ширу публику, исте поштоваоце и подражаваоце. То што ни Давичо ни Ћосић данас немају правих следбеника међу млађим ствараоцима, каквих у великој мери има домаћи естетизам, а што, с друге стране, уживају широко поверење читалачке и позоришне публике и добродела културне јавности, једна је од специфичности наше културе, један од израза наше културне атмосфере. У разрешењу тог проблема лежи умногоме одговор о судбини наше књиге, о

структури наше читалачке публике, о потенцијалним токовима развоја наше литературе.

Критична тачка наше литературе данас је однос према епоси, како то каже Света Лукић. Нове поларизације могу се очекивати само у односу према савремености. Али се ставови не могу више изграђивати на опозитима: слобода стварања — соцреалистички пропис и догма; усконационална скученост — интернационалистичка отварања; модерно, савремено — застарело и преживело, јер су те антиномије развојним процесима наше литературе већ превладане. Нови опозити данас изгледа најпре могу да буду: космополитизам — „конкретни хуманизам“; естетизам — неестетизам (да не кажемо инструментализам, јер би то одвлачило на стара значења); активистички — релативно пасивистички однос према савремености, пре свега према нашој савременој друштвеној мисли. Такве поларизације логично произилазе из наше духовне климе, из неких већ повучених потеза и зацртаних односа, али се оне нису развиле и ко зна у ком правцу и у ком обиму ће се одвијати њихов даљи дијалог.

Давичов интервју приштинском Јединству и Ћосићева изјава у *Вечерњим новостима* поводом *Антологије Миодрага Павловића*, привукли су много пажње и подстакли много разговора, али нису ни имали за циљ да формулишу антиестетичку позицију, иако и Добрица Ћосић, и Оскар Давичо, и Антоније Исаковић, структуралним особинама својих дела и својим уметничким порукама, више него ико од бивших „модерниста“ чине антитезу нашем естетизму. Али они естетизму не противстављају нешто што би и историјски и естетски било према њему „старо“; по тематским захватима и стваралачком поступку, по техници и изразу, они спадају међу наше најмодерније писце. Естетизму они противстављају пре свега другачију структуру својих уметничких порука, присуство свог имплицитног програма који се де-

лимитно најавио већ у *Приликама*. „Уметник не може, није да неће, он просто није способан да слуша, служи и испуњава задатке, налоге и поруке, ако они нису и интимно његови, и лични задаци, налази и поруке“, писао је Ћосић одговарајући на проблем „епохе као критичне тачке“. У средишту његових записа, повода, одговора, постепено централно место заузима реч *хуманизам*, а његови текстови посвећени литератури и култури најмање спадају у естетичко-формалистичка разматрања: то су најчешће монолози о „порукама, наложима и задацима револуције“, моралне и личне обавезе пред стваралачким чином; у његовим текстовима има веома често говора о слободи стваралачког израза, али не и о аутономности литературе. „Неопходна је, дакле, — рекао је он у говору на скупу балканских писаца у Софији 1964. — критичка и доследна ревалоризација многих традиционалних и општеважећих вредности, односа, критеријума и категорија; неопходна је свакако на широком спектру културе идејна обнова вредности у стварању интегралног хуманистичког духа. Без тих тежњи и напора, култура и литература губе моћ и могућност за антиципације које се садрже у њиховом друштвено-историјском смислу; без тих тежњи и напора, култура и литература данас потврђују сву равнодушност за судбину човекову.“ Такви програмски ставови ако нису доживели праву теоријску конкретизацију, доживели су умногоме практичну: *Деобе*, *Робија*, *Папрат и ватра*, да не помињемо дела других писаца „немодернистичке“ прошлости и оријентације, означавају једну особену могућност развоја наше литературе, једну њену хуманистичко-антрополошку тенденцију, по суштини и садржини својих порука супротну и антиподну неисказаним, али у пракси присутним начелима естетизма.

Ниједна од ових имплицираних тенденција нема свој часопис и не тежи да га добије, нема ни

„своје“ издавачко предузеће, свој формулисани програм, своје гласноговорнике, експониране теоретичаре и бранитеље. Дискусије међу њима су пригушене, праћене сасвим ретким изјавама које доспевају у јавност; отвореног противстављања међу њима још нема. На теоријском је мишљењу и критичкој свести да доведу до отвореног сучељавања те две тенденције, да то сучељавање учине што динамичнијим и плоднијим, да допринесу појављивању уметничких порука које нивоом и садржајношћу одговарају нивоу и садржајности наше хуманистичке проблематике и наше естетске и хуманистичке мисли.

Поља, март 1967.

ДУШАН МАТИЋ

I

Осам књига које је Матић до сада објавио невелик су опус за писца који иза себе има преко четрдесет година књижевног рада. Матић је дочекао касне године, прешао педесету, а још није био признати песник. Кад је његов вршњак и пријатељ Растко Петровић умро 1949. године, у својој 51. години, Матић иза себе, сем романа *Глухо доба*, који је, уосталом, написао заједно са Александром Вучом, није имао ниједну објављену књигу. Прва његова самостална књига, *Један вид француске књижевности* појавила се тек 1952. Затим су убрзо дошле остале: *Багдада* 1954, *Анина балска хаљина* 1956, *Коцка је бачена* 1957, *Буђење материје* 1959, *На тапет дана* 1961. и *Лажа и паралажа ноћи* 1962. За њега се не може рећи да је „једне вечери легао као обичан чланкописац и осредњи музичар, а пробудио се сутрадан славан“ као што је он написао о Русоу, али отако је објавио *Један вид* и *Багдалу* он се сигурно уврстио међу наше најбоље песнике и есејисте. Матић је једанпут рекао једном младом песнику, опет ваљда асоцирајући на Русоа: свако има својих десет година. Његових десет година биле су од 1952—1962. Али ни књиге које је тада објавио нису самосталне целине: текстови се преливају из једне у другу, појављују се двапут, трипут, настављају се директно или индиректно у три бли-

ско повезана и испреплетена тока његовог казивања: поезију, есејистику и роман. Оно што је Исидора рекла за Лазу Костића важи и за њега: све је његово фрагмент. Његова целокупна дела састављена су готово од самих фрагмената; ниједна његова књига није сачињена у једном даху напора и ниједна од њих не представља неразрушиву целину. Он није писао збирку по збирку песама или књигу по књигу есеја; његове песме и есеји настајали су кроз време и временом се повезивали у целине. Матићево целокупно дело, које је отворено и које никад неће бити завршено, зачето је и сачињено у континуитету. Оно представља јединство мноштва тих фрагмената; оно је невелико по обиму, али и лишено много чега непотребног, сведено још у самом настајању на меру трајности и издржљивости.

Више него својим закаснелим књигама, Матић је био делатан у нашој литератури својим живим присуством. Од повратка из Француске после првог светског рата, он је активан увек кад се у нашој књижевности нешто значајно догађало: 1922. године кад су покренути *Путеви*, 1924. кад су покренута *Сведочанства*, 1929—1932. кад је најснажније деловао надреалистички покрет, затим неколико година пред рат у часописима и акцијама социјалне литературе и опет после рата у сукобима „модернизам“—„реализам“. Тако је он у свом књижевном веку био и „модерниста“ и надреалиста, и активан сарадник социјалних часописа, и после рата опет један од „модерниста“ око *Сведочанстава* и *Дела*. У том дугом, променљивом, бурном и судбоносном периоду Матић је играо увек једну од значајних књижевноисторијских улога. Завршетком тога периода (негде крајем прошле деценије) његово активно присуство није престало. Од свих писаца његове генерације он данас има највише утицаја на младе и најмлађе; више од Црњанског, више од Растка, од Дединца и Марка Ристића. Извесним видовима

свога дела он се све више указује као родоначелник естетизма и модерног интелектуализма у нашој књижевности.

II

Међу нашим најмлађим песницима који су се после првог светског рата вратили из Француске (Растко Петровић, Вучо, Матић, Дединац) постоје битне разлике. Сви они су дошли са препородитељским амбицијама и потребама; сви су доносили нов однос према литератури, нове критерије и нов сензибилитет и сви су, свако на свој начин, вршили негацију наше књижевне традиције. Али у тој негацији, у свом новаторству, сви нису били подједнако радикални: Растко Петровић и Дединац су се програмски и стваралачки наслонили на бранковске традиције наше литературе, на језичке и синтаксичке особености оне наше поезије која је изграђена на темељима народног стваралаштва, а Матић и Вучо, који се никад нису јавно одрекли те традиције, нису је никад ни следили. Они нису негирали само неке њене видове и успостављали нужне континуитете, него су негирали и саму ту традицију. Њихов антитрадиционализам је због тога и дубљи и трагичнији. У целом међуратном раздобљу они се нису довољно остварили као песници; Вучо се већ пред рат готово сасвим приклонио романсијерским амбицијама, а Матић је плодове свог вишедеценијског напрезања побрао тек прошле деценије. Растку и Дединцу је, тако рећи, на самом старту пошло за руком да остваре лирску плодност свог израза. Матићеве песничке творевине, међутим, отпочетка су интелектуалне конструкције. Оне нису биле негација само наше књижевне баштине, него и нове поезије, поезије модерниста. За своје интелектуалне преокупације он је морао да се бори не само са језиком, него и са синтаксом, да тражи

ослонце у страним културама, да гради и изнова и испочетка. Оваква „песма“ пре њега није постојала у нашој литератури:

ГОДИШЊА ДОБА

Пролеће

У пролеће нешто пролеће.

Лето

Лети све лети.

Јесен

У јесен све је сен.

Зима

Зими нешто зими.

Песма ту није претрпела само измене унутар стиха, у изражајној носивости; она чак ни споља не личи више на песму какву смо дотле знали. Једна друга творевина, још необичнија, још јединственија, зове се *Домаћи задатак*. Она почиње овако:

Садашње време

ј е д н и н а

1. л. волим
2. л. волим
3. л. волим

м н о ж и н а

1. л. волим
2. л. волим
3. л. волим

и тако кроз сва времена и све начине: увек исти непромењени облик: волим. То је била негација и најчвршћих конвенција песничког израза — строфе и стиха. Мелодично, певно, емоционално, ритмично структуирање песме одбачено је. Тиме је песма као песма разбијена, деструирана, а песничка поручка саопштена ван свих, чак и најопштијих класичних конвенција. Матић је ове „пе-

сме" писао у годинама кад су већ били објављени и Андрићев *Ex ponto*, и Лирика Итаке Милоша Црњанског, и Откровења Растка Петровића. Кад он каже: *Лети све лети* или: *У пролеће нешто пролеће*, онда је то и звучно и смисаоно и по поетском сензибилитету сасвим другачије неголи стих: *Лутам још витак са сребрним луком из Стражилова Милоша Црњанског* које се појавило управо тих година. У време кад су поратни песници, и његови вршњаци, давали своја најзначајнија песничка остварења, Матић је писао те необичне, никад прихваћене творевине, био, у ствари, врло далеко и од свог израза и од својих највиших стваралачких домета.

У деструирању песме Матић је отишао најдаље у свом надреалистичком периоду, у песмама из 1930. године, када су и Андрић, и Црњански, и Растко као песници већ били заћутали, и кад се у пуном стваралачком напору налазе још и Вучо, Настасијевић и Давичо, све сами песници који су, свако на свој начин, радикално мењали поетски израз. То су године када се, изгледа, у нашој литератури води, под разним видовима, без правог програма и буке, али у суштини опет једна песничка битка, овога пута не битка за усвајање једног новог сензибилитета, него битка за нови израз и за нову технику. Изрази „антипоезија“ или „песма ни о чему“, које Французи употребљавају за сличне творевине његових париских вршњака, надреалиста, сасвим адекватно могу да се односе и на творевине Матићевог аутоматског и псеудоаутоматског текста. Екстремна од тих „песама ни о чему“, *Зарни влач*, сведена је на метафору, на синтагму, на необичност и изнимност стихова; чак се не служи ни правим нашим језиком, него неким непостојећим и измишљеним. Ови изрази, ови ковови: *те речим, овдужем, бескрајим, титање или твојење, докујем пад, зверим ломним зрим јерим псим, својим те себим, београдан или нигдан*, нижу се све до целовити-

јих стиховних структура које су у стању да пренесу неку додуше нејасну, додуше неодређену, али ипак естетску поруку: *зарнио сам те рамно и зорно загрезам горко зазор и до оних који већ имају вид и облик новог, препорођеног стиха: раменим тако болно цео смешан свет. Целовитијих, дограђенијих творевина има у Матићевом опусу далеко више, али Зарни влач је јединствена творевина у нашој литератури, као што су јединствене и оне две његове ране „песме“ Годишња доба и Домаћи задатак или она Вучова из Хумора заспало која почиње са: Отерај божје буве... Те такве творевине имају своју историју и свој значај; оне припадају нашој поетској култури и трагалаштву. Оне чак нису ни славни промашаји, јер пре свега и нису промашаји. Зарни влач у разрованости своје структуре оличава, ако тако може да се каже, стање претпоезије: још један корак и опет би то била песма у класичном смислу. Ако стих као естетски тоталитет није: *грлам те столно сан саноћњиво те речим*, стих је непобитно: *срамом те срмим свим* иако је изграђен на сасвим новим синтаксичким законима.*

Али већ у творевинама из 1930. Матић је почео да тежи ка поновном конституисању песме:

да си лишај на грудима жилаве птице, заражен страх,
паметна трава, угрожен разлог, удављен пламен
скитања

да си стиснуо руке око полипа грознице, око панике
крви, у једњацима сумње
итд.

Тако почиње његова песма *Заменице смрти*. Од измишљених речи и кованица овде је доспео до ванредно интересантних метафора које саме по себи имају естетску вредност: *жилаве птице, заражен страх, паметна трава, угрожен разлог, удављен пламен скитања*. Матић очигледно прави стихове, песму, поезију и то не покушава да прикри-

је; он распоређује факторе свог саопштавања тако да су они у стању да изазову емоцију, да покрену интелектуално-емоционалну структуру примаоца. Емоција се тим стиховима не изазива непосредно, као рецимо у Дединца и Црњанског, него посредно, преко однегованог осећања за естетско, за поезију.

Заокрет ка социјалним темама и мотивима који је у његовој поезији наступио средином тридесетих година, није у њему уништио потребу за остваривањем естетске целисходности песме, него је у први план истакао проблем технике којом се та целисходност и програмски циљеви песме могу остварити. Поема *Марија Ручара* (1935) коју је написао заједно са Александром Вучом и песме *Умро је Горки* (1936) и *Број 4 — 21 — 35* (1937) припадају том његовом преломном периоду. Нешто се битно догодило и изменило у тим песмама. Оне су постале „песме о нечему“, песме које сем естетских постижу и идејне, социјалне и политичке ефекте, дакле, песме које имају сложенију поруку. Први део *Марије Ручаре* — *Посао који претвара*, не само да није склизнуо у јефтину, прозаичну социјалну паролу, него је донео и једну значајну новину: то је употреба принципа филмске монтаже, смењивање секвенци стихова. Слојеви новинског језика, исечака малих огласа, фраза револуционарне публицистике и марксистичке филозофије, радни жаргон и свежа метафорика, слили су се у полифонију гласова који се одвијају симултано и паралелно. То је истовремено и један од ступњева овладавања песничком техником. Управо та техника омогућила му је и да у програмским песмама остане модеран; први део *Марије Ручаре* пример је за то. Друга два дела из исте поеме, нису се, додуше, дотле добацила; тек при крају *Громких радничких стопа* Матић је остварио овај сплет стихова, монтиран из два типа говора, који се памти по својој дорађеној једноставности:

Сувише је доцкан за мирно решење спора

Наш бат тамо

Ваш бат тамо

Прелаз из владавине нужности у владавину слободе

Наш бат овде

Ваш бат тамо

Бескласно друштво се рађа

Из једном већ разбијене структуре класичне песме овде почиње да се рађа песма на вишем нивоу структурираности. Песма постаје вишеслојна и полифона; у њој се меша неколико типова говора: од два у управо наведеним стиховима, до пет у првом делу *Марије Ручаре*. Том техником Матић се више од свих наших песника приближио вишеслојности Елиотове песме и практичној потврди, оправданости његове тезе о „објективном корелативу“. И њему је као и Елиоту та вишеслојност омогућила стварање порука које су у стању да успоставе комплекс релација са саговорником, са примаоцем. По томе она представља пре свега домет наше песничке технике, а за самог Матића ступањ у стваралачкој култивисаности који ће дати темеље његовом зрелом песништву. Његов зрели период, који је почео са метафизичким темама човека заокупљеног ратним вихором, негде око 1941, био је, у ствари, предспремљен. Зато његова естетска порука тада може да постане истовремено и сложена људска порука, а песма представља не само склоп речи и стихова који су у стању да изазову естетске ефекте, него и аутентичан људски глас, „глас који одјекује ходницима“.

Нека ноћ буде онаква какву ви хоћете

Ја више ништа не знам

Ништа не разумем

До само ноћ како опора и смоласта надолази

Ноћ и ноћ и ноћ

Поезија зрелог Матићевог периода има оно што је за песму битно: комплекс порука или комплексну поруку. Али се та порука сада не јавља у неколико слојева који се врло лако могу оделити једни од других, него у њиховој испреплетености: чак се и та вишеслојност сада јавља у јединству. Матићев негаторски дух из надреалистичког периода присутан је на изванредан начин и у овим стиховима, али се та негација не јавља више ни као деструкција поезије ни као „анти-поезија“, него на крају једног завршеног процеса који представља синтезу искустава и негација из његовог надреалистичког и социјалног периода. Погледајте ове почетне стихове Матићевог *Мора*:

Спаваш данас густа лепото лета
зриш у срцу августа
као жена која је познала да љубав је
све и пепео и опет неисцрпна
жар што га први дах распири
и други дах угаси
и трећи дах опет распири
и тако редом
за децу рођену и децу нерођену
бујан талас за то не мари.

Овакви се стихови пре њега такође у нашој поезији нису писали. Све предрадње усавршавања израза биле су урађене да би се дошло до њихове кристалне чистоте. Ако књижевна снага може да буде плод младости, — сублимност и рафинираност су већ знак искуства, рада, култивисаности талента. Матић зрелих година потврђивао се не само савладаношћу поетске технике, него и зрелим односом према свету. Стихови о жару што га први дах распири и други угаси и трећи опет распири, плод су и искуства и умовања и животне зрелости, — као и готово сви стихови у овом одломку и у овој песми. Јован Христић је имао највише слуха за тог зрелог Матића, „у нашој

поезији, на жалост, тако сиромашној зрелошћу“. „Не верујем у Камијев апсурд, — каже Христић — чини ми се сувише наиван. Више волим Матићеву зрелост, његову спремност да у свету онаквом какав јесте нађе поруку за нас.“ Та зрелост интелектуалца, песника који се „дефинише категоријом бдења“, више него филозофске преокупације, дале су дубину његовој поезији.

Има Матић један стих који готово сви поштоваоци његове поезије знају напамет. Он гласи:

Не гледај пут Багдале. Храст је давно посечен.

То је вероватно најелегичнији стих наше литературе. Саграђен је на истом принципу, на истој супротности живог и пролазног, као и почетни стихови Бранкове песме *Кад млидијак умреги: Лисје жути веће по дрвећу*. Само што је још кондензованији: уместо четири Бранкова овде је један Матићев стих. Одмах иза тога долази неколико стихова пуне зрелости и луцидности.

Гледај косе зраке смираја како купају пусту
 башту својим раскошјем
 Заборави на кише и на снегове година.

У осећању потребе да се уместо посеченог храста гледају коси зраци смираја, лежи у суштини један естетски однос према свету. Тај бодлеровски естетски идеал Матић је однеговао, чини се, још целовитије од Лазе Костића; Лаза је био бујна романтичарска природа, а Матић је, у ствари, прави интелектуални хедониста; њему је, изгледа, и било суђено да тај естетски идеал однегује у нашој поезији до европских висина. Кад он каже: *Плишана кап пада на ране и на неспокоје*, онда се у „координатама сензибилитета“ тог стиха сконцентришу и визуелни, и естетски, и спекулативни и сензитивни доживљај: то је једно врло истанчано богатство садржаја које стих може да понесе. Матић интелектуални песник, који

је некада застајао на песми као конструкцији, сада ту конструисаност утапа у спонтаности, изграђује песму врло једноставним средствима. Од осам речи, направи, рецимо, четири лагана стиха:

Хладне кише.

Зри воће.

Рат траје

Нисам сам.

То више није само моћ технике, него је техника постала средство у рукама песника. Матић је пример како један строго рационалан дух може да пише стихове најистанчанијег нерва, стихове у којима се сажимају мисао и емоција, снага и мера. По томе је *Буђење материје* домет наше поетске мисли. То није исто што и домет поезије; то је домет мишљења стиховима и кроз стихове:

У камен уклепеш једну мисао

То није више ни камен ни мисао

То је скамењена мисао

То је замишљени камен — узалудни ван времена

Лебдела је линија у нигдини

Шта је то друго него једна дискурзивна мисао преточена у стихове. Поезија се ту ослободила сировог емоционализма и прешла у сферу интелектуалне комплексности; савремена се мисао ту укрстила са савременим сензибилитетом, а реч постала способна да изражава димензије које тој поезији дају полифоновост и дубину, које је чине и филозофичном и луцидном и спонтаном на многим местима. Матић се, на жалост, ни у свом зрелом периоду није довољно развио. Мала продукција и фрагментарност били су одувек његови пратиоци. Он има фрагмената који лако досежу највише врхове наше поезије, има доста антоло-гијски значајних песама, има песама које представљају незаобилазне степенике у нашем пес-

ничком развоју, али нема ниједне песме која би се мерила по остварености и унутрашњим димензијама са оним двома најбољим Лазиним песмама, са *Santa Maria della Salute* и *Међу јавом и мед сном*, или са Дисовом *Можда спава*.

III

„Пишем да не бих на првој раскрсници викао из свег гласа, од неког раздирућег беса и неке неподношљиве муке“, цитира Матић неког Непознатог аутора на почетку *Багдале*. Тај цитат вероватно није дошао на почетак књиге случајно. Његови текстови из преднадреалистичког периода почињу овако: „Ноћас, ноћас кад сам дошао кући“, или: „Једина песма коју знам наизуст“ или: „У браздама објашњавања, у увалама духа, у ритовима живота“... Најснажнија места у тим текстовима су управо те почетне реченице. Готово сви ти текстови су недоречени; њима, у ствари, недостаје објект, предмет: не види се ни о чему су ни зашто писани, сем да песник не би „викао из свег гласа“. Један од тих текстова почиње речима: „Ја сам тај ,беспослени поп' који ,јариће крсти'“ и одмах затим наставља: „Прича за нашу полугласну реку, шапућућу реку, заспалу, дању и ноћу, у пијаном дрвећу, кад се слепи слапови љубе у пиновским аутомобилима, тешким тек од сласти. Богови нису им равни, ни Јуноне, ни краве.“ И тако даље. Тај начин писања натруњен је свесним ирационализмом и аутоматским текстом. Ти текстови нису били само стилске вежбе будућег есејисте, него су потицали од унутрашње предспремљености за другачије мисаоне токове. Његови есејистички текстови из двадесетих година неодвојиви су од поезије и слободно се могу сматрати песмама у прози. Есејистичка је у њима интелектуална компонента које у сличним творевинама готово и нема. Та неодвојивост есеја

од поезије и прозе карактеристична је и за његов есеј из зреле фазе, који је у новој структури задржао све те три особине: поетску суптилност, прозну читљивост и интелектуалну и духовну ширину.

Преокрет у Матићевој есејистици настао је половином тридесетих година „кад је интересовање код нас било првенствено за једну општечовечански садржајнију књижевност, која говори самим основама и темељима нашег живота“. Пред сврховитошћу једне такве активности, бивши надреалиста Матић пронашао је у себи и дисциплине и рационалног смисла да пише „на изричит захтев и у одређене сврхе“, и да се уклопи у опште токове времена, да истовремено не изневери у основи свој однос према литератури. Књига *Један вид француске књижевности*, која је почела тад да се пише, обележила је један ток француске књижевности, „модерну реалистичку прозу“ у различитим фазама њеног развоја. Матић се и тада одуживао времену, али је у тим есејима остајао и модеран писац и модеран дух. С књижевне тачке гледишта, *Један вид француске књижевности* обележава фазу у развоју његовог есеја: одсада његов есеј има свој предмет, свој циљ, своју рационалну и логичку експозицију. Његова реченица, која је искусила све вртлоге надреалистичког писања, постала је укроћена, смирена, пречишћена од сваковрсних наноса. Стендалов идеал да пише „сувом“ и што мање оптерећеном реченицом, Матић је остварио више него иједан наш есејиста. Ти есеји нису постигли блиставост китњастих и разуђених реченица Исидоре Секулић или Марка Ристића, али су се уздигли до лакоће и шарма, занимљивости и необавезности које их чине есејима у правом смислу.

Склоност ка паролу, ка крилатици, једна је од најбитнијих особина Матића есејисте. У одсуству кохерентнијег мисаоног система, он се ослања на „јаку реч“. Кад он, на пример, каже: „Кри-

тика је нешто више и нешто мање од естетике“, та реченица је погодна да се цитира и запамти, иако је њена сазнајно теоријска вредност врло релативна. Звучала би скоро исто и кад би се рекло: критика је нешто више, или: критика је нешто мање од естетике. Од Матића је потекло или се преко његових текстова наметнуло неколико парола и крилатица које су последњих петнаестак година највише колале у нашим књижевним срединама. Скоро се више и не зна да је он први формулисао паролу: *Поезија је непрекидна свежина света* коју су већ после неколико година други трансформисали у *Младост — вечита свежина света*. Од њега је потекла и она реченица која је понављана до баналности: *Роман је матура сваке литературе*, или она нешто мање понављана: *Писати — за мене бар — ђаволски је посао* и она: *Време интимних дневника је прошло*. Матић је учинио познатим и актуелним и Гетеове речи: *настаје време светске литературе* и: *од сада ће писци писати своја целокупна дела*, он је лансирао и ону Валеријеву: *Никада не бих могао написати: „Маркиза је изашла у пет сати“* и ону реченицу Светислава Вуловића: *Оно није песник који може да стане у естетске калупе*. Пароле и крилатице чине најистуренији део његових есејистичких ефеката; чак и кад поставља озбиљне књижевне проблеме, он полази од реченица које могу да имају далекосежан покретачки смисао. Један од његових најсуптилнијих есеја-расправа о реализму, *Анина балска хаљина*, састрађен је на једној реченици из дневника Софије Андрејевне Толстој: *„Данас ми је Љовушка тражио модне журнале ради Анине балске хаљине.“* Те његове крилатице и пароле представљају крајње продукте кристализације мишљења: то су резултанте дилема и размишљања, тезе сабијене у пароле. Његова мисао није трагалачка и профетска; то је здраворазумска мисао човека који активно делује у живим културним токовима и то

је оплемењена мисао једног агилног духа. Али иза Матићеве есејистичке мисли не стоји ниједна строго разрађена теоријска концепција. Матић је, додуше, у нашу литературу ушао и као песник и као филозоф, али филозоф није ни постао ни остао. Сем раног есеја *Истина као конструкција* (1922) који је писан савременим филозофским језиком и неколико филозофски интонираних текстова из надреалистичког периода, Матић није објавио ниједан филозофски рад. Определивши се за „чисту“ литературу, он је умногоме остао лишен филозофске и теоријске подлоге у својим књижевним настојањима: у ствари, лишен једне димензије која би његовом есеју дала усправност и дубину.

„Буре времена и олује епохе својом силином“ мењале су и Матићеву оријентацију, али никад нису у бити промениле његову везаност за модерне концепције литературе. Све што је Матић до сада писао у духу је његових најдубљих опредељења. Скоро исто колико и његово писање интересантно је и његово ћутање. У читавом његовом делу свега неколико пута се чула оштра критичка реч, од тога двапут поводом *Јавне птице* Милана Дединца, дакле, 1927. Робустни негативор који се огласио у тим текстовима, у касним годинама је ту негативорску жицу сасвим елиминисао и пригушио; остао је само Матић који афирмише и који афирмацијама негира; Матић негативор, Матић критички дух је заћутао, његова критичка свест свела се на ретке пропламсаје и то у доста уопштеним публицистичким чланцима. Касни Матић пише текстове који су општеприхваћени, брани ставове који ништа не негирају. Крилатица „Роман је матура сваке литературе“ пример је за то. Она је толико zgodно сročена да се лепи у памћењу и толико општа и релативна да јој се никаква противтеза не може супротставити. У временима општих књижевних борби Матић је постајао најприхватљивија личност за раз-

не жирије, комисије и удружења, за компромисе и мирења. Саопштити на начин који ће изазвати најмање отпора, — то је била интенција и Матићевих текстова. Због тога иза њих и не остају превасходно идеје, осветљења, тезе, и због тога је његова реч, и писана и усмена, све више губила у критичности, а његова мисао и његов дух у продорности и оштрини, — остајали су спутани оградама које су сами себи поставили. Али управо такав Матић је за многе, превасходно младе, постајао привлачан по начину, сналажењу, вештини да каже и да не каже, да се супротстави и да се не супротстави, да импонује ширином и разумевањем, да ипак остане комплетна личност. Али чим су млади почели да прихватају и имитирају његове манире, чим су ти манири постајали и њихов стил мишљења и понашања, почеле су да се појављују пукотине у његовом делу и да се ствара мишљење о матићевштини као одвише раширеном и најлакшем и најопортунјем начину да се опстане у књижевном свету. Јер матићевштина, не Матић, води релативизму, башмебригаштву и мртвилу, једном стању које можда и може да погодује појединцима, али никако не једној књижевној средини и једној литератури.

IV

Матић није први и једини који је код нас правио целовите и кохерентне књиге, али је без сумње у томе одлазио најдаље: готово све његове књиге су на један посебан начин обојене; то су књиге и то су наслови који се памте. Домет и целовитост тих књига нису зависиле само од његове стваралачке снаге, него и од стваралачке културе и умешности. *Багдала* је чудесно компонована књига, састављена од самих одломака, почетака и недовршетака, са врло мало изузетно вредних песама, па ипак представља једну од

најбољих збирки поезије које су се код нас уопште појавиле. Многи млади песници потајно су желели да на истом принципу колажа саставе своје књиге. Али то им, наравно, није успевало, јер се таква књига не прави за три, него за тридесет година. То, уосталом, није успело ни самом Матићу у књизи *Лажа и паралажа ноћи*, која је остала скучена сопственим временским границама. *Багдала* је проговорила не као једноставни збир и скуп песама, као збирка песама, него као књига тридесетогодишњег духовног зрачења, сазревања, мењања, лутања. Та књига јесте пресек кроз време у коме је песник настајао; она зато има обележја временитости: време је њена основна димензија. То је прустовско, цојсовско, бергсоновско осећање времена какво пре њега није имао ниједан наш песник. Време је и код Матића сконцентрисано у једну тачку, у тачку ретроспективног трагања за изгубљеним, за преживелим временом. *Буђење материје* је збирка песама, књига поезије, у којој се песме мере ван контекста времена у коме су настале; *Багдала*, а тако донекле и све његове књиге, простира се кроз време; сви текстови у њој добијају пуни смисао тек у времену и с временом; у њој се јасно види и како се песник развија и како се врше промене у структури његове поезије, у особинама његове песме и његовог есеја; то је, дакле, и пресек кроз раст и развој песников. Багдала представља историју једног духовног живота у врло сублимном виду. Егзистенција, поезија, мисао, опредељења, посматрају се у њој кроз трајање, у трајању, у ретроспективи. Матић је имао и смелости и прорачунатог разлога да у тој отвореној књизи остави своје недоречености, напрезања, експерименте и да им да патину времена; по томе је и њихова вредност постала не само књижевна, него и књижевноисторијска. Осећање за време довело је Матића у токове модерне књижевне и филозофске мисли, ка делима која су

настајала и појављивала се у годинама око првог светског рата, у годинама кад се Матић формирао и почињао. Нашој књижевности, у којој ти токови никад нису били довољно присутни, Матићево књижевно дело донело је једну димензију интелектуалног поимања света на бергсоновско-прустовским основама. Естетистичко-интелектуалистичка струја у нашој књижевности, поготово млађи који ту струју данас носе, због тога се највише и наслањају на њега. Међутим, та мисао је већ после рата у суштини постала несавремена. Њени темељи и ослонци, формулисани пре више од четрдесетак година, не могу више да издрже терете и проблеме наших дана. Време кибернетике, социјалне антропологије, структуралне лингвистике, и семантике у Матићевом књижевном делу једва да су погдегде оставили трага. Он је ипак мисаоно био ограничен својим временом. Заљубљеничка тепања имитатора и настављача могу само да учине ту мисао, заједно са њеним основама, „савремено несавременом“, да је лише снаге којом је Матић допринео расту и развоју једног вида наше књижевности.

Поља, октобар 1966.

МИЛАН ДЕДИНАЦ

I

Избор песама *Од немила до недрага* (1956), књига *Позоришне хронике* (1950), превод Расинове *Федре* (1954), есеј о Бранку Радичевићу и избор његових песама (1963), то је готово све што је остало од Милана Дединца, песника који је умро ове јесени навршивши равно 64 године (мање један дан: 27. IX 1902. — 26. IX 1966). За четрдесетак година књижевног рада Дединац је свега неколико пута објављивао књиге поезије, и то, скоро по правилу, у размаку од десет година: *Јавна птица* (1926), *Један човек на прозору* (1937), *Песме из дневника заробљеника бр. 60211* (1947) и две књиге избора: *Од немила до недрага* и *Позив на путовање* (1956) — све у свему једна једина књига песама писана целог живота, у изузетно нестимулативној атмосфери, и то књига која је остала недопевана.

За тих четрдесетак година присуства у нашој књижевности, о њему и о његовом делу појавило се свега неколико значајних написа: краatak есеј Растка Петровића из 1924. године, два написа Душана Матића поводом *Јавне птице* (1927), два текста Марка Ристића, један поводом *Јавне птице* (*Објава поезије* — 1927) и други — предговор књизи *Позив на путовање*, затим есеј Милосава Мирковића *Слово о Милану Дединцу*

(1961) и неколико мање или више занимљивих приказа и некролога.

И ко је све о њему писао? Његови пријатељи и људи из блиског литерарног круга. Дединац није имао срећу да постане стална критичарска тема. Чак ни Марко Ристић, његов вршњак, животни и књижевни друг од детињства и од *Путева*, *Сведочанстава*, надреализма, *Печата* и послератних *Сведочанстава* и *Дела*, у свом предговору књизи *Позив на путовање* није откључао врата његове поезије. Више је то био разговор о Дединчевој песничкој личности, о временима у којима су живели и стварали, неголи есеј о поезији. Дединац је свакако један од наших значајнијих песника о чијој је поезији досад најмање речено. „Рођена и пројцирана толико ван литературе, поезија Милана Дединца одиста не подлеже књижевној критици“ — писао је у свом првом тексту Марко Ристић. Наша књижевна критика сва у водама скерлићијанске традиције, теоријски и методолошки неприпремљена за тумачење модерне поезије, није, у ствари, ни могла озбиљно да се бави Дединчевим песништвом, као ни надреализмом, ни постнадреалистичком поезијом. Судбине дела и писаца највећа су покуда нашој књижевној стварности.

II

„Ми носимо само немир, преврат у речи, у осећању, у мишљењу“ — писао је Црњански 1920. године. Дух узнемирене епохе и „вихор који је она узвитлала у њима“ чинили су тај преврат судбоносним; за младе који су долазили он је био потпун и неповратан. Дединац је почео стиховима који су футуристички изражавали опседнутост модерним техницизираним светом, „ритмом лупе аеропланских крила у ваздуху, одушевљењем захукталих пароброда“, после је наставио

све више да исказује, и посредно и непосредно, отуђеност човека у том свету и невидљиве силе које га опседају и прогањају. *Балада човека који је уснио мреже*, која је написана касније, у заробљеничком логору, по Дединчевом објашњењу које је дао на једној књижевној вечери 1946. године, сазревала је у њему, пред рат, као предосећање нечег страшног, нељудског, тако да је често у сну преплашен викао: „Мреже!“ и стално живео под утиском да је спутан, уловљен. „Провео сам био већ две године у жицама, али сам их први пут видео, заиста видео тек једног јесењег јутра, кад је сребрно иње било падало по њима. За мене то више нису биле логорске жице, него дефинитивно уобличење свега онога што је изазивало моју мору, свега онога грозног и кошмарског што ме је прогонило и спутавао. И сва она дотле неуобличена депресија, која је давала боју свему што сам годинама доживљавао, а која само форме није имала, добила је тада своју песничку конкретизацију, у тој жици, у тој мрежи.“ Али то је једна од ређих песама где је дошло до пуне конкретизације једне његове опсесије, и то у заробљеничком периоду кад су његови мотиви и иначе имали конкретне садржаје. Ниједна његова предратна песма није доспевала до тог степена симболичке конкретизације, ниједна се од његових успламтелих визија није сажела у један тако опипљив симбол. Трагично осећање света, које је присутно од његових најранијих стихова, еволуирало је ка стојичкој уздржаности у једној од његових поратних песама *Окована визија* (1955), али је оно и ту у суштини остало трагично, као што је трагично било и у поемама *Пламен без смисла* (1930) и *Један човек на прозору*, а посебно у песмама из заробљеничког логора. То ново „време што носи руке без прстију“ Дединац је више од свих својих сапутника осетио и изразио: наслови *Пламен без смисла* и *Окована визија* већ сами собом казују при-

роду и степен тог трагичног осећања. Дединац никад није удовољио једној од основних надреалистичких норми, никад није писао аутоматски текст, али птица која га је скоро одувек прогањала била је надреалистичка, као што је надреалистички био и онај пламен без смисла, и она окована визија и она трава која песника опседа у сну и на јави. Дединац је био тихи побуњеник који је одавао оно неопипљиво у сензибилним гibaњима и стихијама времена, он је као песник имао веома пријемчиво чуло за трептаје света који се приближавао катаклизмама што их човек дотле није запамтио.

„А зар је било речи, има ли језичких ознака, не да преведу — то је било лако, већ да непосредно искажу све оне моје негдашње мисли, мутне и запретене“ — писао је касније Дединац. Те мисли мутне и запретене тражиле су и нову песничку синтаксу, која ће и без конкретизације мотива умети да изрази сву ону узнемиреност пред непознатим и долазећим, и то да изрази на делотворан песнички начин. „Он (Дединац) је свакако први код нас који је успевао да дође до једне апсолутне чистоте изражаја... он је први код кога сам приметио извесне слике, извесно композирање представа чисто само осећањима“ — рекао је о њему Растко Петровић 1924. године. Дединац је, у ствари, од свих својих песничких сапутника отишао најдаље у ослобађању поезије од „ванпоетских елемената“, од елемената који се могу срести и у другим видовима изражавања, у прози пре свега; он је лишио своју песму правог објекта, престао да пише песму о нечему одређеном, опипљивом, конкретном, као што су то чинили песници пре њега. Ракић је певао, рецимо, о Симониди, о „деци овог века“, о јасикама и долапу; Дучић о виторогом месецу, о дубровачким госпама и госпарима, о својој музи; Дис о тамници, нирвани, о оној коју не виде „десет месеци равно је сад“. О чему је певао Дединац?

Моли пламен голубове

да не прну

— Не идите!

Куда ћете, голубови, са мог лица?

Куд да оду?

Имам воду преко лица — и ево је!

Ја је дајем

— спусти руку коју волим...

Узми ове љуте кише с мојих груди

кад те молим

Узми с руку ово лициће што трепери!...

Ни о чему сличном и нимало на сличан начин. Милош Црњански, који је старија књижевна појава од Дединца, још увек је имао конкретну тему и мотив, још увек је казивао дискурзивну мисао. Стихови: *Немамо бога ни господара / наш бог је крив, сем своје разговетности имају и конкретан, опипљив објект: може се схватити и у свом дословном и у преносном значењу. Семантичка структура Дединчевих стихова: Имам воду преко лица — и ево је! / Ја је дајем* сасвим је другачија: конкретни објект (оно о чему се говори) у њима се изгубио; смисао тих стихова је постао неухватљивији; они се држе својом непоновљивом сликовношћу, звучним складом и својим прескриптивним тоном. Дисов стих: *То је онај живот где сам пао и ја*, или Ракићев: *У квр-ге су ме бацили, о срама!*, кад се преведу на прозни језик имају сасвим одређено значење. Ракићеве окови очигледно симболизују неке невидљиве окове „којима је песник окован“; између Дисовог симбола тамнице у истоименој песми и живота „где сам пао и ја“ може се ставити знак једнакости. Али шта означавају Дединчеви стихови: *Узми ове љуте кише с мојих груди / кад те молим*, са чим би се могле изједначити те љуте кише, шта оне симболизују? Оне, у ствари;

не симболизују ништа конкретно, и много шта истовремено. Објект у стиху, у песми, у поезији, не служи више да се преко њега саопшти порука, него се она саопштава без његовог посредништва — непосредно. Непосредност и јесте најбитнија особина Дединчеве поезије.

Како умиру тихи,
друже,
овде где се умире сам!

Како се тавни одвуку,
кротки,
у један кукаван дан!

Ко умире, ко се одвлачи? Песми, изгледа, више није потребно да то каже да би деловала. Свако од нас, друже овде где се умире сам, има те своје тихе, свако своју песму надопуњава у њеној отворености. У Дединчевој поезији, као и у једном виду модерне поезије уопште, десило се нешто слично ономе што се дешавало и у модерном сликарству кад је оно почело да губи објект и да бива нефигуративно, и да сву снагу концентрише на израз, његову оригиналност и непоновљивост. *Апсолутна чистота изражаја*, о којој говори Растко Петровић, јесте крајњи циљ и модерне поезије: да се ослободи свих баласта и китњастости, распричаности и стихоковства и да до максимума истакне у први план битне особине речи: вишевалентност, звучност, сликовитост, како би реч, песма, проговорила својим властитим бићем. Дединац се зато обраћа Рембоу, који је више од свих других био његов песник и од кога се највише могао научити структури нове песме, обраћа се Лотреамону и Аполинеру; од наших Дису, Ујевићу, Црњанском, Растку Петровићу — песницима експресивног сензибилитета. По томе је он настављач токова модерне литературе; то што је касније приступио надреалистичком покрету за

његову поезију је секундарно: никад се он није држао надреалистичких канона. У својим песничким настојањима он се обраћао исто толико и Лазу Костићу и Бранку, народној поезији и свакодневном говорном језику колико и својим надреалистичким истомишљеницима и сапутницима. У пракси, као стваралац, он тражи ослонац свуда где је реч оспособљена за властити и самосталан живот, где се реч могла откинути од оних који су је створили и „отпловити звезданим путевима наших сањарија“. Глас у стиховима:

Мајко, отварај врата
отварај врата широм
дошао ти је син.

негде је већ чувен у неком сличном облику или у некој сличној модулацији, иако се овако устројен појављује први пут. Тај глас очигледно није творевина само једног човека и једне епохе. Песникова је заслуга што га је ишчупао из живог духа једног језика, из ризница националне културе, оплеменио га модерним звуком и модерним временима. Он је тиме настављао један вид наше књижевне традиције: оно што је живо било у њеном речнику, у звучној и мелодијској постојаности, он је оснажио и дао му нове импулсе и нови сјај, показао се и као велики негатор наше књижевне традиције и као настављач пластицитета нашег песничког језика и говора.

За време рата Дединац је доживео прелом у свом песничком стварању. Књига *Песме из дневника заробљеника* бр. 60211, писана у заробљеничком логору у Шлеској, значи и повратак поезији са објектом, „поезији о нечему“: песник поново пева о конкретном и ухватљивом, говори о осећањима и доживљајима.

Не пишем више нејасној сени него теби, моја жено,
и смем већ и на јави да градим твој лик и стас,

јер знам да се сада, на Земљи овој, диже, ка небу
извијено,
и твоје тело; и знам ако те зовем у ноћи да ће ми
се можда одазвати твој глас.

Неко је једаред покушао, чини ми се у *Младој култури*, да докаже како је Дединац био песник само у том периоду. Дединац се заиста од претходних и потоњих циклуса овде разликује и по теми и по сижеу и по начину казивања; све је одједном постало конкретизовано, опипљиво и разумљиво. Али он је у различитим временима и ситуацијама имао и различито да казује: другачије као млад слободан човек кога једна унутрашња птица прогања, а другачије као заробљеник у немачком логору, где су му била изнуђена најелементарнија људска осећања: глад, ропство, беспомоћност, носталгија. Није он више ни био у ситуацији да песмом казује нешто суптилно и до неухватљивости апстрактно као раније, нешто што је прихватљиво и својствено само једном слоју људи или једној друштвеној средини, него управо оно што је свима заједничко, елементарно и општељудско. То нису више префињене слутње и предосећања, него осећања оголела и до елементарности поједностављена. Таквог Дединца је и било лакше прихватити јер управо такав, а не онај стари, могао је да успостави комуникативне споне са свима, да одјекне у свакоме од нас. Али то не значи да је вредност те поезије већа; то значи само да је та поезија комуникативнија, да има више основа за интерсубјективну комуникацију, да је и начин на који казује и оно што казује прихватљивије за разнолике друштвене и интелектуалне слојеве људи. Песник који је умео да изазива узбуђења „ни из чега“, остварио је у овом периоду неколико својих највиших стваралачких домета, неколико песама које се издвајају целовитошћу и дограђеношћу, својим комплексним бићем. То су биле творевине његове

песничке зрелости, један несамосталнији, али стаменији пут изражавања. Дединац, на жалост, до краја живота није направио синтезу између та два своја најзначајнија песничка периода на искуствима сопствене поезије. Он је у много чему остао недовршени песник, песник који се није до краја ни развио ни остварио.

III

Већ тридесетак година се цитира и понавља завршни одељак *Јавне птице*:

ЗАЛАСТРИМ! — Ту сињу птицу коју не видех грдну, израслу, чуо сам је где пева. Слете на реку. Угледах је — ухватила се за грану. — Зора се љуља.

И смех!

Какав смех!

Без биља, без меког срца, без уздаха, без куће — дуго вруће су ми руке

...ПО ДЕТЕЛИНИ КОРАЧАМ...

а нико није покушао да тај одломак дискурзивно објасни, да каже откуда поезија у тој необичној песничкој синтакси. Марко Ристић је баш поводом Дединчеве поезије изнео став: *поезија се може или не може примити*. Сем кованице *Заластрим!* која је сама по себи недефинисива али способна да изазове интензивне ономотопеутске и визуелне асоцијације, све друге речи у овом одломку су познате. Реченице: *Слете на реку*, или: *Ухватила се за грану*, или: *По детелини корачам* нису чак ни по тону, овако издвојене, необичне и „поетске“. Такве постају тек кад између себе успоставе један неочекиван и неуобичајен однос, кад буду доведене у такве везе да казују нешто што је дотле било звучно и смисаоно непреводиво на језик семантичке информације. Птица, река, грана, зора, смех, биље, срце, уздах, вруће

руке, детелина, као субјекти и објекти око којих се изграђује цела динамика овог одломка одвише су разнородни појмови па их је само песник могао довести у везу. Они који примају овај одломак, тај најесенцијалнији део *Јавне птице*, могу у њему да открију читаво једно богатство: богатство симболике, ритма, метафорице, визуелности, богатство неопробаних и нових синтаксичких спрегова. „Мени лично је немогућно, већ годинама и данас још увек, да без дубоког узбуђења поново прочитам толике, већ давно знане песме Милана Дединца и ону прозу његову која је песма такође, где се чује онај само њему својствен тон поезије, то певање његово које је друкчије од свих осталих“ — пише Марко Ристић. Али чиме може да узбуди та поезија или „та као се-стра драга књига“ Дединчеве поезије ако не самом својом естетском поруком. Јер у тој поезији нема описних и опевајућих елемената, већ само емоција преточена у реч, у симбол, у посебно саздану грађевину речи, способну да у додиру са другим човеком опет изазове емоцију. Песма опет казује неку поруку, само што је та порука друкчије структурирана и што је за њено разумевање и доживљавање потребно примити њену „шифру“, начин њеног саопштавања, начин шифрирања њене поруке. У теорији информација уместо речи „шифра“, која има већ одређено значење, употребљава се један много прецизнији израз: код, којим се означава „целокупност сигнала (укључујући и систем њиховог односа) помоћу којих се износи конкретна информација“ (Милка Ивић: *Правци у лингвистици*). Начин на који Дединац, рецимо, енкодира своју песму, своју песничку поруку, сасвим је другачији од начина на који је то радио Настасијевић, или на који ради Попа. Да би се та порука декодирала, да би одјекнула, одрезонирала у читаоцу, не зависи све од песме као од комуникативног канала за интер-субјективну комуникацију посебног типа, него и

од тога колико је и сам читалац способан да изврши то декодирање, да уђе у систем песникових порука, у устројство његовог света, у свет његових симбола. Дединац узбуђује оне којима је блиска структура његове песме и који су успели најбоље да приме његове песничке шифре; и није чудо што су то баш били његови пријатељи и људи са сличним књижевним образовањем, са сличним односом према књижевној традицији. Успешна комуникативност не зависи само од песме као комуникативног канала, него и од субјекта примаоца — један исти субјект се веома различито понаша у различитим временима, друштвеним и историјским и културним ситуацијама. Исте песме Васка Попе и Миодрага Павловића, које су пре десетак година деловале изазовно својом „неразумљивошћу“, примају се данас без и најмање отпора и без непријатељског, неповерљивог односа према њима, једноставно зато што смо навикли да их декодирамо.

Дединац има један од најизграђенијих кодова у нашој поезији, има тон поезије који је само његов. „Кошава је очистила небо; а оно грдно и пусто!... Бар птицу једну да је оставила под куполом од стакла, ташту птицу једину.“ То није реченица из неке од његових поема. То је реченица из предговора књизи *Од немила до недрага*: о киши, ветру, сунцу, небу, камену, о природи и природним појавама нико у овој литератури, после народне лирске поезије, није умео песничкије од њега да говори, нити да говори о чему се говорити не може, о неопипљивом, свагдањем а људском. Дединац се зато према својим песничким творевинама не односи као према песмама него као према *песничким исповестима* или одломцима из свог *песничког дневника*. Кад каже за те своје песничке производе: „песме — нису“, он донекле има право: то су врло често творевине обликоване песничким начинима, саопштаване песничким кодом, али без целовитости и заокруже-

ности естетског тоталитета. Зато он не говори само у својим песмама као песник него и у есеју, у коментарима, у забелешкама. Али зато је и оставио релативно мало песама које би егзистирале као самосталне целине; свега неколико његових песничких творевина приближило се највишим врховима наше поезије.

IV

Дединац је интересантан и као истраживач поезије. „Увек ме је више привлачило оно што претходи једној уметничкој творевини но крајњи резултат... Увек су ме више занимала песничка истраживања, на који начин „да се искаже оно што језика нема“; више писање, стварање него сам плод.“ Свега неколико пута, поготово у текстовима из 1921, 1939, 1956, 1959. и 1963. године написао је понешто о поезији. Али ти његови штурци и као ишчупани фрагменти досезали су до самог бића поезије; скоро све што је он написао о поезији има вредност аутентичног документа; можда су код нас само Лаза Костић у својој књизи о Змају и Богдан Поповић у анализи двеју варијанти Дучићеве песме *Сунце* толико опипљиво и аналитички говорили о поезији, о поетским ефектима, о ономе што једну реч чини песнички живом а другу мртвом. Дединчева поетика лишена је мистификација; он о поезији говори језиком песника „практичара“, као да се налази у песничкој радионици, као да је посматра и у процесу стварања и примања истовремено. Читав његов однос према поезији заснива се у крајњој линији на схватању поезије као средства посебног вида интересубјективне комуникације и по томе је он био, у ствари, близак савременим књижевнотеоријским токовима.

Као и његов велики друг Растко Петровић и он је био поборник „једног од оних путева“ који

га је „повео и довео до једног света где се поетско изражавање јавља као насушна потреба, као нужност... а поезија и живот се толико прожимају да се изневеравањем поезије изневерава живот, и прљањем живота прља поезија“. Корени таквог схватања, који су своје теоријско образложење достигли највише у гласовитом есеју Марка Ристића *Морални и социјални смисао поезије* (1931), били су за Растка и Дединца далеко дубљи, извирали су из самог њиховог односа према поезији. „После најранијих мојих стихова, Растко ми је говорио: „Не осећам те више у њима. Нису они прошли кроз твоје тело као храна и пиће. Није их твој организам ни хранио ни појио јаким соковима. Ни он њих ни они њега. (...) Јеси ли заиста имао потребу, али силну, насушну — да их напишеш? Нема у њима живог ритма твог дисања, или ја не могу да га приметим.“ Тај Растков захтев, који је био и Дединчев, оваплотио се у његовим каснијим стиховима и у „тој прози која је поезија такође“: одломци његових песама и његови стихови били су структурирани по ритму дисања, били су способни да као срх прожму тело. Стих: *Кише те бију, лупају те воде* глас је тог срастања с песмом, глас ишчупан из бића народног песништва које је срасло са бићем песниковим. Исто као и кад се усред песме узвикне: — Чути је више нећеш! тако та птица из *Зорила и Ноћила*, која ће постати *Јавна птица*, кружи у њему по ритму дисања, борази у његовом телу и у његовом духу као насушна опсесија.

Дединац је више него ико у нашој поезији имао да се бори са личним опсесијама и да их исказује у поезији. „Ја нисам више у стању да издвојим своју успомену на *Јавну птицу* од Ничеових речи: „Ево часа великог подна, светлости најопасније!“ које сам једаред изустиио мислећи на своју анти-поему, па још додао: И, ево, Поноћи велике, мракова најопакнијих!“ Та птица је

постала саставни део његове песничке и животне визије и та антипоема не само проживљена и одболована него рађана у грозници и мукама. „За мене и за оне који ће доћи ова књига ће остати као најдуховнији и највернији документ једног песничког живота“ — писао је о поеми Душан Матић, а Марко Ристић: „Јавна птица: то нису песме, то је жар, угљевље... окршаја и паљевина“; у тој „лудој матици“ „сав унутрашњи живот преображен је у поезију“. Не говори Дединац случајно о томе како је Растко писао песме на поду, грчећи се у напору да песму испуни целокупним својим бићем: оно најличније, најсубјективније, тако је имало највише могућности да се угради у реч и постане интерсубјективно и опште: лет јавне птице, који се годинама оцртавао у песниковој свести, тако је и могао да се претвори у један од најузбудљивијих летова у целој нашој књижевности.

Дединац је био од Растка и много тиша и много интровертнија и много лиричнија природа. Између њих тематских подударности скоро да и нема; заједничко им је што њихове песничке исповести имају у основи једно физичко доживљавање света. Као што је Растка опседала тајна рођења, додира сексова, физиолошких задовољстава и „уживања која овладају човеком после дугог спавања и обилног узимања хране“, тако су Дединац чиниле болесно осетљивим неке обичне природне појаве: ветар, сунце, киша, небо, камен, земља; и то не само ветар као симбол него још чешће ветар који леди лице и удара у прозоре, небо над Црном Гором и Шлеском, сунце које пржи на Црногорском приморју и сунце које се жели у заробљеничком логору. Песник једне вечери стоји на прозору, гледа и слуша кошаву како бесни београдским улицама и онда седа за сто као што композитор седа за клавир и компоује песму или поему. Тако је, отприлике, настала поема *Један човек на прозору*, та „најреалистичкија

поема“, како ју је назвао Марко Ристић. Основно у тој поеми јесте структурирање стихова по осећању музике речи: оно што чујемо у тим реченицама и речима јесте музика, музика пре свега; и ако се ишта том музиком казује, онда је то порука недискурзивна, порука естетска. И Растко и Дединац су тим мотивима физичког и физиолошког учинили продор новим песничким гласовима какви до тада нису постојали у нашој поезији. Они су у томе остали без следбеника: готово их нико није наставио. Али је немир који су они изразили, немир који је изразило њихово песничко поколење, настављен у песницима који су се формирали у педесетим и шездесетим годинама, у Данојлићу, Бранку Миљковићу, Шујици, Бећковићу, Браниславу Петровићу. Дединац-лиричар ако и има сродних песника у послератним генерацијама, од знаменитијих то су можда само Раичковић и Тимотијевић — знак да за лирику ово нису најпогоднија времена.

Дединцу не недостаје речи. Песник који кликне: *Гледај, ено се рађа!* или: *Извори стали!*, чини то ван конвенција песничког језика; он уме да казује, уме чак и лабораторијски да влада техником песничког изражавања. Њему, у ствари, недостаје вишедимензионалности порука. Шта је остало у његовим стиховима и реченицама из песничког путовања по Црној Гори: камен, небо, стење, птице, сунце, маслина — природа. То је само једна Црна Гора. Њу је могао да осети само усамљеник који може да општи подједнако са живим и мртвим објектима. Готово се ту ништа није стекло од оне друге Црне Горе коју су песници опевали пре и после њега: људи, историја, судбине, — комплексније једно виђење те узбуђујуће теме. И није се казало онолико колико би та количина испеваног материјала захтевала. Његов је доживљај и интензивнији и дубљи, али и једносмеран. Дединац је поред Растка једини наш прави песник узбуђења. Али само песничко узбу-

ђење није довољно да би једна поезија била велика, поготово не ако је то крајњи циљ поезије. Та једносмерност пригушивала је песника. Он је могао да осети нечујан трептај речи и да га изрази, али његовој поезији недостајало је тематских и концепцијских вертикала, недостајала му је једна чврста архитектура која би те лирске фрагменте повезала у веће целине и учинила их функционалним.

Дело, јануар 1967.

ОСКАР ДАВИЧО

I

У четрдесетогодишњем песничком развоју Оскара Давича садржан је летопис наше савремене поезије: од надреализма, социјалне, до послератног „модернизма“; те три најзначајније фазе у модерној српској поезији јесу и Давичове развојне фазе. Десетак његових књига поезије (*Анатомија* 1930, *Песме* 1938, *Зрењанин* 1949, *Вишња за зидом* 1950, *Хана* 1951, *Човеков човек* 1953, *Флора* 1955, *Тропи* и *Каирос* 1959, *Снимци* 1963), ових неколико десетина хиљада стихова, чине један од највећих опуса нашег песништва. Целу једну деценију, од појављивања *Поезије и отпора* (1951), до појављивања његове друге књиге есеја *Пре подне* (1960), он је централна, најистакнутија личност наше литературе: и као песник, и као романијер и као књижевни идеолог. Од значајнијих песника као што су Растко Петровић, Црњански, Настасијевић, Раичковић, Попа, Павловић, — Давичо се одвајао не само бројем објављених књига песама, него пре свега специфичношћу своје поезије и изразитошћу револуционарно романтичке идеје и осећања света. Опадање његове популарности последњих година у новим политичким, друштвеним, културним и психолошким околностима знак је да време, а и те околности, почињу да врше селекцију у мно-

жини његових стихова и књига. Питање је већ: колико су његова револуционарно-романтичка визија и његово младићко скојевско осећање света насушне потребе данашњег читаоца као што су то јуче били?

Године у којима живимо изгледа не потхрањују више романтичка надахнућа. Давичови романи из тетралогije *Робија*, од којих су два добили НИН-ову награду критике, наишли су на глуви зид ћутње. Интересовање, пак, које је последњих месеци побудио роман Меше Селимовића *Дервиш и смрт*, показује да је наступила психолошка потреба за једном другачијом, неромантичком врстом литературе; Давичова поезија, изграђена на револуцији као основној преокупацији и теми, сада се налази у много неповољнијим околностима него пре десетак година.

Визија света са којом је Давичо сазревао у поезији припадала је људима окупљеним око Комунистичке партије и СКОЈ-а; у годинама пред рат, кад су готово сви значајнији међуратни песници већ били заћутали, он је у нашу поезију ступио као гласноговорник предреволуционарних узбуђења. Међу песницима социјалне оријентације он је отишао најдаље у идентификовању свог револуционарног, људског и стваралачког опредељења: лично и опште, револуционарно, постали су код њега неодвојиви; чак је и његова љубавна поезија била део његовог револуционарно-романтичког заноса. „Допадале нам се битке или не, оне су наш живот и ми га певамо; оне су лепота коју знамо и волимо; битке су једина лепота данас“, писао је он у *Поезији и отпорима*. „Задатак поезије данас била би егзалтација апсолутне борбе“, рекао је на другом месту. И током читавог свог песничког рада он је остајао веран преокупацијама које је понео још из миловачке казнионе „око формуле песме која би, политички врло одређена, остала песма“. Буревеснички немир и својеглаву упорност у његовим песмама као да су исказивали они млађи кому-

нисти из његових романа почев од Миће Рановића до Слободана Раденика.

„Давичо, млад одискони... мора да рачуна само са најмлађима“, каже Радомир Константиновић. Млади су били његова ватрена публика и његови подражаваоци; у годинама најжешћих књижевних борби он је у њима имао ослоње и потпоре; младе је магијском снагом привлачила свежина и сочност Давичове поезији, његова лична приврженост новоме и долазећем. Стих: *Младости, борбо вечита!* — једна је од формула његове поезије и један од кључева за њено разумевање. Пишући о *Хани* још 1952. године, Миодраг Павловић је приметио да Давичовој поезији недостаје извесно трагично осећање света, осећање које имају готово сви велики песници. То осећање је, у ствари, било неспојиво са његовом револуционарно-романтичком визијом. Његова поезија је самим тим била осуђена да буде вечно млада и да никад не доспе до своје пуне филозофске зрелости, којој као крајњем циљу, уистину, никад није ни тежила. Давичова стваралачка девиза и није била продубљивање и усавршавање постигнутог, него вечито обнављање, подмлађивање, потрага за новим. „Услов је уметности отворити нов поглед, открити још незнану страну истине, њену језу и наду, разудити њом човека, крчити њоме још нестворене видике кроз зид стварности, крчити, крчити.“ Пишући поезију песник формулише сензибилитет који је у часу стварања појединачан, а тек касније постаје општи; поезија је зато, по њему, „предосећање“ а песници су „делегати будућности у садашњости“. Давичо је у потпуности преузео и развио схватање које се од Рембоа, преко Аполинера до наших дана уврежило у једној антитрадиционалистичкој песничкој линији, схватање о перманентној револуцији у поезији, о потреби за сталним, непрекидним стварањем новог, свежег, нечувеног и невиђеног, о сталном порицању старог и пре-

живелог. Његов антитрадиционализам подударао се са његовим револуционарним интенцијама: песничка авантура у ново, недоживљено и неказано одговарало је ентузијастичком пожуривању револуције, борбама које су „лепота сама“. У том антитрадиционализму и лежи његова све уочљивија одбојност према интелектуалним токовима у поезији, према ларпурлартизму и формализму. „Мислим, основни укус наше епохе не може ни бити у својој суштини и романтичан, или како је то Бретон већ рекао — пароксистички“, каже он у есеју *Невиност речи*. Наглашено присуство личности, непризнавање мера и канона у поезији, превласт емоционалног над церебралним, чине га веома одређеним песником романтичке инспирације. И поред свег свог антитрадиционализма он се сасвим уклопио у традицију српске романтичке поезије, као један од најплоднијих изданака родољубиво-социјалне лирике и романтичког уверења о делотворности поезије и песника у друштвеном животу. Попут његовог великог узора и претходника, В. В. Мајаковског, Давичо је морао бити свестан пролазне вредности паролe у поезији и данака у стиховима који се драговољно жртвују времену, али је ипак, упркос, неговао уверење да се речју може мењати свет, да је и реч средство борбе, начин очовечења човека које се кроз поезију тренутка остварује у све новијим и новијим видовима.

II

„Имао сам колегу у студентском дому, — пише Давичо у *Поезији и отпорима*. — Сапуњајући се ујутру рецитовао је: *Виторог се месец заплео у грању*. Тврдио је да је његов отац рецитовао токе, оне: *Као златне токе крвљу покапане*. То се, значи, померио праг надражаја узбудљивости“, па зато син не рецитује више Јакшића као отац

му, него модернијег — Јована Дучића. Разлике између та два сензибилитета су очигледне, као и разлике између сензибилитета Дучића и Растка Петровића, на пример. Стари и нови сензибилитет, старо и ново у поезији, супротности и борба између њих, то је централна тема Давичове поезике и један од кључева за разумевање његове поезије. „Лепотама на које смо се навикли бранимо се против нових лепота“, пише он. Али, „емоција не зна за тактику и стратегију. Она је лавина чији спуст не прави елегантни слалом кроз унапред одређене капијице. Он их руши.“ И у том сталном рушењу одређених капијица, које доноси развој човекових емоција, и јесте напредак поезије.

Између појављивања *Зрењанина* (1949) и *Човековог човека* (1953) прошло је свега четири године, а разлика је међу њима као да су их писала два различита песника у два различита времена. *Зрењанин*, химнично-патетична и романтичко-револуционарна поема, по интенционалности се не разликује много од сличних песничких творевина првих послератних година: надмашивала их је само духом, нивоом, песничком снагом. Прелом у Давичовом песништву, који је, после надреализма и социјалне, отворио његову трећу, „модернистичку“ фазу, настао је тек у *Човековом човеку*. Давичова револуционарна идеја ту није ни глорификаторска ни хеленистички објективна: она покушава да изрази тоталног човека револуције: сновидљивог и скептичног, рационалног и ирационалног, никад задовољног постигнутим. Она не *опева* као што је *Зрењанин* *опевао*: химнично-патетичан тон се у њој изменио, а романтички ентузијазам је пољуљан унутрашњим супротностима. Тиме је и сам однос према човеку револуције био подигнут на виши ступањ сазнања. Однос према једном вечитом симболу, слободи, рецимо, у *Човековом човеку* је много комплекснији, противречан и неједносмеран: слободу више

није било довољно опевати, требало је изразити је у тоталитету. *Равнодушност земље пред зебњом човека / и то је — могућност слободе*, каже он већ сасвим другим тоном на једном месту. А на другом: *Слобода? А можда је она још једна преживела реч / привидно антисмртна реч, у ствари антипротивна реч*. Промена је уочљива и вишезначна. Нова продубљена сазнања исказана у контексту савременије осећајности доводила су до рушења старих прозодијских и ритамских мера, до престројавања читаве песничке синтаксе. Све је одједном морало да се мења: форма, техника, па чак и однос према поезији. Давичо је у својој „модернистичкој“ фази учинио привидно „корак уназад“ враћањем надреализму као „једној великој авантури стваралачке слободе“; тај његов повратак „амбицијама аутоматског текста који је допро до извора метафоре“, после изузетно плодне социјалне фазе, омогућио му је да избори једну од најзначајнијих битака у развоју наше поезије, битку за коренито мењање песничке синтаксе, дакле за мењање саме структуре изражавања: ритма, метафоре, прозодије, тона и фактуре стиха. Конвенције песничке дикције које су владале још у читавој његовој социјалној фази, он замењује одједном, како је то Зоран Мишић приметио још пре десетак година, варијантом нашег градског говорног језика. У *Човековом човеку* први пут, а у *Флори* скоро доследно, он уводи једну новину: *унутрашњи глас поезије*. То је глас који се до тада, бар тако издиференциран, код нас није чуо. Не говори Флора љубавне речи као што их је песник говорио у *Хани*; уместо Флоре то говори њен унутрашњи глас, глас који је у поетско-техничком смислу пандан унутрашњем монологу у романима тока свести:

И ја која сам само њега
 најстрашнија многоволећа једна женска
 хтела сам да продрем до мог мушкарца
 да му помогнем

Субјект се ту не обраћа објекту свог љубавног труда, као у целокупној досадашњој љубавној поезији, него говори објект сам, за себе и ради себе. Хана, о којој је Давичо испевао један од својих најпопуларнијих циклуса, била је још увек само љубавни објект:

Чим сам јој видео прса над вагом крај излога
између пресечене наранџе и сапуна
заволах је што је најлепша, заволо сам је стога
што је била хранљива, сва као уста пуна.

Хани се песник обраћа скоро на исти начин као и библијски Соломон својој љубљеној у *Песми над песмама*: *Да ме хоће пољубити пољупцем уста својих! Јер је твоја љубав боља од вина, или Катул Лезбији: Чим бих те, Лезбија, угледао, почињем да губим моћ говора.* Она је, дакле, само женствени предмет од крви и меса, као човек и као психичко биће скоро неприсутна. Песник је такву не види, она за њега као развијени субјект не постоји. У свету те поезије субјект и објект су још увек јасно раздељени. Они одговарају социјалној и сензибилној констелацији кад је човек човеку више природа, него ли што је човек човеку пре свега човек. Лепотица којој песник говори могла је да буде и његова робиња или наложница, лепа слика или привиђење; ниво њихових сензибилних односа је такав да он с њом кореспондира као с природом, а не као с човеком природом, објектом-субјектом. Можда *Флора* никад неће бити у историји наше литературе цењена као *Хана* по својим уметничким дометима, али ће остати као збирка која је изразила један квалитетно врло нов и савремен љубавни доживљај. Давичо је у њој афирмисао једно ново схватање човека, хуманистичко и марксистичко, као да је препевао једну од најлепших Маркових страница из *Раних радова* о односу мушкарца и жене. То више није љубав ни поседничка, ни сањалач-

ка, ни идолопоклоничка; идеја новог хуманизма о односу човека-мушкарца и човека-жене, прожела је ту љубав и те стихове. Борећи се за ново у поезији, Давичо је ступио на праг новог хуманитета, продро у један још неисказани сензибилитет. Унутрашњи монолог његових женских ликова, доживео је у Флори своју песничку транспозицију: проговорила је дотад неупотребљавана синтакса:

Питала сам: — Ако је дрво — узета птица —
је ли камен — смрзнуто време
а твоја жена умртвљена љубављу — ја
која те и у сну волим.

Казао је: — Онај који мртвим се храни
у себе смрт чистих руку уноси
никад да не оживи више.

Звучност и ритам у тим стиховима још су примарни за структурално обликовање песме, али у сасвим новом контексту и са сасвим другом функцијом него што ју је имала конвенционална дикција: нови песнички идиоми заменили су исповедну нарацију, учинили непосреднијим деловање речи необрваних конвенционалним ритамским структурама. „Лишена музике, поезија је пренела дужности и права акценатских ритмова и мелодије рима на поетску сликовницу коју цртају речи некако саме од себе, не исцрпљујући тиме ни своје значење ни своје могућности“, — писао је Давичо у *Невиности речи*.

Тезом о координатама сензибилитета он није омогућавао само да се објасни и оправда његова поезија, него се њоме супротстављао и „здраво-разумској поетици јасног, прасног и поетски прекасног“, у име које је, по њему, било посечено и порекнуто све што се у поезији јавило ново и револуционарно: Тин у име Крањчевића, Весна Парун у име Крклеца, Цесарића, Тадијановића,

Мајдак у име Весне Парун. Али је та теза имала и један далекосежнији теоријски циљ: да покаже како је сталним померањем прага узбудљивости поезија класичне инспирације лишена моћи да делује свеже и савремено. „Коме није јасно да смо стигли на крај тзв. хеленистичког осећања света! — узвикнуо је једном Давичо. — Па ако оно не представља једну меру и хармонију, искључиви добри укус и аутентични ритам живота, онда је Марко Ристић имао права да, претичући Бретона, назове своју књигу из 1928. *Без мере*.“ Зато он естетички хеленистичког сензибилитета, коју зове *естетиком мира и мере* претпоставља *естетику без мере*. Тим суочавањем (класичне) естетике *мере* и (романтичке) естетике *без мере*, он је, у ствари, суочавао два сензибилитета: стари који је био „паритетан природи“ и сензибилитет модерног човека који не пристаје на мере. Хтео је тиме да покаже колико су те мере превазиђене и колико су остатак једног превазиђеног света и превазиђеног сензибилитета.

У Давичовом мисаоном систему, међутим, нема ни питања ни одговора куда даље после естетике *без мере*, како ће изгледати та поезија која стално тежи новоме а никако не стиже да се продуби и усаврши, како уопште може бити развоја поезије без међусобних негација и тренутних приоритета једне од тих двеју естетичких концепција. Негирајући поезију *мере*, Давичо није негирао само један плодан ток савремене поезије (Елиот, Валери итд.), него је и сам стављао за преке сопственој поезији лишавајући је, концепцијски, онога што јој, фактички, највише недостаје: усавршавања израза и филозофско-интелектуалних димензија. Тотални човек коме је он тежио не може се изразити само поезијом новог и сталним кидањем веза са старим; тотални човек није могао да буде тек тако једнострано лишен старог у себи, као што ни поезија која хоће да га изрази, не може бити екстремно лишена свих

веза са традицијом нити са неким најопштијим песничким нормама. „Привидно враћање староме“ (Енгелс) је нормалан пут дијалектичког развоја; „осцилаторно кретање уметности“ на свакој својој поларној страни давало је значајне резултате, — порицати то значи игнорисати мудрости и искуства историје.

III

Давичо је веома често у својим есејима помињао категорију тоталитета као сопствену поетску норму. „Залагао сам се и залажем се за литературу што ставља у покрет све полуге човеке тоталности коју никад нећемо исцрпсти, али којој се можемо асимптотно приближавати све удаљенији од поларних стихија.“ Доследно томе он је указивао и на „дефектност линеарности“: „Акутно актуелни смисао поезије лежи ту: у успостављању изгубљене тоталности, у поновном успостављању изгубљене тоталности, у поновном успостављању хармонијске равнотеже између бунила и смисла, сна и праксе, жеље и јаве.“ Али је та категорија у његовој поетици остала магловита и неизграђена; то је тоталитет који се може засновати само у границама поезије романтичке инспирације. Давичо је успевао да у својој стваралачкој личности уједини и плодно репрезентује неколико основних развојних токова развоја наше поезије, али никако није успео да превлада супротност класичног и романтичног: у тој најопштијој подели у поезији, он је остао ограничен природом своје романтичке личности. Критикујући често „филозофствујушче подтекстове“ елиотовске поезије, Давичо их не критикује као „апсолутизовану делимичност“ или као „дефектност линеарности“ у име тоталности поезије, него опет у име једне друге „апсолутизоване делимичности“ — ирационалистичког схватања литературе које

лежи у основи надреализма. Теза о споју мисли и емоције у поезији, на којој је инсистирао Елиот, готово је одсутна из његове поетике. Самим тиме ни позиција те критике није „темпирана тоталност“. Заснована на овако уже постављеном тоталитету као централној категорији, његова поетика може успешно да оправда и објасни његово песништво, али не и да се истакне као општеважећи принцип.

Давичова најкомплекснија песничка књига, поема *Човеков човек*, изразила је више него иједна друга књига поезије у српској литератури „тоталност речи“ и човека „обузетог тоталношћу“: кроз њу је проговорио човеков човек човековом човеку. Али и та јединствена књига остала је и сама у себи недовољно дограђена у функционалну целину, препуна стихова неједнаке унутрашње вредности и стихова који нису оспособљени за пуну поетску комуникацију. Зато је и данас питање њеног места у нашој литератури отворено: они који у њој траже формално техничке и садржајне новине наћи ће их, они који траже савршенства и превасходно естетске вредности разочараће се.

Уместо „целих лепих песама“ као естетских микрототалитета, Давичо је неговао поезију која сама по себи представља једну целину, — естетски микрототалитет, једно дубоко и аутентично песничко виђење света. Њега никад није занимала песма као „некористан естетски предмет“; он је био песник који је имао да саопшти своју људску и револуционарну поруку, и зато је одувек неговао одбојност према естетизму, па и према самом захтеву за стварањем „целих лепих песама“. Чак и његовим најкомплетнијим песничким творевинама као што су *Србија* и *Хана* у поређењу са правим великим песмама, недостаје извештај интелектуално естетски тон који би им дао нове димензије и учинио их комплетнијим. Миодраг Павловић, који је за своју *Антологију српског*

песништва (1964) тражио песме церебралног нерва и суздржаности, песме зрелог осећања и зрелог израза, представио је Давича са свега четири песме, као осредњег песника. У тој антологији медитативно класичке оријентације, Давичо, као превасходни песник младости и свежине, није можда много више ни могао да добије; праве његове вредности биле су самом концепцијском поставком ове антологије заобиђене. Давичо се потврдио као песник најизразитијих драмских интензитета у нашој поезији. Он је још увек наш најостваренији песник језичке маштовитости и песник који је највише испевао себе, своје време, амбиције и сновиђења неколико поколења везаних за револуцију.

Спрегом двеју наизглед неспојивих супротности: распуштеног надреалистичког језика и крутих социјалних интенција, Давичо је постао песник једне аутентичне визије и аутентичног сензибилитета. Његови стихови из периода социјалне нису се много разликовали по спољној структури од стихова осталих наших песника. Али поткожно, испод формалних конвенција, дамарао је један надреалистички нерв који је његовом стиху давао другачије, интензивније пулсирање. Давичов немирни темперамент „без мере“, зауздаван општим формама и конвенцијама, подвргаван дисциплини, остваривао је тада јединство мере и без мере, јединство стереотипног и необузданог, јединство конвенционалног и непомирљивог. У томе се можда и налази одговор зашто је Давичо баш из тог периода (*Песме 1938, Хана*), најприхваћенији и за највећи део наше књижевне јавности неоспоран. Опште форме и конвенције омогућавале су му комуникативност, читљивост, допадање, што никад није постигао касније у збиркама које су донеле нов и изузетан сензибилитет; негације постојећег у тим формама давале су му свежину и непоновљивост. Његов језик који је још за време надреализма био „једном сезамов-

ском формулом ослобођен веза одређене синтаксе и одређене логике“ сад се недисциплиновано дисциплиновао: сабијен у оквиру конвенционалног стиха он се огласио свом својом невиношћу. Принцип *невиности речи* који је он много касније формулисао у истоименом есеју (1959), донекле је спроведен већ и у тим збиркама. Поетска потреба за враћањем „невиности“ речима била је „животна нужност“ социјалне поезије у њеним интенцијама да казује истине које су се најадекватније изражавале паролама. Невиност речи, па, дакле, и свежина језика, необичност, несвакодневност синтаксичких спојева, спасли су Давичову поезију баналности и прозаичности у коју је био запао највећи број социјално оријентисаних песника. Сви Давичови досадашњи критичари који су вредност његове поезије тражили пре свега у језику, имали су право; за такву оцену могли су наћи довољно потврде и у његовим теоријским есејима.

Примена *принципа невиности речи* показала се, међутим, најнеопходнијом у његовој новијој фази, почев од збирке *Настањене очи*.

Миришем цвеће снега, ја сочим траве младе
и не иштем зрелих киша материње сисе
ја битке змија и лигњи гледам: љубав раде:
из мечке рис извлачи тешких жена обресе.

Готово сви спојеви у овим стиховима (*цвеће снега, сочим траве, зрелих киша* итд.) нови су и свежи; отуда и снага која из тих стихова избија. Давичо је и у *Настањеним очима* још увек онај робустни песник из *Вишње за зидом* и *Хане*, али више није толико јасно о чему пева: конкретност теме и мотива изгубила се. Он више није ни револуционарни ни љубавни песник, он више ништа не опева, — сада је само песник. Поетика *невиности речи* била је у стању да сачува његов пређашњи темперамент, утолико више што се

вратио новој музикалности стиха и поетске фразе, али није била у стању да прикрије да је тај робустни песник изгубио нешто од подлоге говорног контекста, да се већ исказао, да је оно своје главно, већ рекао. Три последње Давичове књиге, *Каирос*, *Тропи* и *Снимци* немају унутрашњу ватру његових пређашњих збирки: овде су присутни само одблесци његове револуционарне идеје која није успела да сазри у нови емотивни и сазнајни квалитет, па ове збирке делују за једног Давича ископнело и млако. Силом прилика и по сопственим развојним потребама, Давичо је у најновијем свом периоду почео да ствара поезију на самој речи, „јединој материји којом песник располаже“ (то је већ традиција у поезији од симболиста наовамо). У својој најинтензивнијој фази, Давичо није полазио од малармеовске тезе да речи треба пустити на слободу, него је полазио од тезе која је блиска Мајаковском: да реч треба да служи идеји, идеји револуције пре свега. Ослањање превасходно на невиност речи у његовим последњим збиркама значило је да се он као песник једне велике идеје исцрпао, да је доспео тамо куда се није упутио, на позиције које су блиске, ако не идентичне, ларпурлартизму. Он у тим збиркама није доградио пут интегралног хуманизма који је тако силовито продро у *Човековом човеку* и *Флори*, није учинио да тај хуманизам сазри, да се оваплоти у још кохерентнијим и савршенијим збиркама него што су то могле да буду те две, вероватно његове најзначајније књиге. „Ја знам, ја слутим искуством не само Давича и не само својим сопственим, него и, такође, искуством читаве епохе: да је немогуће бацати се бескрају у непреглед, да је немогуће веровати у апсолутну будућност, у њену преображавајућу, испуљујућу новину, а не упознати овај зев празнине, овај амбис једног новог, старог ипак ништавила. Дозивање будућности је искушавање ништавила. Дозивање огња је истовремено и иску-

шавање пепела“, каже Радомир Константиновић. Давичово просипање речи у простор није у крајњој линији ништа друго него борба с ништавилом, чији је он љути противник и, парадоксално, утолико више, у овој последњој фази, — његов заробљеник. Његов некадашњи узвик: *Младости, борбо вечита!*, претворио се, судећи по недавној телевизијској емисији у којој је Давичо говорио, у једно резигнантно уверење да је човек осуђен да се бори без престанка, до краја, до крајњих граница свог људског трајања. Није се, дакле, променило уверење, променио се само тон и осећање: Давичо је и даље остао песник апсолутне борбе и апсолутно модерног, али пред њим не стоји младићки буревеснички немир, него зев ништавила, „бацање бескрају у непреглед“.

Поља, март 1967.

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ

I

Миодраг Павловић је до сада два пута био у фокусу јавног интересовања: први пут негде 1952—56. године, у време најдубљих сукоба „модернизам“—„реализам“, и други пут 1964—65. године, после изласка његове *Антологије српског песништва*. Оба пута је интересовање јавности било усмерено ка његовој естетској платформи, његовом делу и његовом чину, а не ка његовој стваралачкој личности. „Павловић је дошао готов, завршен; са талентом и са програмом“, писао је Михиз поводом његове прве књиге *87 песама* 1952. године. „Модеран је у том смислу што у нашу поезију уноси нове мотиве и нове форме изражавања, до којих се у свету већ дошло, али није прекорачио праг откривања наших тајних извора.“ Павловић је дошао са талентом и програмом и читавих неколико година био је уз Васа Попу најистакнутије име послератног модернизма, али није дошао готов и завршен: развојни пут му је тек предстојао. „Откривање наших тајних извора“ постало је касније његова велика опсесија и као антологичара и као есејисте. Песме које управо сада објављује и које још није сакупио у књигу, са мотивима из старословенске прошлости и митологије, показују да га ти тајни извори још интензивније преокупирају.

У борби за „модернизам“, који је био заједничка платформа читаве једне групе разноликих стваралаца, Павловић је скоро од почетка носио једну од његових „варијанти“: он у нашу књижевност, после полувека доминантног француског утицаја, уводи дух модерне енглеске песничке и критичке традиције. Тај дух је за последњих десетак година постао стамена компонента нашег књижевног развоја: неколико млађих аутора који су се развили под његовим окриљем већ представљају једну незаобилазну струју која има све већег утицаја на интелектуалну климу и књижевну мисао.

У распаднутом послератном „модернизму“ он представља најистакнутију личност млађег крила које се све више окреће нашој књижевној традицији и које низом подухвата, од песничких до издавачких, ту традицију дограђује учвршћујући заједно с њом и превасходно естетски однос према књижевности.

Павловић се досад представио као песник (збирке: *87 песама* 1952, *Стуб сећања* 1953, *Октаве* 1956, *Млеко искони* 1962), као приповедач (*Мост без обала* 1956), — једна приповетка из те збирке ушла је у Цацићеву *Антологију послератне српске приповетке* 1960; затим као есејист (*Роккови поезије* 1958. и *Осам песника* 1964), као драматичар (збирка драма *Игре безимених* 1963) и као антологичар (*Антологија савремене енглеске поезије*, заједно са Светозаром Бркићем 1956. и *Антологија српског песништва* 1964. године). Готово на свим пољима своје активности, сем у драми стекао је глас озбиљног ствараоца.

II

Миодраг Павловић почео је као песник; „емоционални удар“ који је извршила његова прва књига потицао је од програма који је она нај-

вила; њене новине нису биле само у новом сензибилитету, новој лексици и новој ритамско-интонационој линији, него и у новом схватању и односу према поезији. Он није улазио у књижевност са бременом осећања и личних порука као што обично код нас долазе песници, него као књижевни работник свестан ђаволски тешког посла писања: професионализам је отпочетка био његова стваралачка одлика која се сасвим уклапала у његове књижевне концепције. „Колико је више могао Павловић се трудио да читаоцу своју интимну личност и не наговести. Због тога није случајно што, кад говоримо о субјекту у Павловићевим песмама кажемо човек а не кажемо песник“, пише Светлана Велмар-Јанковић у предговору другом издању *87 песама* (1963), избору из првих двеју збирки. Павловић остаје на чудан један начин имперсоналан не зато што нема личности коју би испољио, него зато што схватање о имперсоналности поезије које је преузео од Елиота захтева управо такву поезију, поезију из које је „субјект успешно елиминисан“. „Категорија личности мислим да стварно нема естетски ранг. Личности не праве поезију, њу праве стваралачки таленти“, написао је Павловић 1957. године на питање београдског радија о кризи поезије. Тада се први пут врло одређено успротивио и „примењивању романтичког схватања“ „да је изузетност песничке личности обавезна“. „Наша савремена поезија, писао је он, обилује талентом, очарава темпераментом, изненађује смелошћу, али њена култура израза није довољно висока и њен технички ниво заостаје за осталим њеним врлинама.“ Тиме је доста јасно обележио позицију своје поетике. Али је тек десетак година после објављивања његових првих збирки постало посве јасно да његов „модернизам“ није значио отпор само према тренутном стању у нашој поезији, него и према једној песничкој традицији која почиње са Бранком Радичевићем и која се нарочито

учврстила после prvog светског рата. Та традиција се доста произвољно назива романтичком; њен назив има смисла само као опозит појму класичка традиција, која тако рећи све доскора, све до Миодрага Павловића, није имала изразитијих изданака у нашој модерној поезији.

Антологија српског песништва, која је показала крајње конзеквенце такве његове песничке мисије зато је и наишла на жестоке отпоре. Другачијим мерилима од свих досадашњих Павловић је оценио последњи век наше живе поезије и векове који су му претходили. „Антологичар не осећа потребу — пише он у *Предговору* — да објашњава зашто своју антологију српског песништва почиње тринаестим веком, односно поезијом старе књижевности. Радије би и сам чуо неко објашњење зашто се, сем ретких изузетака, сматрало да наша лирска поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића. Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће.“ Продуживши у својој *Антологији* век трајања наше поезије уназад за читавих седамсто година, он је практично створио могућност да бранковској песничкој традицији претпостави традицију наше поезије пређашњих векова, да се *поезији романтичке инспирације* претпостави *поезија класичке инспирације*. Тиме је нанесен ударца не само једној школи или једној струји у нашој поезији, него једном књижевном току и једној песничкој традицији која је читаво једно столеће била скоро неприкосновена. Од тог ударца прашина се још није слегла.

У стварању своје *Антологије*, у покушају успостављања једног малог песничког космоса, Миодраг Павловић пошао је од критерија и принципа који код нас нису тако одређено истицани. „Тражили смо песме чији садржај носи печат дубине доживљаја и сазнања и чији израз можемо сматрати делотворним и зрелим“, каже он у *Предговору*; затим: „Тражили смо песништво које гово-

ри о основним питањима индивидуалне и колективне егзистенције, песме које носе мисао или својим садржајем непосредно воде у сазнање.“ „Домет стварних људских вредности у поезији не може да буде локалан“, рекао је на другом месту. Павловић је не само у *Предговору*, него и самим чином своје *Антологије* указивао на једну опасност која стално прети нашој поезији, на „опасност да се буде локалан, пароксијалан, провинцијалан, или модерним речником речено: да искуство и комуникација буду са светског гледишта *приватни*“. Али је он ту опасност често изједначавао са опасношћу од субјективности поезије, чему воде крајње конзеквенце његовог опредељења и тако долазио до екстрема, до естетског догматизма. Ако је тај догматизам својом крутошћу добро раздрмао систем досадашњих вредновања, не значи истовремено и да је изградио конструктивну критичку платформу: дискусије о прихватљивијим критеријима тек предстоје. Миодрагу Павловићу је првом пало у део да кроз осам векова наше поезије провуче једну основну антологијску нит. По свом пионирском послу, по својој храбрости да уздрма постојећа схватања о нашој поезији и да уздрма читав систем инертних вредновања, та антологија ће остати велики чин наше културе иако често није била у праву, иако је често била ускогрудна. Од Богдана Поповића до наших дана нико као он није говорио о својим критеријима тако прецизним језиком; за нашу књижевну мисао његови критерији биће значајни зато што су доживели, на примеру једне антологије, своју конкретну проверу, макар при том показали и своје недоследности и недограђености. „У нашем старом песништву... тражили смо... текстове у којима је личност песничка успевала да пробије кору хијератичнога облика и да се објави својим интимним унутрашњим дрхтајем, неочекиваним потезом маште, или најзад, тренутком реалистичке опсервације, која да-

је веродостојност осталом делу песме и освежава њен емотивни набој.“ Критерији којима је прилазио старом песништву, ето, по тој реченици, шири су од критерија које је применио на најновије столеће наше поезије: они се не затварају иза захтева за „зрелошћу израза“ и „дубине доживљаја и сазнања“; пажња је у њима поклоњена и „личности песниковој“, „његовом интимном унутрашњем дрхтају“ и „емотивном набоју“ песме; због тога они превазилазе границе између поезије романтичке и класичке инспирације и његов избор из тог периода чине и кохерентнијим и неприкосновенијим. Тек од осамнаестог века, тачније од песника који је обележен као Непознати, његови критерији постају неретко или одвише лабилни или преуски да би могли да окупљају „најлепше песме наше књижевности“. „Међу Црњансковим песмама бирали смо оне које су се нашле у чвршћим и мање певушећим облицима, и које су садржајно доносиле битнија сазнања о постојању“, каже он, али то није онај Црњански у коме је пробила „личност песникова“ „интимним унутрашњим дрхтајем“ и „емотивним набојем“, то је један готово немушти Црњански, натегнуто церебрални песник какав он у суштини никад није био. Ако већини Расткових песама „недостаје центрипетално дејство теже, а појединим сликама заоштрена усмереност“ то не значи да је Растко осредњи песник, него да су Павловићеви критерији преуски и ограничени да прихвате и високо оцене оне његове емотивне набоје који су водили до „прскања дамара“. Тек у контексту његове *Антологије*, Дучић и Настасијевић показали су се као прави велики песници, а неколико песника деветнаестог и двадесетог века неоправдано запостављени. С друге стране, његова *Антологија* потценила је неке значајне токове, радове и истакнуте личности (Давичо и др.) наше поезије. У доношењу правди и наношењу неправди ова *Антологија* није

била умерењачка као ни схватања човека који ју је саставио; у дискусији која је око ње вођена није било оправдано разрачунавати се са њеним моралом него са њеним схватањима.

Није случајно што су и *Антологија* и *Осам песника* изашле истовремено; те две књиге део су истог напора да се изгради једна комплетнија представа о нашој поезији од Растка Немањића до наших дана. Оне су донеле и највећу преметачину у нашој поезији и највећа престројавања вредности од Скерлића наовамо. Својом поезијом, *Антологијом српског песништва*, критичким есејима о низу домаћих песника, подршком млађих књижевних имена која су му блиска, Павловић је учинио актуелним не само проблем наше књижевне традиције, него и проблем даљег развоја наше поезије. Дилема у којој се налази наша поезија више није само теоријске природе, него је постала дилема стваралачке праксе, осетније присутна него што се о њој говори. Класична, или још боље неокласицистичка струја наше савремене поезије све је присутнија у нашој књижевној клими: послови на ревалоризацији наше књижевне традиције и све интензивније отварање према западној књижевној мисли иду јој у прилог.

III

Павловић није наступио као традиционалиста; његове прве песме рушиле су конвенције нашег вербалног и распеваног стиха. Његов традиционализам дошао је, у ствари, околинским путем, преко енглеских узора: песник који је много и непосредно учио од Елиота није могао да мимоиђе и његово схватање традиције. Ради одбране и учвршћења својих схватања, он је морао негде да тражи савезнике и нашао их је у нашој књижевној прошлости. И као што то по правилу би-

ва, тај повратак традицији и њему је био потребан да реши неке актуелне проблеме, проблеме свог стиха и своје инспирације.

Павловић је одмах, у почетку, бар као интенцију, нашем необузданом песничком изразу претпоставио строги ред и уздржаност, емоционалности — мисаоност и сазнање; иновацијама — тежњу ка дисциплини и зрелости израза; субјективизму — имперсоналност; романтичном темпераменту — класични мир и уздржљивост; приватности и локалности поезије — универзалност. На читавом низу планова он је извршио дубљу и свестранију негацију наше поезије и наше романтичке традиције; дубина и самосвојност његових негација уочавале су се тек временом као и разлике које су га одвајале од осталих бивших „модерниста“.

Праву меру класичке инспирације Павловић је досегао тек у *Млеку искони*; у првим двома књигама постојали су само наговештаји и елементи; оне су биле још увек израз једног некохерентног, неизграђеног схватања поезије: у њима су се мешали елементи модерне дескриптивности, реторског говора, наглашене рефлексивности, везаног и слободног стиха, лексике градског језика и библијске реторике. Било је у тим збиркама покушаја да се поезија заснује на строгом реду, али најчешће није било довољно зрелог израза. Павловић је у тим збиркама још увек прави „модернистички“ песник, новатор у изразу, експериментатор, трагалац за новим темама и визијама, пребрз у састављању песама и збирки. Његов стих био је тада, у ствари, у водама наше ондашње узбуркане поетске мисли која се напрегнуто модернизовала уједињујући искуства европске и наше модерне поезије: отуда у њој има елемената надреализма, неокласицизма, сирове необузданости, углађених формула и непреврене лексике, готово свега онога што је модерна поезија собом доносила. Претежно је у њој било

оно што је претежно и данас: аналитичност и дискурзивност, рефлексивност и слика.

Године које су од појаве његових првих књига протекле одстраниле су неповерење једног дела наше књижевне јавности према његовом „модернизму“; показало се да је из њих морало да отпадне оно што није имало поетски ниво, а не оно што је било писано на нов начин. Песма *На смрт једне коке* која је својевремено била једна од најнеуралгичнијих тачака у сукобу „модернизам“—„реализам“, једноставно није била дограђена толико да би непорециво могла да брани схватања нове поезије. Стихови из ње: *Кокошка везана за ногу / виси из облака / без главе* лабилни су и део су једне лабилне структуре; зато су и служили као погодна мета критичарима. Павловићеви стихови из тих првих књига по свом графичком изгледу, по броју употребљених речи, по спољној фактури, слични су Настасијевићевим стиховима.

Нагни се
махни руком
нек те угризе гавран
за меки длан

Настасијевић би, очигледно, стао иза другог стиха. Павловић у првим збиркама није имао потребну меру прецизности. Тврдња коју је изрекла Светлана Велмар-Јанковић: „Павловићев песнички израз је веома једноставан и функционалан, скоро би се рекло сув и сиромашан. Одбачена је свака сувишна реч, сакривена свака емфаза“, — истинита је тек делимично: чак и његове најбоље дуже песме као што су *Море* или *Без додира* лексички су преоптерећене и синтаксички нечисте: кроз шуму непроређених речи тешко је доћи до њиховог правог смисла. Његова тежња за усавршавањем израза наводила је његове критичаре на слепо веровање у докрајченост његових пес-

ничких творевина: ретко је ко досад дозвољавао себи да посумња у њихову кохерентност и чврстину. Прва строфа *Тајне*, песме која је досад готово највише истицана у *Октавама*, гласи:

Браћам се у прогонство, ходањем не пронађох пут.
Кап сам човека што је пала. У језгру диже се брдо
где ме потера оставља да стојим са храстовима ноћи
на уском крају неба, сведок далеке раскоши звезда
и њиховог пута кроз велика искуства сазнања и моћи.
Под њиховим ћутањем осуђен сам на једно мало чудо:
присуство гласа у оку. Из слојева древних гнезда
чујем ево певање птица, песма је мом виђењу суд.

Кад се одбаце стихови и речи које су мање потребне или непотребне и које структуру строфе чине гломазном, нефункционалном и отежалом, строфа се своди тек на половину:

Браћам се у прогонство, ходањем не пронађох пут.
Кап сам човека што је пала. Сведок далеке раскоши
звезда
осуђен на једно мало чудо: присуство гласа у оку.
Песма је мом виђењу суд.

Непотребност речи и стихова још су уочљивији у једној слабијој песми из исте збирке. У изворном облику, она је у својој преоптерећености скоро „неразумљива“ иако има сасвим једноставну потку. Она гласи:

ПАСТИР У ГРАДУ

Видите ли човека који улицом игра, башта што се сели
са венцем у коси и рупом скривеном у својој сенци,
он лебди као птица и смешан је као маска за покладе
која бежи од писка воза, јер возови су га довели
једне ноћи кад су плакала стада и мутили се зденици.
Он је драг као јагње које служи једном олтару за украс

и крв своју помало сеје у женствене зглобове машина
иначе, кад би наставио да живи од облака и млека
рекли би

за њега да краде, без обзира што има дивљи шумски
глав
и невин је ко они што никад нису окусили вина.
Иза зидова он слуги бујне крошње које се кроз прозор
нагну

и пружи беле руке да следе кораке тајног сунца,
капија свака дочара му хладовину шуме, исечци
неба порубљени звездама сећају га на богате ношње
његовог краја, али пролазници виде у њему само купца
за сјај понижења, за клевету и крвожедне таванске чуме.

Иако игра он више није на слободи, шине то знају
и зато му шкрипе на путу као ланци, нови су га
прохтеви
обузели и лествице друштвеног успона приближују га
тамници.

Оставио је лепоту да спава у шуми, свог двојника у рају;
кад би само умео да се врати, с птицама да се одсели
тамо где водопад неба у наручје пада, и моћи расту
ко нешто што се попут кише на сваку главу дели!
Треба да омрзне ову игру, па ће поново наћи своја
стада.

Речи и стихови штампани курзивом углавном не-
мају друге сврхе сем да попуне шему октаве. Кад
се они одбаце, из љуштуре песме излеже се оно
што она стварно казује, и чему би, изгледа, да-
леко више пристајало рухо песама из ранијих
збирки:

ПАСТИР У ГРАДУ

Видите ли човека који улицом игра
са венцем у коси
он лебди као птица и смешан је као маска
драг је као јагње

и крв своју помало сеје у женствене зглобове
машина
 без обзира што има дивљи шумски глас
 и невин је као они
 што никад нису окусили вина.

Иза зидова он слуги бујне крошње
 капија свака дочара му хладовину шуме
 исечци неба сећају га на богате ношње
 али пролазници виде у њему само купца
 за сјај понижења,
 за клевету и крвожедне таванске чуме.

Иако игра он више није на слободи
 нови су га прохтеви обузели
 оставио је лепоту да спава у шуми
 свог двојника у рају
 кад би само умео да се врати
 тамо где водопад неба у наручје пада
 Треба да омрзне ову игру
 па ће поново наћи своја стада.

Чим једна песма може тако да се разбије и од њених речи и стихова, по истом редоследу и основном току, сачини друга, знак је да је она недограђена, да нема довољно чврсту структуру. Штавише, ова „очишћена“ верзија *Пастира у граду* показује да је у љуштури једне песме класичне инспирације присилно чамила једна песма која је типична за романтичку традицију, једна песма која се „одликује спонтанијом песничком дикцијом, једноставнијим строфичким структурама, народским језиком, приступачнијим и наивнијим садржајима, активнијим присуством личности и њених осећања. Питање је онда и није ли Павловићева поезија одвише у власти његових поетичких канона и питање је може ли се једној поезији наметнути нешто што је њеном духу и њеној традицији сасвим неиманентно. Једно је наша средњовековна поезија где је присутан унутрашњи дрхтај песничких личности, друго је

онај део наше класицистичке поезије који је робовао позајмљеним канонима. Павловићева теза има сврхе као коректив емоционалистичким схватањима поезије; чим оде у крајност она показује сопствену ограниченост кад треба да систем песничких порука посматра у тоталитету.

У *Млеку искони* и у песмама које је после тога објавио, Павловић је очистио свој стих и свео га до функционалне неопходности, до шкртости у изразу. Али је он и ту отишао у другу крајност: лишио је своју песму, свој стих, ритма, неопходних сокова свежих речи и најнеосетлијих елемената певности који су понекад у стању да дају пулс песни. Слично Настасијевићу, он је у сажимању одлазио понекад даље него што је нужно, али је Настасијевић за основу своје поетске комуникације имао увек исконску мелодијску пуноћу стиха, а Павловићу је управо таква постојанија, инхерентнија мелодијска, звучна, интонациона линија недостајала.

Да је „језик један од најзначајнијих Павловићевих успеха, јер створити за поезију такав језик, значило је померити наш песнички идиом“, — писао је Светозар Бркић још 1958. године. Тај језик, који је он не без претеривања назвао „сумом цивилизованости и образовања овог времена“, одавао је у песнику градског човека и интелектуалца, чак и кад се није прихватао интелектуалних тема и кад је био далеко од градског пејзажа. Тај свежи језик стварао је дојам о једном новом сензибилитету и оваплоћеном богатству песникових визија. И мада је језик као средство и домет израза и у његовој поетици и у његовој антологијској пракси остао недовољно наглашен, Павловић је језиком и лексиком, односно новом синтаксом проговорио највише о свом унутрашњем пејзажу; у суштини нова синтакса и јесте највећа драж сувих и шкртих стихова *Млека искони*.

Од питања која се намећу човеку у додиру с природом, до вечног питања: ко сам? лебди у његовој поезији стално интелектуална жеђ за сазнањем: тај интелектуализам, превласт мисли над емоцијом, у основи је класичне инспирације његове поезије. *Пси лају и досађују се / лопови иду преко моста*, каже он; слика и рефлексција прожимају те стихове; та два елемента су основни конституенти Павловићевог песничког мишљења. У првој књизи они су јако истурени: песма је најчешће дата као скица која има да саопшти неколико мисли и слика. Већ у *Стубу сећања* где преовладавају компликованије песничке структуре, „већи облици“, они се јављају као инкорпорирани део песничког језика и песничке мисли. Поема *Одбрана нашега града*, која је и до данас најизразитија Павловићева песничка творевина, у својој многострукој структурираности заснована је углавном на комбинацији реторског говора и градских говорних идиома: слика и рефлексција преко њих и преко комбиновања кратког и дугачког стиха, уклопиле су се у ритмику свечано ораторског и свакодневног: сензибилитет модерног човека пред једном тако патетичном темом показао је докле све може да се уздигне једна мисаоно емоционална визија. Та поема, очигледно структурирана на Елиотовим песничким искуствима (*Пуста земља, Чиста средa*), још увек није у водама класичне инспирације. Више од ње у тим водама је друга његова поема из тог периода — *Опело за песника погинулог од бомбардовања* у којој је и више суздржаности и дисциплине, али и више немуштог језика. Песма *Орфеј у Кореји*, у везаном стиху, најближе је његовој каснијој тежњи за дисциплином израза, зрелошћу емоција и мисаоним контекстом, али и најближе спонтанијем присуству песничке личности и његовог емоционалног света. Песма представља један изграђени тоталитет; она је јединоство противречних момената: од вечите теме *Ор-*

феј до строго актуелне теме *корејски рат*, или од појединих стихова који имају призиву *древног (Еуридик, где си?)* до оних стихова који носе обележје најсавременије апокалиптичке визије (*откос гвоздених цеву на твој гробу*) ређа се читав један сплет супротности: у том тоталитету нема превласти класичке инспирације, него њеног јединства с романтичном.

Никад Павловић касније није написао песму са тако богатим слојевима супротности и ниједна његова каснија песма није се домаћила до нивоа *Орфеја у Кореји*. У својој последњој књизи, у *Млеку искони*, Павловић је лични глас песников заменио једним другим гласом; Александар Петров је тај глас назвао *објективним гласом поезије*. „Визија у песми *Рођење Афродите*, каже он, тежи да буде објективна. Она није плод само ствараачевог личног искуства и његове имагинативне активности, већ је плод инспирације општим искуством и резултатима митске инспирације.“ У песмама *Млека искони* више нема јединства мноштва или јединства супротности из *Одбране нашега града* или *Орфеја у Кореји*: објективно је однело превагу над субјективним, опште над појединачним и посебним, апстрактно над конкретним; песме су добиле у строгости израза, у углађености, али су изгубиле у динамици, у унутрашњим димензијама у снази и у свежини, постале су обезличене, апстрактне, неконкретне. Због своје једностраности или једнополности оне нису ни могле појединачно да се развију као значајнији тоталитети, па чак ни у целини, као књига песама, нису прерасли у „велики облик“. Њихова полазна основа је преуска: оне представљају опредмећење мисаоно сазнајних преокупација, а не опредмећење човека као целокупног бића: ограниченост теоријског концепта редуктивно је осиромасила песничку праксу сасушујући јој субјективне, емоционално-ирационалне сокове.

IV

Миодраг Павловић постао је временом један од најизразитијих послератних есејиста. Есеји о Бодлеру, Јејтсу, Блоку, Бланшоу, Сен Џон Персу представиле су га као писца значајне обавештености и ерудиције; публицистички и теоријски радови као писца оријентисаног ка суптилнијим проблемима поетике; есеји о домаћим песницима као поузданог радника на једном неопходном послу. Његов напор на ревалоризацији наше књижевне прошлости део је једног општег напора и опште књижевне климе; сврха је тог напора да нас у дограђивању самосвести националне књижевности. У овом тренутку кад се наша поезија, ваљда први пут у својој историји, налази у позицији не да следи већ откривене путеве у другим литературама, већ да их и сама истражује, учвршћење њене аутохтоности, самосвест о њеним вредностима, пут је ка превладавању актуелног стања.

Павловићеви есеји о домаћим песницима (о Дучићу, Дису, Бојићу, Срезојевићу, Аници Савић Ребац, Настасијевићу, Радомиру Продановићу, Вељку Петровићу, Васку Попи) праве су мале критичке студије. Тако рећи од Скерлића нао нама нисмо имали тако разложно осветљене песничке личности. Исидора Секулић била је погодан тумач песника и поезије, али непогодан и непоуздан критичар. Њеном методу недостајало је нечег без чега критике нема, недостајало јој је *компарације у једном систему вредности*. Ако би се критика схватила и шире, ван свакодневне новинско-часописне активности, по урађеним пословима и њиховим ефектима, онда би нормално било сматрати Миодрага Павловића за једног од најистакнутијих и најозбиљнијих послератних књижевних критичара. Његова есејистика даје пре свега утисак озбиљности, одговорности, студиозности; то је разликује од великог дела слич-

не књижевне есејистике. Аналитичка критика Богдана Поповића našла је у њему далеког модерног наследника; он је први значајнији књижевни критичар за последњих педесетак година који је прекинуо пупчану врпцу са скерлићевском критиком и пошао путевима који су јој из основе страни и који методолошки значе нешто ново. Насупрот тој критици која је каткада позитивистичка, каткада импресионистичка, каткада експресионистичка, зависно од њеног носиоца, али у суштини коментаторска, Павловић је почео да негује аналитичку критику, критику преважно дискурзивну. Од Милана Богдановића до Михиза и још млађих, та наша критика сводила се најчешће на коментар дела и писаца: уместо аналитичког раслојавања она је коментарисала не улазећи програмски у унутрашњу структуру, а кад је анализирала, она је анализирала утиске и прве слојеве дела. Криза наше критике, о којој се тако дуго говори, јесте криза не толико критичарских личности колико критичких метода. Павловићево особено место у нашој критици не чини његова предодређеност за критику, критички нерв, него управо метод. Основе његове критичке мисли чини без сумње енглеска *модерна критика*; због тога она значи не само освежење за нашу критику уопште него и покушај да се наша критика заснује на модернијим теоријским концепцијама и на савременијим критичким искуствима. Иако методолошка начела његове критике још нису разрађена, очигледно је да је она формалистичка, естетистичка, да дело посматра као затворени феномен, ван ближих релација са другим видовима људске активности. Павловићево образовање је претежно књижевно; идеје из других сродних области (филозофија, естетика, лингвистика итд.) нису изгледа непосредно присутне у његовој мисли; отуда она можда и није широко постављена; зато он савезнике у борби за своје концепције не тражи у савременој научној и фи-

лозофској мисли него у традицији и зато и његов традиционализам није сасвим лишен могућности ретроградног деловања. Но ако његови есеји још нису производ једне научно фундиране апаратуре, они су бар дискурзивни: у њима се тврдње најчешће заснивају на аргументу, подацима, чињеницама, судови се образлажу и доказују а не само изричу; уместо запенушане реторике у њима влада логична реченица; његови текстови о песницима обједињују у себи есеј, студију и критику, свестраност — али само у границама литерарне аутономности — њихова је одлика.

„Ми смо себи — каже он у есеју о Аници Савић Ребац — поставили задатак: да видимо уметничке квалитете њене поезије, да одредимо место и положај њен у панорами развоја наше поезије, да видимо какви су се песнички утицаји и токови у њеном епском опусу сусрели и укрстили, и можда покажемо и да се извесни филозофски ставови и преузимају такође преко песничких а не само филозофских, дискурзивних предања.“ Исте захтеве, сем наравно овог последњег, Павловић је постављао и у есејима о другим нашим песницима. Ти захтеви су у његовим есејима обележени и посебним поглављима; он је на сваки од њих покушавао подробно да одговори, а често у тој подробности и савесности и претеривао: његове „техничке анализе поезије“ претварале су се понекад у досадно ситничарење као и његова компарирања домаћих и страних песника. У његовим есејима не смета дубина хируршких захвата, него сам начин њиховог техницизираног извођења, посезање одвише за обликом, техником. Он није успео да свој доктринарско-есејистички апарат обложи мером која би осећање за естетско, за техничко, мајсторско, да не кажем занатлијско, видела у сталном јединству са субјективним, стваралачким. У мисаоном систему Миодрага Павловића најмање је рашчиш-

ћена област субјект-објект релације. И као песник, и као есејиста, и као антологичар, он је на том основном проблему дијалектичког мишљења остао на старим дуалистичким позицијама и отуда ни његов стваралачки и теоријски допринос није онолики колики би могао да буде. Објективизам у литератури и поезији исто је тако опасан и бесплодан као и субјективизам; пут није „златна средина“ али јесте њихово јединство.

Обнова класицизма сама по себи није отворила један нови пут за нашу поезију и нашу литературу. Она је донела екстремна решења у односу на постојећу праксу и подстакла дискусију о путевима њеног развоја. У најбољем случају сама идеја и тежња ка обнови класицизма у овом тренутку освежава плурализам наших литерарних кретања. Најбољи резултати у поезији остваривани су онда кад се песници нису придржавали канона: Павловић у првим двама збиркама, Христић и Лалић кад су се отимали испод ограничења сопственог објективизма. Песник који је већ стекао место у историји наше литературе, Бранко Миљковић, уједињавао је у себи елементе и класичке и романтичке инспирације. У емоционалистичко-ирационалистички дух наше поезије он је унео интелектуалне преокупације, рефлексивност и тежњу ка дисциплини израза, али се није одрекао ни емотивног набоја и личног унутрашњег дрхтаја; сопствено осећање света и лични ангажман увек су били присутни у његовим песмама; својеврсна синтеза коју је он остваривао управо у тренутку кад се раскол између та два наша основна тока поезије продубљивао, оставила је иза њега поезију која вишеструко може да задовољи данашњег читаоца и која својим унутрашњим димензијама чини излишним крајности дилеме између поезије класичне и поезије романтичне инспирације. Околности у којима се Миодраг Павловић развијао и његове личне предиспозиције, предодредиле су га за другачију улогу и друга-

чије доприносе. Поред Оскара Давича он је постао највећи трагалац у нашој послератној поезији, на другим путевима и са другачијим амбицијама, и један од неколицине писаца који су највише допринели формирању наше послератне књижевне мисли и ситуације. Одвише пута је почињао изнова и није се у пуној мери развио као песник, није продубљивао своје визије и дограђивао свој песнички свет као његов сапутник Васко Попа, који није ишао до екстрема у испуњавању неокласицистичких канона. Добродошлица с којом је Михиз дочекао 87 *песама* испунила се: Миодраг Павловић постао је „веома значајан песник наше књижевности“.

Поља, фебруар 1967.

СТЕВАН РАИЧКОВИЋ

I

Стеван Раичковић припада оној генерацији песника (Ристо Тошовић, Слободан Марковић, Бранко В. Радичевић, Славко Вукосављевић, Драгослав Грбић, Мирослав Антић, Жарко Ђуровић и др.) која је за свега неколико година, од 1948. до 1952, прешла у поезији од журналистички стихованог борбеног усхићења до екстремног лирског субјективизма. И он је једини из генерације без дубљих последица по своју стваралачку личност доживео драму тог заокрета. Већ од 1952. године, од појаве Миодрага Павловића и Васка Попе, лирски субјективизам и извесна драинчевско-јесењинска нота коју су донели песници Раичковићеве генерације, били су заувек потиснути из првог плана наше литературе, а с њима и његови песнички вршњаци. Раичковић се, међутим, уврстио у први ред српских послератних песника, и више: у овом петнаестогодишњем периоду био је једини општеприхваћени и ни од кога оспоравани песник. Одвојен од табора и група, помало и од сопствене генерације, и никад довољно ангажован у јавном животу, он је ипак, за цело то време био присутан и у књижевности и код публике и то превасходно преко сопствене поезије. Девет збирки песама (*Детињства* 1950, *Песма тишине* 1952, *Балада о предвечерју* 1955, *Ка-*

сно лето 1958, Тиса 1961, Песме, Камена успаванка и Стихови 1963. и Пролази реком лађа 1967) и неколико мање значајних књига за децу, одредиле су му једно од најстаменијих места у српској савременој поезији. Избор из ранијих његових књига, збирка Песме, ако би се допунила са десетак сонета из Камене успаванке и неколико каснијих песама, била би једна од најобимнијих и најдограђенијих књига трајне вредности какву би мало који наш песник могао да састави.

II

Раичковић није био експериментатор ни авангардист, али се није много држао ни наше књижевне прошлости. Стихови:

Из близине сам хтео да видим уцветали бадем.
 Био је леп и лилав у голом брду, и необичан.
 Био је као округла кап пене. Кап даљине.
 Иначе: био је то читав круг од лишћа.
 Са разбацаним тачкама тек пробуђеним за око.

казани су универзалним песничким језиком, на начин близак поезији древног Истока, Сапфе, наших средњовековних песника, Тагоре, Лорке и толиких других. То заједничко са песницима различитих епоха и народа наводило је критичаре да га квалификују као традиционалисту романтичке инспирације. Питање је, међутим, да ли је Раичковић уопште традиционалист, у оном смислу у коме се тај појам код нас употребљава. На коју се традицију он наставља? Песничка линија која иде од Бранка, Лазе Костића, Диса и Црњанског, њему је, уистину, ближа него другим нашим песницима, али не зато што је он из њиховог окриља непосредно израстао, него што је „извесна перманентна супстанца“ његове лирике заједничка не само лирским песницима наше књижевне прошлости, него и многим лиричарима различи-

тих времена и народа. У њему има стихова који асоцирају на раног Давича, на Матића, Растка Петровића, Дединца, Десанку Максимовић и друге ауторе наше савремене поезије и има стихова којима је он дао властиту боју. Ма како се појам песника традиционалисте одређивао, он никад практично, дакле и у суштини, не израста у духу једне интегрално схваћене културе, него редовно у духу једног њеног периода или једне њене струје; традиционализам у ужем смислу може се изједначити са неокласицизмом; романтичка традиција води увек рушењу старих форми и њена је традиција — немати традицију. Раичковић се не може убројати у традиционалисте који израстају на парцијалној традицији; његово ослањање на књижевне вредности прошлости је толико широко и обухвата толико духовних праваца и струјања која су по свом карактеру антитрадиционалистичка, да читаво његово песничко дело излази, у ствари, из оквира постављених дилема традиционализам—авангардизам или класицизам—романтизам. Ти оквири се само присилно, или, евентуално, са пуно условности, могу односити на његово дело.

Најједноставнији наш савремени песник Стеван Раичковић случај је за себе. Сличностима са песмама различитих епоха, његова поезија је, с једне стране, ванвременска, безлична, општа. А с друге: изразитом личном обојеношћу — субјективна, конкретна, савремена. У споју тих крајности, у њиховом сталном јединству лежи перманентна супстанцијалност његове поезије. „Вечне су, вечне неке песме у збеговима“, каже он у својој првој збирци песама *Детињства*. Вечне јер се певају у увек истим ситуацијама, имају исте или блиске мотиве и теме. А Раичковић је најчешће у својој поезији користио те вечне теме и мотиве и истовремено најопштије и најиспробаније песничке форме, да би се субјективно отелотворио. Стихови Васка Попе, Оскара Давича или Миодра-

га Павловића, имају самосвојну песничку структуру и посебне кодове: изузетност тих структура су њихове основне особине. За прихватање поезије Миодрага Павловића, на пример, потребно је не само солидно него и одређено образовање; без познавања савремене енглеске поезије или бар различитих класицистичких периода у историји литературе, врата те поезије остају малтене закључана. Структура Раичковићевих стихова је далеко једноставнија, општија, неизузетнија, у историји лирског певања чешће употребљавана. Због тога је и комуникативност његове поезије већа и због тога се и десило да он буде и најприхватљивији и „најразумљивији“ наш савремени песник за различите интелектуалне и естетске нивое и укусе. Услови за успешну комуникацију са његовом поезијом су толико општи, историјски потврђени и проверени да може да им удовољи свако иоле култивисаније ухо. Посебни услови, карактеристични за многе савремене песнике, код њега су сасвим незнатни, и своде се углавном на обележја личног, субјективног, тако да супстанцијална обележја његове поезије нису ни одвише субјективно, ни одвише објективно, него субјективно и објективно, опште и конкретно-лично у исти мах.

III

Раичковић не општи са космосом и митологијама, не ствара драматику унутрашњег света, не импрегнира своју поезију идеолошким ракурсима. Педесетак година после футуризма, у овом техницизираном времену, његов свет, одвише заоденут у лишће и траве, налази се некако ван основних токова модерне поезије. Дијалог који он води с природом као да не води песник модерних времена. Он се ствари не обраћа као мртвом предмету него као бићу. „Мени ништа неће траве, гра-

ње, / Мени ништа неће небо. Ништа.“ Јер и траве и грање у његовом свету могле би да науде човеку. Тако непосредан у општењу с природом човек је могао да буде тако рећи још само на претцивизацијском ступњу, док још јасне границе између субјекта и објекта нису постојале. Влада Урошевић, који је не само у македонској, него и у целокупној савременој југословенској поезији постао најистакнутији пејзажист, има већ сасвим другачији однос према природним објектима. Он се налази у улози будног посматрача који снатри ствари и појаве изван себе увек са одређене дистанце: границе између субјекта и објекта у његовим лирским пасажима су сасвим јасне. У Раичковића, међутим, те дистанце према природи нема. „И грана већ да постанем, моје би лишће мислило“, каже он. Органска припадност Раичковићева природном свету исконскија је и приснија него што би била да је проузрокована само неком естетском сензацијом или неопантеистичком идејом. Његов однос према природи је спонтан и елементаран; код њега као код оријенталних песника човек и природа нису две различите ствари. Одлазак међ траве, лишће, на реку, јесте песничка потврда једног аутентичног амбијента у коме се човек осећа људски потпуно.

Ниси сам.

Поред тебе расту травке и савијају се.

Три шиљата листа нешто чудно шуме.

Скакавац је скочио с бусена на цвет.

Откинут реп гуштера је нови становник.

Нико сем тебе не зна да се умножио свет.

Пуши се црна земља и пева белу лирику.

Ниси сам.

У првој Раичковићевој књизи *Детињства*, песме о житу још се мешају са песмама о рату, песме о детињству са песмама о изградњи. Његов песнички свет ту још није био кохерентан, мада

се генеза његове касније аутохтоности већ ту садржавала. „Кад видим плаво небо заборавим на глад“, гласи један стих из те збирке. И једна строфа:

Под белим друмом тече низина
Враћам се на Тису после рата
Очи су још мутне од паљевина
Траже зелени мир папрата.

Чезња за плавим небом, за природом, рађала се и расла из поремећеног детињства, болнице, глади, рата. Отићи у природу значило је отићи у један други, нови свет: макар „побећи некуд где било и руке празне дићи у плавило“. Већ у другој његовој збирци *Песма тишине* тај одлазак био је потпун и неповратан; његов свет се заокружио и затворио. Мотиви који су тај одлазак, или још боље — то отуђење новог света изазвали, били су једноставно редуцирани и заборављени, чак се ни ћутање о њима није више примећивало. Он није побегао у природу као што су то чинили романтичари да би од ње направили позориште у коме најрадије слушају сами себе, или да одатле воде дијалог са светом из кога су побегли. Природа је њему била обетовани амбијент аутентичног бивствовања. У ономе што је најелементарније: у плавом небу, тишини, сунцу, реци, песник је нашао вредности и смислове који људску егзистенцију чине аутентичном. Микровредности у том микросвету, образовале су један постојани песнички свет. Основне литерарне категорије — *смиао, вредност, лепота*, оствариле су се и у том његовом микросвету.

Ту више нема бега
Живот је склопио круг
Па нека и биљка и птица
Буду као човек
Друг.

Централна тема његове поезије зато није човек него очовечена природа. Он се обраћа реци, дрвећу, шуми, песми, али се ретко кад обраћа човеку. Уколико човек и присуствује у његовој поезији, онда је то најчешће у стварима и преко ствари. Зато то није дијалог човека и човека, него дијалог човека и очовечених предметних бића. Проблем усамљености у његовом свету решен је изостављањем граница према природним објектима: човека сапутника и саговорника замениле су ствари и појаве. Тиме он, свакако, није учинио неколико корака уназад ка некадашњој „природности“ човековој, него је, изгледа на свој начин и делимично, остварио идеал о превладавању граница између субјекта и објекта, о оприрођивању човека и очовечавању природе. Самим устројством своје поезије и њеним стваралачким чином, тај песник који је имао најмање трагалачких и експериментаторских амбиција, донео је својом поезијом један особен и кохерентан вредносни систем и тиме сасвим приметан песнички допринос филозофској тези о перспективама натурализовања човека.

IV

Стеван Раичковић, који се никад није експлицитно бавио теоријом и критиком, прецизно и одговорно саопштио је свој однос према сопственој поезији и своје схватање поезије у трима песмама из збирке *Балада о предвечерју*: *Враћам се до својих врата*, *Руке бола* и *Песма и смрт*.

Програмска *Песма и смрт*, која би могла да се назове и *Моја поезија*, гласи:

Ова песма нема оштрих зуба
 Све је у њој голо ћутање и мир
 И спори долазак до последњег руба
 Испод кога мами хладан дубок вир.

Ова песма нису тешке речи
 Мада мало опор звучи густе звук
 У њој нема капи која главу лечи
 И болне руке згрчене у лук.

Ова песма можда личи на долину
 У којој се болно скаменио вук.
 Ова песма споро улази у тмину:

Ја не видим више од ње помрчину
 И осећам само тешки тамни звук
 Како моје руке вуче у даљину.

Критички однос према сопственој поезији својствен Раичковићу, овде је прерастао у праву песничку самосвест. Не само да су одређења сопствене поезије тачна и неминовна, него су и толико прецизна да не остављају двојбу о њиховом правом смислу. Да је његова песма „спори долазак до последњег руба / испод кога мами хладан дубок вир“ рекао је, изгледа, он први дајући тиме својој поезији дубину коју критичари превиђају, заостајући само на спољним ознакама његовог света. Та песма која личи на долину у којој се болно скаменио вук, није производ трагичног осећања света. Трагично осећање у његовим стиховима није дозрело: оно се јавља тек као предосећање. Онај тешки тамни звук који његове стихове вуче у даљину, звук је те песме, њених недотакнутих дубина, те песме у којој нема капи која главу лечи. Каже Раичковић, разуме се имплицитно, да његова песма има већу магијску моћ над њим него што служи катарзи. У светлу те самосвести, ни целокупна Раичковићева поезија мира и тишине не потиче из смираја. Смирај је само циљ и привид у тој поезији у којој право, коначног смирења ипак нема. Сонет *Камена успаванка*, модерни псалм, вапај је за смирењем. У томе свету, где се толико говори о миру и смирају, није све мирно ни смирено, јер он није то-

лико пронађени свет, колико свет за којим се трага, свет песничке пројекције.

Друге две песме, које се надовезују једна на другу, отишле су још даље у формулисању његове поетике:

ВРАЋАМ СЕ ДО СВОЈИХ ВРАТА

Враћам се у ноћ улицом до својих врата.

Дуго се враћам улицом. Улица је празна као шупљи канал.

У неку ноћ проносим чело од злата.

У неку ноћ сам мутни вал.

Дај мени једну песму коју ћу у такву ноћ да певам!

Песму која има речи стварне као дрвеће.

Дај мени једну песму која није папирно цвеће!

Пламен у празне руке да тихо догоревам!

Колико је улица дуга толико куће ћуте.

Дај мени песму стварнију од моје руке!

Ево ти дижем руку у време, у празнине нетакнуте.

Претвори моју руку у звуке!

Увек ме са овог зида гледају речи од гипса.

Скаменим се под њима што су ми речи меке.

Дај једну реч огромну и витку као небеска елипса

Да кажем у страшни гипсани слух! Дај лелеке!

Где си најдубља песмо, моја крв те зове?

Доплови из саване, из бамбуса, из сна слона!

Песмо свих који спавају и своме острву плове,

Падни на моје усне — нек буду бронзана звона!

Скршен: Дај песму макар од најтишег злата!

Песму као бршљанов лист и речи као капи!

Дуго се враћам. Дај песму. О шупљи канал зјапи

И у најдаљу звезду селе се моја врата.

РУКЕ БОЛА

Дај речи густе ко смола
И речи као крв неопходне
За наше празне руке бола
Подигнуте у светло подне.

Дај ону страшну реч што тоне
Још непробуђена у мрак меса
Од које груди мукло звоне
Као негледана кап небеса

Дај речи које имају тело
И у телу срце црвено
Све оне које ће горко чело

Наћи у свету разбијено.
Дај речи горде као мач топола
за наше празне руке бола.

Нико још у нашем језику, чак ни Лаза Костић, није тако помно дозивао своју песму. Каква је то песма? То је песма која има речи стварне као дрвеће и која није папирно цвеће. Нигде Раичковић у тим двама песмама не инсистира на симболистичком цизелирању песме, безличне и ефектне, која више говори контекстом, него ли речима; он говори једино о отелотворењу кроз реч. Његов песник зато није демијург који ствара по сопственој вољи, него увек у интеракцији са речима, које су и његови објекти и његов материјал и моћ и немоћ његова. Диже песник руке у време, у празнине нетакнуте, и онда зачишава ту будућу, жељену песму: Претвори моје руке у звуке! Јер му је моћ њена неизвесна и њена природа непозната. Јер хоће да овлада њеним моћима, да му као модерном Орфеју, усне проговоре моћно као бронзана звона. Он иде даље од поезије посредности и тражи више: да сем поруке песма донесе и реч која има тело стварније од

руке, реч која може у контексту да живи самостално и да сопственим својствима делује непосредно.

СЕПТЕМБАР

Станимо мало, песмо.

Јесмо ли живели, јесмо?

Ти си најлепше сате

— Јаблани кад се злате

У лакој магли, пени —

Однела тужно мени.

Смисао те песме да „однесе најлепше сате“ једноставан је до баналности; поезија је не само у једноставној и јасној поруци него и у лепом телу речи које чак надмашује тај смисао. И Раичковић је био наш највећи песнички срећник коме је реч ишла од руке. Било је једно време кад је сваки његов стих доносио поезију. Други наши песници у својим младалачким књигама углавном много обећавају; Раичковић је до својих зрелих година за собом већ имао трајно песничко дело. Оно није било у толикој мери плод стваралачког искуства и сазревања, колико плод откривања. И он је у нашу поезију собом донео објаву једног посебног света и сензибилитета и објаву незастареле моћи поетске речи.

Две његове најзначајније збирке, *Песма тишине* и *Балада о предвечерју*, јесу управо из тог младалачког периода. После њих, свежина његовог гласа почела је да копни. У недостатку нових сокова песник је већ у *Тиси* покушао да препевава самог себе: стих му је постао тримији и нефункционалнији; сад му је било потребно далеко више речи да би мање рекао. Реч стварнија од руке није више долазила увек и неизоставно: морао је и он, као што је судбина свих песника

„после двадесет пете године“ (Елиот) да се служи знањима и искуством. Цела збирка дистиха *Стихови* која се тематски надовезује на ову малу песму *Септембар* из *Песме тишине*, остала је без њене сочне непосредности, нестабилна и у тону и у структури.

На југу смо, у брду: сред оскудног биља
Пењемо се, песмо, ти и ја без циља.

Понеки се камен одрони уз буку:
Ја се затетурам. Ти ми пружиш руку.

Запнемо ли некад о полегле влати:
Око нас се само наша сенка клати.

Једноставна песма у којој се он појављивао некад као надахнути певач, била је недорасла метафизичком моменту поезије. Песник сензације није умео, није могао, или једноставно — није му одговарало, да буде песник мисаоног надахнућа. Узимајући песму за предмет сопствене поезије попут Бранка Миљковића из *Порекла наде*, он није много премашивао ниво разговора о песми којој је сврха да му „пружи руку“. То је, ваљда, највећи пад у читавом његовом песничштву.

Раичковић, међутим, није усахнуо као песник иако је свежина младалачког откривења престала да запањује. Почетком шездесетих година, још у *Тиси*, почела је да се у његовом песничштву догађа извесна трансформација која још није завршена. Мисао и скепса уселили су се у његов ведар пејзаж, а с њима појавиле су се и дистанце према природним објектима којих раније није било. То је, разуме се, довело и до извесне некохерентности у изразу и у односу према сопственим мотивима. Та збирка, *Тиса*, резултат је једног растројеног песничког система, започете а недовршене трансформације. Раичковић, који је тако рећи отпочетка имао изграђени израз, морао је одједном поново да га тражи. Излаз из те ње-

гове трансформације почиње се назирати тек у последњој збирци *Пролази реком лађа* где се, изгледа, формирање класицистичке структуре песме налази већ у завршној фази. Раичковић је и даље остао у кругу свог света, али се природа његове поезије умногоме променила: непосредност уступа све више места посредности, спонтани стих — стиху који објективном корелативношћу достиже ефекат, песник стваралачке објаве — мајстор поезије.

V

Поезија Стевана Раичковића је неметафизичка. Све до последње збирке она није покушавала да пређе иза једног мисаоног руба, да дуби вертикално или да следи незаустављиву понорност мисли. Демонско, несхватљиво, ван њених је граница. И оно што се обично сматра дубином једне поезије у њој нема. Сем *Камене успаванке*, Раичковић до сада није објавио ниједну песму која би се могла убројати међу неколико репрезентативних песама наше поезије. Али његова поезија у целини има несвакидашњу виталност, моћ да делује веома широко и сигурно. Више него по занату и обучености он је песник по рођењу, по свом односу према свету. Вечити идеал, да се пева о ономе што је свакодневна људска и субјективна тема он је постигао; од питања „Куда побећи у овај дан?“ направи песму. По томе је најближи оној породици песника какви су у нашем веку били Ади, Јесењин, Лорка, који су спонтаније од свих казивали стихове. Што ипак још није постигао њихов замах и њихове уметничке димензије, зависило је не само од услова и стања наше културе, од могућег старта, него и од саме интенционалности његове поезије. Његов песнички микроуниверзум смираја, тишине, повучености, због своје статичности, практично није ни дозвољавао остваривање динамичнијих песничких

структура. Цела његова поезија је на свој начин једна велика поема, једна уметничка целина која се држи у извесној кохерентности, мада се он није служио ниједним чвршћим већим обликом од циклуса песама. Велики облици у модерној поезији претпостављају унутрашње супротности, превасходно церебралне природе, пошто је у њима фабула редукована. Таквих унутрашњих већих супротности у Раичковићевој поезији нема: она је као целина, у својим основама, супротстављена свету баналности и непоетске свакодневице на којима израста и које својим надахнућем негира.

У време кад су код нас све песничке вредности биле нестабилне и кад су дуели међу разномишљеницима озбиљно угрожавали и основна схватања о поезији, Раичковић је тражио пут аутентичности, пут постојаности. Таква оријентација имала је и смисла и сврхе, јер је тежила стабилизовању песничких вредности. Континуитети које је он остваривао били су на извешан начин дубљи и поузданији од континуитета које су остваривали и традиционалисти и авангардисти. Тако је и та специфична ангажованост једног неангажованог, неактивног песника, у тренуцима великих књижевних растројавања, имала сврсисходну делотворност. Тежња ка постојаности књижевних вредности и књижевног израза ни данас није изгубила свој смисао.

Летопис Матице српске, октобар 1967.

ПЕСНИЧКА ГЕНЕРАЦИЈА БРАНКА МИЉКОВИЋА

I

У затишју разговора о поезији и критици поезије што траје већ неколико година, поколење песника које временски, генерацијски делује после Васка Попе, Миодрага Павловића и Стевана Раичковића, још није привукло пажњу проблемима које отвара и присуством својих актуелних поетских негација и афирмација, још није изашло из сенки претходника у први план критичарско-теоријских истраживања. Неки од тих песника објавили су по три-четири књиге песама, ушли у антологије, постали већ изразите стваралачке личности, а о њима није написан не само ниједан озбиљан, него и ниједан дужи, аналитичнији, претенциознији есеј. Иако они више не представљају ни најмлађу генерацију, ни генерацију која долази, иако су се већ изборили за своје место у литератури, освојили књижевна гласила и места у издавачким кућама, свест о њиховим учинцима, доприносима и недонесености није доспела до стварније, систематскије критичке анализе њиховог заједничког или индивидуалног наступа, чак ни онолико колико се они стварно осећају у нашој културној средини или колико су се својим послеништвом, присуством и делатностима објективно наметнули.

Света Лукић, који је једини у тексту Токови и струје у нашој данашњој литератури (Дело, 8—9/1965) покушао да учини генерацијске и типолошке одредбе тих песника, разликује међу песницима београдско-новосадског круга две генерације. Прва, „резервна“, обухвата по њему три групе: „есејистичку, интелектуалну“ (Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић, Бора Ћосић, Бранко Миљковић), друга која би требало „више да задовољава класичне књижевне мере и мерила“ (Милован Данојлић, Блажо Шћепановић) и трећа, „међугрупа“, која „стоји тачно на средини“ између прве и друге, којој припадају „стварносни писци и емоционалисти, али са интелектуалном температуром текста“ (Божидар Тимотијевић, Велимир Лукић, Вук Крњевић, Љубомир Симовић). Другој генерацији, коју је назвао „најмлађом“, припадају: Драган Колунџија, Бранислав Петровић, Божидар Шујица, Матија Бећковић, Мирјана Стефановић, Мирјана Вукмировић и Јасна Мелвингер.

Сва та имена укупно узев, довољно конкретно обележавају временске и структуралне распоне те поезије, али је за разговор о генерацији тај списак непотпун без имена Гордане Тодоровић, Александра Ристовића, Радослава Војводића, Гојка Јањушевића, Раше Попова, Петра Гудеља, Петра Пајића, Вите Марковића, Алека Вукадиновића, песника који довољно постоје по ономе што су објавили да могу да се уклопе у једну овако широку сферу генерацијског деловања. Зато, и ако се прихвати Лукићево схватање о генерацији као „једноставно групи људи која се јавила у исто време и ради у истим основним условима“, подела на две генерације била би неадекватна и исфорсирана према могућим поделама на тенденције и оријентације. По којим би критеријима Милован Данојлић и Драган Колунџија припадали разним генерацијама, или по чему би разним генерацијама припадали Бранислав Петровић и

Љубомир Симовић? Између њих је немогуће правити разлике које су очите, рецимо, између Ивана В. Лалића и Јована Христића са једне и Матије Бећковића и Божидара Шујице са друге стране. Или, припада ли овој генерацији Флорика Штефан, која се јавља и делује готово истовремено с њима али умногоме излази из њихове поетске сфере и има другачије путеве развоја? Из наше данашње перспективе могло би се наћи довољно разлога да се сви ти песници поделе на две, можда и на три генерације; кроз један низ година те поделе ће сигурно изгледати вештачке и то не само због разумљивих развојних померања. За сада је најприродније, најприхватљивије називати то песничко поколење генерацијом Бранка Миљковића, по њеној средишној, до сада најистакнутијој личности, која структуралним особинама своје поезије повезује готово све те, и најразличитије песнике, а завршеношћу свог дела везује их за период с краја педесетих и почетка шездесетих година, кад су се његово присуство и његови утицаји највише осећали.

II

Реагујући на пређашњу хомогеност група, на борбу између група и кланова, ови песници почињу да се боре сами за себе, независно једни од других, издељени по времену јављања, путевима афирмисања, по пословима које обављају, друштвима и срединама у којима се крећу. У тој шароликој песничкој генерацији поред класицистичке античке инспирације Јована Христића егзистира библијски интонирана фактура стихова Божидара Тимотијевића, поред аполонијске углађености Ивана В. Лалића дионизијска распојасаност раног Данојлића, поред интелектуалних продора у поезији Бранка Миљковића, рустикалан сентимент Драгана Колунције, поред сенционперсовске густо-

не стихова Борислава Радовића естрадне слободе Матије Бећковића и Бранислава Петровића. Утицаји Елиота и Валерија делују симултано са утицајима Мајаковског и Јесењина, утицаји надреализма са утицајима парнасизма, поред матићевске ноншалантности и интелектуалне инспирације развија се давичовска метафоричност и снага језика; поред музикалних иновација у духу Миодрга Павловића и Попиних лексичких спојева и архаизама настављају се и смирени поетски трептаји у стилу Стевана Раичковића. Готово сви поетски токови и светови који су се укрштали у нашој књижевној свести, оставили су трага у структури њихове поезије, у начинима њиховог поетског мишљења и обликовања, али су их довели и до превладавања и освајања самосвојне изражајности.

Они, као генерација, нису имали свој књижевни програм. Вештачки покренут покрет неосимболизам (1956) наступио је програматски, по угледу на претходне књижевне школе, али више као покрет ради покрета него као спонтани замах истоветних хтења једне групе младих људи. Никад се, чини ми се, ниједна генерација није нашла толико индивидуализована у деловању и делатностима као ова. Као да нису имали шта генерацијски да кажу, да заједнички бране опште позиције или негују критички однос према постојећој конституцији књижевних вредности и појава и свест о генерацијским задацима и обавезама. Њихове негације су биле превасходно неексплициране него имплицитне; не јавни обрачуни него тиха игнорисања; не јавне декларације него упоран самосвојан посао. Тек данас, после већ доста „нагодинаних година“ деловања, можемо да будемо свесни књижевних конзеквенци њихове улоге.

Мудро и ћутке, држећи се по страни, они су у јеку битака модернизам—реализам прихватили модеран израз али у нешто помирљивијој вари-

там добру песму, прво седнем па је напишем.“ Чак се, ето, и теза о писању ради себе, која је деловала донкихотски величанствено, распада пред циничним нихилистичким негацијама. Изборивши се за слободу и независност израза и стваралаштва са незнатним тиражима збирки песама, песници су однели пировску победу, изгубивши најзад и оног малог непретенциозног поклоника уметности који се после свега што се о њему рекло дефинитивно помирио са улогом лаика и незналице. О песмама Оскара Давича, Васка Попе и Миодрага Павловића некад су се водиле дискусије које су заталасале читав наш писмени и полуписмени свет; њима тад није била потребна ни реклама ни аутореклама: оне су природно долазиле са природом и иновацијама њихове поезије. Данас се популарност не стиче песмама и необичним метафорама; ниједан експрес не може више да скрене пажњу као некада; популарност се сада стиче преко *Света*, *Језа* и *Илустроване политике* менаџерским и вануметничким средствима. Наша књижевна средина, која је раније и жучно реаговала на све неконвенционалности и уметничке новине, одједном је остала сасвим неосетљива, неспремна и незаинтересована за реаговање, резервисано укочена у новој стваралачкој клими.

III

Парадоксално, али у јеку битака за модерни израз, већина песника који су прихватили модерне концепције литературе појачали су истовремено своје везе са традицијом. Корак уназад ка везаном стиху преднадреалистичке фазе, био је вид стабилизације и учвршћивања пољуљане поетске изражајне структуре. У свом традиционализму, они су, у ствари, чинили корак напред превладавајући актуелно стање, утемељивали се у развојним токовима наше културе. Тек у том

времену, без сумње и њиховим делимичним доприносом, праву ревалоризацију вредности доживели су не само међуратни песници, него и песнички случајеви као што су Стерија, Лаза Костић и Дис. Смеле ревалоризације Јована Христића у књизи *Поезија и филозофија*, које сигурно не могу издржати озбиљније критике због наметања критерија неиманентних духу наше поезије, део је, јавни израз, шароликих али присутних напора да се у сагледавању наше поезије унесу нови моменти, да се однегује наша песничка традиција, макар сагледавана и кроз сочива позајмљених поетика.

У време кад су сви критерији вредновања поезије били довођени у питање, извржавани руглу или стављани пред моралну па и политичку присмотру, старији, интелектуално оријентисани део тих песника, наслонио се на оно што је било најнесумњивије, најмање спорно, што је имало углед класичног у модерној литератури: на Елиота, Валерија, Сен Џон Перса, Пастернака, Рилкеа. Читав њихов песнички развитак ишао је на што мање ризика и самим тим они нису наступали авангардистички, нити их је таква улога привлачила. Готово ниједна генерација није наступила тише, радније, продуктивније, са више професионализма у послу. Неколицина њих спадају међу најзначајније послератне преводиоце и међу најбоље преводиоце поезије које имамо. Јован Христић је још 1957. године објавио књигу расправа *Поезија и критика поезије*, довољно безличну у одсуству изграђених схватања о поезији, али и довољно претенциозну и карактеристичну за напор њеног аутора, за читаву његову интелектуалну и поетску оријентацију. Такву књигу није покушао да напише нико после оне генерације наших интелектуалаца којој припадају Исидора Секулић, Милош Ђурић, Аница Савић Ребац. Показивање класичног образовања, везивање за класичне теме, враћање класичним песницима, то је

на извештан начин било реаговање на савремену књижевну ситуацију, на скоројевићевство, на дискусију без аргумената и око псеудопроблема, који су у историји литературе већ давно решени и превазиђени. Али је та врста обогаћења одводила истовремено и у осиромашење у стваралачкој пракси: у књишкост, у артизам; бежањем од псеудопроблема бежало се и од књижевних и људских актуелних проблема.

Реагујући на атмосферу у којој се много и непотребно критиковало, често са памфлетским жаром и са кратковидошћу загрижених клановских потреба, они су губили поверење у критику и критичност, у моћ и сврсисходност теорије и естетике. Таквим односом доприносили су да критика изгуби нешто од угледа, да се сведе на стваралачко пратилаштво и у том раздобљу она је најмање моћна, цењена, читана и консултована. Читава та генерација је остала, у ствари, без својих критичара, теоретичара и бранилаца. О појединим песницима и њиховим збиркама писали су Бандић, Палавестра, Первић, Егерић, Ређеп, Зорић, Влајчић, Крњевић, готово сви који се данас баве критиком и приказивањем књига, као што су, уосталом, писали и о другим књигама које се појављују на нашем књижевном тржишту, али без посебне загрејаности, полупрофесионално и узгредно. Милосав Мирковић који се једно време више од других пасионирано борио за прихватање младих песника, није остварио дубље аналитичке и синтетичке захвате нити критичко теоријско предводништво међу својим вршњацима, иако топле и понесене препоруке којима је неке од њих уводио у књижевност ни данас не губе од своје свежине. Књигом о Бранку Миљковићу Петар Џацић је учинио преседан у нашој литератури, али, на жалост, није дао ни основне критичке информације о Бранковим сапутницима, избегавши да учини и неопходна поређења која би више осветлила његову појаву. Драган Јеремић,

на извештан начин било реаговање на савремену књижевну ситуацију, на скоројевићевство, на дискусију без аргумената и око псеудопроблема, који су у историји литературе већ давно решени и превазиђени. Али је та врста обогаћења одводила истовремено и у осиромашење у стваралачкој пракси: у књишкост, у артизам; бежањем од псеудопроблема бежало се и од књижевних и људских актуелних проблема.

Реагујући на атмосферу у којој се много и непотребно критиковало, често са памфлетским жаром и са кратковидошћу загрижених клановских потреба, они су губили поверење у критику и критичност, у моћ и сврсисходност теорије и естетике. Таквим односом доприносили су да критика изгуби нешто од угледа, да се сведе на стваралачко пратилаштво и у том раздобљу она је најмање моћна, цењена, читана и консултована. Читава та генерација је остала, у ствари, без својих критичара, теоретичара и бранилаца. О појединим песницима и њиховим збиркама писали су Бандић, Палавестра, Первић, Егерић, Ређеп, Зорић, Влајчић, Крљевић, готово сви који се данас баве критиком и приказивањем књига, као што су, уосталом, писали и о другим књигама које се појављују на нашем књижевном тржишту, али без посебне загрејаности, полупрофесионално и узгредно. Милосав Мирковић који се једно време више од других пасионирано борио за прихватање младих песника, није остварио дубље аналитичке и синтетичке захвате нити критичко теоријско предводништво међу својим вршњацима, иако топле и понесене препоруке којима је неке од њих уводио у књижевност ни данас не губе од своје свежине. Књигом о Бранку Миљковићу Петар Цацић је учинио преседан у нашој литератури, али, на жалост, није дао ни основне критичке информације о Бранковим сапутницима, избегавши да учини и неопходна поређења која би више осветлила његову појаву. Драган Јеремић,

који је пре десетак година наступио као критичар неосимболизма, ни текстовима ни гестовима није учинио ништа да би задржао тај реноме: био је као и већина других критичара само један од њихових сапутника. Због свега тога у том раздобљу долази и до извесног „отуђивања“ критике и поезије, критичара и песника: то више није ни заједнички напор ни заједничка борба у оном смислу у коме је то била борба Попина, Павловићева, Михизова и Мишићева.

IV

Поезија генерације Бранка Миљковића разликује се од поетске изражајности претходника пре свега по извесним тематским и садржајним редукацијама које су битно одредиле њихову поетску структуру. То је прво поколење послератних песника које није опседнуто ратом као судбинским одређењем човековим. Једино код Павла Поповића, који се касно јавио и још из видиковских дана растао упоредо са овом генерацијом, рат је стална преокупација, често присутна тема и инспирација. Индиферентност према ратној тематици по досадашњим конвенцијама готово је равна индиферентности према патриотско-револуционарној поезији; ретко ко од млађих песника има песму интонирану патриотским или револуционарним духом, а само су Бранко Миљковић и Блажо Шћепановић, 1959. године, издали једну књигу револуционарне поезије. После периода од првих десетак послератних година када је револуционарно-патриотска поезија доминирала до презасићености у нашој књижевности, одсуство револуционарно-патриотских и садржајних елемената одразило се на измењеној структури наше поезије, на критеријима, на приступу, у схватању функционалности поезије у културном стваралаштву и самостваралаштву човековом. Мио-

драг Павловић, ослањајући се пре свега на блискомишљенике из ове генерације имао је смело-сти да у својој *Антологији српског песништва* изостави читав ток родољубиво-антиратне поезије која код нас има коренске традиције. Социјалне теме и мотиви запостављени су као публицистички и непоетични, а социјална поезија, сем раних песама Гордане Тодоровић, није у њима нашла ни наследнике ни поборнике. Пuteви развоја наше поезије водили су у један својеврстан артизам или естетизам, који је Света Лукић назвао југословенским, а који је, у ствари, редукцијом низа прагматско-утилитарних елемената препустио поезију саму себи издвојивши је из комплексне структуре човековог бивствовања у савременом свету. Поређења Матије Бећковића и Бранислава Петровића са Мајаковским, која се понекад чине, могу да се праве пре свега линијом спољних обележја, па и линијом емоционално прескриптивних елемената, у тону, у наступу, у фактури стиха; разлике се јављају тек у поруци која је код Мајаковског револуционарно-утилитаристичка чак и кад преокупира читаво његово биће па тај његов револуционарни патос звучи као уграђивање комплетне личности, а код Бећковића и Петровића претежно естетистичка чак и кад употребљавају социјално-револуционарну лексику. Уступајући публицистички и журнализму актуелне стране поетских сфера, наша поезија последњих година сужавала је свој круг деловања, херметизовала се и изоловала идући ка естетизму. То више није „поезија чистих осећања“, него пре „чиста поезија“, поезија која је ослобођена у великом делу „осећања“, „мисли“, „жеља“, „туга“, „љубави“, свих оних садржајних елемената који се денотирају овим или сличним епитетима, какве смо још налазили у поезији Десанке Максимовић, па и Милоша Црњанског. Јован Христић, Иван В. Лалић или Бора Радовић, не казују у песмама осећања, мисли итд., они говоре пое-

зију, покушавају да песмом кажу оно „поетско“ (Христић) што се само поезијом може саопштити. О чему је говор у *Лету* Велимира Лукића, у *Поетичностима* или *Маини* Борислава Радовића? О нечему што се не може лако изразити, а што се ствара на токовима унутрашњих интензитета и валентних способности речи које превазилазе моћи свакодневне комуникације речима и тиме изражавају нешто суптилније, наднаравније, недокучивије. Кад Божа Тимотијевић каже: *Лепе то птице минуше овим светом, небом минуше љубљеног мог Балкана*, ту није говор о птицама; птице и Балкан су само помоћни симболи да се искаже једна другачија порука где се казивање никакo не може узети у буквално-граматичком смислу него по природи естетске структуре која прераста у поетски чин начином и обликом током самог казивања. Та поезија има свој теоријски кредо у естетизму, у концепцији да је у уметничком делу битан естетски моменат, а сви други (психолошки, социолошки, идејни, филозофски итд.) мање су битни и до занемаривости неважни, ирелевантни. У тој констелацији реч постаје и средство и циљ стваралачког израза, мамац за песнике, њихова снага и њихова слабост. Принцип опкладе важи ту у пуном смислу.

Готово никад се у нас поезија није правила тако „ни из чега“ и готово никад реч није била толико циљ стваралачког израза нити тако истурена у први план. У већ чувеном циклусу *Критика поезије*, Бранко Миљковић је за предмет своје поезије узео песму саму, реч песникову. Од њега је остао и један епитаф, цела песма од једног стиха: *Уби ме прејака реч* која се сада понавља као судбинска визија песникова, а у коме је, у ствари, до спознаје доведена моћ поетске речи, моћ која је постала опсесија готово свих млађих песника, теоријски неформулисана али присутна у њиховој стваралачкој пракси, у концепцији поезије, у оријентацији. Прва књига Борислава Ра-

довића зове се *Поетичности*, прва књига Бранислава Петровића *Моћ говора*, последња Бећковићева књига *Тако је говорио Матија*: говор, реч, јавља се због своје примордијалности већ у самом наслову. Љубомир Симовић почиње једну своју песму стиховима: *О како да ми дође реч снажна и сирова / Ко дрво као извор ко ђубриште што кисне / Реч коју не могу да обележе слова . . .*, слично Стевану Раичковићу, његовом најближем претходнику, који је и сам вапио због недостатка речи. Трагање за новим синтаксичким спојевима и осећање за моћ речи није привилегија песника ове генерације, али се за њих поставља у најактуелнијем виду: реч је за њих материјал, инспирација, мотив, средство, циљ више него за њихове претходнике. Опијен речима, витким звуковним токовима стихова, Божидар Тимотијевић је у баладичном тону испевао неколико песама о Лоти и Агатону које звуче нестварно и маштовито, али својом одрживошћу поричу критерије поезије чистих осећања кад задовоље принцип опкладе, кад имају ватре и снаге да говоре независно од буквалног смисла и логичког значења. Кад Јасна Мелвингер каже: *Ја не питам шта је ова светлост или: Нико не сме живот да разара*, ти стихови се држе својом звучном кохеренцијом, снагом своје синтаксичке чврстине и прескриптивности: чим ту снагу изгуби, стих постаје ломан, крхак, савитљив, песма губи у носивости, постаје недонесена и непријемчива.

Неосимболисти су имали право кад су дајући име свом покрету ставили акценат на симбол. Готово никад поезија код нас није била тако „симболичка активност“ као код ових песника. Одисеј Јована Христића, Агатон и Грета Божидача Тимотијевића, Мелиса Ивана В. Лалића, Наркис Вука Крњевића, то су звучно примамљива имена око којих су надграђене самосвојне синтаксичке структуре способне да пренесу извесну поетску поруку, ритам једног недефинисаног сензибили-

тета, рељеф поетског говора. Песме о мору написали су последње деценије и Бранко Миљковић, и Љубомир Симовић, и Драган Колунџија и све су оне по том основном мотиву блиске Матићевом Мору. Али море је ту само симбол погодан да се око њега изгради поетска структура: ирелевантно је у крајњој линији шта ће се узети за мотив: море или језеро, фреска или неко име, хоће ли се песник обраћати дрвету или птици. Лалићева Мелиса сасвим је другачије конципирана од поема о Стојанки мајци кнешпољки, Зрењанину или Адамилу: она је ту више кохезивни, катализаторски елеменат, него предмет песме. *Балада* Бранка Миљковића, посвећена охридским трубадурима, ватромет је стихова где сем те посвете и двостиха: *Певајте, дивни старци, док над главом / распрскавају се звезде као метафоре*, не постоје друге везе с њима; они су присутни толико да се око њих изгради песма, узгредни готово.

Стваралачка дисциплина, култура стиха, општа култура, јавља се код старијих песника ове генерације делимично и као реаговање на поезију „чистих осећања“ и на провинцијални дух једног дела наше поезије; то је истовремено било и реаговање на приватистичку садржину и неизграђен, несазрео сентимент, на одсуство чврстих критерија и стабилности у поетском језику. Нови валери поезије истакли су у први план рацио, срачунатост ефеката, вештину. Уместо чистих осећања тежи се чистој мисли и луцидности, уместо сентименталисању интелектуалним преокупацијама. Та поезија више нема амбиције да троне, да гане, него да пробуди рационалне елементе бића и да на њима заснује естетске ефекте, да привеже чврстим формама и дисциплинованим облицима изражавања. Мера и стабилност постају карактеристике израза, ћутање и рад конвенције понашања. Продуктивношћу, остварењима и професионалистичком упосленостју, та тенденција је успела да се наметне нашој литератури, да издр-

жи трку с временом. Революционарни бард Оскар Давичо, у познатом интервјуу приштинском *Јединству*, није нимало потценио њихову снагу: међу младима то је најјача интелектуална и стваралачка групација и она доноси низ новина које не могу бити блиске револуционарном песнику: став „чистих руку“, аполитичност, друштвени дезангажман, неговање једне тенденције и једне традиције антиподно противстављене духу и интенцијама наше револуционарне поезије. Давичов аларм о „псеудоофанзиви грађанских критерија, навика“ итд. је актуелан и незаобилазан, не због могућих политичких импликација, него због могуће једносмерности развоја наше поезије и наше културе, због свести о интенцијама и домашајима једне стваралачке тенденције код нас која заслужује да буде дискутована и критички посматрана.

Насупрот тој тенденцији, свега неколико година касније, један други генерацијски талас: Шујица, Бећковић, Бранислав Петровић, Јасна Мелвингер, Гојко Јањушевић, негује поезију интензитета, снаге, узвика и емоционалног подгревања: поред истанчаних Лалићевих стихова, Бећковићева и Шујицина запаљеност букти као ватра, стихови Јасне Мелвингер и Гојка Јањушевића одјекују звонкошћу говорног језика. Њихов стих је припремљен за говор, за рецитовање а не само за читање у тихим собама: срачунат на ефекат, на директан контакт са публиком, са читаоцем саговорником и самим тиме предодређен за једноставније и чистије поетске структуре. У већини тих стихова зато по правилу изражено присуствује музикалност, еуфонија, ритам, пуноћа говорних србова или, с друге стране, необичност, заправо фрапантност метафоре, начина изражавања па и саме поруке. Јасна Мелвингер има десетак целовито изграђених песама које рецитује чистим звуком лирског тона; од песме остане неизбрисив траг; она се схвати, прими, доживи у магновењу тренутка: нема више потребе да се

истражује по њој: цела песма је споља, видљива, докучива, блиска уху. Песма *Ав, ав, ав* Бранислава Петровића, коју су учесници Другог стражиловског сусрета слушали с одушевљењем, није ни близу тако ефектна кад се пренесе на хартију, као ни она његова песма о јапанском војсковођи. Та поезија може да се квалификује као естрадна само у опозицији према интелектуално-артистичкој оријентацији нешто старијих песника, јер уноси живост и динамику и говорне свежине стиха: у односу на руску естрадну поезију генерације Јевтушенка и Рождественског и у односу на естрадност поезије Бранка В. Радичевића и Мирослава Антића, та поезија је сасвим другачије структурирана, на специфичан начин прекривена велом интелектуализма и артизма.

Управо због такве природе њихових стихова у тој поезији има пуно директног говора, директног обраћања. Песник успоставља комуникацију не само са аудиторијем него и са стварима, бићима. Бранко Миљковић, који је неким својим особинама и родоначелник ове поезије, има стих: *Мудрости, неискусно свићу зоре*. То непосредно обраћање, употреба петог падежа, који је чешћи него икад, знак је тежње за комуникацијом, за непосредношћу. Из пустиње свог неразговора песник дозива, обраћа се, инсистира на интеракцији. То није више пасивистичко медитативан однос, него однос који у себи претпоставља динамику, активистичку, агресивну, динамичну личност, личност која се намеће. Насупрот „објективности“ интелектуалне поезије, овде се негује поезија пуног егоцентризма, где је песник као у доба романтике, опет у средишту поезије, али сада без романтичког ореола. Тај егоцентризам (о парадокса!) почива на иронији, на сарказму, на цинизму; то је егоцентризам на један посебан начин, егоцентризам отуђености и нихилизма. Чини ми се да песник никад није био свестан своје отуђености него у време Матије Бећковића и никад није

кокетирао толико са том својом отуђеношћу без трунке сентименталности која је била увек присутна у песницима чистих осећања све до Душана Костића.

V

Време ове поезије је време превирања, раслојавања и преслојавања, никако не стабилности стиха. Употребљавају се све познате форме истовремено; у почетку је још Бранко Миљковић апелативно позивао да се негује везани стих, после се то питање више није постављало: ови песници бар у том погледу наступају без предрасуда, користе све могућности, од строгих форми Ивана Лалића до гимназијски разбарушених стихова Мирјане Стефановић. Новина коју ова генерација доноси, према томе, није у форми него у структури поезије. Дванаестерац Ивана В. Лалића није и дванаестерац Јована Дучића, везани слог Милована Данојлића сасвим је другачије саграђен, структуриран од везаног слога Милана Ракића или Диса. Прозодијски елементи *Александријске школе* Јована Христића разликују се од прозодијских конвенција Модерне. У структуралним новинама њихових стихова садржан је развојни домет наше поезије: може се једноставним упоређивањем видети како су се те структуре компликовале, како су постајале тананије, спојеви смелији, еластичнији. То нису надреалистички стихови, али је тај начин мишљења и изражавања већ одболовао надреалистичку фазу; то нису богатства преузета од великих модерних песника, али су често инспирисана њиховим песничким искуствима. Оно што карактерише најбоље примерке ове поезије нису експерименти и трагачки подухвати, него успешна примена већ стечених искустава.

То је време нијансирања сензибилитета, усавршавања стиха, усавршавања изражајне моћи речи, овладавање компликованим изражајним

структурама модерне поезије. Са њима долази општи пораст писмености и стваралачке културе чиме смо се још више приближили нацијама са богатом песничком традицијом; језик је код њих далеко мање проклетство и дар песника колико је то био још само генерацију-две раније, јер је већ у међувремену постао гипкији, кроткији, савитљивији. Крилатица да имамо добре песнике али да не добијамо значајне песничке личности прецизно обележава овај значајан тренутак у развоју наше поезије кад модели песничког говора и песничке конвенције надмашују и саме своје ствараоце. Ма колико деловали појединачно, издељено, сви ови песници су обухваћени тим јединственим процесом усавршавања песничког језика и стабилизовања наших поетских изражајних структура. Зато у тој генерацији и нема изразито издвојених личности од незаобилазног књижевноисторијског и културног значаја каквих је било у генерацији пре њих или у генерацији међуратних песника: још се из тог мноштва није издвојило неколико песника који би својим именима и делима обележили време и симболизовали напор генерације. Иако међу њима скоро да и нема песника који личе једни на друге, разлике које постоје између њих нису толико велике да би се одвише као стваралачке личности раздвајали у времену опште тежње за оригиналношћу и самосвојношћу израза, кад је свако тежио да заснује свој свет, да изгради свој језик, свој стил, да испољи личност, и кад су се све те тежње сливале у једну општу тежњу за обогаћењем и усавршавањем нашег поетског израза. Они нису још остварили значајне продоре у нове песничке светове и поетске проблеме, нису донели значајне новине ни у техници ни у изразу, али су довели до значајних продубљивања већ откривених песничких простора и до усавршавања изражајности могућих поетских спојева. Они су, рецимо, усвојили и превладали раног Давича,

али нису ни прихватили ни продубили оног Давича из Човековог човека и Флоре где је он, у ствари, најдубљи, најособенији и најмодернији и где је новом изражајношћу отворио нови поетски свет, нити су, пак, показали много загрејаности и разумевања за таква трагања и сличне продоре. Њихове тихе негације, маколико биле ефикасне и делотворно присутне у нашој средини, због тога што су биле тихе, што нису биле дискутоване и изложене критици, нису никад ни биле стављене на озбиљну пробу и тиме нису ни интензивирале процесе самонегација, бржег раста и развоја.

Због тога они нису „генерација зачетника и протагониста“, него генерација настављача и усавршилаца, оних који достварују започете и недовршене послове и оне који су већ скоро доведени до краја. То је, дакле, генерација која је успела да се стагнантно одржи на постигнутим нивоима и која ће, ако задржи досадашњу оријентацију, бити значајна више по завршеним и завршним него по започетим и започињућим пословима.

Поља, јануар 1966.

ИВАН В. ЛАЛИЋ

Седам збирки песама (*Бивши дечак* 1955, *Ветровито пролеће* 1956, *Велика врата мора* 1958, *Мелиса* 1959, *Аргонаути и друге песме* 1961, *Време, ватре, вртови* 1961. и *Чин* 1963) током последњих десет година издвојиле су Ивана В. Лалића међу његовим песничким сапутницима и донеле му глас изузетно радног и продуктивног песника. До своје 35. године Иван Лалић је стигао да преведе и неколико значајних књига са енглеског, француског, немачког, да у сарадњи са Карољем Ачом препева збирку Ачових песама и збирку песама Шандора Вереша са мађарског, да напише драму *Мајстор Хануш*, да се наметне као једно од интересантнијих песничких имена млађе генерације. У нашој средини, у којој је професионалистички однос према књижевном раду био одувек реткост, Иван В. Лалић импонује својом професионалистичком радиношћу; у време кад се књижевна афирмација стиче често вануметничким средствима, Иван В. Лалић стиче је збиркама поезије и преведеним књигама. Лалић не важи ни за великог трагаоца и експериментатора, иако и трага и експериментише више од својих сапутника: он је по духу, по природи традиционалиста. И поред свих седам збирки песама, још увек је у успону, са још неизграђеним песничким системом, неизграђеним светом и лексиком: песник који није доспео до свога зенита.

I

У првим књигама, *Бивши дечак* и *Ветровито пролеће*, Лалићу је недостајало и спонтаности и песничке оригиналности па чак и слуха за промене које су се збивале у нашој поезији; понекад се његова стваралачка несамоосталност граничила са компилацијом. Стих: *Тад сам заволео ноћ, заволео је због ветра, сасвим је налик на Давичов стих из Хане: заволах је што је најлепша, заволо сам је стога...*, а стих: *То је река, мало плава, спремна да уђе кротко — у завијутак...*, дикцијски, стиховно, структуриран је као почетак познате Рембоове песме *Спавач у долини (Le dormeur du val)*. Али не само стих по стих, него и целе песме писане су у већ познатим тонским, прозодијским формулама и моделима стихова који наметљиво подсећају најчешће на Дучића, Ракића, Диса, Васка Попу. Понекад чак као да их је препевао или чинио нове варијанте њихових стихова, као да се није озбиљније трудио да прикрије њихове утицаје. Тај податак већ говори о природи његовог односа према претходницима, па наравно и о природи његове поезије. Ко би рекао данас да су ово стихови Ивана В. Лалића, артисте, „мајстора доброга стиха“:

Како је далек овај цвркут птица

Што су на перју осетиле вече.

Цвркућу гране и светови жица

Ко киша цвркут прозорима тече.

(Ветровито пролеће)

Скоро половина прве књиге, *Бивши дечак*, и друге, *Ветровито пролеће*, исцвркутане су на сличан начин. Био је то за њега, изгледа, период некритичког стихотворачког вежбања, без развијеног осећања за унутрашња поетска повезивања, за кохезије речи, синтагми, стихова. Већ у то време, 1957. године, у анкети *Дела Искушења пое-*

зије самосвесно је признавао да је „крчмио дучићевску сету“ и „да се први дучићи у воду бацају“. Тек у трећој књизи *Велика врата мора*, Лалић је достигао извесну стандардност израза која отада постаје битна особина његовог песништва; његови поетски домети више не зависе преваходно од надахнућа, него од инвенције, од савладаног заната. Због тога не доносе ни значајне узлете ни поразне падове, али увек су лишени извесне спонтаности. Није Лалић подједнако артист у збирци *Велика врата мора* и у збирци *Чин*: године увежбавања и сазревања донеле су му лакоћу израза и читку луцидност фразе, продуховиле су његов стих. Структура стихова из *Великих врата мора* је још трошна и недограђена, изгледа и прерано одгурнута у свет. „Мајстор“ стиха је још калфа; недоученост се огледа у детаљима, у нијансама. У песми *Катедрале* има, на пример, овакав, курзивом подвучен, двостих:

*Али камен је остао камен
То знају длета отупљена, и птице*

Шта ће ту птице? Да отежају стих, да релативизују смисао онога што врло прецизно успоставља однос длета и камена. Мајстор стиха би изоставио те две речи које можда и звуче поетично, али свакако отупљују поенту, умртвљују ритам песме. У Лалићевој књизи — избору поезије *Време, ватре, вртови* има педесетак стандардних песама, али ниједна изузетна, која би сама за себе, сама по себи значила нешто изузетно у нашој поезији. Нарцисоидно поверење у сопствену реч не дозвољава песнику да ригорозно одбаци непотребно, баласте паразитских речи и синтагми које гуше живот песме. Елоквенција се код њега зато често претвара у благоглагољивост, а где има благоглагољивости, нема кристалних звукова поезије. Стандардност казивања може да изазове

поштовање, цену за себе и за песника, али тешко може да преокупира и да се наметне целокупном бићу читаоца. То је судбина тзв. „прављене“ поезије: има доста поштовалаца, али мало обожаваца и приврженика. Његови стихови маме артистичким финесама, али се много не воле и радо не памте. Читаоцу они не казују одвише, јер и нису прављени толико да пренесу једну поруку, него да изазову естетски ефекат. Препустивши се „угодној опојности осећаја да се говор може организовати у редове од дванаест слогова и жонглирати римама“, Лалић је правио стихове уживајући у самом чину стварања. „Писао сам песму дневно“, каже он у тој истој анкети о искушењима поезије. Њега упоређују с Дучићем зато што чине исти тип песника: углађеног, артифицијелног, преокупираног пре свега естетским дражима речи спрегнутих у стихове, без амбиција да казују у име других, да казује за друге. На развојном клатну историје поезије Лалић се поново нашао на оној страни где је Дучићева „одвећ“ бледа муза зацарила свој парнасовски естетистички кутак, не као директни него као посредни настављач, применом других поетских начина и форми, али у сличном духу. После језичке необузданости и поетских слобода надреалистичких и социјалних тенденција у нашој поезији, као и Дучић у сличној ситуацији, Лалић је дисциплиновао свој поетски језик и обогатио га новим, неиспробаним поетским спојевима и неуобичајеним синтагматским целинама, доспевши у томе до мајсторства, са кога се, како Зоран Мишић рече, „сагледавају европски видици“.

II

За Ивана В. Лалића важи мишљење да је интелектуалистички песник. То није сасвим тачно: теме и мотиви око којих он гради своје поет-

ске структуре нису најчешће интелектуалистички; њима се не казују сентенце, не стварају енигматско-церебрални склопови као код Бранка Миљковића, нити се песма гради на интелектуалним мотивима као код Јована Христића. Оне, наравно, нису лишене извесног интелектуализма, јер их, на концу, гради човек приметне опште културе. Примордијално у његовој поезији, међутим, јесте артизам, способност да се од свега направи песма. Наслови Лалићевих песама су: *Орфеј, Еуридика, Море после кише, Фреска, Јаблан, Лука, Атлантида, Византија, Мелиса, Ветар, Брегови, Лето, Југославија, Аргонаути, Рођење, Љубав, Смедерево, 1804, Еквиноциј, Фебруар, Офелија, Странац, Јахач* итд. У свим тим песмама нема основне заједничке преокупације, нема тематске рудне жице, трансфера једног мотива, нечег као траума и катарза. Оне се не би могле поделити по класичној шеми на љубавне, патриотске, мисаоне, ратне итд., јер природних цикличних групација у Лалићевој поезији нема, или су негде структурално у другом или трећем плану. Његове теме и средства су подређени артистичкој концепцији поезије и артистичкој пракси: створити песму било о чему, показати у каквим се све нијансама звукова, синтагматских и стиховних спојева може стварати једна песма или једна поема.

Једите хлеб од земље из које је израсла
мала зелена јела, мали слап и тишина
оног што не постоји изван вашег вида
када је вид ван свега што има боју неба.

То су стихови из песме *Записано* (за Д. Љ.) из збирке *Велика врата мора*. Њихова порука се не може узети ни у буквалном значењу (*Једите хлеб од земље...*) ни у преносном. Шта је песник хтео да каже, шта је на било који начин рекао: непреводиво је то на рационалан смисао. А с дру-

ге стране, види се, то нису језичке играрије у надреалистичком духу. Читава класична теорија књижевности, са апаратима стилских фигура и прозодијским конвенцијама, остаје немоћна пред овим стиховима. Релативно пријемчиви за наше ухо, они су неуклопљиви у норму класичног схватања и објашњавања поезије. Како је настала, каква је, у ствари, та поезија?

Иван В. Лалић, који је искусио лакоће и тежине маниризма, присуство већ чувених и туђих тонова у својим стиховима, почео је већ у другој половини *Ветровитог пролећа* да гради самосвојну структуру стиха на негативистичком односу према текућој поезији и према једном делу поетске традиције. Његови стихови напуштају устаљене стихотворачке modele и конвенције и теже да се заснују у оригиналној поетској дикцији; он је постигао „оригиналност“ која му је у почетку недостајала, али није доспео до спонтаности и лакоће израза, до оне врсте непосредности кад реч иде од руке, а богатство и прецизност склопова постижу се као сами од себе. Лалић је временом успео да оплемени своје песничке теме и објекте, али не и да своје стихотворачке способности учини функционалнијим у стварању комплекснијих уметничких целина и специфичнијих уметничких порука. Сам епитет артистичког песника, који обавезно иде уз његово име, већ ствара извесне ограде. Он је стигао да негацијом постојећих конвенција изгради релативно стабилну структуру свог стиха, да гради релативно стабилне естетске микрототалитете у својим песмама, али не и једну продубљенију поетску визију. Естетизам, који је у природи његових негација, који је и у природи његовог стиха, — оно што је чинило моћ у разарању туђих конвенција — сада постаје камен спотицања: не дозвољава му да учини корак даље ка функционализовању стиха, ка његовом оспособљавању за преношење порука. Питање више није: је ли то што Лалић

ствара поезија, питање је шта његова поетска порука у свом обиму доноси, каква је његова поетска мисија?

Стихови:

...Не осврћите се ако нећете
да останете заувек у жижи свирепе светлости
која ће да поједе сенке, ваше мале сенке
без којих се не може нестати достојанствено

имају релативну естетску, поетску вредност. Али шта заправо они казују, какву поруку носе? Ти стихови могу да буду порука Орфеју који се враћа из пакла, савет за једну обичну животну ситуацију пред падом у „жижу свирепе светлости“, заклетвена претња магловитог самосазнања. Прескриптиван тон, заогрнут велом речи које казују један непрецизан смисао, даје снагу стиховима. Али општост њиховог значења без истовремене конкретности и упечатљиве прецизности разводњава им смисао и релативизује поетску поруку коју је требало да они пренесу. Кад Бранко Миљковић, на пример, каже:

Да ли ће слобода умети да пева
као што су сужњи певали о њој

та поетска порука већ надмашује једноставну одрживост једне естетске микроструктуре, постаје људска порука извајана у песми, саопштење човека човеку, које сем естетског има и друга значења која продубљују и функционализују њихов естетски смисао. Песма тад престаје да буде постојећа само по естетским, поетским законима него постаје интелектуално-емоционална својина једне друштвене групе или заједнице, једне културне и историјске тенденције. Одвише смо, због утилитаристичко-прагматистичких захтева социјализма побегли у естетизам; најновије теорије информације у естетици, семантика и семио-

тика, као и модерна лингвистика, враћају нас у истраживање поетских порука; императиви времена, дух модерних научних дисциплина не дозвољавају нам да их више заобилазимо.

III

Упоредо са процесима који су у модерној ликовној уметности доводили до редуковања фабуле, модела, објекта, и у модерној поезији се на сличан начин врши редуција објеката, прототипа који чини основни стуб једне поетске структуре. У песмама се, на пример, све мање или нимало не опева љубав, не изражавају осећања, не стварају баладичне слике, не казује мисао преводљива на егзактни језик. Предмет песме постаје на извештан начин неухватљив или толико редукован да одсуствује из песме, песма се своди на једну нову лексичку, синтагматску структуру која је у стању да изазове естетске ефекте; она постаје дакле „нефигуративна“, „апстрактна“; може да нам се свиди, да годи нашем осећању за уметност, за поезију, али класичном терминологијом не бисмо могли да формулишемо ни шта „изражава“ ни шта „одражава“.

Шта значе стихови:

Враћам свету предујам моје смрти,
горки корен пораза мог вида
црну пену клетви у шкољки слуха
пакао суза

Три такве строфе у књизи *Време, ватре, вртови* почињу истом речи *враћам* и у свима њима се успоставља један ритмички циклус: после одређеног броја стихова поновљеном речи затвара се и отвара истовремено један циклус ритмичке поетске структуре. Још да тога ритма није песма би била много лабилнија. *Предујам моје смрти,*

Горки корен пораза мог вида, црна пена клетви у шкољки слуха, јесу спојеви који делују и невиношћу и свежином, због тога су и одрживи, блиски уху и уклопљени у једну ритмику која исписује богату језичку резбарију. Међутим, то што песник враћа, не постоји као прави објекат у логичком и семантичком смислу: релација која се овим стиховима успоставља на линији стваралац — стих — прималац јесте језичког и менталног карактера: предметно значење је, према томе, изостављено, редуковано: строфа зато постаје једна песничка, једна стиховна апстракција, поетски енформел, угодан смислу за ритам и пластицитет језичких градњи, иако не представља нити сугерира ништа одређено.

Схватање да песник пише песму „тек кад има потребу да нешто каже, да саопшти“ престаје да налази потврде у великом делу модерне поезије. У време када је писање песама изгубило певачке карактеристике, кад поезија постаје сама себи циљ, а писање песама постаје самосвојна делатност, — само писање, а не казивање одређених садржаја постаје песникова потреба: предмет поезије постаје песма сама, а не нешто што се успешно и ван песме може изразити. Лалић, на пример, није тип јесењинског песника који своју поруку структурира кроз непосредно казивање осећања. *Опело за седамстотина из цркве у Глини* једна је од бољих антиратних песама написаних код нас последње деценије; Лалић ту, међутим, не грца од обиља осећања, не кипти унутрашњим болом, него са дистанце, рационално, смишљено распоређује поетске ефекте, исто онако као кад пише о Орфеју, Атлантиди или о „господину Синадину погинулом у боју код Ангоре лета господњег 1402“, као и о врло честим и општим темама. Прави циљ песме више није да искаже једно чисто осећање, него нешто што теоретичари обележавају изразом *поетско*, нешто што припада само поезији. Сапфа, Пиндар, Катул, Проперције, Ови-

дије, раноегипатски песници, наши песници средњег века, имали су потребу да казују права, дубока, истинска, чиста осећања. Дакле се вратио из Илирије твој претор: / за тебе велики плен за мене велика брига, јадикује љубоморни Проперције директно се обраћајући својој љубавници Цинтији. Ти стихови „као да су ишчупани из срца“: говоре снагом непосредности, казују једно јасно осећање. Упоредите их начас са Попиним стиховима: *Слушај ти чудо / Скини ту мараму белу / Знамо се, где се ни близу не изражава једно тако чисто осећање. У Антологији српског песništва* Миодрага Павловића јасно се види један прелаз, један заокрет у српској поезији у 18. веку, кад поезија почиње да губи непосредност поетске емоционалности и да новом метафориком, и новим синтагматским спојевима, некако „заобилазним путевима“ постиже ефекте, остварује поетско у поезији. Лалић припада времену кад су песници „емоционалисти“ умногоме архаични и превазиђени и кад је „непосредни доживљај“ умногоме редукован или прикривен. Поезија постаје данас нешто друго од оног што је некад бивала. Процес отуђења човека имао је свој корелат и у процесу развоја поезије: празнина коју осећа човек у свом властитом бићу адекватна је осећању празнине за поезијом која би му више казивала.

Порука коју емитује савремени песник, слично као и у сликарству, структурирана је у великој мери на принципу апстракције (апстраховање = уопштавање). Из свега онога што се вековима у поезији певало, говорило, казивало, саопштавало, апстраховањем поетских ефеката појмовно је издвојено нешто што је заједничко свим песмама, нешто специфично поетско. Свест о том појмовно апстрахованом поетском имала је последица не само у схватању поезије, него и на стваралачку праксу: у другој половини прошлог века, негде од симболизма (или заправо још од Бодлера, да

не кажем Теофила Готјеа) врши се једна револуција у поетском изразу и та револуција има за своје корелате апстракцију поетских елемената и поетског изрази, структурирање поезије на новим принципима. За дијалог са таквом поезијом наравно да је потребан један нов сензибилитет, моћ и способност вођења дијалога на релативно апстрактном нивоу.

IV

Лалићева поезија нема много димензија: недостаје јој дубине и луцидности, којих је било у поезији Бранка Миљковића; скоро нигде у његовим песмама не засветлуца она понорна опијеност речима која је Бранка све дубље вукла у неказано и тајанствено, не оваплоти се ни нешто од сомнамбулистичког нерва који одликује песнике с визијом, са изразитим доживљајем света. Он није остварио ни архитектонски значајније и комплексније структуре кохерентније од циклуса песама (*Мелиса* је пре циклус него поема); његовој поезији, затим, недостаје нешто од оних унутрашњих набоја стихова који у дијалогу с читаоцем кресну унутрашњом ватром; смисао његових стихова често мора да се тражи, а често и да се не нађе. Његова поезија је богата темама, али сиромашна мотивима. Иза његових песама види се стваралачка култура, виртуозност и мајсторство, али се недовољно осећа личност. У њима мало говори човек човеку, више уметник култивисаном читаоцу; оне су лишене непосредних преокупација и наглашено личних стваралачких мотива; његовој поезији у целини недостаје снаге, продуктивности, личних и наглашено хуманистичких акцената.

Могло би се направити читав списак елемената које та поезија нема. Међутим, она без сумње има једну артистичку меру изрази доведену до

неусиљености и лакоће. Последња Лалићева збирка *Чин* изговорена је већим делом у једном даху, спонтано иако не одвећ снажно; он је ту превазишао сплетеност сопственог говора, постао песник коме се стих топи у сочном млазу говорне пуноће, који пева о најсуптилнијем, о најнеухватљивијем: о самом чину, о акту оплођеног стваралачког надахнућа. За оне који поезију виде пре свега у богатству израза, у нијансама нових естетских ефеката и у артизму, Лалићева је поезија без сумње допринос оплемењавању песничког језика, култивисању стваралачке речи. То, међутим, још више наглашава одсуство носивије и продорније уметничке поруке, доводи у питање будућност такве поезије. Чему суптилност и мера израза, ако не да обуздају и осмисле многодимензионалну поетску садржајност, ако не чине мостове између песника и његовог читаоца? Поезија суптилна у изражајности а сиромашна у песничким садржајима, може у једном времену, као што је ово време нестабилности песничког израза, успешно да се одржава и негује. Али тешко да може имати залог трајности баш зато што се заснива на једном апстрактном и књишком сензибилитету.

Поља, април 1966.

ЈОВАН ХРИСТИЋ

У генерацији писаца који се сада налазе између тридесете и четрдесете, у генерацији Петра Цацића, Свете Лукића, Божидача Тимотијевића итд., Јован Христић већ данас може да се сматра најплоднијом и најсвестранијом стваралачком личношћу. До сада, до своје 33-ће године, он се јављао и као песник, и као есејиста, драматичар и преводилац. Објавио је збирке песама: *Дневник о Улису* (1954), *Песме* (1959), *Александријска школа* (1963), драме: *Чисте руке* (1960), *Орест* (1961), *Савонарола и његови пријатељи* (1965) и књиге есеја: *Поезија и критика поезије* (1957) и *Поезија и филозофија* (1964).

Више од других својих вршњака, Христић је до сада приман хладно и с резервом; предусретљивост и некритичко одушевљење готово одувек су изостајали кад су његове књиге биле објављиване. Оне су примане углавном на одстојању и с неодређеним поштовањем: тај млади писац имао је оно што већина наших стваралаца нема, имао је ретку стваралачку културу, писао је на начин који је умногоме другачији од оног на који се обично код нас пише и о темама које се разликују од стандардних тема наших писаца; био је самим тим предодређен за изузетан положај и изузетан развој.

I

Већ у својој првој књизи есеја Христић је изнео став који је истом поновио, став да „нема ствари која у књижевности не би била већ речена и све што нама остаје јесте да на различите начине премештамо и слажемо оно што су други рекли пре нас и вероватно боље од нас“. Тај став за њега није био празна реч, него уверење, малтене сопствени кредо. Он је тим уверењем ослободио себе амбиције да казује нешто ново, или бар нешто што би било ново у контексту нове књижевне средине, али је свео своју улогу на премештање и слагање онога што су други већ рекли. Зато чак и кад је потезао модерне теоријске концепције, он их је излагао на академски начин, без жестине и прегнућа; сачинио је око себе баријеру академизма која му обезбеђује углед, али подсеца активизам, која му даје ниво али ограничава комуникативност. Он је свакако један од првих наших људи који је покушао да прихвати и примени савремене структуралистичке, семантичке и лингвистичке концепције; његов досад најобимнији теоријски есеј *Форма, поезија и емоција*, из те прве књиге, заснован је на структуралистичким идејама и схватањима. Наша публика и критика није тај есеј скоро ни приметила и то не само зато што је дискусија модернизам—реализам исцрпљивала општу пажњу, него и зато што се његов есеј претворио у академско предавање пуно навода, цитата, позајмљених мишљења и ставова, далеко од праве актуелности и припремљености за изузетнију стваралачку мисију у нашој култури. Христић је тада имао шансе да оствари једну савременију критичко-теоријску платформу, да се наметне као протагониста једног савременијег, модернијег интерпретирања уметности код нас, а није постао чак ни његов пропагатор. Текстови које је објавио после тог есеја, не показују да је он таквим схватањима

био одвише преокупиран. И тада, као и много пута доцније, он је испољио одсуство слуха за специфичности наших књижевних проблема и тема, за место и улогу своје акције у нашој књижевности. Таква улога захтевала је борбену личност и страсно напрегнута чула за време и за проблеме нашег друштвеног и интелектуалног медија, а то је за Христића било премного, то му је баш и недостајало. Он тако рећи до сада, за више од десет година, није написао ниједан текст који би био тема дана, није убацио у орбиту нашег књижевног живота ниједну идеју која би преокупирала духове, имала изразитије присталице и противнике. То чак није био ни текст *Поезија и филозофија* који се појавио у прави час, кад је атмосфера код нас била бременита филозофским дијалозима. Једноставно, ни тај текст није донео јасно схватање, прецизан критичко-теоријски став. Обе његове књиге есеја одају човека који нема своје сталне теме и инспирације, ни свој јаснији, дефинисанији књижевни програм. Иза привидне тематске кохерентности коју чине садржаји тих књига, не стоји једно целовито, једно изграђено схватање о поезији. У тим текстовима он је могао да импресионира информисаношћу, али не и идејама и креативним продорима; сваки његов текст је мала, често занимљива расправа која у целовитости његовог опуса губи значај и свој прави смисао. Дифузност интересовања и неизграђеност, нецеловитост схватања, чине их неприсутним и неефектним.

Христић се, међутим, никад није ни трудио да прикрије књишко порекло својих инспирација и својих тема. Све три његове драме су на извештајан начин „премештање и слагање онога што је већ речено“. Најфрапантнија места у *Савонароли* јесу, у ствари, биобиблиографски подаци о том флорентинском калуђеру из 15. века. Обе његове раније драме, и *Чисте руке* и *Орест*, надграђене су на античкој драмској литератури, а све три спа-

дају у жанр тзв. „драма са тезом“, у фактури и са интелектуалном потком коју им је дао Сартр. Чак и основна идеја *Чистих руку* нешто је „премештена“ Сартрова дилема о прљавим рукама. Кад се у једној савременој драми чује оваква реч: „Реци ми да своје руке пронесем чисте кроз мрак који наилази“, свеједно је да ли она представља став самог аутора или се јавља једноставно као реплика, — тим ставом је отворена једна морална дилема која тражи избор актуелног односа према свету. Христићу није недостајало смелости да задре у извесне моралне дилеме, али му је још много недостајало да пронађе дилеме које не би биле само интелектуалне и филозофске, него дилеме које би нас потресале из дна бића, дилеме што изражавају „мудрост која није тражена у усамљеничким данима, међу сухим листовима књига“.

II

„Песник класичног концепта, интелектуалац, песник филозофске инспирације, он је углавном био мерен мерилима која поезију одвајају од филозофије“, — то је једна од назначајнијих Христићевих реченица о Стерији, песнику који му је највише импоновао у нашој књижевној прошлости и о коме је исписао низ ласкавих мишљења. И сам песник класичног концепта и интелектуалац, и песник филозофске инспирације, чија је поезија „рационалистичка и дискурзивна“, он је у Стерији тражио ослонац за сопствено стваралачко и теоријско наслањање. „Свако време ствара у уметности бар једну своју прошлост и једну своју традицију, негује своје осећање традиције, — писао је Христић у својој првој књизи есеја: — Ако ми успемо да једно такво осећање традиције постигнемо, значи да смо успели да постигнемо модерно у свом времену, да будемо савремени.“ Такву везу с традицијом Христић је

успео да нађе једино у Стерији, рушећи имплицитно све мостове према традицији модерног, које су међуратни писци, а нарочито надреалисти, изграђивали. Покушавајући да примени вредновања и критерије из већих култура, он је деловао, у ствари, веома антитрадиционално, против наше нестабилне и крхке традиције. Ишчуђавање и подсмех изазвали су његови незграпни и необразложени судови, изречени узгред и без правог повода о неким нашим писцима. „У крајњој анализи, Његош је даровити пастиш народне поезије“, каже он; Недић и Скерлић су „људи који немају шта да кажу“, према Стерији „и Бранко и Змај су мање или више даровити аматери“, а Милан Ракић „лесник који је с правом већ забораваљен“. У својој необразложености, ти судови умногоме деградирају тон и ниво његових есеја о Лази и Стерији, есеја писаних са нервом и са тезом. Кад он каже: „Могли бисмо и то с доста разлога да кажемо како је Лаза Костић песник једне песме“, а то озбиљније не аргументује, таква ревалоризаторски потез не доноси нова осветљења него забуне, не убацује сумњу у наше схватање поезије, него и у наш однос према његовом критичком методу. Његова велика амбиција да нађе корелативе између поезије и филозофије, довела га је до осветљења која омогућују вистренији пут до Стерије и Лазе Костића, донекле и до Матића, па и Винавера, али га је довела и до претпостављања стеријинске поезије овом нашем поетском току који почиње са Бранком, а наставља се са Лазом Костићем, Дисом, Црњанским, Дединцем. Христић је Стерију претпоставио не само Бранку и Змају него и Лази Костићу. Он узима за мото есеја о Стерији стих: *Ал у грудима свак трулежа усев носи* и онда га поново цитира: „Када дођете до речи ‚усев‘ стих се намах распрсне у огромно богатство смисла.“ Мото есеја о Лази Костићу сасвим је другачије изражајне структуре: *Звездама ћемо померит путе*. „Једини наш

прави романтичарски песник „није дијаметрално различит тип песника од Стерије; и он је песник класичног концепта и филозофске инспирације, али има нешто више од Стерије, више од његовог рационализираног, дискурзивног стиха: има богастију естетску поруку, сложенију изражајну структуру, шири комплекс могућих естетских дејстава.

Рекавши да „има људи који више воле простосрдачну непосредност од интелектуалне посредности“ у анкети *Дела о певању и мишљењу*, Христић је у својој гордости превидео прави проблем: не ради се ту само о простосрдачности и интелектуалној посредности, него о комплексу релација које може да успостави један стих, једна строфа или једна песма. Песма *Александар, син богова* пример је за то:

Када је дошао до Ахиловог гроба, Александар,
Син богова, краљ коме је свет био обећан,
Свукао се наг, и неколико пута оптрчао
Камење остало за спомен гневноме јунаку.

Јер више од свега, Александар је желео да буде Грк.

Пошто је Ахилова душа тако прешла у његово тело,
Он нареди да трубе затрубе, да ударе добоши,
Да се и небу и земљи радосно објави
Како је он, Александар, наследник Ахилове славе.

Јер више од свега, он је желео да буде Грк.

Китњастости, метафоричности, стилских фигура ту скоро нема; у стиховима је постигнута највећа синтаксичка и лексичка једноставност, али они као реченичка структура у стању су да пренесу превасходно једну семантичку, а много мање естетску поруку. Уместо комплекса порука или уместо комплексне поруке, његова песничка порука се своди најчешће на семантичку, на ра-

ционалну и дискурзивну; тежећи ка рационалности саопштавања његова поезија изоставља, ускраћује друге изражајне могућности: она је постала пример дискурзивног израза: стих је добио чврсте логичке ослонце, постао силогистичан и рационалистички, „сушио се“ од наноса емоционалног и прескриптивног, припремљен да сеprima превасходно разумски, рационално. Сасвим је друго његова песма *Федру*:

И ово хоћу да знаш, драги мој Федре: живели смо
У временима сасвим очајним. Од трагедије
Правили смо комедију, од комедије трагедију;

А оно право: озбиљност, мера, мудра узвишеност,
Узвишена мудрост, увек нам је измицало. Били смо
Негде на ничијој земљи, ни ми сами,

Ни неко други; увек тек за корак-два удаљени
Од оног што јесмо, оног што је требало бити.

О драги мој Федре, док будеш шетао
Са врлим душама, по Острву блажених
Спомени понекад и наше име:

Нека се његов звук распростре звонким ваздухом,
Нека бар пође ка небу које никад не достиже,
Нека нам се бар у нашем разговору душе одморе.

Где је ту разлика? У томе што су стихови о Александру готово чиста прозна информација, без много ритмичности, изненадности спојева, без многострукости естетских валера, без унутрашњих судара. Песма посвећена Федру скоро да је барокна у свом синтаксичком богатству. Једно је кад се каже: „И ово хоћу да знаш, драги мој Федре: живели смо...“, а друго: „Када је дошао до Ахиловог гроба, Александар...“, јер сем неупоредиве синтаксичке разноврсности, први стих садржи и далеко већа семантичка богатства, и далеко наглашенији лични однос, и изграђеније прозодиј-

ске елементе (погледајте распоред шумних сугласника) и однос супротстављености субјекта и објекта, и пуноћу говорне ангажованости. Сва та богатства издвајају ову песму из стандардности Христићеве поезије, њено трагично виђење, њену трагичну свест чине аутентичном: тако обogaћена њена интелектуалистичка подлога постаје прихватљива, песма шири своје просторе од контакта са једним ликом из старих књига до субјективног виђења света; она надраста ограничености његових сопствених теоријских и стваралачких норми и говори језиком аутентичности.

III

Христић се јавио баш у оном тренутку кад се наша књижевност најинтензивније и судбински отворила према западним културама; он је био један од оних наших младих људи који су у том отварању имали највише смисла за властито самопотврђивање. Дотицај са оригиналним делима и са изворним идејама у културама европских народа, већ после првих објављених текстова и књига донели су му глас изузетно обавештеног младог човека, али и човека књишке инспирације; тиме му је већ на самом старту наметнута улога зналца и литерарног педанта, коју је он, уосталом, прихватио, и трудио се да је што боље одигра. То прекомерно истицање и наглашавање сопствене културе, одувек је у нашој књижевној средини изазивало отпоре, наметало питање: шта Христић тиме жели да прикрије, од чега да одврати пажњу? Христић, међутим, ипак не спада у интелектуалце којима је циљ једино да засене обавештеношћу, множином ретко помињаних имена и проблема; тамо где блефери обично показују беду својих могућности и моћи, Христић је умео да покаже да је то област где њему не недостаје суверености и виспрености; култивисаност свог

стваралачког нерва он је испољавао у маломе, у реченици, у стилу, у начину писања и мишљења, у анализи једног стиха или једне речи. Њему је, међутим, недостајало изворности и снаге да би ту изворност развио, устаменио, учинио плодном. Колико вешт у премештању и слагању онога што су други рекли, он толико није склон да заоре своју бразду, да ризикује на сопственом подухвату, да резонира на импулсе сопствене средине. Он остаје по страни, ишчашено далек и неукључен сасвим у токове које наше време отвара, предодредивши своју књижевну судбину више за улогу аутсајдера идеја и токова европских култура, неголи за ствараоца домаћих.

Његов књижевни профил битно су одредили познанство са антиком и модерном енглеском књижевношћу, а од савременика три писца, три интелектуално обојена ствараоца: Елиот, Сартр и Душан Матић. Француски писац и филозоф који је „појам ангажоване књижевности“ довео до савршенства“ привукао га је пре свега као драматичар и као „филозоф избора“. Елиот, пак, утицао је на њега и као теоретичар, и као есејиста, и као песник; највише преко њега Христић је усвојио изражајну структуру енглеске поезије и савременог есеја, усвојио је изражајне конвенције које су традицијама наше културе умногоме стране или готово нове; због тога ни пријем на који је наилазио у нашој средини није био топао и свесрдан, као што је чешће бивао пријем за песнике израсле у крилу валеријевске традиције.

Христићева везаност за Матића надраста све односе према другим узорима; то је већ матићевски комплекс. Он је о Матићу написао 7—8 есеја и текстова, али ниједан од њих није га осветлио као стваралачку појаву, само је потврдио Христићеву безграничну оданост према њему. Христићу, као и још неким његовим вршњацима (Бора Радовић, Велимир Лукић), Матић није импоновао само лакоћом кретања у европској култури и

својом публицистичком спретношћу, него је пружао још и формулу како се литерарно може егзистирати у време затрованих књижевних односа и како се може бити значајан национални песник на искуствима страних култура; он није представљао само „златну средину“ у нашој књижевној клими, него и најлакши пут за оне којима недостаје борилачких страсти или који свој књижевни свет не могу изграђивати на сопственим и јасним књижевним идејама; он је пружао најсолиднију основу за стварање једне релативистичке литерарне концепције, једног релативистичког односа према литератури, који би се већ сада могао назвати матићевштином. Али оно што је могао да чини Душан Матић нису могли његови наследници. Иза послератног Матића, иза Багдале, Анине балске хаљине, Буђења материје, На тапет дана, стајало је велико животно и литерарно искуство које је могло да да снаге и животности једном теоријском, критичком и филозофском релативизму. Иза Христића стајала је младост, иако радна, за коју такав релативизам није могао да буде најпогоднија формула самопотврђивања. Он никад није успео да достигне Матићеву моћ да од свачега направи тему, да говори с духом и духовито било којим поводом. Његовој есејистици, заснованој на чврстим теоријским ослоњцима увек је недостајало матићевске лакоће и шарма: спојеви у изградњи сопственог књижевног лика чинили су га зато повремено и немуштим и стармалим, писцем који готово никад сасвим не говори сопственим гласом.

Поља, јун 1966.

БРАНКО МИЉКОВИЋ

I

Неколико дана пред смрт писао је Бранко Миљковић пријатељу Петру Џацићу: *сада моје песме траже моју главу*. Те су речи толико крупне да би се ретко ко усудио да им поверује, још мање да озбиљно схвати његову тврдњу: Свака ме реч може убити, или да у правом значењу схвати реч из истог тог писма: *ја сам онај који се играо ватром и изгорео*. Бранко Миљковић се и до тада одвише играо ватром, крупним речима, речима које судбину значе. Показало се, међутим, да та игра није била безазлена, да то није било само играње поезије; бремене речи и стихова које је испевао позивало га је на одговорност пред самим собом: психичко играње ватром и песничко друговање са смрћу наметнули су му фаустовску судбину. Или су те крупне речи у песмама које се плаћају главом имале да носе пуно значење, или да буду празне, лажне, ништавне. Не може се рећи стих: *Смрт своју у глави носим* или *Срећан ко своју песму не плати главом* а да то не остави трагове у емотивној и мисаоној структури бића. Ти стихови обавезују као заклетве. Бранко Миљковић је одвише тога рискантног рекао да би могао као личност да остане изнутра нетакнут, непоткопан. У нашем народу има веровање да неке речи (као реч змија, на пример) не треба

гласно изговорити, да не треба казивати речи што доносе слутње које се несрећно могу обистинити. Бранко Миљковић је, напротив, волео да слутити, да говори „оно што се не сме“. Смисао који је тим слутњама давао био је толико јасан и прецизан да се нису могле схватити само метафорично. „У ствари — писао је он још 1955. године у *Видицима*, — постоје две врсте речи: велике речи мукама оплођене, које служе да кажу моћ истине, речи од којих је створена поезија, и, на другој страни, речи за ћаскање, мале, кржљаве смислом, чаршијске...“ Бранко је изразито волео велике речи, употребљавао је и оне најкрупније и најтеже које су обавезивале на ризик, својим магичним путевима откривале поноре из којих повратак није бивало.

Али не само у својој поезији, него и у својој поетици био је Бранко Миљковић опседнут односом стваралачког чина и егзистенције, „синдромом смрти“. Есеј *Орфејско завештање Алена Боскеа*, који макар као случај треба да остане запамћен у историји наше књижевности, почиње и завршава се једном истом реченицом: *Поезија је победа над песником*. Као сентенца та реченица не казује ништа дубоко. Чак је умногоме лажна и бесмислена. Али не и у његовом случају: она је свој пуни смисао добила неколико месеци после објављивања оним „чином без опозива“, када се његово дело окренуло против њега самог и када је „песник одбранио реч, али притом ризиковао себе“. „Да би задржао своје право на речи, песник је принуђен да постане објекат поезије. Уместо да песник пише поезију, поезија пише песника.“ Била је то његова трагична истина: његов животни крај већ је био исписан у његовој поезији. А то је већ било довољно да му име прерасте у мит. „Речи су сурови господари, — писао је он поводом *Првог завештања Алена Боскеа*. — Оне живе у песнику али воде другојачији живот од његовог. А када сасвим песмом

ојачају оне прогласе песников живот другоразредним.“ Бранко Миљковић није писао о отуђењу поезије, али је спознао више него ико код нас њену алијенацијску снагу и самодостатност. „Песма је постигла своју пуну зрелост у оном тренутку кад се окренула против песника“, пише он оно што се не сме. Затим: „На једном врло високом ступњу писања поезије, естетски критеријум песме постаје морални критеријум за песника.“ Ето докле је код њега поистовећено казано и живљено, „искуство тела и искуство речи“. И не толико у самој смрти и изузетној судбини, већ у јединству те судбине и поезије, у изузетном односу песника и поезије леже важни елементи за одгонетку Миљковићевог песничког лика.

II

Судбина песника који је дигао руку на себе вођен речју сопствене песме, сама по себи била би недовољна за стварање једног савременог поетског мита. Основе том миту давала је његова поезија; још за живота Бранко Миљковић био је називан „принцем наших најмлађих песника“. Он се јавио у тренутку најпогоднијем, кад је требало збирати плодове вишегодишње борбе за свежину и ширину поетског говора, кад је једнострано ангажовање у књижевним борбама већ требало превазилазити. Бранка Миљковића су прихватиле готово све струје и групације нашег књижевног живота, јер је у свом изразу садржавао понешто од свих: с једне стране близак најмодернијима и најавангарднијима зато што је и сам био отворен за ново; с друге стране, експлицитно везан за традицију наше модерне поезије, загрејан за везани стих и за враћање древности нашем језику; с треће стране, и као песник и као преводилац окренут токовима модерне европске поезије, везан за песнике који су плодно про-

дирали на наше књижевно тле, за Малармеа, Валерија, Блока, Брјусова, Пастернака, Мандељштама; с четврте стране са изразитим слухом за токове наше револуционарне и патриотске поезије. У време кад су екстремне једностраности доминирале нашој књижевној арени, његова поезија остављала је утисак поликвалитетности. Он је преимућства свог израза успео да испроба на најширој тематској скали: од љубавне и родољубиве, до мисаоне поезије и до критике поезије. Зато је за разговор о његовом песништву битно да се сазна оно што он казује песмом и поезијом, не само тематски, него и структуром свог стиха.

Ништа није изгубљено у ватри / само је сажето, гласи један двостих из песме *Похвала ватри*. То је чиста дискурзивна мисао речена у поетској дикцији, у ствари, једна сентенца уобличена стихом. Бранко Миљковић се издвојио и наметнуо мисаоношћу, сентенциозношћу, али не само као мисаони песник, него и песник који *мисли поезијом*, коме је мисао инкарнација израза, коме је певање и мишљење најчешће једно те исто. Узмимо, рецимо, опет двостих:

Кад мастило сазри у крв сви ће знати
да исто је певати и умирати.

То мастило које сазрева у крв страшна је реч о трагичној истинитости поезије. Оно има снагу објаве, јер је његово значење, пре свега, сазнајно: једна продорна мисао. Истовремено, ти стихови имају структуру једног микроестетског тоталитета; они су казани у једном грчу и имају интензиван емоционалан набој, али се, такође, њима нешто имплицитно наређује, забрањује, жели, стимулише једна активност, дакле преноси једна комплексна људска порука.

Или, рецимо, ова строфа другачије структурираног богатства:

Не пати, јер ћеш закаснити; чудесно
 Видети нећеш: облак који се строваљује,
 Испуњен понором док га не потроши,
 У своју рану која га обожава.

Први део стиха: *Не пати, јер ћеш закаснити*, отвара поље страха и претњи својим заклетвеним тоном; *чудесно видети нећеш*, опет тон који у исказном облику носи претњу, заповест и одвраћање. Песник се обраћа директно и себи и читаоцу. То је тон који обезбеђује појачани интензитет комуникације; Бранко се тим тоном често користио и довео га до манира који обилато користе његови наследници. Слика орла који се строваљује упућује на икаровску слику лета и у тој слици има нешто архаично; тој слици насупрот стоји нешто што је само модеран песник могао да каже: да се орао строваљује у своју рану и то у рану која га обожава, и да је орао испуњен понором, и да ће то строваљивање трајати све док се тај понор „не потроши“. Иза тог песничког језика, иза те песничке синтаксе, постоји време које је филозофски спознало тегобе ништавила и алијенацијске тескобе егзистенције; у изузетној емоционалној настројености ове строфе такво једно филозофско осећање дошло је до изражаја не преко рационално структурираних реченица, него преко једне недискурзивне слике.

Бранко Миљковић има нешто што већина послератних песника нема: има богато структурирану песничку поруку; *казивање* (нечега), *саопштавање* (нечега) јавља се као супстанцијална особеност његовог песништва. Он није правио стихове који импонују пре свега артизмом и углађеношћу; био је у извесном смислу аљкав песник, стваралац који готово и нема целих добрих песама; његова поезија најмање може да приушти уживање превасходно осећању за вербалне спојеве и комбинације: она поставља питања, намеће дијалог, ангажује и мисаоно и емоционално, воли-

тивно и прескриптивно. Код нас су ретки песници који су умели на свим стиховним скалама скоро истовремено, скоро симултано да остваре богатство изражајне структуре. Кад он каже:

Најлепше певају заблуде. О, вали,
Римује се море. Тад смо на жал пали.

у том двостиху састављеном од три реченице имамо, у ствари, неколико типова казивања. Прво је сентенциозно-индикативно, друго дозивно, вокативно, треће индикативно с призвуком нарације. Стиховно богатство је остварено са мало речи. У свега два стиха образоване су четири реченичке целине и скоро свака од њих је другачија. Већ то чини стих динамичним, живим и променљивим, — у свом врлудавом току пун је неочекиваних обрта. После узвика: *О, вали*, резак окрајак стиха који гласи: *римује се море* са два *р* појачава сонорност, оснажује звучну валовитост двостиха који у свом последњем делу: *Тад смо на жал пали* наративном мелодиозношћу затвара тај не сасвим стабилан двостих сликовито и упечатљиво: као кад се после буре исплива на жал.

Кад кажемо да је Бранко Миљковић имао богатство изражајних могућности, онда мислимо на ту моћ богатог структурирања стихова. Узмите највећи део поезије његове генерације, па ћете видети да таквог богатства нема, да је оно у поезији сасвим ретко и да тражи песника који може да упражњава веома разнолику скалу изражајних средстава. Божидар Тимотијевић и Борислав Радовић, који су испевали најлирскије песме у његовој генерацији, немају ни толике тематске распоне ни толико церебралности, колико је Миљковић имао; Јован Христић, који негује примерну дискурзивну поезију, нема, опет, лиричности и емоционалности; Милован Данојлић, који је написао неколико песама најуждрхталијег нерва, лишен је интелектуалности која је Бранку била

својствена, као што и Иван В. Лалић нема његове дубине и продорности... Свако од њих писао је кохерентније, чвршће и постојаније песме од Бранкових, песме које се као посебне целине не само могу мерити с Бранковим, него их најчешће, појединачно, надмашују. Али ниједан од њих није имао ону разноврсност садржајних димензија коју је он имао. Иако је за собом оставио неколико хиљада стихова „у траљама“, који ће увек задавати муке антологичарима, он ће по зачецима, по интенцијама, по елементима, остати песник са најширом изражајном платформом и то не само у својој генерацији већ као песник који је много и широко и богато започео, мада се ни у једној својој већој целини није потпуно и до краја остварио.

III

У тренутку кад се јавио, у захукталости борбе за слободу израза и за слободан стих, Бранко Миљковић је својом поезијом до извесног степена стабилизовао и обновио нашу песничку изражајност одређивши се за везани стих и за сасвим стереотипне песничке моделе. Везани стих који је он употребљавао био је у својој традиционалности антитрадиционалан, темељито заснован на новој садржајној структури. У својој поетици, у текстовима о поезији, Бранко се залагао за савршеност форми; у пракси, међутим, најмање је успевао да изгради савршену песму. Готово нигде у својим текстовима о поезији он не говори о свом стваралачком поступку, чак настоји и да га мистификује, да га обавије велом тајне како би се песма посматрала у својој онтолошкој заснованости као самосврха. У пракси, међутим, изгледа да се свесно држао, час креативно, час рутинерски, једног општеважећег принципа — принципа непоновљивости стваралачког израза.

Тај принцип је он још оплодотворио и стваралачки потенцирао толико да се он јавља у неколико других појавних видова: као принцип изненадности синтаксичких спојева, принцип неочекиваних синтагматских обрта, принцип увек новог структурирања стихова у оквиру постојећих конвенција и модела. Своју завидну продуктивност могао је да постигне делом и свесном стваралачком применом тих принципа. Он је знао да прави стихове; имао је изграђен метод, додуше врло нестабилан и неусавршен, али функционалан. У тој игри прављења поезије, он, наравно, није успевао увек да буде песник, постајао је рутинер, артиста, стихотворац. Управо због тога многе његове песме, један добар део његових стихова, налази се на граници поезије: делује свежином и необичношћу, а нема снагу казивања. Једна његова строфа из књиге *Порекло наде* гласи:

Све што лети увећава празнину
 То значи ван себе водити живот пун опасности
 У ватри без дима, у песми без речи
 Изгубити знање, част и снагу

Нешто с том строфом није у реду, иако је из стиха у стих, од синтагме до синтагме богата изненађењима. Смисао тих стихова не може се докучити, не зато што нису задовољени најосновнији услови комуникативности од стране примаоца, него што они нису у стању да као други Бранкови стихови успоставе интеракцијски, смисаони дијалог са читаоцем, што су рушни, трошни, лабилни у својој структури. Спој: *Све што лети увећава празнину* изненадан је, необичан, енигматичан и сам по себи може да има и некакав смисао; међутим, у дотицају с другим стихом који се директно на њега наставља речима *То значи његова смисаона носивост постаје ирелевантна, неодржива*, јер су засновани на индикативној, на рационалној синтаксичкој структури. Необичнош-

ћу својих склопова ти стихови у први мах делују као поезија а, у ствари, дају само привид поезије, јер нису оспособљени ни толико да пренесу једну песничку поруку, да заснују један естетски тоталитет. У строфи:

Више ми нису потребне речи, треба ми време;
 Време је да сунце каже колико је сати;
 Време је да свет протовори, а уста занеме;
 Ко лоше живи зар може јасно запевати!

само су први и последњи стих одрживи; средња два су поштапалице и, упркос својој необичности, банални. Та је строфа карактеристична за Бранкову поезију, за распоне између њених узлета и падова, између смислености и несмислености његових стихова који дају довољно аргумената и за одрицање ако им се приђе једнострано. Готово нико од озбиљних песника његове генерације није пустио у свет толико лоших и лажних стихова као он, готово ни код кога од њих антиманиристичке интенције нису прерасле у манир и рутинерство. То није остало незапажено. Због привида поезије у његовим стиховима, због лажности стихова који су били производ њему својственог маниризма, никад није престајало да се сумња у аутентичну пуноћу његове поезије. Добрим делом својих стихотворачких производа он је у крилу стваралачког блефа: тамо где реч и стих губе значење, где се не ради ни само о маниру, него где једна неконтролисана продукција прелази у артифицијелност, остаје без значења и без способности да надахне поетску поруку.

IV

Бранко Миљковић био је личност од формата и амбиција. Тако рећи чим се појавио покушао је да заснује један нов књижевни покрет; током

својих јединих пет-шест година рада напрезао се да оствари своју поетику, да изгради свој програм. Такве амбиције обележавају ширину његове стваралачке платформе. Иако се нигде није довољно остварио, сви његови зачеци наговештавају човека од концепција. Он је више од својих вршњака знао шта хоће, он је, заправо, више од других покушавао програмски да делује. Мучио се да се изрази поезијом и да открије њене тајне; стваралачка реч постала је предмет једног од најинтересантнијих циклуса песама *Критика поезије*. Разлика између њега и већине његових сапутника у томе је што многи од њих певају песме, а он покушава песмом нешто да каже. Кад је у једном интервјуу НИН-у рекао да се Ајнштајн може препевати, то је у једном делу књижевне јавности схваћено као његов најновији рекламни штос. Међутим, Бранко Миљковић је то збиља покушао, ако не с Ајнштајном, онда с Хераклитом и Ничеом. Он није имао јасне идеје којима би предводнички инспирисао следбенике. Враћање Хераклиту, у суштини, није продор у ново, него у већ освојено; преко хераклитовске ватре, у оном *ништа* дострујао је кроз његову поезију нихилизам као осећање света модерног човека. Бранко Миљковић је тако постао најизразитији носилац тог сензибилитета који преовлађује у овој деценији; после Оскара Давича, који је првих петнаестак година после рата давао тон тематској, лексичкој и метафоричкој структури једном великом делу наше поезије и који је био без сумње најутицајнија песничка личност педесетих година, Бранко се, то тек данас можемо да видимо, јавља као зачетник другачијих струјања иако је и сам прошао Давичову школу. Са Бранком и његовом генерацијом је дошло до осеке авангардизма, до осеке чије ће се последице највидније осетити код њихових настављача и следбеника. И поред настојања да се из авантуре авангардизма зађе у затоне сигурног, провереног и стабилног,

Миљковић је имао смелости и уверења да у своју поезију унесе дилеме савремене филозофске и друштвене мисли; он је написао неколико у послератној поезији запажених револуционарних и родољубивих песама; није се либио да ствара поезију која ће говорити, која ће препевавати дискурзивну мисао и поезију која ће говорити идејама револуционарности. Песник који је тврдо веровао да се Ајнштајн може препевати могао је да пише револуционарну поезију и да не прави уступке; општем његовом песничком профилу та настојања дају једну посебну димензију, потврђују моћ поезије али и моћ песника.

Бранко Миљковић је у једном тренутку поетског превирања у нашој поезији инаугурисао мисаоност и филозофичност и тиме јој дао један од снажнијих импулса и у послератним годинама. Та димензија његовог песништва, додуше, не израста на сопственој филозофској мисли; то је најчешће покушај да се препева Хераклитова, Ничеова, Марксова или Башларова филозофска мисао, како су неки његови критичари то већ истакли. Он је трагично завршио живот неколико месеци после Бледског конгреса филозофа и социолога који се може узети као датум у стварању једне нове климе интелектуалне радозналости, свекритичког духа и скептицизма. Својом поезијом он је на извештан начин ту климу антиципирао: постао је песник овог времена не само због домета своје поезије, него и зато што је овом тренутку нашег времена одговарао баш песник интелектуалних димензија, са мишљу која понорно трепери над сопственом судбином и сопственом речи, скептички и нихилистички решена да иде до дна. Дух те поезије умногоме је друкчији од поетског духа и говора који су превладавали прошле деценије. Бранкова појава пада баш некако у време кад је револуционарни оптимизам у поезији почео исцрпљујуће да малаксава; он је био један од последњих младих песника који је дао

дуг том оптимизму; сензибилитет песника удаљених од рата и револуције који долазе после њега тражи нова тематска продубљивања. То ново и другачије које долази са њима јесте и потреба и израз једне нове духовне климе. Бранко Миљковић није само доприносио доласку и устаљивању тог новог; био је умногоме песник кога је обликовало наше време и његова највећа жртва: онај који се играо ватром и изгорео.

Поља, мај 1966.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ

I

У најплоднијим годинама послератног српског песништва, средином прошле деценије, кад је поезија, као никад пре и после тога, била у средишту интелектуалних дискусија, два млада песника, Борислав Радовић и Милован Данојлић, већ на првом кораку, првим својим објављеним песмама и књигама нашли су се у матици књижевних збивања. Обојица су одмах прихваћени и лансирани као велике наде, два рембоа наше поезије, и обојица су већ после неколико година постали неизузетни, попут осталих песника њихове генерације. Мића Данојлић, који је прихватио и процужио гласове Растка Петровића и младог Оскара Давича, никада доцније није успео да достигне младићку бујност своје прве књиге *Урођенички псалми*, а Борислав Радовић се тек девет година касније, својом трећом књигом, *Матином*, представио као значајан песник.

Прва и најгласовитија Радовићева књига *Поетичност*, из данашње ретроспективе, великим делом је књига епигонска. Она је била продужени Матићев глас: више од половине испевана на матићевске теме, матићевским језиком и лексиком. Са младалачком пријемчивошћу за финесе поетске синтаксе, Радовић је дописивао Матића, песника који је импоновао интелектуалним про-

филом и интелектуалним прекупацијама. Али у Радовићевим песмама био је то један други Матић: полетнији, свежији, лакорекији, но истовремено и мање дубок, напрегнут и интелектуалан. Била је то изванредна моћ акцептирања и транспонованња: прихвативши гласове и теме туђе поезије, он није изгледао као прост имитатор, него као ученик који свесно наставља свога мајстора; и то што је стварао била је очигледно поезија, али поезија која није сасвим задовољавала модерна схватања оригиналности. Но иако Радовић у тим песмама није осведочио изворност и самосвојну снагу, донео је нешто што је у том тренутку њеног јављања (1956) било веома значајно: естетску култивисаност и интелектуалне предиспозиције које су и данас, а поготово онда, у нашој култури биле ретке и изузетне.

У песмама у прози које садржи ова прва књига утицаји су већ много мање видни, а асоцијације на Рембоа из *Боравка у Паклу* и на Сен Џон Перса могу да буду скоро случајне и произвољне. Радовић је у тим песмама показао још једну значајну особину: моћ владања песничком синтаксом. Синтакса, начин обликовања стихова и реченица, повезивање синтагми, стварање поетских ефеката нагостили су још ту песника који улази у тајне језика и семантике. Насупрот многим надахнутим емоционалцима појавио се песник који више пажње поклања савладавању синтаксе него исказивању емоције. Његов је продор зато био брз, а његови успеси очигледни: те песме у прози спадају сигурно међу најбоље наше песме писане у том облику: оне поседују снагу и прецизност, елиптичност и распеваност; и поседују строгу култивисаност израза. Али и оне носе извештан печат недостатка ауторске изворности: чини се још увек да Бора Радовић препевава лектиру, да је песник вештији него ли самосвојан. Та својства пратиће га и до данас.

У тој његовој књизи песнички најкохерентније и најаутентичније зазвучали су *Сонети о Магу*, четрнаест сонета тематски конципираних око једног спиритуалног симбола чије ће значење до краја остати нејасно, али чије ће катализаторско дејство у њима бити неоспорно. Радовић је и те сонете испевао вешто и спретно, мада не и мајсторски; они изгледа нису дуго сазревали у песнику, нити су много дотеривани и цизелирани, иако су казани надахнуто и снажно. У њима су се манифестовале и многе особине које ће бити карактеристичне и за његов зрели песнички период: спиритуалност у изразу и у тематским преокупацијама, неодређеност предмета око којег се конституише песма, синтаксичка склоност ка развијању вишесмислености, изванредно суптилно лексичко богатство. Радовић је у њима био песник недореченог, неисказаног и непознатог: слутња и немир давали су тон тим песмама; предосећање је било сок којим су храњене, а рембоовска младићка видовитост обећавала је велику песничку авантуру.

Друга Радовићева књига *Остале поетичности*, која је требало та обећања да потврди, донела је, у ствари, само рестлове од прве књиге, само остале поетичности; надахнути млади песник се у њима расплинуо и утихнуо; младићке ватре су згасле. И Радовић је имао да преживи једну дугу и озбиљну кризу, која је трајала све до 1965, до појаве *Маине*, са којом је ушао у нову и зрелу песничку фазу.

II

Нови Радовић почео је да заснива поезију на другачијим синтаксичким и песничким принципима. Не само да се ослободио Матићевог утицаја, него је учинио и корак даље: песничка синтакса му је сад више самосвојна и изворна. То је нов продор наше поезије извршен тихо и неприметно.

Он нема гласовитост новина које су донели међуратни и послератни модернисти, али им је по карактеру сличан.

Једна Радовићева песма из књиге *Братство по несаници* гласи:

Како досегнути наук читања, откинути се низ дубине, и продирати, безглавије? Биће нам венчање окомито: да те узнесем, да ме суновратиш. Одоздо ми намигује жабље небо. Још су ниже смрвљене латице, житка кречна ребра, још ниже изгубљена топлота. И расплет, пуко назирање лењивих ускипелих маглина. Сав талог твоје учености и пљачкаштва.

То, наравно, више класична песма у прози није, али се по унутрашњим својствима разликује умногоме и од песама сличне врсте које се сада пишу код нас. Она је, у ствари, колаж, прављена у духу уметности филмског доба: монтажа је у основи њеног стваралачког поступка. Та песма нема правог предмета, као што ни нови филм нема фабуле у класичном смислу; не зна се о чему говори, чему је посвећена или коме је упућена. Оно што је карактерисало највећи део наше досадашње поезије, па и песме у прози (рецимо Андрићеве и Матићеве) — рационалност или бар логични след излагања, за Радовићеву песму сасвим је ирелевантно. Не само да се не може предвидети како ће друга реченица наставити прву, него те реченице без сумње не стоје између себе ни у каквој логичкој вези. Структура песме је наизглед врло лабава: свака реченица је посебна и скоро до аутономности издвојена микроцелина. Њиховим повезивањем сугерише се једно опште расположење које није једносмерно, него пре противречно, сложено и дифузно. Смисао који се изражава реченицом је најчешће нејасан а значења двосмислена или вишесмислена; логичког следа у њима нема. Ево реченице: *Биће нам венчање окомито: да те узнесем, да ме суновратиш.* Речи су ту изгубиле много од конкретности значења;

никад нисмо баш сигурни значе ли оно што казују, односи ли се свака реч на саму ствар или на појам који означава. Једна од особина нашег умногоне рационалног, вуковског језика, тиме је превазиђена. Не постоји више рационална структура и рационална конструкција песме, успоставља се једна другачија синтакса, која се заснива не само на значењским, него на ритмичко-мелодијским основама: речи се сада примају више према контексту, према узглобљености у нове међусобне односе, него ли према значењима из свакодневне комуникације. Применом таквог концепта, Радовић се практично највише удаљио од нашег епско-рационалног језика, језика у чијим је основама народна поезија и здраворазумски дух који њоме провејава, и почео да остварује давнашњу Винаверову амбицију да се изражава *надграматички*, средствима која више спадају у домен флуидних моћи језика неголи граматике, и која доноси оно што граматички рационалне структуре немају: мекоту нијансираних ритмичких тонова, суптилизацију лексичких међуодноса, могућност нових значења.

Још једну особину, значајну не само за његову, него и за нашу поезију уопште, донео је Борислав Радовић. У освајању сопствене песничке синтаксе, он је одступио од оне основне линије на којој се развијала наша досадашња, махом конкретна и рационална, поезија, изникла на народним песмама и стварана, дакле, у цивилизационој сфери грчко-римске античке хуманистичке песничке традиције. Преко Матића, Рембоа из *Боравка у Паклу*, а највише преко Сен Цон Перса, чије је *Мореказе* превео изванредно, Борислав Радовић се везао за једну другу, скоро исто тако моћну традицију европоцентричне књижевности, за традицију која се назива библијско-јеврејско-хришћанска. Радовић израста из те традиције али веома посредно; само опште карактеристике, као што су апстрактност и спиритуалност, везују

га за њу. Други један београдски песник, Петар Гудељ, везан је за ту традицију много директније, толико да се у његовим стиховима препознају звукови и структуре библијских реченица и библијских мотива. Апстрактност Радовићеве поезије, међутим, и спиритуалност његовог изражавања, далеко су од апстрактности псалмопевачке или средњовековне мистичке поезије; то је апстракција која се развија од импресионизма наопако, апстракција која је лишена тежње ка узвишеном и лепом, без архаизама и анахронизама, апстрактна у оном смислу у коме је апстрактно сликарство лишено предмета или нови филм лишан фабуле. Та поезија казује неухватљиво и пева о оном што постоји као трепет, што је недефинисано а обасјано слутњом; потекст, велики допринос симболизма је њена битна карактеристика. Али тај његов потекст не проистиче из симболистичке рационалне смирености; он је већ одболовао надреалистичку фазу; ирационалистички начин мишљења ушао му је у крв, у начин, у структуру.

Радовић је, можда највише од свих наших савремених песника, прихватио оно што би се могло назвати језиком савремене књижевне Европе, језик учесталијих ритмова, већих сажимања и веће концентрисаности на апстраховано, есенцијално. Зато је ова његова песмица у колаж техници и могла да згруша оно што се песничким говором од пре стопедесетак година исказивало читавим поемама. Песма је постала трепет, неухватљива а делотворна, неразрешљива логички а есенцијално присутна.

Видех где се преводиш у сиви сјај,
Где се већ губиш у својим везама:
Ту драму у чистоћи-нечистоћи.

Али сивила у оку ти нема,
И та несталност, далеко од блуди,
Васпоставља нам давна росна сродства,

Немерљивија

Но што је твоје испљувано тело,

Мучено уљем, помастима ноћи.

Је ли та једна једина нит, изломљена у девет стихова, казује нешто одређено? Ко се то претвара у сиви сјај: мушкарац или жена, или аутор сам? То је овде нејасно, али то је и драж песме. Велике идеје и крупна осећања у њој се не исказују: све је сведено на микроплан и на суптилно откривање међуодноса. То је песма о сивилу, али не о сивилу као о непроменљивој чињеници, него о сивилу које се трансформише у процесима, у међуодносима, и о коме се, ето, песничким речима, води расправа. Каже Радовић у једној песми: „Називам те језгром да бих те сасвим схватио у својој наготи: значењем споља, описом изнутра.“ Он се слично понаша из песме у песму: узима спољна, основна, значења речи, да би их у новом контексту, у новом смисаоном језгру, осветлио описом изнутра, да би јој унутрашњим гласом дао нове димензије.

III

Шта Радовић изражава? О чему пева? Какав је његов песнички свет?

У његовој поезији не постоји један ужи, доминантан круг тема. Поред оних класичних: *Рт*, *Шума*, *Хрид*, *Лавиринт*, наслови његових песама најчешће су нарочити, бирани: *Подокница*, *Јутарња подокница*, *Обноћица*, *Сутрашње памћење*, *Коначно јутро*, *Уста страха*, *Схватање о дрвету*, *Сведочење о једном телу* итд.; заједничко свима њима је извесна интелектуална подлога. Али се већ у том првом слоју испољава једна од врло карактеристичних особина његове поезије: да се изражава необично, несвакодневно и бизарно. У основи његовог стваралачког поступка налази се,

дакле, оно што је за руске формалисте било суштина стваралаштва: необичност, остранение, као начин да се избегне и савлада аутоматизам и баналност у комуникацији. Све, све, само не — аутоматизам! — могло би да се каже поводом Радовићевог поступка. Јер, тај његов поступак се не мења од песме до песме, него је израстао у прави стваралачки принцип кога се он стално и доследно придржава. Тежња ка изузетности и посебности у начину изражавања извире скоро из сваке његове песме, из сваког стиха; увек толико присутни да делују и као његов циљ и као његова опсесија.

Радовић се, у ствари, више определио за савладавање песничког језика и синтаксе, него за савладавање песничке теме. У његовој поезији нема правих дубоких преокупација, личних импулса или мотива у класичном смислу. Он пева о подокници, али не постоји сигурно прави доживљај подокнице; постоји подокница као бизарна, изузетна тема, која је, сама по себи, веома погодна за бизарно и несвакодневно казивање. Радовић, заправо, и нема свет личних, опсесивних преокупација из којег се импулсивно рађа његова поезија. Он не носи песничку ватру какву је собом носио, рецимо, Растко Петровић, песник који ће се више памтити по доживљају света неголи по новинама у изразу, јер је доживљај света, а не језик, а не форма, и не мајсторство, било оно битно ново што је Растко донео. А код Радовића је управо то: доживљај, порив, унутрашњи импулс, лична преокупација, — секундарно, а примарно: речи, синтакса, песничка искуства, песнички проблеми.

Било је критичара који су Радовића објашњавали као песника *усамљености и пролазности*. Међутим, ти реквизити старе поезије јесу ван његове песничке сфере. Оно што она изражава далеко је ближе комплексном интеракцијском односу савременог човека према свету, који је не-

сводив на неке такве, у песничком смислу превазиђене категорије. Узмимо, на пример, ову његову реченицу: „Испрва беше најчистији отисак, неповратна прва блискост; беше луда та бистрина.“ Шта она значи? Овој реченици као и Радовићевој поезији, уосталом, недостаје строго дефинисан предмет, недостаје конкретна предметна одређеност. Она има једну од оних особина коју неки савремени теоретичари истичу као неопходну бићу уметности: двосмисленост и нејасноћу, више слојева смисла и више слојева пријемчивости. Старе гносеолошке категорије, као што би биле сазнање о пролазности свега или спознаја личне усамљености, дубоко су противне бићу ове поезије чије се вредности налазе у сфери онтолошке заснованости: у лексичком богатству, у синтаксичкој маштовитости, у звучном и смисаоном вегетирању. Утисци које та поезија оставља, вредности које она нуди, нису више узалудност, пролазност, усамљеност или слично, него нешто из сасвим друкчије сфере: високи стваралачки професионализам, префињени стих и мајсторство форме. Оно што он, у ствари, својом поезијом афирмише и демонстрира није, дакле, људски сентимент, преокупација или тема, него стваралачка култивисаност, моћ саобраћања са ничим, са ништавилом, самопотврђивање пред ништавилом преко поступка који је стваралачки, кроз интеракцију која је стваралачка.

Свим тим особинама, Радовић, у великој мери, предњачи у нашој савременој поезији. Ниједан други песник није отишао тако далеко у апстраховању поезије и у редуковању њене предметности. Због тога се и његова поезија указује као једна специфична песничка авантура која има своје дражи и своје неизвесности. Неизвесно је, на пример, који је следећи корак те поезије. Братство по несаници је само допунило и наставило *Маику*, али није означило неки нови ступањ у песниковом развоју. Та друга његова књига је

само потврдила да Радовићу недостаје кохезивних елемената унутар саме збирке, унутар његове поезије, који би јој дали неки дубљи смисао од већ осведочене спиритуалности као онтолошког ентитета. Утисак дубине и спиритуалности, понекад, јесте само празна чаура за нешто чега у тој поезији нема. Тој поезији ни сада, када се конституисала у пуној самосвојности, није престала да прети опасност која се над њом била надвила од првог дана, од прве Радовићеве збирке: опасност да се у свом онтолошком заснивању не сведе на голу реч, да не оде даље од оплемењености једног антиаутоматског, антисхематског језичког поступка. Мањкавост је те поезије што није способна да пренесе и дубље људске поруке, да се оствари дубље од принципа „безинтересног свиђања“ који гарантује постојање уметности у делу, али не даје и највеће домете и који у крајњој линији не треба да буде самосврха поезије. Реченица као ова: „Не бирам више где да проведем живот, већ како да га изразим“ које имају пуно значење једне људске поруке, у овој књизи је мало. Бежећи од исповедног тона, још увек доминантног у нашој поезији, који значи често њену банализацију, Радовић је отишао у другу крајност: скоро је у потпуности изоставио личност и личне тонове, субјективност потиснуо објективношћу, а емоционалност прекрио култивисаношћу синтаксичког израза. Прескриптивности, унутрашње ватре у тој поезији је мало, скоро је и нема; снага је у њој устукнула пред виспреношћу, предметност пред ништавилом. Створена је једна нова и авангардна поезија, али није створена и поезија која би имала у изгледу да замени оно што је носила собом поезија у класичном смислу: субјективно-објективни дијалог кроз поезију и преко поезије.

Летопис Матице српске, април 1968.

С А Д Р Ж А Ј

Традиција и авангардизам	5
Нераскидиви ланац речи	21
Распад послератног „модернизма”	34
Душан Матић	46
Милан Дединац	64
Оскар Давичо	80
Миодраг Павловић	95
Стеван Раичковић	115
Песничка генерација Бранка Миљковића	129
Иван В. Јалић	147
Јован Христић	159
Бранко Миљковић	169
Борислав Радовић	181

ДОДАТАК ПРВИ

КЊИЖЕВНИ ИМЕНИК

=====

ZVONIMIR GOLOB

Pesnik, kritičar, esejista i prevodilac. Objavio knjige: „Okovane oči“, „Nema sna“, „Afrika“ i „Glas koji odjekuje hodnicima“. Živi u Zagrebu.

Golob pripada jednoj prilično nesrećnoj generaciji naših pesnika koji su prvo za sebe a zatim i za druge otkrivali i borili se za priznanje naših i stranih književnih vrednosti;- nije, dakle, mogao da počne da se formira na iskustvima drugih, nego je i sam morao da stiče već postignuta iskustva, da sam učestvuje u otkrivanju svetova koji su bili stvoreni u našoj posleratnoj književnoj atmosferi, zbog objektivnih i subjektivnih uslova, nisu bili poznati. Kao prevodilac doprineo je mnogo da se otvore prozori u svet, kao kritičar je pripomogao da se priznaju i osnaže neke književne vrednosti i neke književne istine, a kao pesnik morao je, poput mnogih, da plati određeni dug.

No i pored toga Golob je bio i ostao na zavidnoj umetničkoj visini. Široke kulture, erudita i znalac, on je znao i i umeo da osluškuje odakle teče prava poezija pa je prema tim izvorima i formirao svoju pesničku ličnost.

Preokupiran intelektualnim životom Golub se upušta u nijansiranje zamašne, kabaste i pomalo trošne psihičke figure posleratnog intelektualca. On se ne spušta u njegove dubine, ne pokušava da ga definiše niti da ga otkrije, da se hvata prvog, stvarnog ili nestvarnog motiva, oblika ga rečnikom svoje groznice, nadopunjava ga smislovima koje mu naizgled proizvoljno pridaje i pušta ga da luta kao „glas koji odjekuje hodnicima“. Hvatajući se u

zamkama koje mu nameće njegova lična i naša književna svakodnevnost, on lovi motive, iznalazi draži jezičke i pesničke, produbljuje korene koji današnjeg čoveka drže u opsesijama, dotiče čitav niz usputnih zagonetki koje mu se zaprečavaju i zamagljuju horizonte, pomućuju svetla i čine ga rastrgnutim, rastresitim, osetljivim, vazdušasto zapenjenim. Njegov čovek kao da mlatara po vazduhu, nemirno podgrejn nekim nesaznatljivim unutrašnjim životom koji traži izlaza, oduška, neke stvarne, definisive motivacije, a toga nema. Njegov je čovek uznemiren pred svetom, ne govori sa tremom, sa vidnim prisustvom nečega stalno smetajućeg, nečega ne zna se da li egzistencijalnog, ali u stalnoj opsesiji jedne praznine koja mu krije i prigušuje echo izgovoren u prostoru, u vremenu kojie ne sluša, koje se njegovom glasu ne povinuje.

Da li je to Golob izraz jedne pesničke generacije koja je pretrpela mnogobrojne uticaje, sazrevala u vremenu kada je svaki dan donosio po jedno novo otkriće, po jedno noivo saznanje, po jednu novu istinu, i kada se na kraju čovek našao u prostoru pred jednim ogromnim, nepoznatim svetom koji je svakog časa opet mogao da donese nešto novo, nepoznato, nešto što je u tom svetu ipak moguće? Ili je on, stekavši se u tom vremenu, uobličio svoju figuru na samo svoj način i ostao da peva samo u svoje ime?

Primoran da se podloži raznobojnim uticajima, preopterećen konfuznošću čitavih svojih presudnih godina, on je izgleda u opštoj pometenosti izgubio svpoj osnovni, pokretački motiv i izbijen iz sedla nastavio da luta kao glas izgubljen u hodnicima. Njemu, uostalom bez individualnog težišta, bez stalno prisutnog gorućeg motiva koji bi mu doneo jasnu boju pesnički ogradjenoig sveta i nije ostalo drugo nego da sve to nadoknadi specifičnom težinom reči, da u zamenu za dug koji je nedužan platio ostvari poeziju što će se temeljiti a njegovoj snazi da kaže trenutak, da u trenutku pronadje, snagom svog talenta i svoje kulture, reč koja će svojim intenziteteom značiti poeziju.

No ipak, i pored toga, čini mise, on je osuđen da nikad ne iskaže do kraja snagu koja ga je iznutra pokrenula na kazivanje jer je navikao da poznaje i da ceni tuđu reč i da sebi ne dopušta da se u igri

stvaranja poezije toliko zaboravi da kaže ono što mu književno vaspitanje ne dozvoljava, a što je stvarno njegovo.

MATEJA MATEVSKI

Pesnik iz Makedonije. Pripada grupi oko „Razgleda“. Pripada, dakle, jednoj struji na makedonskom jezičkom području koja već nekoliko godina uporno nastoji da stane u red najmodernijih tokova u literaturi i koja to postiže temeljnije i svestranije od pesnika sa srpsko-hrvatskog jezičkog područja. Izdao j 1956 zbirku pesama „Doždovi“. Afirmisao se i kao prevodilac.

Nemajući za sobom tradicije priznate, provincijalne literature na makedonskom jeziku, Matevski se zajedno sa nekolicinom svojih pesničkih saputnika oslonio na makedonsku narodnu pesmu i na dostignuća moderne lkiterature pa je odmah zakročio na tle slobodnog poetskog izraza i počeo da stvara na internacionalističkim osnovama, potpuno slobodan da se koristi kulturnom riznicom van svoje uže domovine. Otuda je u širinama koje su mu se činile prirodnim i nužnim i mogao da se opusti naravnima osobite stvaralačke groznice koja je od pionirskog, začetničkog posla do tragalačkih intencija, karakterističnih za našu savremenu poeziju, urodila nesvakidašnjom lirikom čistih i toplih tonova.

Liričar pre svega, Matevski nije doneo jedan novi svet, nego je doneo boju jednog sveta, jedan splet kišno intoniranih zvukova koje stvarima u koje se upijaju daju produhovljeniju dostojanstvenost i mir čednog, nezavisnog i izolovanog postojanja. On kad kazuje pesmu, kad kao pesnik ulazi u svet, ne pokušava da mu udje u bit, da ga istraži, da ga otkrije; on se zaustavlja na ivici spolnog vida strvari, on konstatuje, definiše, rečima i intonacijama oivičava, sugerira, dovršava. Na granicama gde se vidni svet u opštenju sa čovekom porebraća u pesničku materiju, on rečima i melodijom, intonacijom govora stvara raspoloženje, nameće atmosferu, kristališe

obojenost sveta kakav mu se pričinjava i kakav mu odgovara, kakav dolazi do njegovog sluha i do njegovih očiju.

Iz potrebe da govori, da se potvrđuje u tom svetu čije ga nijanse i pojave uklapaju u svoj tok, Matevski je, oplemenjujući reč u zvučnoj igri sa starim, upotrebljavanim motivima, postigao da lakim potezima govori svoje lirske intenzitete, da preko slika i simbola, preko ritmičkih nizova u sagibanjima reči i rečenica iskaže i drugu, vidno neistasknutu stranu svog doživljaja, da postigne opštenje u prenosnim smislovima značenja, kao Crnjanski i kao Raičković, na primer, kad su iz svojih tišina, iza svojih bagremova, krili pozadinu umora i smernih i smirenih ekstaza.

Međutim, upravo zato što piše na jednom jeziku na kome se prava umetnička reč tek poionirski razvija, Matevski je i pored svih sloboda nastalih usled specifičnosti literature kojoj pripada, morao da plati mnogo duga, da bi, najpre, u ovom vremenu mogao zbilja autentično da peva i da bi, zatim, mogao, u sebi da poseduje onu sigurnost za temeljno stvaralačko uzletanje koja mu je danas, na ovom razvojnom nivou makedonskog književnog jezika, neopohodna. Iako kao pesnik autentičan u pravom smislu, iako sobom donosiu neobičnu, svežinu i draž koja ga čini, i u spoljnoj konstituciji pesme, modernim i savremenim, on je ipak mnogo čemu sačuvao nešto od klasičnog, gotovo romantičarskog poimanja sveta, on nije uspeo da prebrodi onaj raspon koji ga deli od narodne pesme i maternje melodije do intencija savremene literature, nego je zabalansirao u tom rasponu, oglasio se čistim i zvonkim rečnikom, obiljem poetske nevinosti, kao most rasprostrt od stare, starinske, drevne, romantičarski naivne jednostavnosti sve do komplikovanih naslaga u unutrašnjem životu modernog čoveka, izvukavši ponovo jedno osećanje sveta koje u novim životnim uslovima znači prošlost. U tom smislu samo, Matevski predstavlja krunu jednog toka makedonske književne reči, dovoljno široku i dovoljno otvorenu da se iz nje, pored nje, pod njenim svetlom i pod njenim okriljem, razvije i osnaži drugi, vremenski noviji i koncentrisaniji poetski tok.

CIRIL ZLOBEC

Pesnik, prevodilac, publicista. Izdao dve samostalne zbirke: „Pobeglo otroštvo“ i „Ljubezen“. Bio je pet godina urednik „Besede“. Odavno je već jugoslovensko književno ime.

U svojim pesničkim nastojanjima našao se na strani onih koji su razabrali da se stvaralaštvo mora iskupiti čitavom svojom ličnošću, celokupnim bićem užljebljenim u ovaj istorijski, društveni, psihološki momenat. Nije zato slučajno što i on sam i što drugi pridaju značaj ovim njegovim stihovima:

„En sam čas še poznamo:
p r i h o d n j i“

Da nisu njegovi, ti stihovi bi mogli zvučati i lažno. Zlobec nije pesnik koji olako kaže reč. Za njega je stih teško iz sebe iščupana materija, za njega je poezija spoznajna i ljudska kategorija koja privodi razrešenju, katarzi. Ali, isto tako, poezija je za njega sugestibilna igra jezičkih idioma koja učestvuje u gradnji sveta. Otuda on kao pesnik i nalazi za sebe pravo da govori.

Razokrivajući male pesničke laži, iznoseći sitne, ponekad i sinične istine, on se, poput Daviča, spušta sprat niže u čovekovu svest, da pronadje, da razotkrije, da izgovori ime smetnje i podstreka koje čitavom psihičkom ustrojstvu daje karakter zapletenosti u antinomije koje čine naš unutrašnji život. Sa svojim umetničkim sondama on zalazi dublje od privida pesničke realnosti da odatle iznese na dan, na svetlo poezije, da odatle izbaci na žalo svoj ulov u obliku nekoliko jednostavnih, istinitih stihoiva, svoj grč pesnika koji u ovom vremenu oseća i stvara i zna „čas prihodnji“. Zlobec je u tom smislu jedan od retkih stvaralaca koji pripadaju budućem vremenu, koji već sada svojim umetničkim doprinosom utiru puteve za

obnovljeni hod literature, možda ne toliko svestan toga kokliko kao istinski stvaralac svojim sluhom primoran da nasluti, da oseti i da kaže.

Bez sentimentalnosti i mladićke romantike u svojim ranijim pesmama on je u poslednjoj knjizi koja u naslovu nosi jednostavnu i sadržajnu reč „Ljubav“ zašao u svet odnosa zrelog muškarca i zrele žene, u jedan kako kažu, u suštini metafizički odnos, da prikaže igru lepote koja se plodi i oplemenjuje stalno prisutnom svešću o mogućim razrešenjima, o realnim korenima ljudske sposobnosti da prevaziđe, da utoli, da oslobodi, da razreši protivurečnosti koje je nametala jučerašnja i koje nameće današnja civilizacija, da iz svega što čini spoljnu ljušturu u domene ljudskog verovanja izbaci preimućstvo svesti i ljubavnog zlatinjanja. I ne samo u ljubavnim okvirima i ne samo po ljubavničkoj logici, koja danas svojom kompleksnošću preokupira mnoge i veće pesnike, Zlobec je u ovom trenutku svoje pesničke prste zagnjurio u svest današnjeg čoveka pokušavajući da je rečitošću svojih stihova istisne iz dosad važećih oblika, da je preuniforimiše, da je poljulja i izbaci iz starih ležaja.

Možda je takav njegov put sigurniji i srećniji od onog koji vodi prepadnom uzletu prema „prskanju damara“ od čega je posle svojih otkrovenja ubrzo splasnuo Rastko Petrović. Možda je takav put temeljniji i plodniji, možda će on omogućiti Zlobecu stabilnija postolja za pesničke uzlete. Ali opasno je za pesnika Zlobecovih kapaciteta suzdržavati se od koncentracije intenzivnih trenutaka, ne šiknuti nijednom toliko visoko da reč prestane govoriti svakodnevnom pesničkom logikom, nego da znači ono Rastkovo – otkrovenje. Jer, nije li možda do sada nosivost velike poezije uvek više karakterisana rađanjem a ne stvaranjem, jednostavnim otelovljavanjem ljudskih intenziteta koji su sami po sebi značili život.

Na kraju, svejedno. Zlobec u ovom trenutku egzistira kao autentičan pesnik, sam trasirajući svoje puteve i sam im nalazeći žarišta. Na njega zbog toga treba gledati kao na onog koji već jeste.

PAVLE POPOVIĆ

Izdao je dve zbirke pesama: „Kamenu šumu“ i „Svetlosti i senke“. Član je redakcije „Polja“ i urednik novopokrenute biblioteke „Polja“ koju će izdavati novosadsko izdavačko preduzeće „Progres“.

Shvativši dosta rano da je manir francuskih međuratnih pesnika u rukama naših posleratnih transkribenata doživeo jalov i poprilično degenerisan kraj, Pavle Popović je ispočetka sa ne mnogo nade na uspeh počeo da traga za novim suštinama, za otkrivanjem novih „zvezdanih kocki“ u spojevima stare poezije i novog civilizovanog čoveka“, pa odatle u još jednu stvaralačku avanturu: u shvatanje poezije kao otkrovenja, kao ključa za razmršavanje svih onih konaca i svih oinih komponenata koje vezuju današnjeg čoveka za egzistencijalnu misao o svom položaju u društvu.

Još uvek opsednut tragalačkom groznicom, u stalnom eksperimentalnom hodu kroz umetničke istine, on je dospeo u jedan vanredno zanimljiv stvaralački momenat kada mu ne preostaje ništa drugo nego da porekne jedan deo svojih napora i jedan deo današnje poezije da bi iskazao sebe kao pesnika, da bi kazao svoju punu pesničku reč. On vidi danas da je bodlerovski, malarmeovski, disovski stih poezije prevaziđen, da bi bio lažan kad bi se takav negovao i da je lažan kad se takav neguje, on pokušava, kao uostalom i tokom čitavog svog bavljenja pozijom, da racionalnim putem skine veo sa biblijske osnovice poezije i da je sazida na slobodama koje čovek, oslobođen nepotrebnih balasta, može da prima i da na njih reaguje. Njemu je postalo posve jasno da se tokovi koji prate i koji nose današnju poeziju moraju izmeniti i obnoviti, postaviti u nova logička korita da bi mogla da ponesu i sutrašnje i naksutrašnje čitaoce.

Sprovođeci u poeziji svoje koncepcije, Pavle Popović u jednom nizu svojih najvrednijih ostvarenja uspeo je da skine veo sa već uveliko korišćenih, akademiziranih poetskih sredstava i da da glasa svom tvrdokorno usmerenom, razumski određenom značenju poezije. S jedne strane sa intencijama da govori kroz slike i simbole i

sdruge strane primoran da govori monologom i dijalogom čoveka koji vidi i razume stvari koje oko njega postoje u najozbiljnijoj svrsishodnosti životne igre, on još uvek neoprededljeno dograđuje svoj svet bez majstorstva iskusnog znalca, ali sa nespretnošću stvaraoca prognanog da pronađe boju svoje poezije i draž svog budno stvarnog sveta i da to kaže, i pored svih svojih trenutnih nemogućnosti, na samo sebi svojstven način. Njemu možda zato u mrtvim prirodama pesničkih slika i u literarno nadojenim smislovima gradskih pejzaža nedostaje ponesenosti za lake uzlaze melodijom i ritmom osnažene, opsesivne reči, ali to je upravo ono protiv čega se on bori: to je ona opsesija kojom dobri majstori uspevaju da prikažu svoje unutrašnje stvaralačko siromaštvo pred teretima koje donosi ovo vreme i pred svojim ličnim teretima kojih oni sami nisu valjda postali svesni. U monolozima njegovog čoveka, stalno budnog i subjektivno uvek zainteresovanog, međutim, gde reč ne trpi sumnjivi smisao i gde se reč jančešće svodi na golo značenje, Pavle Popović izrasta u tribunalnu figuru svešću ispunjene individue koja oporošću dostojanstvene i mirne retorike bez suviška nepotrebne snage, govori stvarnost istrgnutu iz ležišta, neuniformisanu i numanjenu.

MIODRAG BULATOVIĆ

Izdao je dve knjige pripovedaka: „Đavoli dolaze“ i „Vuk i zvono“. Periprema roaman „Crveni petao leti prema nebu“.

U svojim prapočecima Bulatović ne nastupio sa tekstovima koji gotovo ništa nisu obećavali“. Ali verovatno ne zato što dobre tekstove nije mogao da da, nego zato što je, tragajući za svojom kwiževnom iszinom stalno nailazio na otpor ustaqenih i izgrađenih prozних manira. I onda –kada je svojom prvom, značajnom pričom „Crn“, objavljenom u „Književnosti“, i svojom prvom, knjigom „Đavoi dolaze“ ušao sa jednim novim i podve mnepoznatim svetom unaše književne vode, prašina koja se bila plp njega digla mnajavila je pisca nepoznatih i neodređenih mogućnosti koje su mnogim našim kritičarima tada izgledale neizvesne, pa takve ostale i do dan danas.

Međutim, druga knjiga njegovih pripovedaka sa neobičnim naslovom“Vuk i zvono“, otkrila je ljudima sposobnim da vide, celovitog pisca i sve vrline i mane njegove. To je pisc kome reč ide iz usta, i ne ohladivši se, lepi se za hartiju. To je jedan od retkih pisaca koji unutrašnju groznicu ume da ispriča, da iskaže do kraja. Raspevanom, žilavo razgovornom i pričalačkom rečenicom on spaja uzbuđewa samosvojne prirode, nastala od snage reči, nagiba rečeničkih konstrukcija, od impulsivnog mešanja sa eposkim, sa poetskim, sa čisto jezičkim elementima. Govori jezikom i još više melodijom sa dalekih crnogorskih brda, bezbrojnih prosjačkih drumova, jezikom kraja gde je vatra bila poludela i i zapretila da sve sprži, da otme da pokosi. Uz povremenu epsku intonaciju wegova

proza deluje zbog toga kao istina usmenim predanjem sačuvana i kao preneti iz knjiga starostavnih.

Cela njegova druga knjiga govori o jednoj velikoj, strašnoj vatri, o jednom velikom, neugasivom požaru koji je besneo pipšćevim krajem i ostavljao ljude, životinje, kuće, sela i zaseoke popaljene i satrvane. Cela knjiga dala bi se ispričati u dese tak mršavih rečenica. Ali oganj o kom priča (rat ga je izazvao) bio je najstrašniji od svih koji se pamte. Taj oganj je zabaležen u knjizi tako slikovito, upečatljivo, živo i tako pamteći sigurno, da se pri njegovom pomenu vide sve strahote koje on donosi ljudima i zemlji u kojoj niče, da se u pojedinostima sagledaju njegove posledice sa grabežljivim vojskama koje su okolo krstarile, na ljudima opečenih tabana i izgorele brade, na užarenim prosjačkim drumovima i na zgarištima uznemirenih varošica i sela Taj oganj je trebalo preseliti u svest ljudi da ga zapamte. I ne samo što bi to bila osuda rata, pa makar i na ovaj način – taj oganj koji se razbuktao i počeo da hara jednim ubogim krajem neizbrisiva je slika svih ognjeva, počev od onog Neronovog, ili počev od onog trojanskog, do ovih ognjeva čije žiške danas potajno plamte, i do onih ognjeva koji u svakom čoveku za zlih dana pale i žare zle strasti i otpočinju užurbanu, divlju igru pred sukobima i pred lomovima, ognjevito poodvlačeći da se s vatrom teško igra.

Bulatović nije poput mnogih savremenih pisaca ni tražio ni želeo da svojoj prozi da filozofski karakter, da svojom prozom ilustruje nku svoju misao ili neki svoj pogled. Poslu kojim se bavi prišao je sasvim stavralački. Beležio e slike koje su mu se u svesti mutno zadržavale, otelovljavao suštine i treptaje koje je nosio, kazivao pomislii slutnje, stvarao umetnost. Umeo je da kao Šagal naslika petla koji leti prema nebu i dečaka koji prati njegov let, ljude koji gladni, zbog dostojanstva, snebljivo prolaze pored kostiju bačenih psima, dolaske s mnogobojnih orosjačkih drumova, koze i jarad kraj plotova, hrome ui jurodive kako čuvaju svoje tanane živote. Umeo je da stavra atmosfere i slike koje žive svojim posebnim životom, koje se mogu naći samo u njegovim knjigama. Dospeo je u umetničkom pogledu do sublimacije višeg stepena; isključio je sve elemente ggrubog preslikavanja i banalizacije, otpočeo na svoj poetskoprozni

način da otelotvoljava svoje somnambulne vizije. Tako je nastala proza nesvakidašnjih umetničkih kvaliteta, u našoj literaturi jedinstvena. Sem retkih mesta gde je služeći se svojim prosedeima i svoojim sredstvima u nedostatku snage isforsirano održavao svoj ton, sve je ostalo natopljeno vrelim dahom unutrašnjeg doživljaja, sve je ostalo krcato intenzitetima proznog viđewa i poetske istinitosti.

DANE ZAJC

Pored Zlobeca i Kajetana Koviča Zajc je najpoznatiji slovenački pesnik mlađe generacije. U privatnom izdanju stampao je prošle godine zbirku pesama „Požgana trava“. Iako njegova knjiga nije doživela mnogo kritičkih i beleškarskih osvrta, pročula se brzo i van granica slovenačkog jezičkog područja.

Zajc je, to je interesantno, doneo najintimnije zvuke u celokupnom posleratnom jugoslovenskom pesništvu. Glasom dečaka koji je u ratu doživeo potpunu porodičnu tragediju peva on i danas strahovitu viziju rata. Umesto onoga što su stereotipni ratni pisci i pesnici iskazivali kao svoja svedočenja, on govori kao žrtva: bunca u vrućici smeh smrti koja je za sobom ostavila samo lobanje, somnambuklne vizije, halucinacije, nespokojstvo i strah Deformisanom suštinom njegovog čoveka vidi se svet drugačije nego inače. Trava nije samo trava neo ostatak tuđjih stopa, pretnja tuđjeg lica, neprijatekstvo čoveka bačenig pogledima kao kao psima. Mrtve stavri govore čovekovim sudbinama. Boja sveta koji ima svoja obličja i svoje konce unapred je određena. G lasovi koji se čuju u zuboru i koje on ponavlja tegobna je jadikovka, čovku bliska do rezonantnih tonova ako hoće da ih uhvati, da ih iskaže.

Zajc misli kao pesnik. Ali on je predodređen svojom psihičkom konstitucijom da misli na određeni način, da stvari razgraničava do određenog steoena. Odatle počinje da govori ono čime je opsednut, zarobljen: rat.

„Spoznala bi lobanjo
po lepih belih zobe, je rekla mati.“

Počinje on tako jednu svoju pesmu. I nemoguće mu je kasnije da sklrene sa tog toka. Govori uime žrtava, uime izgubljenih. Dešavanje o kome govori događa se s onu stranu ljudskih briga i ljudskih patnji, gde je već bol nadvaladao, slomio, pokosio. Čak i ljubav, što bi rekao Dis, odigrava s „pod koprenom izumrlih stari“.

Te su ljudske, zemaljske stvari pomanjkale. Zajc se oglašuje sa nekog donjeg sprata života. Više ne vladajući u poeziji razumskim poretkom stvari, on dopušta svom svetu da gori sopstvenom vatrom. Kakvi sve tamni kolutovi ne klobučaju iz tog sveta!

„Hijene prihajajo
Hijene se smejejo iz noči.
Njihov smeh je groza.
Duhovi vstajajo
Duhovi plešeju ples smrti
po hiši noči.“

I tako dalje. Jedan ustalasan unutrašnji svet, preosetljiv i drhtav kao biljka, strepi nad svojom egzistencijom i svojim smislom. Zašto i čemu? Strah je ušao u čoveka, strah od prava za ubijanjem, od protivrazumskih postupaka. Na vatrometini, kakva se njemu pričinjava, i ima razloga za takav strah.

Zajc je, kažu, mračan pesnik. Peva o loganjama, sprženoj travi, pobijenim pticama, hinjenom smehu. Peva o grozi i sam donosi grozu. Pronalazi motive koji tugaljivo dotiču čoveka. Ni tračka vedrine, reklo bi se, u njegovim oesmama nema Zajc je zbilja pesnik tame, ali one koju su čoveku nametnuli, one kojoj se on opire da ne padne na dno. Groza iz njegovih stihova nama je opomena. beke isušene lobanje trag su kukastog krsta, spržena trava je je svest i savest koje je ovaj svet iskustvomstekao. Nema dovoljno mraka u tom autentičnom pesničkom kazivanju da bi nas obujmio i potopio. To je jedno vidjenje sveta čije temelje mi poznajemo.: može samo obogatiti kao medjaš, kao omno nekoliko reči na ulazu Danteovog

Pakla: „Vi koji ulazite, ostavite nadu“. Jer, kao vidjenje tajs vet je autentičan, istinit; on zaista postoji i zaobilaziti ga bilo bi glupo, bilo bi – oportunizam. Tako shvaćen, Zajc nalazi svoje puno mesto u ovom vremenu.

JURE KAŠTELAN

Još 1940 godine izdao je zbirku „Crveni konj“. Zbirku je ondašnja cenzurazabranila i uništila. Posle rata izdao je zbirke: „Pijetao na krou“ (1950) „Biti ili ne“ (1955) i „Malo kamena i puno snova“ (1957). Sem toga napisao je dramu „Pijesak i pjena“ koja je izvedena na IV Sterijinom pozorju.

Iz Davičvih pečatovskih vremena o+poneo je prvi dah lake, jednostavne pesme detinjstva i strasna živačka treperenja tek nastale H a n e. Taj dah ga prati do danas. Prokljalog u senci velikog pesnika njega je lična vatra povukla u lične vedrine. Izrastao je iz njega dah ratnika, prolećnog ljubavnika, ranoranioca. On je, kao i Davičo, pesnik revolucije ne toliko po tome što je njeno ime punim ustima izgovarao, nego što ju je osetio kako dolazi i iskazao radist dolazećeg, smeh i tugu dolazećeg, nebio drukčijih boja od onog koje efemeran pesnik može da vidi. On je u prvoj koloni onih što su znali, što su negde u dubini svog znanja osećali da će im planuti zora u nekom savim bliskom času, pa su zbiog toga, zagrcnuti sopstvenim rečima, uzvikivali znake brižnog i stamenog radovanja, pa su govoreći stihove govorili ne kao propagandisti revolucije, nego kao svedoci njenog daha i njene vedrine.

I posle rata kad je pariolaški kurs poezije uzeo maha, Kaštelan je uime istinskih vedrina, čiji je pre rata bio najavljiivač, ostao pesnik i dalje u duboko ljudskom doimanju revolucije; nije ga privukao zveket stihiotvoračkih klepetuša i takvom stadu pesnika bio je stran. Kad su se vremena izbistrila, pokazalo se da je među retkima imao jedan od najistaknutijih glasova, pa su ga zbog toga i počeli izdvajati. Nisu ga, međutim, dovoljno određeno izdvojili. Kad su se

pesnici počeli okretati od ratnih tema i vraćati međuratnim uzorima, on nije prekidao svoj kontinuitet. Ostajao je pesnik sunčanog, rauzlistalog mora, čiji je dah mešao sa dahom revolucije. Pod zamajcem prvih autentičnih izliva, ostala je njegova poezija i dalje da zrači topline glasa koji se raduje.

Napisao je do sada mnogo dobrih pesama. Ponekad sa čudnom lakoćom čoveka koji kazuje svoje doživljaje kao kad oriča anegdote, on jiznenadujuće jednostavno i lako, naizgled, stvara pesmu iz samo jednog daha. I pesme su mu često dovedene do artističkog savršenstva. Otkud to?

Ni kod kog našeg pesnika tako vidljivo, čini mi se, nije usklađen unutrašnji intenzitet pesme i njeno spoljno obličje. Sa slobodom da bude pesnik, sa ustrojstvom da instrumentalno oblikuje svoje intenzitete u stihove i pesme on dopusšta tokovima reči da sami obrazuju njegove lirske trepete. Poezija se tad luči iz samog ždrele inspirisanosti: tamo gde mu pesma u srcu spava, potrebno je samo da se krajičkom konca odmota; velika reč poezije već lupa u zvono stiha. Kaštelan je imao dosta te slobode. On je govorio stihove, umeo je da ne spreči sebe da iz pradoživljaja pesme izluči reči sa svom snagom koja ga je na pesmu poerivala. On je umeo da dopusti reči da mu se oztme. To je bila ona sloboda koju su u preteranom insistiranju doveli do izacionalizma a koja je nosila u sebi snagu i autentičnost doživljaja, lepotu i moć poezije.

Poslednja Kaštelanova knjiga „Malo kamena i puno snova“ scvedoči da mu je ponestajalo nešto od te snage i ssposobnosti. Sada je postao veći artist: pesma ima sve oblike života, ali se život ne oseća mnogo u njoj. Nije li pesniku ponestalo snage? Sloboda stvaranja koju je donedavna imao nije li se zamenila artističkom moći? Ili je dtosudbina pesnikova: iz svog sunčanog sveta soustio se zar na pitalice drugih, posumnjao, dakle, u svoj svet?Ili pak više nema moći da ga prati u hodu?

Isuviše pesnik i iskuviše artist Kaštelan to ne bi mogao da dopusti. Svaki nagli pad bio bi kodnjega isključen.. Ali čudno je ipak što nije prešao preko one normale odskle poezija postaje živa i važeća po sebi; čudno je štpo od impulsivnih stihova nije otišao u „vanmišićne ekstaze“, nego se vratio jednom ne baš sasvim

sunčanom svetu po čijem belom, užglom kršu bacaju senke česti paučinasti oblaci. Njega, izgleda, ponovo priziva snaga koju je nekad imao. Ne da bi obnovio sebe starog nego da bi se nastavio. Da bi dospustio sebi razigraniju, neviniju, igru stihova od ove koju danas igra. Jer kad dobar velii pesnik ne pokušava više da uzleće, nego padajući skriva svoj pad, to – razočarava.

ANTE POPOVSKI

Prošle godine pojavila se na makedonskom jeziku druga zbirka poezije dotad malo poznatog i zapaženog pesnika Ante Popovskog – „Vardar“. Bio je to jedan od značajnih datuma u jugoslovenskoj poeziji. Jedan mlad pesnik se obelodanio odmah stao u rednaših najboljih pesnika. Prvi prevodi na srpskohrvatski jezik otkrili su u njemu retko snažnu poetsku ličnost i prisustvo jedne osobite, retke poezije.

Popovski je pre „Vardara“ objavio zbirku pesama „Odblesoci“ („Odblesci“) koja je ostala skoro nezapažena. Pesme sakupljene u njoj bile su rezultat nemuštih i nemoćnih čeprkanja po sebi i po stihovima. Drugi njegov zamah iz korena mu je izmenio pređašwe intencije. Umesto da iščeprkava svoj izraz on se obratio narodnoj pesmi i nacionalnom osećanju i počeo da govori, da stara reči i stihove nabijene težinom narodnog predanja, istoriskim istinama, svešću ugnjetavanbe nacije. Daleko od romantike i patetičnih izliva on opeva Belasicu iz poslednje bitke cara Samuila, a ispod stihova, u kontekstu, promiče pečalbarska pesma sa golih makedonskih brda. Gomilaju se tvrdi stihovi jednog nacionalnog bola koji se sad, protkan svešću, očvršćuje do razumevanja čitave nacionalne tragedije, do ulaženja u bit nacionalnog epskog izraza koji nije kao kod drugih naroda stvoren u širem i temeljitijem obliku. Popovski u ovom trenutku izvršava njegovevsku sublimaciju makedonskog pesničkog osećanja. On ponavlja, zaokrugluje granice i mogućnosti jednog usmenog iskazivanog duha; on u poeziju

kristališe sve što je nacionalnim osobinama bilo zabeleženo u jeziku, narodnoj melodiji, u prizvuku one pečalbarske koji je dosad nezabeleženo prošao svetom.

Njegov poduhvat je, u neku ruku sličan onom koji je učinio književnik i lingvista Blaže Koneski. I popovski udara temelje makedonskoj poeziji. To što on sad govori, mogao bi, ako ne on, neko drugi mogao da kaže. Jer to nije samo njegovo lično osećanje, njegov lični glas, već svest cele jedne mlade generacije, najednom intenzivno nabrekle od snažnih ličnosti i snažnih zamaha kad je za dalji razvitak i dublje disanje potrebna fundamentalna riznica pesničke svesti na jedinstvenom jeziku i u jedinstvenom melosu.

Teren sa koga Popovski crpe motive zahtevao je, besumnje, jdnog snažnog pesnika. Dobro je što ga je Popovski već obeležio. legija malih stvaralaca koja bi poplavila jedno takvo polje sumnjam da bui bila u stanju da usred njega podigne spomenik.

Dobro je takođe što jedan takav pesnik kakav je Popovski nalazi u sebi toliko smelosti i toliko tvoračke groznice da, isključivski svoj stalno prisutni subjektivni medij, počinje stvaralački akt upravo u onom momenstu kad jednu zrelu svest preobraća u reči i poruke,, kad ima obrazloženu i jasnu predstavu o onome što hoće da izgovori. Jee Popovski je preuzeo na sebe dužnost da govori u ime mnogih i ta poezija koju on stvara, govorena glasovima nevidljivih dalekih pevača, odjek je mnogih glasova izgubljenih po hodnicima i belasicama, karaormanima, pirin-planinama, maglama i zabludama. Otuda ona i ima tako dubok, snažan zvuk. Jer on kaže:

Elate momci crna mažišta
dečišta, čakali, orli
od site ugari
od site dobravi
site dedovci
i site kolena
Elate...

kad u istom tonu poziva, moli, nareuje i objašnjava, tu se više ne radi o jednom mišljenju, jdnom čoveku, jednom pozivu. Tu se radi o

jednom zboru, nepreglednoj množini sveta i jednom pesniku koji čitav njihov unutrašnji nvidljiv žagor uspeva zgusnuto i u nekoliko reči da iskaže i izrazi.

To je ono što je Popovskog obavezalo, nametnulo mu izraz, iznudilo poeziju. On mora da prevazilazi sebe dok govori, jer ne govori amo u svoje ime. To je ono po čemu se njegova stvaralačka ličnost danas izvaja i karakteriše

ANE TODOROVSKI

Na tragu mira i uzvišenosti stvaralaca iz porodice velikih penika, čiji je izvstan prevodiolac na makonski jezik, Gane Todorovski upražnjava još neostvarene mogućnosti makedinskog jezika i sintetiše, vezuje u konce živog s jedne strane, sve što je odvajkada predstavljalo poeziju. U spektru boja njegove raznovrsne poezije vidan je zbog toga napor da se iz nestabilnih tokova naše literature pređe u tok mirnog i osenčanog objedinjavanja naravi koje spajaju i karakterišu jednu epohu.

Nije Gane Todorovski doneo nikakav osoben zvuk, nikakvu osobenu nijansu nečijeg već iskazanog sveta. Stih kojim iskazuje svoj doživljaj poezije ne krije u sebi mnogo pretenzije da zapara novinom, egzibicionizmom. Tok njegovog poetskog govorenja, zbiog toga, ni po čemu ne označava korak napred ili korak ustranu. Što se od klasičnih dana do danas smatralo poezijom i što je kao poezija živelo povuklo je u svoje vode i njegove stihove.

Govori to o nečmu što se kod nas u tri za novinom često zaboravlja. Jer misli se i govori mnogo pogrešno tumači da će nas, kao i one stare „male rađajuće ptice sutra natpevati“, kako je strahovao jedan naš predratni pesnik. Zato što nove nužde traže nove sile, misli se da starih nuždi bema. Neka neko, kome ambicije idu u tom pravcu pokuša da natpeva Edgar Alan Poea, ili našeg lazu Kostića, na primer. Neka neko sa takvim mišljenjem o razvitku poezijepokuša da izusti stih sličan onom Lazinom „Ej, pusto more! Ej, pusti vali!“ i da u tome iskaže onoliko niskih i mekanih zvukova i nijansi koliko j to Laza Kostić umeo.

Pri kraju ove epohe građanske umetnosti mora se postaviti i najozbiljnije rešiti problem: šta se u umetnosti razvija a šta ostaje individualni doprins stvraočev. Već polako dolazi vreme kad je opoasno štošto ljudi slabog ukusa i male kulture jednako vaze za egzibicionizmom. i što u toj težnji ostanu samo osetljivi za draž egzibicionog, svežeg, „novig“, a izgube sposobnost primanja za sve što su prošle škole i ljudi prošlih vremena u kontinuitetu svojih doprinosa ostvarili. Znači to jednu osobitu činjenicu u kojoj se ogledalo ovo naše vreme, ovaj trenutak našeg vremena: - nema više ni novih škola, ni novih teorija. Budi nov po duhu ako možeš, a ako ne možeš nemoj u razne teorije idruga besposlice da se petljaš. Ali dođe Gane Todorovski pa sa svog kraja otpočne: od najklasičnijih lepota koje su klasični stvaraoci pravili do najmodernijih zvukova koji se tek rađaju. Pravi od sebe takmaca stvoriteljima poezije. Stvar je ponekad za njega ispevati pesmu o lepoti koju svi znaju, ne o svetu koji on nosi. Tako se i rodi ovakav stih: „Megu spokojnata izvišnost na borjeto“ u prvom delu rečenice od sva stiha, na samo početku pesme. Prav, vitak, u tišini, trperav. Sam za sebe posebna vrednost i poseban jedan život. Jer Todorovski pripada stvaraocima volunjaristički raspoloženih prema stvaralaštvu. Kao Po; - napisaću pesmu koja će se podjedanako dopasti i kritičarima i publicim, pa napravi „Gavrana“. Ili sasvim sigurno onu drugu još pitkiju, „Anabel Li“. Kad Todorovski suzdržava intenzitet pesme da ne bukne, on pravi tonove, liriku, nijanse. Slopovi reči u mummuzikalnoj igri, u slikovitom treperenju, dočaravaju spektar dejstva poezije. Tu više dvojbe nema je li koliko je moderno. Tu se otkriva i onaj most koji epohe čini posve bliskim. Jer ne moež da se vidi koliko je zajedničkog u toem što pesnici na ogromnoj vremenskoj distanci, uspotrebljavajućiista sredstva pravljenja poezije, pored obeležja svojih ličnih intenziteta, uspevaju da je na istim sredstvima i naprave.

KAJETAN KOVIČ

Daleko od potresa nemirne književne klime koja je od prvog svetskog rata, izgleda, najviše potresa doživljavala u parizu i Beogradu, sa nekolicinom mladih slovenačkih pesnika koji danas predstavljaju stvarnost

naše literature na tom, slovenačkom, jezičkom području, pojavio se pre šest godina i kajetan Kovič u zajedničkoj knjizi koja je, sem njega, pod naslovom „Pesmi štirih“ donela već vrlo dobro poznate pesnike Zlobeca, Menarta i Pčeka. Tri dodine kasnije, 1956, iste godine kad i nekoliko značajnih pesničkih zbirki na makedonskom jeziku, pojavila se i njegova prva samostalna zbirka „Prezgodnji dan“. No ni tada se Kovič nije ocrtao u obrisima koji bi ga daas karkterisali.

Iz jesenjinski intonirane i sentimentalno naštimovane lirike prvih koraka u poeziji, dospeo je on u drugioj knjizi već do reskijih zvukova. Tradicionalni tojk slovenačke poezije zaklonio mu je perspektive novih gradwi koje su se u poeziji uspešno izvodile. NI snagom svog vidnog talenta nije mogao on da na starim temeljima i uskolotečeni formama prevaziđe svoje intencije. Poguban ukus tradicionalizma koji poštuje smao bkagu liniju uspona drugostepenim i trećestepenim vrednostima činilo je svoje: tako se, , unapred postavljena u određene korake, njegova poezija smirivala i vraćala među svoje obale. Posle prve samostalne knjige pokazalo se da je narasla za stepen više, ali i da se ipoak nij razmahala. I kao retko kod koga, moglo se kod njega videti da je podložan jednom određenom ukusu i da sve što čini ostaje u granicama tog ukusa: bez težnje da mu nametne nove vrednosti i nove norme.

Ali stalan uspon koji Kovič čini, nagovestio je još tada, 1956 godine, novu i valjda najcvetniju fazu njegovu. Pesnik jesenjinskih raspoloženja i blede porodične, građanske atmosfere, opet je, neprimetno, učinio još jedan korak. Što se nesuepsima ponavljalo neiskazano navire sada u elipsama koje oko pesama i u samim pesmama pravi žstoku i stamenu zvonkost što u ehovima odzvanja krto se lomeći poput najreskijih zvukova narodne pesme. U

gustim sklopovima živih fraza tu umesto banalnosti i sentimentalizma zvuči gola, puna reč.

Navrilo je nešto neiskazan, zagrnuto u timpesmama i to po tvrdoći i čvrstini dostiže Župančičeve pesme. Tvrđe je po glasu, po zvuku, od ponornog i jednostavnog Zajca i površinski konkretnog Zlobeca. Težak i osoben njegov glas osposobio se već za život sam po sebi, tronuto se istrgao iz samosvojnog, davno očekivanog lučenja i zvuči propovedništvom muklih ponora, odozdo iz grlenih dubina gde se reči pretaču u pesmu.

„Bodi morje, jaz bom beli jambor
mesečine
in ljubezen prvega večera.“

To je potvrda jedne nerazjašnjene teze o pesničkim intenzitetima koju je davno pre rata Krleža postavio: kad pesnik probije zakone i obale svojih dopuštewa, pa luči talog u bilo kom obliku, ali ga luči. Kovič je to učinio naizgled kasno, ali, čini se, temeljnije nego ijedan naš mlađi pesnik. Svim svojim temperamentom i uokvirenim poetskim trajawem u godinama kad je to trajanje mogao da podnosi, najdnom je napravio zaokret, podigao se za nekoliko stepeni više i sa tog novog nivoa poropvao uzavrelim talogomsokova, već vrelog, muklog, opojnog.

LJUBOMIR SIMOVIĆ

Još kao dečak objavio je Ljubomir Simović 1953. god. u „Mladoj kulturi“ jednu pesmu čija se svaka strofa završavala zvučno приметnim stihom: „Ubile su ga puške pšenicom nabijene“.

Prolazie su otada godine, a autor tog pozbatog stiha nikako nije postajao poznato pesničko ime. Knjiga koju je prošle, 1958. objavio u Titovom Užicu pod naslovom „Slovenske elegije“ donela je sem zapamćenog stiiha i nekoliko pesma asa gormik, poetičnim,

epskim ukusom smrti. Videlos e tek atda da Ljubomir Simović uporno pogrešno pokušava iz wega sda izađe. Ne čineći nikakav svestan napor da svome svetu korene na noge postavi, laća se onoga što mu je strano i što njegovi vršnjaci (da im imena ne spominjem) ovih godina tako olako eksploatišu: hoće i on ritmiku praznozvučućih stihova i to ritmiku već akademsku, već uhodanu.

Ali, u „Epitafima“ gde zrelo njegovo niče žito, u poslu sličnom restauratorskom, prozborile su davnine jezikom zavičajnim, šuadijskim, sudbinama života i grobova, sveta pokopanog živog, u uspomeni davnih leta i korovom pretrpanih trava.

„Ovde leži tiosav
sin miljka si stamene
vetar predvečernji oko sveće obleće
juri njenu senku oko nje“

Na početku je to jednog novog rodoljublja bez rodoljubivih stihova. Dirljivo zanos epesme naših seljačkih, primitivnih groblja i trava s neutoljenim mirisom vremena i neznanim vojnicim kojima se ratovi i ratovanja ne pamte. U ušima bubnja žito i opojno miriše istorija. Nije se mnogo reklo o onom vremenu koje je posle poslednje velike narodne peme i prvoustaničkog junakovanja isteklo, a praznina nagomilana tim nerečenim duhom to pamti. Nemirno i živo se traže koreni počev od Dobrice Ćosića, od Pope, pa sve do Ljubomira Simovića. Nij ni čudo što je gomila beogradskih pesnika tu našla svoje rudište. Neke ekskluzivnost, a neke, bogami, miris i draž ove zemlje privlači.

Sa traga nadgrobih spoenik, onih što su ih „ubile puške pšenicom nabijene“, doneo je Ljubomir Simović odlomke sveta iz kojeg miriše trava. Iskoristio je reči isklesane u kamenu, reči koje ssu se kad tad sigurno mogle izgovarati i sročio od njih pesme onima što su nemušto postojali pre nas.

„Pada kiša zar se ovo zove krov
Da su bar ženski bokovi da me greju
Ne znam šta se ti klipani tamo smeju

Onaj mitraljezac u grobnicu pretvoriće nam rov“

Ali neiskusan još uvek i još uvek mladićski nambiciozno zagrejan da kroz pesme „izručuje svoje lične terete“, on nam ne gradi svet celovito, do kraja. na piše tri ili četiri izvrsne pesme i oneda opet udari oa „piše za sebe“. Ostane zbog toga posle njegovih pesama da nas nagoni praznina: - što nam ne daje što je obećao? – senke ljudskih prilika otelovljenih u reči, spletemni mir ostalih opštih porodičnih tuga, vojnike koji su neosetljivi za smrt. I dah zemlje gde postoji pobožnost u čuvanju uspemena, taj dah koji se bezimeno osećaa u nama i jpš više u našim korenima.

„joj uleće oblačan vetar u maglu toplih bara
jedna zvezda prastara tu celu pometnju stvara
joj stani reci nemoj gle pticu kako se obara
u suncem obrubljen plamen u glavu cara lazara

1. VLADA UROŠEVIĆ

Prikazujući u “Delu“ knjigu Vlade Urošević „Eden drug grad“ („Jedan drugi grad“) koja je prošle jeseni izašla u Skopju i odmah izazvala žive reakcije, Mlosav Mirković je svoj tekst završio ovom pomalo baršunastom, interesantnom, karakterističnom rečenicom: „Vlada Urošević ne dolazi sam, on dolazi sa svima onima koji veruju i koji se trude da i drugi poveruju kako vreme lirike nije prošlo i nije ostalo iza ugla, iza okuke, gde je tako fantastično surovo poginuo, recimo, Džems Din...”

Tekst se završio upravo tamo gde se njegova otkrivačka radnja tek počela da odvija. Ostala je nedorečena ta jedinstvena komparacija koja sadrži ceo jedan problem; izgubila se u nedorečenom i pojava Vlade Uroševića ovde tako jasno razgraničena i postavljena u procepu nečega što se bitno dešava u sudbini današnje poezije.

Iza onih okuka gde je tko fantastično surovo poginuo Džems Din, i nastaje preduslov za pojavljivanje poezije Vlade Uroševića i za njegovo pomalo čudno tiktakanje u ovom vremenu. Ali to već više nije izraz one gradske mladosti i mladosti uopšte fenomenalno ispisivane na platnu u licima DžemsaDina, Vilijma Holdena, Paskal Peti i Djulijete Mesine, to je po duhu i po maniru nešto nama neočekivano bliže od onoga što se doskora i kod nas smatralo za mladićsko, avangardno delovanje psihosocijalnog nemira koje avangardnim umetničkim nastojanjima na Zapadu daje poseban karakter i poseban tok. To što Vladu Uroševića po mnogo puta izrečenoj kategorizaciji čini „gradskm“ pesnikom i „pesnikom novih raspoložanja“, ima u ovim našim današnjim uslovima izrazito naše

„prapočetke“ i umnogome drugačiji razvojni put od onih kojima su do sada polazili neki od naših starijih gradskih pesnika. Kad bi se, iz osnove njegovo poetskog kazivanja izvukla jedna jedna nit po teoriji odraza kao svedočenje o ovom vremenu i svojoj sredini, onda bi stameno miran ton njegovog povlačenja stihova po slikovitostima povezanih pejzaža, nasuprot onoj nervnoj uznemirenosti napete i stalno opterećene umetnosti zapadne avangarde, bio ne samo svedok o mogućnostima i mogućim kretanjima poezije naših dana, nego i simptom nečega što se lomi u današnjem čoveku iza onih džemsdinovskih okuka ili iza bilo kojih drugih okuka koje vrebaju razvitak savremene literature. Taj ton nenametljive superiornosti koji obuhvata logiku i veze utvrđenih predaka stvari i jeste nužnost ovog našeg vremena po kojoj se posle jednog zastrašujućeg težišta, kao reakcija, kao dijalektički put razvitka, javlja drugo protivtežište koje duhove povlači unapred i na drugu stranu, gde se oseća praznina i gde je istovremeno učinjeno mesto za novo ugnezdavanje.

No i pored toga Vlada Urošević nije napravio ništa u smislu revolucionisanja formalnih i suštinskih vrednosti poezije. Njegov potez sastoji se u tome što je mirno eliminisao patetiku, osavremenio sredstva i motive i prema novim pojmovima funkcionalno podesio način, oblik i vid pesničkog govorenja svesno se koristeći iskustvom u prisluškivanju tragova koje je ostavio njegov novi zvuk. Na primitivističko shvatanje poezije kao srceodržavajuće i srceprajuće sredstvo odgovorio je poezijom koja estetski zahteva celokupnog čoveka, sa njegovim duhom, kulturom i poznavanjem poezije.

Taj njegov potez za odigravanjem poetskog čina u sferama svesti, koji je van bukvalnih vrednosti oplemenjavanja poezije doneo još i jednu od pravih mogućnosti opštenja na nivou današnjih ljudskih duhovnih potreba, prevazišao je postepeno sebe i postao jedina moguća njegova slika sveta, jedini mogući ritam i puls tog sveta. Umesto starih konaca kojima pesnici često pokušavaju da povežu nove pojmove, umesto manirističkog i radikalno oportunističkog prilagođavanja i i krpljenja prema prema novom duhu i novim potrebama, u najizrazitijim odlomcima njegovih tekstova, vidimo da su im oslomci izmenjeni iz korena, da je dug proces ustoličavanja carstva motiva i njihovih domena već ustupio mesto

novim polazima; vidimo da je raščišćeno s tim da pesnik dobrovoljno pihvata korak svog vremena kao predohranu koja ne trpi smicalice literarne prošlosti sa svojim kompleksima; mi se i ovoga puta opet sukobljavamo s problemom: šta da se radi da bismo bili autentični?, i opet se izvlačimo kroz vrata koja literarnu egzistenciju osmišljavaju u sklopu elemenata vremena, sredine, ljudi i događaja.

Mimo toliko naših mladih pesnika koji uporno nepromišljeno i na sav glas razrađuju stare literarne doskočice, Vlada Urošević nije odoleo da ne sasluša sledeći damar poezije koja koji nadolazi sa svom vapijućom snagom svakonevice i da u tom damaru ne pronade onaj fatalno jedini trenutak, onaj biserno jedan trenutak poetske logike, koji se poigrava stvarima i predmetima kad ih osmišljava i oplemenjuje prividnim nesmislenostima i kad u svom pronalazačkom taktu otvara za svakog stvaraoca po jedan, reklo bi se, izuzetan izlaz. I upravo ta logika koja mu služi da se snalazi u pejzažima i zvukovima, u pronlaženju neraskidivih nizova reči koje slikovito oblikuju zvukove i pejzaže, ta poetska logika nastala iz „gnjuračkog“ iskustva poetskih i literarnih vrednosti i prolaznosti osnovno je što se ispoljilo u njegovoj superiornosti da smišljeno i znalački u određenom trenutku kao što je ovaj, nađe adekvatan, precizan ton obraćanja i opštenja, da se prema svakom poetskom delovanju postavi kao onaj koji usmerava, izdržava i uzdržava, kao onaj koji svesno podešava ton prema naravi ljudi i vremena.

Što se Vlada Urošević javio u Makedoniji i što nam je uopšte njegov dah došao sa najmlađeg literarnog i jezičkog područja, paradoks je ovoga vremena i siguran znak da se proboj duhovnih tokova moderne literature može najpre očekivati tamo gde se tek rođena, još neuhodana literatura nadje u spregu sa nekom vrstom nacionalnog i socijalnog romantizma i gde je i inače i inače revolucionisana svest ljudi sama po sebi sposobna da lako i bezbolno prihvati i odneguje radikalne promene svojih društvenih i kulturnih manifestacija. Slično njemu, Deak Ferenc, jedan drugi naš mladić koji piše na mađarskom jeziku, u nekoliko prevedenih i neobjavljenih pesama, pohvatao je konce ritma koji karakteriše i oploduje ovaj trenutak našega čoveka i sproveo ga u nijansama sličnim onima koje odaju temperament poezije Vlade Uroševića. Nije li to još jedan znak

da su za probijanje zvučne barijere današnje literature sposobne upravo najviše onse sredine u kojima ta liuteratura nije toliko proizvod duhovnog procesa samootuđivanja koliko usvajanja i prihvatanja vrednosti sa strane i nije li ta koincidencija znak neizbežnog toka književnih zbivanja.

2. VLADA UROŠEVIĆ

Otelotvorenje pesničkih nastojanja koja čine duh i srž „Nevidelica“, druge zbirke pesama makedonskog pesnika Vlade Uroševića nije nestupilo linijom slučajnosti i prolaznih otkrića i interesovanja: iza njih stoji siguran put ličnog i umetničkog uspona, bogaćenja znanjima i savremenim senzibilitetom. Ono što pesnika Vladu Uroševića izdvaja iz opšteg profila savremene poezije naših mlađih autora, pre svega je širina umetničke ličnosti, intelektualna snaga i nenametljivo prisutna duhovna superiornost. Ne piše Vlada Urošević prevashodno o intelektualnim temama i motivima; njegove su teme obične i svakodnevne: mesec avgust, topli dani, letovanje, mediteran, šetnje i igre, grad viđen sa mnogo strana i u mnogo jednostavnih trenutaka, ili prosto spavači, pesnici, ljubavnici, dvorišta, sve ono što čini naš svakodnevni i opipljivi život. Ali sve teme prožima tiha opsesija jednog bića koje ih u opštenju sa predmetima i pojavama oseća i doživljava kao intelektualac, donosi intelektualne sadržaje.

Svejedno o čemu pisao, i kakve ga preokupacije obuzimale, on govoreći stvara poeziju, jer poezija je zvučnost reči i sklopova koje upotrebljava, način kako pravi stihove, deo njega i njegove naravi koju u njih uliva, a ne sam motiv i ono što smatra unutrašnjim podsticajem i potrebom pesnika. Ko zna zašto je baš bio preokupiran letovanjem, Ohridom i Zaumom, zašto ne Šar-šlaninom, kupanjem i devojkama, jer će sutra isto tako i te teme moći da dođu na dnevni red. Konstantno u njemu i u njegovom svetu jeste pesnik koji može da rezonira gotovo na svaku pojavu i na svaku stvar, jeste spsoobnost da se bude pesnik i kad trenutak nije baš najpogodniji za poeziju i

moć da se rečima i slikovnim sklopovima ulije poezija u događaje i viđenja; konatanтно je u tom svetu Uroševićeve poezije možda samo raspoloženje tihe prisutnosti koje daje osnovni ton njegovoj stvaralačkoj vatri. Manje kulturni i manje duhovan pesnik besumnje ne bi mogao na ovakvim sadržajima tako čvrsto da gradi svoj poetski svet.

Gotovo nijedna tema o kojoj on piše nije izrazito savremena; o letu, južnoj zvezdi, žitu i smrti, Vizantiji i velikim slikarima sna moglo se pisati na mnogo načina i pre trideset ili posle četrdeset godina, a da ništa ne bi izgubile i dobile u svojoj aktuelnosti. Pa ipak je Vlada Urošević izrazito savremen pesnik, jedan od najsavremenijih koji danas kod nas govore i dejstvuju. Savremen mu je i jezik i način oblikovanja stihova, struktura pesme, put od inspiracije do poezije. Savremen je ne samo po tome što živi i dela u ovom vremenu, već i zato što misli, oseća i reaguje na nivou senzibiliteta ovog vremena, što stvara u okviru njegovog ritma i njegovih tokova.

Za naše književne naravi koje su oduvek gorele dramatičnim poetskim vatrama i snažnim unutrašnjim sukobima Vlada Urošević ima, začudo, posve estetski i, gotovo, hedednistički odnos prema svetu. Prejakih uzbuđenja kod njega nema; skoro sve njegove inspiracije i doživljaji su estetske prirode i potiču iz jednog stoičkog i optimističkog stava kojim pesnik prilazi svetu i njegovim vrednostima. Ne pronalazi Vlada Urošević uvek i svugde lepotu na tragovima svojih estedtskih snatrenja, niti pak taj njegov odnos prema svetu treba tako shvatiti. On, naprotiv, neguje jedno razumevanje za unutrašnji život i smisao svake pojave, za njenu egzistenciju u ovom svetu, on osvaja širokogрудоšću svog razumevanja i čistim mirom prema svemu što se dešava. Ponekad zbog toga deluje samo kao prisutni posmatrač sa mnogo iskustva i urođene dobrote koji stoji po strani, skoro neprimetan i pomalo zaboravljen od drugih.

Jedan ciklus „Nevidelica“ zove se „Platna“ i u njemu ima sedam soneta koji nose imena Hijeronimusa Boša, Pitera Brojgela, Vinsenta Van Goga, Marka Šagala, Milene Pavlović Barili, Miljenka Stančića i Ordana Petlevskog. Izbor ne izgleda nimalo slučajan: to su

slikari prema kojima doživljajnost i osećanje sna u natativno-deskriptivnoj poeziji Vlade Uroševića imaju posebnok afiniteta; to su slikari od one loze čiji se svetovi kreću „među javom i med snom“ i koji su verovatno mnogo doprineli da se u mladom makedonskom pesniku izgradi baš ovakav odnos prema svetu pojava, sa naslagama duhovnih i umetničkih vrednosti što su ih dosadašnje duhovne baštine stvorile. Ne ponavlja Vlada Urošević snove Milene Pavlović Barili i ne povodi se za čudnim viđenjima Brojgela i Marka Šagala, ali im je sasvim blizak kad skida i stavlja koprene sna. Smisao za likovno oblikovanje pesničke vizije kod njega, izgleda, potiče neposredno iz slikarstva; najsnažniji elementi su tu likovni, da pred očima pomakne gotovo dovršena slika, gotovo čist likovni doživljaj, koji se ne izaziva bojama i svetlošću, nego je poezija ono što ga prožima i obasjava.

Ispriča Vlada Urošević običnu priču ili opiše sliku nekog događaja, ali to nije ni crtica ni pričica, to je poezija! Deskripcija je u postupku i u suštini njegovog pisanja, ali ta deskriptivnost ima žilav i čvrst poetski nerv. Nevezani slogovi i stihovi njegovi poseduju i do preciznosti čist ritam koji suzdržano vodi stihove samom ivicom uzvučne osetljivosti. Skoro nikad se nijedna njegova pesma ne razbokori do kraja i ne precveta kazavši sve; ostane u njoj još uvek snage sposobne da pesmi da novu dimanziju i da priredi novu nijansu doživljaja. Zbog te moći deskriptivnog izraza, ne poredeći, valjalo bi pomenuti neke pesme Remboove: možda je u Uroševićevoj imaginaciji ostala ona slika „Spavača u dolini“ i zvuk „Uzbuđenja“ ili neke druge pesme prerano sazrelog francuskog poetsnika, a možda su sličnosti sasvim slučajne i više znače sopstveni stvaralački rezultat nego težnju da se stopama velikog pesnika ostvari nerazrešivi život poezije.

Prisustvo mere u svakom njegovom potezu znak je njegove stvaralačke discipline, ali i vrlo razvijenog čula za preciznu i prefinjenu pulsaciju stihova. Obuzdavajući reči da se ne razmahnu i ne zapalacaju, da ne izgore u soptvenoj vatri, on ih, u stvari, zadržava još nerascvetane, u punoj snazi i svežini. Pored pesnika koji „koprcavom ribom nadahnuća“ stvara stihove otvarajući košnice sentimenta i sna, postoji u njemu i jedan drugi pesnik koji koji

sprečava da se u u kazivanjima izgubi ton, nadzire nijanse lirskih zvukova i bdi nad čistotom stihova. Taj drugi pesnik, koji je u stvari više kritičar i čitalac, ponekad je prisutniji od prvog: od njega i potiče verovatno ona intelektualna superiornost koju mnogi naši talentovani pesnici nemaju, jer nemaju dovoljno sluha za preciznosti poetskog izražavanja. Po tome njegova stvaračka erudicija u svakom slučaju može da se meri sa erudicijom Branka Miljkovića i Ivana V.Lalića, koji u generaciji mlađih pesnika važe za majstore poetske pismenosti. Možda ih po mnogo čemu Vlada Urošević i nadmašuje. Jer „Nevidelice“ su ne samo potvrda njegovog talenta i mlkadićskog i stvaralačkog potencijala, nego i potvda same njegove pesničke ličnosti, njenog odnosa prema poeziji i umetničkom stvaranju uopšte, a istovremeno i pesnikovog smisla i moći da bude savremen i nov, kakvog smo ga pre dve godine u ovom istom „Književnom imaniku“ posle pojave prve njegove knjige „Eden drug grad“ pozdravili.

RAŠA POPOV

UVOD U BALADU O SMRTI GLIŠE DILBEROVOG

Na slamu se peto pope
U tornju se zvona tope.
Otac kune život drtav,
Dilberov je Gliša mrtav.

Pacovi se keze kao lepra
Kad u svinjcu makazama
Seku žlezde crnog vepra
i dele ih nakazama.

Kere žderu tele crklo,
Mama nad njim tužno muče;
Nebo se nad selom smrklo;
Bik je probo žuto junče.

Umro je Dilberov Gliša.
Iz tornja izleću vrane
I crna krvava kiša
Čas zvoni, čas na leš kane.

Pod kulturnim fenomenom Raše Popova dans verovatno niko u našoj kulturnoj atmosferi ne podrazumeva sistem određenih ideja i pogleda koji bi bili njemu izuzetno svojstveni ili određenu tematsku i sadržajnu orijentaciju koja bi ga izdvajala iz kruga današnjih spisatelja i publicista. Raša Popov se do sada nije izrazito afirmisao ni kao esejist, dramatičar, prozaist, ni kao pesnik, filozof ili sociolog, iako se gotovo u svim tim svojstvima istovremeno pojavljivao. Pa ipak, Raša Popov u našoj kulturnoj sredini znači nešto vrlo određeno i samosvojno. U njegovoj pojavi su se iskazale mnoge sposobnosti našeg vremena, mnoge ambicije i radoznalosti nekoliko poslednjih generacija, slile se mnoge oprečne tendencije, ali vidno ispoljile i neke naše nemoći i osobenosti. Iza različitih tvorevina koje je Raša Popov do sada objavio, nije ostao trage jedne jedinstvene koncepcije, skoncentrisanog napora oko jednog kruga ideja ili problema. Najveći deo njegovog rada je fragmentaran i parcijalizovan i živi najčešće kao iskrice jednog zanimljivog, agilnog, izuzetnog duha.

Poezija Raše Popova u knjizi Dva oka nije originalna u onom smislu u kome je poezija drugih pesnika originalna: u nijansama razlika, u fakturi stiha, u intonacijskoj i melodijskoj kompaktnosti. Njegova poezija suštinski je drugačija od drugih poetskih tvorevina koje se kod nas pojavljuju; ne može se svrstati u postojeće tokove i određena poetska raspoloženja, ne mogu joj se odrediti neposredni uzori i uticaji, ne može se upoređivati i tumačiti po istim kriterijumima kojima prilazimo većini današnjih pesnika. Ta poezija pravljen je po drugačijim principima i ambicijama, u njoj egzistiraju pomalo neuobičajena iskustva i pesničke namere. Ona je u osnovi knjiška, ali ne i papirnata; nije cerebralna u klasičnom smislu, ali je u suštini intelektualna i intelektualistička. Poznaje se da ju je pisao čovek koji stvara prevashodno u u prisustvu knjiga, u atmosferi raznolikih i raznovremenih pesničkih iskustava. Iako u njoj probija katkad poneki sentimentalno-lirski zvuk, ona nije ni idilično sentimentalna ni arhaična. U njoj, naprotiv, ima daleko više sarkazma i ironije, poigravanja sa sentimentalizmom i lirskim svetovima pesnika, sa jezikom i premetom pesme. Često je veliko pitanje dokle je ta poezija pisana da bude „ozbiljna“, a kad počinje da biva parodija

na poeziju, na melodijsku i zvučnu obojnost nečijeg stiha, kad počinje da biva otpor prema šematičnosti poezije i njenih slika, a kad sve to u isti mah, u spojevima i akcentima koji sve te elemente ujedinjuju u jedan osoben i složen pesnički govor.

Novina je u poetskom doprinosu Raše Popova što poeziju više ne tretira kao instrument za literarno-poetsko oblikovanje osećanja, subjektivne vizije, što "ne peva kao ptica u gori", nego čitav poetski svet gradi na poznavanjima pesničkog zanata, pa je ona rutinesrska i spontana u isti mah, opsednuta poetskim nasleđem, ali i okrenuta protiv njega. Ta poezija nije odbacila osećajnost, ali nije sagrađena samo na njoj; nije odbacila racionalistički pristup poeziji, i racionalistički žongleraj sa stihovima, ali u njoj pulsira i jak damar dadaističkog, nadrealističkog odnosa prema poeziji. Od drugih poetskih struktura, koje se kod nas javljaju poslednjih godina, ta poezija se razlikuje i po svojoj složenosti i po protivrečnosti svojih elemenata i tokova. Ona je zbog toga i više interesantna kao fenomen, kao pojava, nego li što je značajna po svom poetskom dometu, po umetničkoj održivosti.

Iz otpora prema standardnom i stereotipnom u standardnoj našoj poeziji, Raša Popov je odlazio u svojevrsnu negaciju savremene tekuće poetske reči i često dolazio do hermetičkih rešenja, smisaono neodrživih i i nehomogenih stihovnih tvorevina, otvorenih i neformiranih poetskih celina. Otuda je ta poezija „antipoezija“ samo u odnosu na standardne i opšteprihvaćene tokove savremenog pesničkog izražavanja. A, ustvari, ona jeste poezija po tome što je sposobna da iskaže jedan nov sadržaj na pesnički neuobičajen, ali prihvatljiv način, što uspeva da u krug pesničkih tema uključi još neiskorišćene elemente i opservacije, a u fakturu i zvučnu intonaciju stiha mogućnosti novih spojeva i gradnji.

Ali, u svojoj negaciji stereotipne tekuće poezije Raša Popov nije došao do rešenja koja bi značila otvaranje novih puteva, otkrivanje novih poetskih izražavanja. On je svoju negaciju najviše iscrpao u prkosu i opiranju onome što je standardno, što je manir, što se stvara na modnim tokovima jednog vremena. Više je progovorio svojim poetskim gledanjima što nije i kako nije hteo da kazuje nego po onome kako je u stvari kazivao. Umesto negiranih,

prevaziđenih načina kazivanja i ponuđenih načina kazivanja i poetskog mišljenja, on nije ponudio načine koji bi inspirativno delovali i na druge. U neku ruku nepotpuna i nedorečena, ova poezija je formirana bez već unutrašnje čvrstine. Ali na baromtru razvoja naše domaće poezije ona predstavlja dragocen podatak o porasloj kulturi našeg pesništva.

SVATOVİ TODE ČONKİNE

Upalu mozga dobila Toda.
Valjda je ladna bila voda;
u bunarskoj rupi smradno
crkla žaba iznenadno.

Otac Todu nije dao
za sirotog jer je zao.
A siroma, duša ceo,
život sebi oduzeo.

Oma Toda u grč legla,
nokte grize, zube stegla.
„Progovori! Čeri slatka!“
Molila je njena matka.

„Udaću te ja za popu,
„za doktora onog ćopu
„armuniku što mu svira;
„il za carskog oficira.

„Upala će mozga proći,
„curi lepoj sve j' u moći.
„Diž se Todo da namigneš,
beli šlajer da zadigneš!

„Baš je srećna tvoja mati,
„u svatove već te prati!“

Dreče gajde, riče frula,
„Gle šta sam ti ja isprela...!“

... al je Toda nije čula
jer je Toda već umrela.

додатак други

песници

=====

ВИНАВЕРОВЕ ТЕМЕ,

ВИНАВЕРОВИ ПРОБЛЕМИ

Винавер је волео да пише и да објављује. Књиге је почео објављивати још пре првог светског рата, 1911, као студент (математике и музике у Паризу, на Сорбони) кад је имао 20 година. И објављивао их је управо до краја живота, читавих четрдесет пет година. Два светска рата, у којима је учествовао, учинила су да двапут заћути: први пут пет, други пут четири године. Та два рата чине и два оштра засека у континуитет његовог бављења литературом; деле га на три дела: на период пре првог светског рата, на период између ратова и на период после Другог светског рата.

Пре Првог светског рата Винавер је објавио три књиге: Мјећу (1911), Приче које су изгубиле равнотежу (1913) и Мисли (1913).

Збирка песама Мјећа најзапаженија је од тих књига. Она се, према садржају може поделити па два неједнака дела: први њен већи део обухвата Винавсрове лирске псеме; други – његове пародије. Без строжих критерија, Випавер је у први део књиге уврстио и песме почетничке и зрела песничка остварења. Неке су од тих песама симболистичке, неке нагињу експресионизму. Винавер је тада, као и увек касније, делом настављао симболисте, а делом их негирао. Као песник почео је да се развија баш од те збирке, од његовог првог дела, где је треперио између симболизма и експресионизма, између настављања и

негације и једног и другог правца. У тој књизи се, у њеном другом и мањем делу, налазе и корени Винавера пародичара: готово све пародије из те књиге прештампане су после рата (1920) у првој његовој Пантодогији новије српске пеленгирике.

Приче које су изгубиле равнотежу, збирка је приповедака, једина коју је Винавер објавио. Приповетке у њој су кратке, најчешће су параболе: темама се, добрим делом, надовезују на личности и мотиве из грчке и јеврејске митологије. Мада нису значајна уметничка остварења, оне ипак сведоче нешто значајно о Винаверу. Сведоче, пре свега, о његовој раној експресионистичкој оријентацији. Сведоче, затим, о његовом интелектуализму: Винавер је конструисао приче да би изложио идеје; рођени приповедач није био. Али нам та збирка говори и о једном једином озбиљном покушају Винаверовом да се послужи митосом као основним средством израза. У томе он, на самом почетку, није изразито успео. Касније, имао је увек више смисла и интересовања за реч, за логос, него ли за причу, за митос. Тај (релативни) његов рани неуспех треба имати у виду: тако се најбоље може схватити зашто је Винавер могао да постане добар путописац а не и добар приповедач и тако се боље може схватити његово страсно бављење језичким проблемима.

У књизи Мисли нашли су се опет две различите групе текстова, чак и графички оделите: Мисли, збирка од 250 сенценци, афоризама, записа и Смрт тишине и друге песме, читава збирка од 30-так песама.

За песме из дела Смрт тишине Миодраг Павловић је написао да се у њима тражи “приближавање, скоро транскрипција музике у поезију, и по томе он доводи до последњих конзеквенци премисе симболичке поетике. Међутим” – каже Павловић – “акорди ове музике постају тежи, озбиљнији, наговештава се један театар светске катастрофе који Винавера приближава сродним и паралелним кретањима у другим деловима литерарне Европе: експресионистима у Немачкој и Аустрији, плодовима касног симболизма у Русији”. То су запажања која можемо прихватити; Винавер је још пре

Првог светског рата био већ изграђен песник; доцније ће само дозревати, дозревати.

Винаверове Мисли, насловом, природом и формом текстова које садрже, подсећају на Мисли Божидара Кнежевића. Али оне на Кнежевићеву књигу подсећају само споља. Иза Винаверове књиге није стајао једаи развијен систем мишљења као што је стајао иза књиге нашег великог филозофа историје. Винавер се у тим раним фрагментима испољио не толико као дубок колико као бридак мислилац: његова мисао умела је да севне и без значајних повода, а није тежила да буде камен у згради неког система. Фрагментарност, та битна особина његових текстова, ту, у овој књизи, има корене. Ма колико да Винаверове мисли обликом и природом нису биле нове, оне су, у своје време донеле нешто значајно: донеле су нову, ирационалистичку, оријентацију, супротну рационалистичкој Кнежевићевој, Петронијевићевој, Скерлићевој, доминантним у предкумановској Србији. Станислав Винавер, Бергсонов студент из Колеж д Франс, био је у тој књизи вероватио наш први изразити бергсоновац. Корени Винавера есејисте, ту су, у тим Мислима.

Можда је Винавер тада, пре Првог светског рата, наступио прерано: прерано и за самог себе (ни једна од набројаних књига није била сазрела за објављивање), али прерано и за тадашњу српску културу: та култура, тада, таквог новог песника, пародичара, есејисту, мислиоца, приповедача није могла – без отпора – да прими. Спор који је, изгледа, већ био почео, отклонио је рат. Кад се ратно клање најзад заврши, и заврши Винаверово ратно лутање од Албаније до Русије, он ће опет морати поново да почне, али ће моћи и много шта од већ започетог да настави. Овога пута у измењеним, али за себе повољнијим приликама.

Најзначајнији део Винаверове стваралачке активности је између два рата. Тада се у пуном смислу развио као песник, пародичар, есејиста, путописац, новинар, преводацац.

У том раздобљу Винавер је био нарочито активан првих седам-осам година након Првог и последњих неколико година пред Други светски рат.

У првом делу тог раздобља објавио је три књиге песама: Варош злих волшебника (1920), Чувари света (1926) и Женидба врапца подунавца (1927). Све три књиге су различите, али све имају нешто заједничко: заједнички корен који им је у Мјећи и у Смрти тишине: тамо где је Винавер тежио да поезију сасвим приближи музици. Пред сам рат објавио је још једну књигу песама, Ратни другови (1939). Отишао је у њој у сасвим другу крајност: направио је збирку песама коју је само он могао да направи: ломећи прозне реченице у стихове добијао је поезију у којој је музика готово сасвим утихнула, али се није потпуно изгубила. И та књига, од свих других његових песничких збирки, остала је и до данас најпопуларнија.

После Првог светског рата, пародичарски део Мјеће Винавер је наставио Пантологијом новије српске пеленгирике (1920) и проширеним њеним издањем под називом Нова пантологија пеленгирике (1922). Тек пред Други рат, 1939, издао је и последње њено проширено издање под називом Најновија пантологија српске и југословенске пеленгирике. Миодраг Павловић, у есеју о Винаверовој поезији, с правом констатује да је пародија најпознатији и најпопуларнији део његове активности. (Нисмо га, дакле још увек, прихватили као комплетног писца.)

У првим међуратним годинама Винавер се први пут појавио и као есејиста. Објавио је тад збирку Громобран свемира (1921) у којој преовлађују есеји и путописи. И објавио је два веома значајна есеја: Језичне могућности (1921) и Бергсоново учење о ритму (1924). Сва та три дела наша књижевност требало би да памти: много таквих текстова ни веће литературе немају. Друге своје есеје, чланке и полемике (међу њима и Језичне могућности) Винавер је сакупио и објавио, опет пред рат, у књизи Чардак ни на небу ни на земљи (1938), најрепрезентативнијој својој књизи (по опреми и броју текстова) из међуратних времена. Из те књиге се и до данас Винавер може

најпотпуније сагледати као есејист и ангажован писац. Из сепарата Ритмичко проучавање нашег мушког десетерца (1940) може се видети Винавер страсни испитивач нашег књижевног језика, нашег епског десетерца посебно.

Супротно очекивањима, Винавер – есејист пре рата није писао много. Далеко више писао је Винавер – новинар: морао је од нечег да живи. Део његових новинарских чланака, репортажа, путописа (винаверијада) сабран је у књигама: Руске поворке (1924), Немачка у врењу (1924), Гоч гори (1927) и Живи оквири (1938). Оно што у тим књигама стварно вреди јесу путописи. Винавер је и као новинар успевао да остане писац, и још више: да остане Винавер. Чини ми се да су ти путописи оно што је од Винавера најмање познато и признато. Њих би требало пробрати и поново издати: има и тај Винавер, који је гледао људе, народе, градове, много шта да нам каже.

После Другог светског рата Винавер је живео као професионални књижевник: писао је и преводио. Из тог времена су и његови најзначајнији преводи: Хиљаду и једне ноћи, Вијона, Раблеа, Поа, Нервала и његови есеји о страним писцима. За десетак година живота после рата објавио је свега три књиге: брошуру Године поиижења и борбе — Живот у немачким “офлазима” (1945), затим збирку песама Европска ноћ (1952) и есеј Језик наш насушни (1952). Две последње књиге спадају међу највише Винаверове домете: у поезији и у размишљањима о језику.

Тиме, међутим, деловање Винавера писца није било завршено: године 1963, посмртно, објављена је његова најобимнија књига, моиографија Заноси и пркоси Лазе Костића, а године 1969. и дотле необјављена књига његових пародија под насловом Алајбегова слама. Те две књиге помињао је Винавер у интервјуу Републици, објављеном одмах након његове смрти, као и два своја рукописа које издавачи нису хтели да приме. После објављивања тих књига можемо да кажемо да је најглавнији део његових радова издат. То је далеко од довољног, али нам бар даје за право да Винавера покушамо да осветлимо као целину. Да би се правио његов портре треба поћи од скице.

Винавер има леп есеј који се зове Шекспирова минђуша (1952). Један новопронађени Шекспиров портрет, рад Паула ван Сомера, дворског сликара енглеског краља Џемса, приказује Шекспира у следећем ставу са великом округлом минђушом у увету. У тој минђуши Винавер је нашао “његову, Шекспирову душу”! Она је за њега била прави доказ за коначни одговор на ваздашње питање: је ли Шекспир стварно био глумац или није. “Та голема минђуша”, каже Винавер, “за мене је изванредно знамење. Она ми доказује: да је Шекспир заиста био оно што је био. Он је волео да се кити, украшава, гизда, позоришно, па некако чак и перверзно”. Шекспир је, дакле, на основу те минђуше, за Винавера непобитно био – глумац!

Радомир Константиновић има есеј који се зове Винаверова минђуша. Тај есеј је објављен као предговор у обема књигама избора Винаверових текстова које је Константиновић приредио. Већ из наслова есеја лако је приметити основну његову тезу: и Винавер је, такође, био по њему рођени глумац: волео је и он да се гизда, “да се испољи сав”. “Да сам цртач, нацртао бих Винавера тако: са минђушом у уву”, вели Константиновић.

Не бисмо могли да кажемо да је Константиновић том својом тезом нашао прави кључ за Винавера, већ је нашао само један од кључева за Винавера. Винавер је био и то: глумац; и још више: спадало и чивијаш; волео је да се игра и игра га је заводио; волео је да полемиче ради полемике (“нападне ме њих двадесет, ја их све поклопим”, каже у једном интервјуу). Али Винавер је био и нешто друго; био је мислилац, борац, идеолог. Између два светска рата он је, не само најсвестраније образован, већ и један од најмисаонијих писаца у српској књижевности. Нити су хумор и пародија неозбиљне ствари, нити се првак у хумору и пародији код нас може схватити као неозбиљан писац.

Проблем: да ли Винавера уопште треба схватити озбиљно, био је постављен већ на самом почетку његовог бављења литературом. “Врло је тешко озбиљно писати о књигама г. Винавера” – писао је Скерлић 1913. – “јер није нимало сигурно да он сам озбиљно узима своју литературу”. И

тај проблем остао је отворен до данас. Випавера је као неозбиљног, недовољно озбиљног, склон да види и Миодраг Павловић који је сам доста учинио за његову песничку рехабилитацију уводним есејем и избором његове поезије Европска ноћ и друге песме (1973). “Сматра се да је био интелигентан, вицкаст, настран, хумориста и сатиричар, али не и прави песник. Неозбиљан и кад је хтео да буде озбиљан, апстрактан, ироничан, утисак је да се песнички није остварио”, – каже он у том есеју. Винавер је стварно био и вицкаст, и хумориста, и настран, и духовит, и још много шта друго слично, али није био неозбиљан. Он је пре био нешто друго, супротно: био је можда преозбиљан у односу према поезији, у схватању поезије.

Да је Винавер поезију схватао озбиљно, могу да посведоче бројни његови текстови, пре свих можда есеј Скерлић и Бојић, један од најлепших, најинспирисанијих есеја у нашој књижевности. Специфичност је тог есеја што има мемоарско исповедни карактер. Писац у њему говори о Скерлићу и Бојићу не само као о ауторима значајних текстова, као о људима који су имали неке идеје и вршили неке мисије, већ и из сасвим интимног угла: као о људима које је познавао, чије је некад објављене мисли и примисли знао, с којима је усмено полемисао. Са њима, мртвима, он у овом есеју, двадесетак година касније наставља давно започете разговоре. Мада се есеј зове Скерлић и Бојић, главни супарници у том разговору нису критичар и песник из наслова; главни су супарници Винавер, с једне стране, а с друге, заједно, Скерлић и Бојић; Бојић, у ствари, само као испуњење нада Скерлићевих. Винавер, критичар и теоретичар – супротстапљао се у том есеју Скерлићу; Винавер, песник – свом вршњаку и пријатељу Милутину Бојићу.

Види се из тог есеја да Скерлића страховито није подносио, али и да ни Бојића није волео. Сметали су му и они и њихова схватања литературе и после двадесет година. Вели он па једном месту: “Бојић је хтео да буде велики песник. Ја сам хтео да будем прави песник”. У контексту у коме су те речи казане, оне делују уверљиво. Али и без контекста у истинитост

Винаверових речи може се веровати. Из Бојићевих песама и драма видимо да је он радио на томе да буде велики (национални) песник; из Винаверових песама видимо, такође, да је тежио да буде прави, аутентични песник и по цену да буде неприхваћен. Његов пут у поезији био је ризичнији: после Бојићеве смрти он је објавио још доста збирки песама, али прихваћен није био ни колико Бојић.

На дирљив начин је у том есеју Винавер описао свој последњи сусрет с Бојићем. Нашли су се негде на некој чуки, приликом повлачења српске војске кроз Албанију, и ту последњи пут разговарали о поезији. Тај разговор је дирљив баш зато што се води на некој чуки, у невреме, кад музе ћуте. Он сведочи колико је тој двојници наших песника било стало до поезије, до личне афирмације, али и до пута којим ће поезија даље ићи и до пута којим ће се њихов народ кроз поезију изражавати. “На оној чуци у Арбанији разговарасмо још Бојић и ја каква ће бити поезија идућих дана. Бојић је видео рођење нове епопеје. Ја сам видео пригушеност и мистику. Ја сам тада такве стихове и носио у себи.” Оба песника била су у својим прорицањима у праву. За време тог рата, непосредно после тог рата, многи наши песници (Владимир Станимировић, Драгољуб Филиповић, итд.) остваривали су, у ствари, Бојићев програм. О томе Винавер, у есеју, говори с горчином: “Наши коректни славословци као на пример г. Миодраг Ибровац у Паризу и други наши тужбари и хвалбеници по великим центрима, нису тражили и нису очскивали истинског песника него су с нестрпљењем и пропагаторском жудњом ишчекивали вербализам и помпу са којом би изашли не пред Милоша него пред монденску Европу”. Тога се Винавер највише плашио, тога Бојићевог и Дучићевог: како ћемо се Европи, свету, представити, а не да ли ћемо се приказати, изразити, аутентично, какви јесмо. Плашио се програма: бити велики национални песник, јер је иза тога слутио нешто друго од онога што је сам у поезији желео. То друго је могло да буде: утилитаризам, помпезност, парада, што је све донекле било својствено Бојићу. Али је то друго могло да буде и један други сензибилитет који

већ више није могао да буде и његов, Винаверов. Оно што је њега од Бојића одвајало нису били само различити стваралачки програми. Били су то и различити сензибилитети, начини на који су оба песника доживљавали свет. Бојић је био аутентичан песник на начин на који су то били песници Дучић-Ракићеве генерације. Винавер је био аутентичан песник на начин на који су то били песници “његове” генерације: Растко Петровић, Настасијевић, надреалисти, тј. међуратни песници. А у оквиру саме те своје генерације Винавер је, више од других, био песник који је тежио да ствара саму Поезију.

Да појам чиста поезија нема тако богату историју и неодређену садржину могло би се рећи да је Винавер више него ико код нас у свом времену тежио да ствара баш такву, непатворену, чисту поезију.

Кад се Милош Црњански вратио из Првог светског рата објавио је дубоко антиратну књигу песама Лирика Итаке. Могло се видети из те збирке да говори песник нових осећања, нових видика, за кога се један свет био срушио, за кога је бог био умро. Кад се Винавер вратио из тог истог рата објавио је и он збирку песама Варош злих волшебника. Није да у тој збирци нема стихова који асоцирају на рат, има их; али нема оне једностране трагичности у тону, у осећању, који су последица рата као код Црњанског. У Винаверовој збирци никакав се свет и није срушио. Он је једноставно наставио своја предратна песничка трагања. Као да је сам тај рат, у коме је и он такође учествовао (био је један од оних 1300 каплара!) био ствар мимо поезије. То не значи да га рат није уопште интересовао. Њега је превасходно, с једне стране, интересовала поезија; с друге стране интересовало га је оно што доводи до ратова, што производи ратове: активност злих волшебника у разним облицима. Њих је он, у нашем свету, осећао као присутне, делотворне, моћне, мада их није доживљавао као конкретне, опипљиве, и није могао да их таквима представи. Осећало се то као дефектност, мањкавост његове поезије. Језиком социолошке критике речено: он је осећао модерне слике капиталистичког света, неухватљиве а волшебно моћне, и покушавао да то

осећање изрази на начин који му је био близак: архаичним средствима, дозивајући у помоћ зле волшебнике. Није му то најбоље успевало: остајао је немушт пред тим силама. Од злих волшебника које не може да победи и обузда, али ни да од њих побегне, он се у поезији спасава хумором, завитлавањем. Хумор се најчешће објашњава као синтеза трагичног и комичног. Слој трагичног је код Винавера толико дубок да на њему не може да се задржи: зато и прибегава хумору да би се од тог општетрагичног спасао.

После Другог светског рата десило се опет нешто слично: Милан Дединач је тада објавио збирку Песме из дневника заробљеника број 60211; донео је у њој низ лирских, личних исповести, везаних за време проведено у заробљеништву, у Немачкој. Коју годину касније и Винавер је објавио збирку песама насталих махом за време рата, збирку Европска ноћ. Осетио је он у том рату европску ноћ и хтео је да изрази: научио је већ дотле био да мисли у “космичким” размерама. Па му је и властита судбина у том колосплету, где зли волшебници царују, морала изгледати ситна. Треба жалити што његова поезија, бар та о злим волшебницима, није досегла своје иманентне могућности, као што је такве могућности досезала поезија Милоша Црњанског и Милана Дединца. Она је, једноставно, у нечему остајала маљкава. Противуречну вредност те поезије најбоље бисмо могли да објаснимо, чини ми се, помоћу Ричардсових теза о лошој, односно дефектној поезији. Винаверова поезија – бар та везана за зле волшебнике – могла би се, према Ричардсу, окарактерисати као добра, можда чак и као изузетно вредна: јер ставови изражени у њој дубоко су етички и интелектуално утемељени; ти ставови су сами по себи вредни. Али је та поезија, опет према Ричардсу, остала “дефектна” у погледу комуникативности. Несклад је у томе што је она хтела да буде Поезија, а не песнички израз човека који “пева после рата”. Та поезија се нудила послератним читаоцима а са њима није умела и није могла да комуницира. Винавер је као песник дошао у неспоразум са светом, са читаоцима: трагична

озбиљност његовог доживљаја света остала је тако сасвим прикривена.

Винаверовом гласу “неозбиљног” писца допринеле су и његове пародије. Те пародије се, делимично, могу схватити и као кључ за разумевање Винавера-песника. Винавер-пародичар почео се развијати заједно са Винавером-песником. Он је у поезији био више песник, а у пародијама више пародичар; у основи је он увек био песник-пародичар. Његове “озбиљне” песме треба увек помало гледати и као аутопародије. Природом своје поезије, он је, дакле, увек био осуђен да буде сматран неозбиљним.

Пародија за Винавера, у успелим случајевима, није била спрдачина с пародираним текстовима, као што је по правилу била код његових епигона. Пародија је за њега била облик трагалаштва за бити поезије и за бити литературе, на сличан начин као што је то била и његова поезија. Има он, рецимо, једну пародију на стихове Тина Ујевића која се зове Обртни миздраци плиномара у висперилном хенисмену. Као и наслов, тако је и текст пародије састављен све од самих неологизама: од некаквих гласовних скупина које личе на речи а нису речи, јер ништа не означавају: цела пародија као да је писана некаквим заумним језиком. Пародирајући Тина Ујевића Винавер је, у ствари, његов начин певања (његов песнички поступак) редуковао само на једну његову димензију, на звучну: чујете само мелодију песме, а смисао вам је намерно прикривен. Да бисмо схватили шта је Винавер пародијом учинио, можемо се подсетити Ингардена и његовог схватања књижевног уметничког дела као слојевитог, тј. састављеног од четири слоја: од слоја звучања, значења, приказаних предмета, схематизованих аспеката. Винавер је, значи, у својој пародији, редуковао песму само на први њен слој, на слој звучања: остали слојеви које Тинова поезија наравно има, у пародији су изостали. Редукујући Тинов поступак на само једну његову страну, на звучну, Винавер је у ствари, репродуковао Тинов поступак: репродукцијом поступка показао како Тин ствара поезију, и шта је у тој поезији најважније. Његове пародије треба

отуда схватити и као својеврсне интерпретације: пародирајући, Винавер је вршио репродукцију стваралачких поступака пародираних писаца, на карикатуралан начин показивао шта је у тим поступцима најбитније, најкарактеристичније. После његове пародије Сапоге Дивке-Тивке Растко Петровић из Бурлеске Господича Перупа Бога Грома указује нам се као критикован, интерпретиран: Винавер је пародијом успео да открије структуру његовог текста, његове стилске карактеристике, да му отвори душу, да га разголити. Као и у већини својих пародија, и ту је, на начин “неозбиљан” (ако пародија то јесте) учинио оно што чине и критика и наука о књижевности: осветлио је текст или писца који му је био предмет критиковања, пародирања.

Винавер је пародирао наше ромаитичаре, парнасовце, симболисте, експресионисте, модернисте, писце готово свих опредељења који су се јављали за седамдесетак година нашег књижевног живота. Ничији поступак од њих није му био стран; имао је, значи, моћ да уђе у начин стварања многог песника и многог писца. Управо та његова моћ и најбоље објашњава безличност његове поезије: одсуство личног тона, с једне стране, и везивања његових текстова за различите стилске оријентације, с друге. Искуство пародичара могло му је посведочити да је вредност свих стилских поступака релативна. Зато он пише час у везаном, час у слободном стиху; час као симболист, час као експресионист: мења технике а остаје Винавер. Било би несхватљиво да се он, са таквим искуствима, залаже само за везани стих, као Ракић, или само за слободни, као Црњански. У погледу технике, поступака, Винавер је био најмање доследан од свих модерниста. Он је, чини се, боље него ико други могао и морао да зна да сваки песник има неке своје конвенције и норме и неке своје девијације у односу на те норме. И да, истовремено, зна: оно што је поезија у песмама, да то нису те конвенције, те норме, или та одступања од норми, већ нешто дубље, неухватљивије: неки лепет, неки трепет, неки сев, неки мук, нешто што се само да осетити, наслутити кроз те норме и конвенције: у музици речи, у распореду акцената, у гласовним дужинама, цезурама, паузама, у опом иеизреченом а присутном.

Ето и објашњења зашто је Винавер у поезији био “неозбиљан”: био је “неозбиљан”, тј. самоироничан, зато што је као и сваки песник морао да се служи конвенцијама, стилским девијацијама, да се служи речима да би изразио тај лепет, тај трепет... Винавер је иронисао поезију и то на начин који је познат: на начин романтичарске ироније, само још екстремније него што су то његови славни претходници чинили. Он је своју поезију доводио не само до самоироније, већ и до самопародичности: успостављао је дистанцу и према самом стварању.

За ту поезију, тачније за онај њен део из последње његове збирке Европска ноћ, који назива “философском, етеричном, имагинарном” поезијом, Миодраг Павловић каже у помињаном есеју: “Валери је сува конкретност у поређењу са Винаверовим хоризонтом голих јекова, сегова, кружења, слутава, мигова, знакова, зегова...” Тим поређењем он је Винаверов песнички напор изједначио са најзначајнијим његовим савременицима и ван нашег језика. То значи да је Винавер ипак био у праву бирајући властити пут у поезији, не само у односу на Бојића, већ и у односу на друге своје савременике (Црњански, Растко, Манојловић, Младеновић, надреалисти итд.) који су, мада с отпорима, ипак лакше успоставили контакте с публиком, са светом литературе. Винавер је, то знамо из његових текстова и интервјуа, био самоуверен: веровао је у своју поезију и веровао је у будућност такве поезије, заснивајући то уверење на чињеници да је његова поезија израсла више него поезија других наших песника, на стваралачким могућностима нашег језика.

Збирка која нам се чини највише винаверском, од свих његових збирки јесу Чувари света. Винавер зегова, мигова, слутава највише је у њој. Та се збирка, можда, највише и опире разумевању. Нема у њој, заправо, ништа да се разуме: песме из те збирке не говоре такорећи ни о чему; или кад говоре, тај говор је, у ствари, нешто споредно: главно је у њој оно што се чује, још тачније: што се заправо може причути (причинити да се чуло): они сегови, јекови, некакви гласбени трагови што остају у нама кад смо песму већ оставили. За ту поезију треба и

слуха и напрезања да се њене гласовне вредности разазнају и разликују.

Ево једне песме из те збирке. Кратка је као и већина других.

У бојама, у бојама.
У луцима, у луцима,
Сваки облик до израза
Сваки израз до пораза.

У бојама, у луцима
Над Тројама непојама
У звуцима.

Ништа одређено та песма пије саопштила. Оно што је, у ствари, казала, нејасно је. Те неодређености, нејасности, у њој потичу, очигледно, од симболистичких искустава. Оно што је, међутим, у њој њено, винаверовско, јесте однос према језику као материјалу; овде на пример, однос према синтагмама у бојама и у луцима. Испитује Винавер шта се добија кад се једна таква синтагма двапут понавља, затим кад за њом дође она друга, кад се нађу једна иза друге, кад у тим различитим односима производе и различите асоцијације, смисаоне и звучне. Песнику, дакле, песма не служи, превасходно, да њоме изрази неко своје емотивно стање, већ да испита понашање речи у односу са другим речима. Он од речи као материјала, на иманентним им својствима, покушава да сачини песму. То је оно што је, најпре, битно за Винавера као песника. Из његове поезије мало можемо да знамо о његовим доживљајима и расположењима, али можемо да знамо о његовом схватању поезије и језика и његовим доживљајима поезије и доживљајима језика.

О тој поезији најбоље јс, чини се, писао Винавер сам: и то у тексту Увод у “Чуваре света” који је у Павлићу Цвијета Зузорић прочитан као предавање (1929), две године пошто се књига песама појавила. Винавер је у том предавању покушао сам да своју поезију објасни. Ево једног одломка:

Сва драж мојих стихова – чини ми се, у томе је, да се нађе прави завичај песме. И тај је завичај њена стварност. У овоме сам се поверио српском језику. Он је живот песме. Он је најзад рајска река која кроз сваку песму тече. Дакле, он је и оно од чега се песма ствара, али такође, он је присутан још и целом својом суштином и изван ње. Доживљујући свет песме још увек има потребу да се језик не изгуби сав у њој, него да га још крај мене, као слободнију стихију осећам.

Ето шта хоће Винавер: да у његовој поезији (кроз његову поезију) пева језик сам, српски језик овог пута, а не да пева песник, тј. песник-личност-Винавер. Ето и зашто је та поезија морала да буде безлична, лишена присуства грађанске личности песникове, какви се доживљаји ипак срећу код већине других песника, па и оних најзначајнијих из његове генерације. Винавер је поезију стварао од речи, из језика, и он је у свом односу према језику, као материјалу за поезију, био радикалан. “У тим мојим стиховима све је готово случајно, толико лебди”, каже он на једном месту. Толико лебди да му је тешко ухватити не само смисао већ и звук. И толико случајно да изгледа као произвољно: случајно, јер смисаоно непредвиђено, непланирано, а опет без случајности, јер сасвим случајног нема: оно над трОЈАМА, на пример, звучно се везује са претходним у БОЈАМА и са потоњим непОЈАМА. Та синтагма, односно тај чланак стиха, могао се јавити случајно у односу на песников доживљај, или у односу на његове интенције, али не случајно, већ мотивисано, у односу на својства језика као материјала. Требало је да сам језик изнедри поезију: а то је Винавер и хтео: да оствари саму бит поезије: оно најтеже и највише чему не теже сви песници, па чак ни сви велики песници. Сви велики песници нису увек и превасходно оријентисани да изразе метафизичко осећање живота. А Винавер је – схватајући поезију у свој њеној озбиљности – хтео да изрази управо то: поезију која постоји

независно од њега самог, од њега као грађанске личности, поезију која сама у себи гради властити живот. “Песник осећа да се оно највише и последње не може више изразити речима и призива звукове, музику, праве тумаче тајне.” Тако је писао Тодор Манојловић (1920) поводом појаве Вароши злих волшебника. У Уводу у “Чуваре света” Винавер је на други начин рекао нешто слично. “Хтео бих да кажем о свим песмама да су целина, вели он. Оне су духовно стање или боље рећи духовно лебдење.” То су речи које посебно треба имати у виду. Не каже Винавер да његове песме изражавају једно духовно стање, већ да су оне саме то духовно стање, односно да су духовно лебдење. Пре песмице, коју смо управо навели, није постојало једно сасвим одређено стање духа које је она имала само да одрази. То конкретно стање духа настајало је по законима поезије кроз повезивања (паралелизме) синтагми, чланака стихова, појединих речи, појединих звукова, у процесу настајања песме: песма је по властитим иманентним законима стварала то стање духа. Улога песника, била је да помогне песми, односно језику, да се изрази. Винавер није само један од родоначелника српског модернизма, већ и један од родоначелника далеко модернијег концепта поезије: оног по коме поезија не треба да означи ништа друго већ себе саму. Вековима је поезија, бар у главним својим токовима, била по карактеру миметичка: представљала је, изражавала нешто: представљала је, рецимо, извесно љубавно или патриотско осећање. Као таква, била је, према Платоновој оцени, сенка сенке, одраз одраза: она је успешно могла да изрази нешто друго, а не саму бит поезије: бит поезије, оно што једну песму чини песмом, остало јој је недокучно. Винавер је модеран песник, јер је, као и Маларме, пре свега био “синтаксичар”: хтео је да изрази саму бит: да омогући тој бити да дође до израза, да проговори. Ево опет једног одломка из истог Винаверовог текста:

Могу се замислити песници који не почињу од материје, од језика него од тежње да материји наметну

своје законе, своје привремене равнотеже. Њима лаку ноћ и довиђења. Ми ипак спадамо у песнике који желе и са самим градивом најпре да се сагласе, да му осете струјање, да му наслуте болове, да га ако треба ослобађају: једном речи да буду у сталном и вечном додиру са најприснијим треперењем израза. Не само да сматрамо да нам је дат језик са његовом логиком, његовим апсурдом и његовим односима, него знамо да морамо и ми да помогнемо, не само себи, него и њему.

Помоћи језику (не песнику, већ: језику!) да се изрази, то је велика опсесија Винаверова. Да бисмо схватили његову поезију, поготово ону која је кулминирала у Чуварима света и у добром делу песама из Злих волшебника и Европске ноћи треба да знамо за ту његову опсесију. Поред Момчила Настасијевића он је највише у нашој модерној поезији експериментисао с језиком. Супротно од Настасијевића, који је трагао за суштином језика кроз његове архаичне слојеве, Винавер је тежио за обелодањивањем најмодерније, најсавременије мелодије, управо музикалности савременог градског говорног језика. Да је Винавер хтео у поезији да афирмише управо живи колоквијални језик средине, показује, пре свега, његова збирка песама Ратни другови. Та књига ће у нашој литератури остати јединствена такође због језика: песник је у њој, варирајући сличне теме о својим ратним друговима, опробавао, у ствари, понашање синтаксе колоквијалног језика, сабијеног и разломљеног у стихове. Опет је, дакле, само на други начин, експериментисао.

Не само у песмама, већ и у есејима, што значи и теоријски, Винавер се борио са језиком. Језик му је био током читавог живота велика тема и велика опсесија, неизбежни мотив скоро сваког његовог текста. О језику је он говорио и посебно неколико пута, у делима која вреди да се запамте: у Језичним могућностима (1921; Текст је прештампан у Чардаку ни на небу ни на земљи), у Покушају ритмичног проучавања мушког десетерца (1940), у књизи Језик наш насушни (1952) и у књизи Заноси и пркоси Лазе Костића (1963).

Основни Винаверови погледи о проблемима језичког израза били су формулисани већ у тексту Језичне могућности. Проблем с којим се Винавер тамо највише носио јесте наш књижевни језик; тачније: онај језик који је Вук узео за књижевни а који је касније мање више прихваћен. Каже Винавер:

Највећа је погрешка када се мисли да је Вук озаконоио за књижевани, један сиров и неизграђен горштачки и говедарски дијалекат. Црквенославјански, тадањи књижевни језик, био је у ствари много неразвијенији према могућностима свог развоја. Јер Вуков језик јесте сиров, али не у односу на себе сама: он је врхунац једног стања, он је зрео. Само је та зрелина застарела за Европу.

Те Винаверове тезе, од победе народног језика на овамо, представљају, вероватно, највеће оспоравање Вука и његовог револуционарног обрата. Супротно од Вукових савремених противника, Винавер је мањкавост Вуковог језика видео у његовој неизграђености. “Српски језик био је крајње изразит за технику старог и социјалног живота коме је био намењен”, каже он. “Има”, вели Винавер, “толиких и већих народа који још нису потпуно изражени. А српски народ је изражен.” Отуда и сва велика проблематика везана за наш језик. Са таквим се језиком, мислио је тада Винавер, тешко може у модерна времена, укорак са модерном Европом. Највећи домет српског националног језичког израза био је мушки десетерац. А десетерац је форма у којој се успешно изражавао само један стари сензибилитет. Данас он може да делује само спутавајуће. Као изражајна форма данас он може да нас доведе у неадскватне односе према савременом свету. У Језичним могућностима (есеју који је написан одмах после првог спетског рата, 1921) он пита: “Како да објективно изразимо што смо видели на крвавом разбијишту, кад је све то речено у комађу Косовске епопеје, у смрти Кајице Војводе, у Краљевићу Марку?” И одговара непосредно, јасно:

“Народ је тек данас, са задоцњењем од неколико векова, истрајно и радосно и резигнирано доживео сам себе. Онога себе из песме”. Винавер је, изгледа, био у праву: у Први светски рат српски народ ушао је васпитан на својим епским песмама. Понашање тог народа, и појединаца у њему, у то херојско време, више се могу објаснити духом наших народних јуначких песама, него ли политичким, економским, социјалним мотивима. Винавер је у том рату часно учествовао заједно са својим вршњацима. Али он, који је од огромне већине њих и више знао и више видео (више могао да види) дозвољавао је себи, након Епопеје, и да сумња и да пита: о односу између форми нашег језичког израза и понашања нације и појединаца. Одмах након фрагмента у коме је рекао да је “српски народ изражен”, он је поставио питање: “Али ко је изражен?”. И затим дао овај одговор:

Изражен је народ, племе. Ја не велим да је изражен српски човек, човек и историја човека. Изражено је само српско племе, Српство, Србин у односу на српство, а не и Србин у односу на себе сама, или на море, или на звезде и птице.

Толики су, можда у себи носили неизражени немир бића, жеђ космичког утонућа, полет звезданих знања. Они то нису изразили.

Сматрало се да се има и мора изразити само однос према свом племену. И племе је било изражено, готово пре свога састојка, пре човека. Српско човечанство добило је језик свој и поезију – али не и српски човск.

Вредело је, можда, тај пасус навести у целини да би се схватила Природа његовог отпора према вуковском језику. Вуковски језик, отагледно, био је изграђен да изрази колективитет, племе, Српство, а не и појединца. “Песници доживљавају за цео народ, да би му створили савремени језик”, каже он. Песници који сад доживљавају за цео народ морају

створити нови језик, језик у духу времена у коме живе, језик прилагођен да изрази појединца, индивидуу. Зато је с ниподаштавањем говорио о језичким пуристима, вуковцима, који су хтели да конзервирају један застарели језик. И зато је, тада, одлучно био и за један нови, живи говорни језик, за језик којим се управо сад говори и за језик који се управо сад ствара говорењем, изражавањем. Винавер је стварно и писао другачије од писаца који су се трудили да пишу књижевним језиком. Његова писана реченица заснивала се на језику који се говори; била је чак и говорно интонирана. Он је умео да правда, јавно, политичаре и говорнике уопште, које су други нападали због неписмености: тврдио је да су они “неписмени” зато што говоре говорним језиком, а не језиком књижевним, писаним. Он је језик увек схватао на свој начин. “Под језиком”, вели он, “ваља шире схватити: жубор језика, матице у њему, убрзање, ускорење, ток, шум, темпо, убедљивост, таласање, динамику језика.” У основи је тог схватања једно још шире схватање које тражи одговор на проблем комуницирања путем језика. Винавер је сматрао да савремени човек комуницира не реч по реч (како му се чинило да се једино може вуковским језиком) већ реченицу по реченицу. А реченица садржи оно што реч не може: жубор језика, мелодију. Промнио се, мислио је, и код нас, као и у Европи, ритам живота; треба променити и ритам језика. “Свака реч”, вели он, “има своју музичку подлогу, која даје музички смисао њеном односу у свету осталих речи, музичку индивидуалност. Али у модерним језицима реч све више губи свој специфични музички талог, све је више проста ознака у царству реченице, за нешто што се хтело не толико њоме, речју, колико реченицом...” Као што је, у стара времена, у време витештва, нагласак био на ратнику појединцу, јунаку, витезу, тако је у архаичном језику, па и у језику нашем, вуковском, нагласак био на појединој речи. То појединачно опстојавање речи он је у књизи Језик наш насушни поредио са хајдучијом: као што сваки хајдук хајдукује за себе, тако и свака реч говори за себе, има и музичке вредности за себе. Вуковски језик у тој успоредби одговарао би хајдучији, а не модерној војној

организацији. Промене у области језика које су инастале у Европи, наш језик, вуковски не може више да прати: преовладало је комуницирање реченицом, интонацијом, мелодијом. “Музика данас”, каже Винавер, “организује друштво, војску речи, док је, у старије време, кад се мислило реч по реч, остајала сва у речи-појединцу, у индивидуи. Музика прави улице за реченицу-варош, музика уређује чете и пукове, где је раније оружала само поједине ратнике.” Језик дакле треба подредити комуницирању које се заснива на основу музике, мелодије. Ту је један парадокс, парадокс Винаверов: да би се изразио појединац, индивидуа, треба прећи са комуницирања реч-по-реч па комуницирање мелодијом, оним што прожима реченицу. У обе те своје тежње Винавер се понашао као модеран дух: као и многе генерације пре њега, хтео је и он да достигнумо Европу, али је он хтео да се то достизање оствари на симболистичким основама, путем музике.

Винавер је много писао о нашем језику, залагао се стално за промене у нашем језичком изразу. Он те промене, међутим, није очекивао од лингвиста, филолога, стручњака: очекивао их је од песника, писаца. “Народ јв, овде, имао своју велику литературу којом је живео и дисао. Задатак је књижевности, да му опет омогући то.” Тако је писао 1935. у чланку Опет у одбрану књижевности. Права решења он није очекивао у области граматике. Оно на чему је он инсистирао – на музикалности фразе – припадало је већ надграматици. Надграматика је и срећно одабран наслов за књигу Винаверових текстова коју је приредио Радомир Константиновић. У том Винаверовом појму крије се и права суштина његових језичких хтења: извршити нешто као реформу језика, али не на основама граматике већ на основама “надграматике”. Којим путем? “Вратити се натраг Вуку и “епској дикцији?” Вук би данас био против ње. Јер народ не говори само речи, него, пре свега, народ говори мелодијом.” Тако пише у књизи Језик наш насušни. Доследан себи, Винавер је инсистирао на реченици а не на речи, на паратакси а не на синтакси, на надграматици а не на граматици. Он, додуше, није имао систематизоване идеје о

језику, али је имао углавном јасну оријентацију шта од језика треба очекивати. На основу богате литературе о језику, коју можемо да реконструирамо из његових текстова, рекли бисмо да ипак није био у водама модерне лингвистике (оца модерне лингвистике, де Сосира, ни једном, чини ми се, није споменуо). Био је пре неохумболтовац или неоромантичар; уствари њихов позни значајни изданак. Његова искуства с језиком, и његова знања о језику, богата су и особена. За оне који могу да уживају у поезији и у живој речи, Винавер се може указати и као велики рудник знања и као велики моћник учачања: један од ретких писаца, бар код нас, који је умео да ослушкује и разазнаје у поезији гласовне вредности у много нијанси: акценте, полуакценте, прегласе, догласе, дужине, падове, тонове, темброве, убрзања и успоравања. Чини ми се да нико није умео тако минуциозно да представи само дисање стиха као он. Он је и у светској литератури један од ређих аутора који је са много искуства и разумевања умео да пише о цезури и паузи у стиху и прози. У цезурама, у паузама, скривено је оно што је у исказима остало речима неозначено, неказано, али смисаоно присутно, имплицирано. Читаво једно неистражено поље, које није језик у ужем смислу, али које има везе са језиком (које постоји само у односу на језик) наслутио је Винавер и почео о њему помно али несистематски да пише, нарочито у књизи Језик иаш насушни. Ако притом није био у водама модерне, па ни традиционалне лингвистике, можда се може рећи и да ни лингвистика није на нивоу проблема које нуди језик, а поготово поезија. Ма каква уверења имали, и лингвисти и поетичари, Винаверова искуства с језиком и поезијом не би требало да заобиђу.

Да је Винавер ствари умео да види и да се према њима одреди, може да нам покаже и оно што је најмање амбициозно у његовом делу: његови чланци и путописи.

Чланака је Винавер написао много, сваковрсних и о разним темама. Био је новинар и човек од новина, уз то свестрано образован па је могао готово о свему да пише. Писао је о култури уопште; о књижевности, музици, позоришту, филму; о језику, о проблемима из математике и егзактних наука;

о људима и народима; о уметницима и научницима; о догађајима и доживљајима.

Чланке је Винавер објављивао и пре Првог светског рата (Пијемонт, Штампa), објављивао их између два рата (Политика, Време, Идеје, XX. век) и после овог последњег (Република, Књижевне новине, Књижевност). Путописе је писао и објављивао скоро искључиво између два рата. Ти путописи остали су у нашој књижевној јавности готово непознати и неоцењени. А они спадају, вероватно, међу најлепше Винаверове текстове и спадају у нашу најинтересатнију мемоарску и путописну литературу. Међу тим путописима литсрарно су најуспелији они везани за његов боравак у Русији (1917-1919). Три најпоетичнија путописа-есеја (Вече на Океану, Скрјабин и Покровски) налазе се у књизи Громобран свемира (1921), остали у књизи Руске поворке (1924). За текстове из Громобрана свемира тешко је одредити да ли они, у жанровском смислу, спадају међу путописе, есеје, мемоаре, или у сва та три рода, можда чак и у песме у прози. Такође је тешко одредити и где у жаировском смислу спадају текстови из Руских поворки, мада су готово сви ближи прозном приповедању. Могли бисмо врло условно да кажемо да је Винавер ту изнео и своје схватање совјетске социјалистичке револуције. За то његово схватање не би се, међутим, могло рећи ни да је проболшевичко нити анти-болшевичко: у свим текстовима у књизи воде се најразноврснији разго-вори, међу најразноврснијим особама, и чују се у тим разговорима запажања која су, једна поред других, луцидна и настрана, блистава и необична, банална и проницљива, литерарна и новинарска или све то у исти мах. Винавер, заправо, револуцију као друштвени преврат тамо није ни видео ни осетио, већ је, кроз људе с којима се сретао доживео винаве-ровски, тј. музички, као грдан неки светски комешај, иинтересантан, дубок и моћан, опасан и величанствен.

Од тих мемоара-есеја-путописа-драмолета, везаних за руске теме, разликују се његови путописи, настали махом доцније, које је Винавер писао као професионални новинар. Они потичу од једног другог Винавера: мање етеричног, астралиог,

али проницљивијег, овоземаљскијег. Винавер је био човек од вица (der Witz = досетка) и умео је најкраће, као у вицу, да искаже карактеристике једнога града или једнога народа. Умео је, тако, крокијем да представи сву раскошну површност Венеције, иначе засењујуће лепе и обилате уметнинама; или да најкраће, као у вицу, покаже како су – и зашто баш тако – Бсчлије ушле у први светски рат и како су изашле из њега. Кад се данас читају његови путописи (тј. репортаже, тј. новински извештаји) из Бугарске, може нам се учинити да је Винавер, градећи на припципу досетке, оно што је видео, одвећ карикирао, или одвећ сликао у јарким контрастима. Али је умео и да погоди у живац проблема, да каже па куд пукло да пукло. Ево једног одломка:

После старе историје Срби су себи створили нову, мање видљиву, духовнију, величанственију: то је епопеја Маркова, то су легенде Косовске, то су најзад Први и Други Устанак. Бугари немају тога, и они би бар да дођу до старога, видљивога, опипљивога, које је у Македонији. Слободу добише без постепености, без домаћинског брижнога кућења, без стицања бразде за браздом. На себе, на своју слободу не потрошише много новца и крви. И само за Македонију трошише крви и новац. И зато им је, још уза све, она прирасла за срце.

Пишући 1923. године текстове скупљене у књизи Нсмачка у врењу, Винавер тамо још није приметио Хитлера и рађање национал-социјализма. Примећивао је нешто друго, наизглед споредно: немачке кафане, музицирање у кафанама и пивницама, понашање људи, музеје, споменике. Али у том “споредном”, појавном, примећивао је оно суштинско: духовно стање немачког друштва, немачке нације. Има у тој књизи, на пример, текст који се зове Берлин у магли. Дух немачког милитаризма, који ће само петанаестак година касније да се осети у читавој Европи, види се у том тексту сасвим пластично,

и то види се и тамо где би се најмање могао очекивати: у музејима уметности. То може да посведочи овај детаљ:

Улазим у музеј. Усред музеја раскречио се неки грдни Фридрих, заузео половину улаза, огромног улаза музејског.

А са свију страна војводе, барони, буцоношци на коњима јуре у помоћ оном великоме владару, на великоме коњу.

Мало даље у салама: Тицијан, Рембрант, Леонардо да Винчи. Магла је најзад отишла.

И тако даље. Не личе ти путописи на путописе других наших писаца. Не личе на путописе Дучићеве. Као да је Винавер и ту намерно хтео да буде друкчији: споља неуглађен, а бридак, продоран, Винавер је и могао да говори тако одсечно и отворено о другим народима зато што, у основи, није био ни шовииниста ни загрижени националиста; није имао злу савест, није се бојао да види и није се бојао да каже. Као што је умео да види друге народе, умео је да види и Србе. Његова књижица Године понижења и борбе — Живот у немачким “офлазима” (1945) може се схватити и као специфично мемоарско сведочење о понашању Срба, заробљених официра, у немачким заробљеничким логорима. Самосвест и потреба да види и да виђено каже, учинили су да има дистанцу и према људима из народа с којим је делио судбину. Тиме што је рекао и понеку (помногу) непријатну реч он је том народу чинио добру услугу. (Разуме се, уколико га тај народ икад и икако буде чуо, читао.)

Винавер је, за наше прилике, писао много. Његови чланци, нарочито они послератни из Републике, кад би се сакупили, представљали би праву духовну хронику његовог времена. Ти чланци, данас, остављају утисак да их је писао не само духовит човек, што се од Винавера и могло очекивати, већ и човек који има доста мере и такта, чак и кад се обрачунава са противницима. У његовим полемичким текстовима са Миланом

Богдановићем, Велибором Глигорићем и другим лево оријентисаним писцима, ми ћемо данас најчешће њему дати за право: оно битно што се од Љубљанског конгреса књижевника (1952) до данас збивало у нашој литератури, ближе је махом Винаверовим тезама, него тезама његових противника.

За Винаверово идејно опредељивање између два светска рата био је битан његов однос према социјалној литератури и према Светозару Марковићу. Да ће се Винавер, један од наших најстаријих модерниста, и један од аутентичних Бергсонових следбеника, према социјалној литератури негативно односити, могло се једино и очекивати. Не би се са толико извесности могло очекивати да ће се он толико негативно и негаторски односити и према Светозару Марковићу. Он је, у ствари, у Марковићевим идејама видео и прапочетак наше социјалне литературе. Полемишући с њим, хтео је, истовремено, једним ударцем да убије две муве: да покаже како пут који је предлагао Светозар Марковић није и најбољи пут за нашу литературу и да нашу социјалну литературу види као резултат једног лоше пројектованог пута.

У Светозару Марковићу видео је Винавер једног од првих наших носилаца “мржње на културу”, како каже у тексту У одбрану књижевности (1935, налази се у Чардаку). Такву “мржњу на културу” он је видео и у свом времену: у нашој социјалној литератури и у Живку Милићевићу с којим у овом тексту и полемише. Каже он за ту “мржњу”:

Код нас је она дошла до пуног маха са Светозарем Марковићем, који није у погледу на уметност применио идеје класичног социјализма, како се код нас мисли, него идеје Писарева и Чернишевског. Бљутава “Смрт естетике” коју је он проповедао у име “једног парачизма” и најнижег бескрилног утилитаризма место духовног поднебља - помела је интелигенцију којој је Доситеј указао велики пут западног хуманизма, пут велики али и мучан, трновит, кроз болну невиделицу пружен, преко безбројних само погинулих и посрнућих остварљивих.

Винаверова критика Марковићевих схватања о уметности заслужује пажњу због теоријских претпоставки на којима је заснована. Он Марковића, овде, и не критикује са властитих позиција, са позиција либералног грађанског интелектуалца, већ са позиција “класичног социјализма”, односно позиција Марксовог социјализма. Са тих позиција Винавер је у праву кад Светозара доводи у везу са Чрнишевским и Писаревим, а одваја га од оснивача научног социјализма. Винаверова критика и јесте права критика зато што је доследна и зато што се заснива на аргументима који ни до данас нису изгубили актуелност. Вели он о Светозару и његовим следбеницима: “Требало је за свој народ, освојити нови израз којим ће да живи, нова плућа којима ће духовно да дише. Место тога – о, колико лакше! - прогласише крај и смрт естетике, и свакога песничкога задатка”. Винавер се, у погледима на уметност, бојао једностраних и поједностављених теза. Зато је и прибегавао аргументима са позиција “класичног социјализма”, не толико што му је до тог социјализма било стало, већ да би уиме њега оповргао Светозареве тезе о уметности. Те тезе, међутим, он у тексту, нити касније, није имао потребе да развије: послужиле су му, на жалост, само у демагошке сврхе: да би Светозара, и његове следбенике, на сваки начин анулирао. Не бисмо, међутим, били праведни ако бисмо отпор према Светозару Марковићу и социјалној литератури приписивали само идејно-политичкој опредељености Винавровој. Основна позиција, са које је он ступао у тај дијалог и није била политичка већ естетичка и књижевна. А ту естетичку позицију он и није градио само на Бергсону, као што се обично мисли. Градио је махом на схватањима Светозаревог савременика и вршњака Лазе Костића. Јер је Лазу Костића Винавер видео као правог и достојног опонента Светозаревог и литературе која се на Светозара позива. Та два великана наше модерне историје и културе, својим тезама и полемикама, означила су и два могућа пута развоја наше културе. Један од тих путева, пут Лазе Костића, могао би се окарактерисати као естетистички; други, Светозарев, као

утилитаристички. Винавер у та два пута није видео две крајности, два пола, између којих је осцилирао развој наше културе, дајући предност час једној, час другој оријептацији. Мислио је да је само један од тих путева исправан, прави, и да је то пут – Костићев. Зато је полемику између Лазе Костића и Светозара Марковића доживео као једно од великих раскршћа наше културе: као оно раскршће које је Вук отворио борбом за народни језик и народну књижевност, и као оно раскршће о коме су Бојић и он полемисали, на коме је Скерлић био битку против модернизма у српској књижевности. Раскршће које су отворили Лаза Костић и Светозар Марковић морало му се учинити још значајнијим због развоја социјалне литературе у његово време. Зато је и то раскршће постало његова велика тема, а Лаза Костић, поред језика и поезије, његова велика опсесија. Требало је открити, очистити, и показати у новом сјају Лазу Костића.

“Мени је било од срца жао што нема код нас тог великог песника којим бих се заносио као Бодлером и Рембоом у Француској, као Хелдерлином и Китсом”, писао је Винавер у есеју Скерлић и Бојић, сећајући се себе из оних дана пре Првог светског рата кад се дружио с Бојићем. Управо тог таквог песника он је касније и код нас пронашао (открио) у Лази Костићу. О Лази Костићу писао је он књигу последњих година свога живота и та је књига под насловом Заноси и пркоси Лазе Костића била објављена тек осам година након његове смрти (1963). У тој књизи Винавер је, с једне стране, откривао Лазу Костића да би надоместио учињене му неправде. Али му је Лаза Костић, с друге стране, служио и као предмет на којем је потврђивао свој књижевно-историјски и критички метод и своја књижевна уверења.

Заноси и пркоси Лазе Костића су синтетичка књига, интересантна, најпре, с методолошке стране. Винавер је у њој, на основу чињеница, репродуковао живот, стварање, проблеме, околности, заносе, пркосе, падове, успомене Лазе Костића: испричао је, на преко 500 страница великог формата, све о Лази Костићу. Постигао је тако, с методолошке тачке гледишта,

изванредан успех: ако не теоријски, онда практично, превладао је у њој супротности између позитивистичких и антипозитивистичких оријентација у изучавању књижевности. Према потреби, тј. према диктату грађе, он се једнако доследно бавио и самим писцем Лазом Костићем, и актуелним читаоцима његових дела (тј. његовим савременицима) и самим пишчевим текстовима. Фрагментаран начин излагања, који се раније могао доживети као слабост његових текстова, показао се овде као врло погодан за ткање мозаичне слике о великом песнику. Лаза Костић, његово доба, његови текстови, израстају из те монографије као сложена целина, разумљена и објашњена.

Судбина Лазе Костића, судбина његових претходника, писаца и националних радника, послужили су ту Винаверу да направи један значајан екскурс у српску духовну и националну историју. Поглавље у коме се о тим његовим претходницима и савременицима највише говори зове се Шест лица траже писца. Шест историјских личности: Јован Рајић, Јосиф Рајачић, Ђорђе Стратимировић, Никанор Грујић, Светозар Милетић и Лаза Костић, као у Пиранделовој драми, свако за себе и свако на свој начин, а сви за свој народ, тражили су пут у историјским приликама и неприликама. То поглавље требало би да прочита свако ко се бави српском историјом, а нарочито историјом Војводине 18. и 19. века. Види се из тог поглавља, на чињеницама, и како су пројекције у будућност и многе и варљиве и како и доброжелећи људи умеју лоше да раде. Причајући реконструисану “причу” о судбини и деловању тих шест “лица”, Винавер није имао други наук, до ли онај који је имао Јован Рајић кад је писао своју Историју Болгаров, Хорватов и Србов; наук: Срби, учите своју историју.

Филозофија “укрштаја” Лазе Костића, и саме његове естетичке тезе засноване на том филозофском концепту, омогућиле су Винаверу да ту, у књизи, дефинише одговор на проблем односа домаће и светске, домаће и европске књижевности. Тај одговор је и за Винавсра исти као и за Лазу Костића: пут развоја националне књижевности није у самозатварању, нити у једностраном пресађивању европских

узора и тековина: пут је националне књижевоости у “укрштају” домаћег и страног, нашег и туђег, старог и новог. Тај проблем односа према страним литературама био је актуелан и у време Лазе Костића, и између два светска рата, па и у време кад је Винавер писао своју књигу; актуелан је, свакако, и данас.

Монографска обрада Лазе Костића послужила је Винаверу да још једном размотри однос Лаза Костић – Светозар Марковић. Мада није одступио од својих теза, Винавер је тај однос приказао као много дубљи и сложенији, а идеје Светозара Марковића, у његово време, као много схватљивије и оправданије. Смештени у време у којем су деловали и живели, приказани као људи од крви и амбиција, и Лаза Костић и Светозар Марковић, указују се као два доброжелела човека који траже пут за судбину и за уметничко стварање свога народа. Винавер се сад потрудио бар да разуме и једнога и другог супарника: оштрих осуда Светозара Марковића у овој књизи више нема.

Вуковац Лаза Костић учинио је да Винавер унеколико измени и своја схватања о језику, поготово она изнета тридесетак година раније у Језичним могућностима. Глобалне осуде Вуковог језика у овој књизи више нема: победила су у Винаверу, свакако и посредством схватања Лазе Костића, хумболтовска схватања језика као еманације духа нације. Такав национални дух се и за Лазу Костића, па онда и за Винавера, очигледно могао да садржи само у оном језику којим народ говори, у живом језику и у живом језичком изражавању. У Вуковој борби да народни језик узме за књижевни, Винавер је сад нашао потврде за своја хтења: видео је у том чину могућност да језик остане вечно жив, и увек изложен променама, стварању.

Поезија Лазе Костића послужила је Винаверу да на коикретним анализама покаже своје схватање поезије као стварања језиком, грађења на својствима језика. Са много проницљивости, али и слуха за елементе стиха, са искуством које може да има само човек који се дуго бавио литературом, Винавер је у Костићевим песмама откривао оне гласовне ефекте који чине лепоту поезије. Није он ни ту престао да истура језик у

први план начина егзистенције поезије. Његова тумачења песама најчешће су била тумачења језичких ефеката. Управо оно што је у својој поезији хтео, то је сад, као псничко, откривао код Лазе Костића. Његове интерпретације Лазиних песама најчешће су биле успешне, а интерпретација Минадира спада свакако међу најбоље објављене на нашем језику. Винавер је био и један од најбољих критичара које смо имали.

Књигу о Лази Костићу писао је мудар и вискрен Винавер, али и један резигнирани, смирени Винавер. Писао је са много искустава и културе, али и са много прикупљених чињеница. Та књига се, додуше, доста тешко чита: често је преопширна, пребогата подацима и сваковрсним чињеницама од којих су многе и непотребне. Али је та књига, у појединим деловима и најлепше, винаверовски, писана. Сем тога, та књига представља и сусрет два најобразованија човека које је наша литература икад имала. У Лази Костићу нашао је Винавер писца помоћу којег би се и сам најбоље изразио. Због тога су Заноси и пркоси и његова лабудова песма и његово Велико Завештање: права велика књига да дух какав је Винавер био заврши свој животни опус. Цео зрели Винавер је у њој.

Миодраг Павловић изрекао је, у већ помињаном есеју, “тешку реч”: да Винавер-песник “обитава међу нама као странац” и да је то “искључиво наша кривица”. Тачно је, међутим, да га је наша читалачка средина прихватала с отпорима, као и друге песнике из његове генерације; можда нешто више због некомуникативности његове поезије. Осећање “страности” које можемо да имамо кад је у питању Винавер-писац-уопште, изгледа да долази и са друге стране, од њега самога. Мада је он у свему делио судбину српског народа, тј. судбину својих вршњака, у његовом односу и према српском народу и према српској култури осећа се извесна дистанца. Због те дистанце коју је умео да успостави и очува, он је и могао да се према српској култури односи и самосвесно и критички, више од многих других наших писаца. Личном културом, образовањем, духом и духовитошћу, он је умногоме надрастао средину у којој је живео. Има се утисак да је он ту средину успевао да сагледа са

неке тачке која је била ван њене равни, да отуд боље види збивања у њој, и она која су им претходила и она која ће тек да наступе. Самосвесно и критички он је радио за напредак те средине: по основном смеру свог деловања, у дубини свог бића, он није био шерет.

Програмски, Винавер је био бергсоновац, интуициониста, а за ширу јавност: пародичар, хумориста, публициста. Али то су, изгледа, била само “спољна” лица Винавера: његови текстови сведоче и да је био човек “здраве” и “практичне памети”, каквог би Скерлић могао да пожели: у странпутицама и лудостима свог времена он је умео да очува меру, да се снађе и да нађе простора за деловање, да се прилагоди и да остане доследан. Изјављивао је самоуверено, рачунцијски, да његово време тек долази. Можда је био у праву.

Шездесет и више година је протекло од оног последњег Винаверовог и Бојићевог разговора о будућности наше поезије. То време је код нас и за поезију било богато догађајима који су и једном и другом песнику давали за право: било је у нашем песништву и мистике, и епопеје, и утилитаристичке, и чисте поезије. Винавер, дакле, у својим предвиђањима и јесте и није бивао у праву. Грешно је кад је био искључив. По мисаоној оријентацији он и није био дијалектичар; није ни био оријентисан да супротности превладава: понашао се као да теоретичар нужно мора да се опредељује за једну или другу страну супротности. Он је у развоју српске културе видео неколико значајних раскршћа и видео је на тим раскршћима људе (Доситеја, Вука, Свстозара, Костића, Скерлића) који су потезима од “стратешког” значаја задуго доцније одређивали судбину српске културе. Хтео је и он да неки од таквих потеза повуче. Део његове искључивости и нетрпељивости долази и отуд: борио се и он, попут других, за остваривање властитог програма. Не треба заборавити да се наша модерна литература још увек развија у оквиру тог програма. Станислав Винавер жив је и по томе што се оваплоћује његова, и његових вршњака, мисао и хтење.

Наше време, на први поглед, не иде наруку Винаверовим схватањима поезије. Он је одвише инсистирао на музици и мелодији лирског говора, па се то његово инсистирање олако може схватити као рецидив касног симболизма. Треба, међутим, имати у виду и даје његово схватање много шире: он је инсистирао, заправо, на рађању поезије из изражајних могућности језика. То је схватање данас велика преокупација и песника и теоретичара поезије. Винавер, отуда, и као песник и као теоретичар, има будућности. Изражајне суптилности поезије и његова суптилна уочавања поезије ретки су: мало песника и теоретичара до њих досежу.

Наше време, такође, не иде наруку ни Винаверовим схватањима језика. Наука о језику данас одвећ инсистира на знаку, а сам језик схвата као систем знакова за споразумевање. Винавер се, међутим, није толико бавио знаком (означеним и озпачавајућим) колико израженим: оним што непосредно није означено, а ипак је у значењу присутно, изражено. Језику је он прилазио не толико са знањима научника већ са искуствима песника. То је оно искуство које модерна лингвистика највећим делом игнорише. Можемо веровати да ће се показати (да се мора показати) да је и то искуство, искуство песничко, незаобилазно у истраживањима језика. А ако се то кадгод и стварно покаже (не само у наговештајима и декларативно, већ стварно) мораће се поново консултовати и Винавер: тај наш несистематизовани теоретичар који је с проницљивошћу и са смислом за нијансе умео да говори о мелодији језика, о вредности и смислу цезуре и паузе, о живом бићу говора.

«МОЛИТВЕ НА ЈЕЗЕРУ» НИКОЛАЈА ВЕЛИМИРОВИЋА

Једна од могућих подела књижевности јесте: световна и црквена. Системи жанрова које се негују у црквеној и у световној књижевности различити су. У црквеној књижевности главни жанрови су житија, службе и проповеди. Молитве се јављају као посебан жанр, али и као саставни делови служби, посебно литургија. У световној књижевности главни жанрови су лирика, епика и драма. Жанрови који су доминантни у једном систему, маргинални су у другом.

У старијим историјама српске књижевности било је нормално да се одвајају црквена и световна књижевност, али и да се приказују као делови једне целине. У двадесетом веку се тај начин приказивања изобичајно. Приказивање укупне црквене књижевности сводило се на приказивање српске средњовековне црквене књижевности.

На питање: ко су највећи писци српске световне књижевности, верујем да би многи одговорили да су то Иво Андрић, Милош Црњански, Меша Селимовић, Васко Попа, Миодраг Павловић итд. А на питање: ко су највећи савремени српски црквени писци несумњиви је одговор да су то Владика Николај и Ава Јустин Поповић. У историјама српске књижевности, поготово онима новијег доба, за сада се приказује само српска световна књижевност; црквена се једноставно игнорише. Можете завршити студиј српске књижевности, а да вам нико никад не спомене ни Јустина Поповића ни Владику Николаја, савременике поменутих српских писаца 20. века.

Црквена књижевност као целина и као део укупне српске књижевности недовољно је истраживана. Посебно је мало пажње посвећивано молитвама као жанру. За сагледавање молитава као жанра зато је драгоцен књига Јована Пејчића

Антологија српских молитава XIII -XX века (2002).Та антологија је открила да се молитва као жанр негује у српској књижевности од њених познатих почетака, тј. од Светог Саве, до данашњег дана. Пејчићева књига је показала да су највећи писци молитава били и наши највећи црквени писци. У средњем веку су то били Доментијан и Теодосије, а новије време Владика Николај и ава Јустин Поповић; њима је он у својој Антологији дао највише простора.

Молитве на језеру владике Николаја Велимировића једно је од највећих песничких дела српске црквене књижевности. По правилу су га антологије игнорисале, па и најважнија међу њима: Антологија српског песништва Миодрага Павловића (1964).

xxx

Николај Велимировић (1880-1956) био је један од најобразованијих српских теолога. После школовања у Србији докторирао је на старотеолошком факултету у Берну, у Швајцарској са тезом која је најпре објављена на немачком (1909), а тек 1986. у српском преводу. Наслов те тезе је Вера у Христово васкрсење као основна догма апостолске цркве. Већ следеће године Велимировић је боравио у Енглеској, на Оксфордском универзитету, да би при премио докторску тезу о филозофу Берклију. Ту тезу је одбранио у Женеви на француском језику.

Највећи део свог активног живота Николај Велимировић је провео као епископ охридски и епископ јички. У време Другог светског рата био је интерниран у манастирима Љубостиња и Војловица, најзад одведен у логор Дахау. Живот му је окончан 1956. у изгнанству, у Америци.

Изабрана дела Владике Николаја објавио је владика Лаврентије у Немачкој у 13 томова. При крају 20. века Глас цркве из Ваљева објавио их је у 20 томова. Међу њима има дела теолошког карактера, филозофског, филолошког, али и

књижевно-уметничког. На првом парастосу Владики Николају, поводом 10-годишњице његове смрти, у цркви коју је владика подигао у свом родном Лелићу, отац Јустин Поповић је њега назвао највећим Србином после Светог Саве. Само је њих двојицу назвао равноапостолним. Том приликом дао је и оцену Владикиног књижевног рада. Рекао је: ...Заиста, ако учините излет кроз велике светитеље Божије, кроз велике свете писце цркве Христове, после светог Јована Златоустог, цариградског свесунца, најближи њему је Свети Владика Николај и Свети Дамаскин и још мало њих. (КН, 2001/2002, 15. децембар – 15. јануар).

Сличну оцену дао је касније и владика рашко-призренски Артемије у књизи Кратак животопис светог владике Николаја: «На светском плану Николај би се, како по количини и по квалитету написаних књига, могао равноправно такмичити са Оригеном, св. Јованом Златоустим и Блаженим Августином. По разноврсности пак тема и по лакоћи са којом их је обрађивао, он скоро да нема такмаца ни на светском плану». (2003:29).

О главном песничком делу Владике Николаја, Молитвама на језеру, мало је писано. Кад се та књига појавила, 1922, о њој је објављено неколико текстова који су појаву дела поздравили. Вероватно их је све сакупио и прештампао прота Милан Д. Јанковић у двотомној књизи Владика Николај. Живот, мисао, дело (2002). Међу њима је једино текст оца Јустина Поповића од непролазне вредности. Тек много година касније о овом делу објављен је кратак текст Радомира Бутурана у зборнику Дело владике Николаја Велимировића у свом и нашем времену са истоименог симпозијума у Србињу 1996. Овакво одсуство бављења овим великим делом, може се објаснити тиме што је црквена литература уопште била запостављена у време превласти сербокроатистике, посебно у време комунизма, али и тиме што су проучаваоци из црквених кругова превасходно бавили Владикиним црквеним текстовима.

У предговору својој Антологији Јован Пејчић се није много бавио проблемом молитве. Литература о овом проблему, која сада постоји на српском језику, даје основе да се молитвама бавимо на квалификован начин.

Сам Владика Николај о теми молитве највише је говорио у књизи Религија Његошева (1911?), у поглављу Молитва и витештво. Осветљавајући православни и особени Његошев однос према Богу, будући владика охридски и жички тамо каже:

Молитвом је Његош стално био сједињен са својим божанством. Његова блиска искра непрекидно је тражила комуникацију са «вјачним пламом» из кога је опна и искочила. Песник смртни непрекидно је осећао потребу општења с Песником бесмртним; његова луча микрокозма непрекидно је привлачена неком невидљивом силом лучи макрокозма. Молитва Његошева то је молитва великог човека, који више даје него што погледа да му се да. Оно што Његош својом молитвом даје Богу, то је дивљење и похвала, и још нешто треће, што мора читаоце изненадити – благодарност. (160).

У књизи Филозофија религије Достојевског (1923) Јустин Поповић је посветио око две странице теми молитве (2000: 119-120). Он је тамо на молитве гледао као на сегмент теолошко-филозофског система хришћанског духовног света, посебно православног. О молитви он каже:

Но по некој тајанственој неопходности вера и смиреност резуклтирају молитвом, и све биће човечје потапају у молитву. И човек се сав предаје молитви да га води кроз таинства бесмртне реалности. Молитва влада. Његов сићушни дух ношен молитвом наслућује реалност вечне истине. Он верује молитвом, и моли се вером.

Молитва постаје за њега око, које прониче у дубине вечности и у тајник његовог бића. Молитва води ум његов, и срце, и вољу његову кроз страшно сложену тајну Вечности. Он свим бићем својим осећа да је молитва око ума, око срца, око воље његове, којим он може видети и познати што дотле никада ни назрео, ни наслутио није. У Православљу је молитва вођ, и учитељ, и васпитач. Својим православним и молитвеним срцем Достојевски је то осетио и дознао. (119)

Молитвама су се бавили и истакнути српски медијавелисти Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић.

Димитрије Богдановић, у Историји старе српске књижевности (1980:83) каже:

М о л и т в а је песничко-реторски жанр, лирске природе, у облику песничке апострофе и обраћања Богу, анђелима и светим лицима као објекту култа. У стилском погледу, молитва примењује и развија све поступке и тропе који појачавају експресивност и увиђају емотивну интонацију молбеног говора. Структура молитве је по правилу ритамски организована у низовима јако сложених целина или у правилној смени наглашених и ненаглашених слогова. У грчким текстовима је чак и у метрички састављеним стиховима, као права поезија. на граници поезије и реторске прозе, најзад, налази се и велика, хетерогена група записа.

Ђорђе Трифуновић у Азбучнику српских срењевековних књижевних појмова (1990) појму молитве посвећује укупно 12 страна уз навођење обимне литературе. За глобално разумевање овога појма најважније је у његовом тексту место на којем се наводе речи двојице међу највећим црквеним писцима: Јована Златоустог и Јована Лествичника.

Појам, улогу и идеју молитве разрађивали су касније црквени оци и византијски писци.

Јован Златоусти (VI век) на пример, у беседи О молитви готово песнички разгранатом сликом казује шта је молитва: «Светлост душе, истинска спознаја Бога, посредница између Бога и људи, лечник страсти, лекарство против болести, мир душе, небеска водиља, која се не окреће око земље, већ иде до самог небеског свода. Она се устремљује изнад твари, духовно расеца ваздух, иде изнад ваздуха, пролази збориште звезда, отвара врата неба, узноси се изнад анђела, пролази покрај престола, и господства, иде даље од херувима и, подигавши се над свим тварима, приближава се неприсутној тројици... Она весели срце, успокојава душу, изазива страх од казне и жељу за небеским царством, учи смерности, доноси спознање греха: једном речју – украшава човека свим добрим, прекривајући душу различитим врлинама као разнобојним покривалом». И Јован Лествичник (VI век) који молитву назива «мајком врлине», у широком песничком замаху приказује молитву: «По својој каквоћи, молитва је сапостојање и јединство човека и Бога. По своме дејству, то је одржавање космоса, помирење са Богом, мајка суза – и њихова кћер у исти мах, умилоствљене за грехе, мост којим се прелази преко искушења, грудобран који штити од сваке муке, разбијање демонских напада, служба анђела, храна свих бестелесних, будуће весеље, бесконачни подвиг, извор врлина, узрочник благодатних дарова, невидљиво напредовање, храна за душу, озарење ума, секира за очајање, потврда наде, ослобођење од туге, богатство монаха, ризница безмолвника, смањивање гнева, огледало духовног напретка, показатељ духовних мера, откривач духовног стања, предсказивач будућих добара, предзнак вечне славе. За онога који се истински моли, молитва је суд Господњи, суђење пред престолом његовим пре страшног суда». (157-158)

У сличном духу појам молитве обрађен је и у Енциклопедији живих религија. И тај приказ се одликује увидом у разноврсност молитава као жанра.

Вредан информативан текст о молитвама објавио је у часопису Свети Кнез Лазар и архимандрит Јован Радосављевић. То је текст који је он изложио на духовној академији у Призренској богословији 27. марта 1997. Радосављевић, међу осталим, каже:

Ако бисмо дефинисали шта је молитва, могли бисмо најкраће рећи да је молитва побожно управљање душе човекове Богу, или разговор срца човековог с Богом. Кроз молитву човек излива пред Богом осећање своје душе. Тако је молитва уздизање ума и срца Богу, најинтимнија веза душе с Богом. (1997/2: 155).

Слободан Костић, књизи Православно духовно песништво (Хришћанска мисао, 2000), представљајући разне песничке жанрове црквене књижевности пише и о молитвама (стр. 23-47). Из овог обимног текста, у којем се молитва представља као жанр, наводимо само овај пасус:

Истинска молитва је, дакле, очишћена од пусторекости, од «разума овога света», многоглагољивости, или празнословља; језичке разметљивости. Она изискује «разум савршен», духовни, испуњен смирености и «простотом», а то значи молитвеним ћутањем, које јој обезбеђује лепоту. «Молитвено ћутање обузима ум када изненада искрсну пред њим нови духовни појмови, неизразиви речима овога света и века, кад се јави особито жив осећај Божијега присуства», како истиче Брјанчанинов, те се, у тим ретким тренуцима, неминовно тоне у мук и тишину. Зато је православна молитва, за разлику од незнабожачке

тзв. молитве, у којој преовладавају жеље и искања овоземаљских добара лишена многоговорљивости и вештаствене звучности и «силе речи». Такво многословље у молитвама, иначе, и Сам Господ осуђује, благословећи и освећујући дуготрајну, у тишини, дубоко исказану молитву («И проведе сву ноћ на молитви Божијој» - Лк. 6,12). (28-29)

Из наведеног одломка, а и из других делова Костићеве књиге, видна су ауторова настојања да у молитвама види делотворну творевину, чији смисао није само црквено-обредни, већ и шири, животни. Другачије казано: молитва је најделотворнији вид црквене литературе, присутан у човековом животу свакодневно. Њена се дејства осећају и непосредно.

О томе да молитва делује на психофички човеков свет сведочи и један савремени научник и религиозни мислилац, Спасоје Влајић. У књизи Овако говори Тесла (2002), која је посвећена проблему испуњавања човекових жеља, Влајић је пришао молитви као феномену организовања и емитовања енергије. Његово схватање овога проблема може да илуструју следеће реченице:

Све је више примера који показују како се развијају и практично користе велике моћи ума скривене у сваком човеку.

Посебно су подстицајна научна сазнања о моћи молитве да помогне оболелим људима. Та сазнања су потврђена и у пракси, огледима.

Један од таквих огледа је обављен на угледном америчком Дјук универзитету, крајем 1998. године. На клиници је методом случајног избора издвојена група од 150 срчаних болесника, о чему нису знали ни њихови лекари. Имена су дата свештеницима да се моле за њихов брзи опоравак. Каснија испитивања су показала да су се болесници, за које су се свештеници молили, опорављали

један и по до два пута брже него остали за које није било молитава. Овај оглед се наставља на више универзитета.

По научним мерилима, снага молитве да помаже људима повезана је са «нелокалним својствима свести» и енергијама које делују из виших «мисаоних димензија» и свој учинак преносе у физички свет, у нашем случају на брже оздрављење. О практичној примени таквог лечења детаљно пишем у књизи Лечење мислима. (115)

Да се молитвама може лечити, то се одувек знало, али се то обично приписивало свецима и другим богонадахнутим људима из давно прошлих времена. Слична сведочанства имамо и из сасвим недавне прошлости. О томе говори и књига Пајсија Светогорца о светом Арсенију кападокијском, православном свештенику који се из Кападокије у Турској преселио између два светска рата у Грчку, па затим био проглашен за свеца због својих богоугодних дела. То су дела које су многи доскора живи његови савременици запамтили и о њима усмено и писмено сведочили. Међу њима су и она сведочанстава о томе како је свети Арсеније молитвама лечио људе.

Молитвама као једним од песничких жанрова, бавила се, на основу проучавања конкретних књижевних дела, Радмила Маринковић у студији Текстологија и поетика у проучавању старе српске књижевности (1988). Она је на молитве у тој књижевности гледала као на песничку врсту, у неку руку као на унутрашњи монолог, посебно у Доментијановим житијима Светог Саве и Светог Симеона. Милорад Лазић је у књизи Естетика Доментијанових житија (1997) молитвама посветио посебно поглавље. На исти начин је поступио и Радомир Ивановић, у својој књизи Његошева поетика и естетика (2002).

xxx

На питање: о чему говоре Молитве на Језеру Владике Николаја, с једне стране, лако је одговорити: оне говоре о

односу човека према Богу. То је непрестано обраћање Богу, разговор с Богом. Тај садржај се варира на много начина. Садржај може бити Бог и ја; може бити ја и Бог; молитва може бити упућена и Богу Оцу, и Богу Сину, Богу Светом Духу; може бити упућена присуству Бога у мени, мојој жељи за тим присуством, мојој тежњи да се сјединим с Богом. Може такође бити усмерена ка ономе што стоји између Бога и мене, онога у чему се Господ огледа. Однос човек-Бог је, како се види, веома сложен. Отуда је и сложен садржај молитава које се тим односом баве. Молитава зато може да има више врста. Мноштво разних молитава наведене су и коментарисане, на пример, у Енциклопедији живих религија и у књизи Е. Б. Грин Филозофија тишине (2001). Слободан Костић, у поменутом тексту, говорећи о молитвама, каже:

Тако, по начину изговора молитва може бити унутрашња (мисаона) и спољна (усмена), а по садржају молбена, благодарна, или хвалитељна (евхаристијска), славословна (доксолошка) и исповедна, или покајна молитва». «Црква» каже он нешто касније, «молитве дели на ове три врсте: молитве прослављања, благодарења и мољења» (39-40). А још касније каже: «Молитва господња врхунац је молитвословља, и уметности, и богонадахнутости; и непроцењива и неоцењива духовна драгоценост» (43)

У Молитвама на језеру заступљени су сви ови облици, сем оног једног: унутрашње молитве, када се са Богом комуницира без изговорених речи, односно са речима изговореним у себи.

Разне варијације једног те истог, то је нешто карактеристично за црквену уметност уопште. На хиљаде и хиљаде начина варира се слика Христа, слика Богородице, слика распећа. Тако се и у овим молитвама на мноштво начина варира једна иста основна тема: ја и Господ, Господ и ја.

Све што Владика пева у својим молитвама - то су само варијанте његове велике преокупације о односу човека и Господа. На другачије начине исти садржај се налази у његовим филозофским и теолошким списима, као и у његовим беседничким текстовима, проповедима. У Молитвама на Језеру Владика је само у песничкој форми препевавао своју теолошку и филозофску мисао. У томе погледу његово песничко-беседничко дело може се поредити са предсократовцима који су били истовремено и филозофи и песници. У српској књижевности новијег времена његов чин се може поредити са амбицијом младог Бранка Миљковића да препева Ајнштајна. Владика Николај је, у Молитвама на Језеру још једном говорио исто што и у својим другим делима. Али је говорио на други начин, у песничкој форми. Песничко дело Владике Николаја отуда може се у пуном смислу разумети као део једног «симболичког поретка» (израз Жака Лакана) у којем је Владика живео и стварао. За тај поредак је карактеристично да је црквени, односно теолошки. Да би се дело Владике Николаја уопште могло разумети, треба ући у тај поредак.

У књизи Молитве на Језеру Владика Николај је нашао погодног посредника између себе и Бога. То је језеро, или конкретно Охридско Језеро (зато га ја и пишем великим словом), велико водено огледало. Тај симбол дубине, непознанства и тајни, Владика је узео за један од главних мотива свога дела. Језеро – то је нешто сасвим конкретно што стоји између њега и Господа, у чему се и он и Господ огледају. Оно може бити свакодневна човекова инспирација, али и метафизичка тема. Владика Николај је умео на Језеро да гледа и као теолошки мислилац и метафизичар, али и као песник овоземаљске инспирације. О томе може да посведочи и следећи одмломак:

Просуо си светлост по мраку, Господе, и произашле су боје и облици. Наднео си се лицем Својим над бездан, коме је име Ништа, и бездан се мучи, да у сенкама изрази лепоту лица Твога. Како те бездан сања онако те ствари казују.

Лепо је и језеро моје док мирно лице сунчево стоји наднето над њим. И сви пролазници хвале лепоту језера мога. Но чим сунце склони лице своје, језеро моје постаје мрак и бездан. И нико од пролазника не даје хвалу језеру осим у присуству сунца и сунчевих сјајних пратилаца.

Лице бездана опјани оне, који не виде наднето сунце над безданом. Лепота ствари почиње од онда, кад гледалац наднесе лице своје над њих. Нема оглдала, ако нема лица пред огледалом. Но узалуд је и лице пред огледалом, ако светлости нема.

У светлости лица твога ја се не огледам на свакој ствари. Без Тебе ја и ствари не би били огледала једно другом но мрак и бездан, и мутна језа (47-48)

У начину овога приказа језера има нешто од песничких искустава Рабиндраната Тагоре, великог индијског песника који је био Владикин пријатељ и кога је Владика Николај доводио у Београд 1926. Као и Владика Николај, Тагоре је био и ретор, и песник, и теолог и филозоф.

Готово истовремено када су се појавиле Молитве на језеру, појавила су се и два крупна песничка дела Иве Андрића: *Ex Ponto* (1919) и *Немири* (1920). Иако су то по садржини световна дела, у њима има нешто од дискурса, тј. говорног жанра црквене литературе. Иво Андрић наслањао се на општехришћанску традицију, као што је то пре њега чинио такође римокатолик Лујо Војновић у својим песмама у прози. У сличном духу писане су и песме у прози Јована Дучића, песника који је, међу световњацима, имао повремено највише склоности да тражи пут ка Богу. Молитве на Језеру Владике Николаја биле су највиши израз духовности која је пропламсала у ово време. Надреализам и социјална поезија који су постали доминантна оријентација између два светска рата, али и после, дошпринели су да се по страни држе и највећи домети српске црквене књижевности. На првом симпозијуму о Владики Николају у Србињу 1996. Радомир Бутуран је рекао: «Када се буде правила антологија српске метафизичке лирике коју, на жалост, још

немамо, Владика Николај имаће шта да понуди будућим антологичарима. Њих ће, можда, више занимати његове појединачне песме, али књига песама у прози Молитве на језеру свакако је најбоље метафизичко лирско штиво овог филозофа и песника» (1997: 26). Тим речима треба додати још и ово. Време је да се спозна да је Владика Николај једна од највећих вредности српске књижевности уопште, а да су Молитве на Језеру једно од највиших домета српске поезије.

xxx

Хришћанска традиција изнедрила је много молитава, које су настајале разним поводима и за разне прилике. Неке од њих се стално прештампавају и у приручним црквеним календарима и у требницима. Запамћена су и имена неких од аутора појединих молитава. Али су још увек најпознатије оне молитве из Старог завета које се популарно зову Псалми Давидови. Псалми су посебне молитве. У предговору Псалмима Владика Николај је писао:

Псалтир је јединствена књига своје врсте, и то не само међу библијским књигама него и у свој религиозној књижевности света. То је молитвеник своје врсте, поезија своје врсте, општење с богом своје врсте. Но главно је општење с Богом кроз и кроз, с Богом личним и свемоћним, који све види, све чује, и у свему дејствује опредељујући судбе људи и народа далековидним плановима, који се сви сустичу и завршују у Христу. (2000)

Молитве, које су, после библијских псалама, настајале у хришћанском свету, прављене су према истом моделу. Према томе основном моделу писао је своје Молитве на језеру и Владика Николај. Кроз његове речи проговарала је цела јудео-

хришћанска култура, посебно хришћанска, особито православна и српска, светосавска.

У свом приказу Молитава на језеру (1922) отац Јустин Поповић овако је представио свој доживљај тога дела:

Читам и прочитавам Молитве на језеру но сва сладосна драж њихова испливава у душу моју, када их молитвено читам и прочитавам. Он, чудотворац молитвених ритмова, има власт над душом мојом, говорим себи: ја сам закључан у чула, ја чулима мислим, но кад његова чудотворна молитва проструји кроз душу моју окајану, намах се чула, ти шрафови душе, одшрафљују, и душа моја, рањена птица моја, окриљена излеће у поноре слатке дубине Вечности. А раслабљено срце моје говори ми: он пробија чауру времена и простора, која обмотава и гуши душу твоју, и изгони лептира душе твоје у плава пространства безграничне Вечности. У истини, он је канал којим Вечност излази у у душу моју и којим душа моја улази у Вечност. Он појачава осећање моје личне бесмртности до личне вечности, и ја се осећам странцем у свету, а домаћин у вечности. (6)

xxx

Вреди, међутим, обратити пажњу на чињеницу да су молитве у црквеној литератури изложене на посебан начин, посебним језиком и стилем, прецизније: у облику посебног говорног жанра (у другој терминологији: дискурса или писма).

О томе шта је то говорни жанр на плодан начин говорио је Михаил Бахтин у тексту Говорни жанрови (1975). Он је говорне жанрове видео као посебан језички слој који треба ситуирати између де Сосирових појмова *langue* и *parole*. Најбољи примери за тако схваћене говорне жанрове јесу стих и

проза. И по Бахтину, као и по учитељу филозофије господина Журдена из Молијерове комедије Грађанин племић, једна иста ствар се може казати у облику стиха или у облику прозе. Исто тако, по Бахтину у најкрупније говорне жанрове спадају и монолог и дијалог. Следствено томе, као говорни жанрови могли би се идентификовати и оно што мање прецизно називамо језик црквене и језик световне књижевности. Начин на који се говори у црквеној литератури у основи се наслања на говорни жанр којом је писано Свето писмо, односно Стари и Нови Завет. Начин на који се говори у световној литератури у основи има извориште у народном стваралаштву, на пример у литератури коју представља Хомер, али и народне песме свих народа.

И у српској књижевности као целини присутне су обе традиције: једна народна и друга црквена. Оне су остварена у два основна тока српске књижевности: у српској народној књижевности и у српској средњовековној књижевности.

И владика Николај је следио обе традиције, додуше на неједнак начин, посебно у жанру молитве. У десетој књизи његових Изабраних дела (1996), одмах после Молитава на језеру из 1922. године налазе се Песме молитвене из 1952. године у десетерцу. Те песме су писане у говорном жанру српских народних песама; другим речима, писане су другим језичким говорним жанром, писмом или дискурсом од његовог уобичајеног начина изражавања, али и од начина изражавања црквене књижевности.

Најдуже од ових песама јесу Зидане Љубостиње и Зидане Враћевшнице. Обе су писане у епском десетерцу. Иако је њихов садржај религиозан, начин казивања припада дискурсу народне поезије, а излази из оквира дискурса библијске реторике којим се Владика служио. Другим речима, ове песме су религиозне по садржају, али не и по дискурсу и стилу карактеристичним за црквену књижевност. Зато је за њих је карактеристичан изванредан несклад између смисла и тона. Читалац ових Владикиних песама би, стога, с разлогом могао да закључи да би за религиозни садржај било примереније употребити и религиозни дискурс и религиозни стил који су карактеристични за ту врсту

литературе. Чим изађе из свог света, Владика губи много од своје снаге.

Више значајних српских песника су писали о Богу, Светом Сави и сличним темама, али су остајали верни дискурсу својих дела која спадају у световну књижевност. Са становишта религиозности, њихови текстови се не могу мерити са оним религиозним песмама писаним црквеним дискурсом. То показује да сваки дискурс није и најповољнији за неговање религиозне поезије. Дискурсу црквене књижевности се од световних лица највише приближио Момчило Настасијевић. Иза Настасијевића, међутим, стајала је и његова религиозна мисао коју је временом изградио. Владика Николај је највише домете своје религиозне поезије постизао у библијском дискурсу. У том дискурсу он је био суверен. Његове песме у десетерцу нису постигле ово потпуно јединство садржаја и форме.

У десетој књизи Изабраних дела Владике Николаја налази се још један циклус под називом Молитве. И овај циклус може да послужи да се направи поређење. Постоји знатна разлика између ових песама и оних из књиге Молитве на Језеру. Књига Молитве на Језеру писана је у једно мирно и срећно време када је Владика Николај, као религиозни човек и теолошки мислилац тражио пут ка Господу. Његова инспирација била је надлична, апстрактна. Готово све оне друге, касније Молитве настале су у време Другог светског рата; оне су имале и своје конкретне историјске подстицаје. Прве три је Владика Николај написао у Бечу, у цркви Светог Саве, на празним листовима Библије, док су га немачки стражари чували, поштујући ипак његово обављање верског чина. Друге су настале у сличним приликама, али исто тако конкретним поводима, у конкретној ситуацији. Иза њих је стајала стварна потреба да буде спасен његов народ и да буде спасен и он сам. Ове молитве су више израз конкретних, а не метафизичких потреба.

Владика Николај служио се спорадично говорним жанром народне литературе. Највећи део његових казивања уобличен је у говорном жанру црквене литературе. Тај говорни жанр је

интернационалан. Молитве на Језеру имају своје извориште у Библији.

Стари реторичари (Цицерон, Квинтилијан) делили су стил на три врсте: на узвишени (високи), средњи и ниски. За црквену литературу, уопште, карактеристичан је високи стил. Највећи део онога што је Владика писао, писано је узвишеним стилом. Али у оквиру тога узвишеног стила могу се разликовати посебни стилски облици: филозофски спис, теолошки спис, беседа, молитва. Молитве на језеру писане су и дискурсом и стилом црквене поезије.

Марко С. Марковић, у тематском делу Књижевних новина, посвећеном владици Николају (15. децембар – 15 јануар 20001/2002), пише:

Стил Молитава на језеру највише подсећа на Псалме Давидове и Подражавање Христу. Но то је пре религиозна поезија као одраз, пратилац једног подвижничког живота него мистична поезија слична оној Симеона Новог Богослова, Јована од Крста и Томе Кемпијског. У Молитвама на језеру постоји извесна мистична тежња и покушај молитвеника да се одрекне свега видљивог. Нема сумње да је та књига плод унутрашње борбе. У поређењу са Речима о Свечовеку она означава његов повратак ортодоксији, аскетизму и монашкој традицији. Молитве на језеру се могу уврстити међу најлепша остварења светске религиозне поезије. (22)

Ове оцене у основи су подударне са онима које је већ дао отац Јустин Поповић.

xxx

Молитве на језеру садрже укупно стотину песама. Њих карактерише и тематско и стилско јединство, али и различитост

(индивидуалност). Ево једне песме, целе, под бр. 29. Она је у оригиналном тексту објављена без иједне речи исписане курзивним словима. Курзивна слова у мом представљању песме има функцију да истакне њену структуру.

За све грехе људске кајем се пред Тобом,
Многомилостиви. Гле, семе свих грехова налази се у крви
мојој! Својим напором и Твојом милошћу ја угушујем тај
зли усев дан и ноћ. Да не ниче кукољ но чиста пшеница
на њиви Господњој.

Кајем се за све брижне, што клечају под теретом
брига и не знају да положи све брига на Тебе. За слаба
човека неподношљива је и најмања брига, а за Тебе је
планина брига као грудва снега бачена у огњену пећ.

Кајем се за све болесне, јер болест је плод греха. Кад
се кајањем очисти душа, болест ишчезава са грехом, и ти
се усељаваш у душу, Вечито Здравље моје.

Кајем се за невернике, што неверовањем својим
гомилају бриге и болести и на себе и на пријатеље своје.

За све богохулнике кајем се, што хуле на Тебе не
знајући да хуле на Домаћина, који их одева и храни.

Кајем се за све човекоубице, што убијају туђ живот,
да би свој сачували. Опрати им Многомилостиви, јер не
знају шта раде. Јер не знају, да нема два живота у васиони
но један, и да нема два човека но један. Ах, како су мртви
они који одсецају пола срца!

Кајем се за кривоклетнике, јер заиста и они су
човекоубице, себеубице.

За све пљачкаше браће своје и гомиларе непотребног
богатства плачем и уздишем, јер душу своју сахранише, и
немају с чим преда те изићи.

За све горделиве и поносите плачем и уздишем, јер
су пред тобом као просјаци с празном торбом.

За све пјане прождрљиве плачем и уздишем, јер
посташе слуге слугу својих.

За све браколомне кајем се, јер проневерише
поверење Духа Светога, који их изабра, да кроз њих нови
живот зида. А они службу животу скретоше ка рушењу
живота.

За све многоглагољиве кајем се, Господе, јер
најдрагоценији дар Твој, дар речи, обратише у јефтин
песак.

За све рушиоце суседног огњишта и суседног мира
кајем се и уздишем, јер проклетство навукоше на себе и
на свој народ.

За сва лажна уста,
за све мутне очи,
за сва горопадна срца,
за све ненасите утробе,
за све мрачне умове,
за сву злу вољу,
за све ружне помисли,
за сва убитачна сећања, -
кајем се, плачем и уздишем.

За сву историју људи од Адама до мене грешнога
кајем се, јер сва је историја у крви мојој. Јер сам ја у
Адаму и Адам у мени .

За све светове, крупне и ситне, што не дрхте пред
страшним присуством Твојим, плачем и вапијем:

Владико Многомилостиви, помилуј и спаси нас.

Сугерирам читаоцу да овај текст прочита два пута:
једампут онако како је написан (без обзира на курзив). Други
пут да прочита само речи истакнуте курзивом (а да текст
курентом изостави). Та два читања треба да укажу на постојање
двеју различитих структура коју текст песме садржи. Онако како
је представљен у целини, текст је писан беседничким дискурсом;
што значи да је обликован реторским средствима. Исписан
курзивом, текст подсећа на песме из књиге Тражим помиловање
Десанке Максимовић (1964). А то значи да је обликован на

песнички начин. Огољен на чисту структуру, он је тако предодређен да читаоца натера да текст догради, домисли, допуни. И поезија се, као и беседничка проза, служи речима. Поезија, међутим, не ослања се само на реч већ и на оно што стоји између речи. Она по правилу ефекте гради на ономе што непосредно није означено или што је намерно прећутано. Беседа, напротив, своје ефекте гради на речима. Текстови Молитава на Језеру су двоструко кодирани: као реторски и као песнички. Владика Николај је био не само најбољи српски, већ можда и свеправославни беседник. Био је, такође, и велики песник.

Кад су се Молитве на језеру појавиле, отац Јустин Поповић их је овако поздравио:

Обзидана народним телом, столећима је наша родна душа муцала и мучила се тражећи језик којим би одзборила своје болове, своје туге, своје чежње и своје молитве. И нашла је свој језик, нашла у Владици Николају. Кроз њега наша муцава душа променила се у ридање, какво не виде наше око, у речите молитве какве не чу наше ухо. Он је богопослани огњени језик, који стоји над нашом душом и она се пламено исповеда «Тросунчаном Владици светова». Он је стил, благодатно раскошни стил наше душе. Он говори; никада у нас није тако говорио човек. Он се моли; никада се у нас није тако речито молио човек. Он има дар речи, јер има дар свеосећања, дар жалостивости, дар свељубави, дар молитве. До њега, ми смо били очајни; утихнула је христочежњивост наше душе, сасушила се и замрла. Од њега – ми смо устрептали радошћу: христочежњивост наше душе оживела је у њему, васкрсла и подмладила се. Пламена христочежњивост Расткова уселила се у њега и разбуктала у огроман пожар: и он говори у том пожару, гори на жртву всесоженија за всех и всја. (5)

Ове речи и данас имају животну снагу.

xxx

Број од стотину песама, колико их садрже Молитве на Језеру, сугерира да у књизи треба тражити извесну чврсту структуру. Та стотина песама указује на неко њихово, евентуално, декадно разграновање. Међутим, узалуд ћемо се трудити да пронађемо да су, на пример, молитве од 1-10 структурно повезане, да су на сличан начин повезане молитве 11-20, или 70-80. Одговор на питање зашто је тако, не можемо да нађемо у класичном схватању структуре као чврстог склопа изграђеног по принципима пропорције и симетрије. Одговор на питање како су песме Молитава на Језеру организоване, лакше ћемо наћи у појму ризома, који су промовисали француски постмодернисти Делез и Гатари. Ови аутори су обратили пажњу на чињеницу да се у природи биљке не размножавају и не обликују само на начин стабла, већ и на начин ризома: тј. биљака (на пр. јагоде) које се распростиру у простору и размножавају својим продужецима. Слично је и са главним Владикиним литерарним делом. Аутор Молитава на Језеру имао је једну основну тему, посвећену односу човека и Бога, и по природном реду ствари ту тему је развијао из песме у песму. Он је, међутим, практично је у свакој следећој молитви настављао да се надовезује или на садржај, или се надовезује на реч, односно на претходну идеју, став. У његовој књизи, према њеној ризомској структури, уопште није морало да буде стотину молитава; могло их је бити било који број. Све ове молитве су исечци једне велике приче, незавршене и незавршиве, односно фрагмент једног великог поретка, поретка српске православне и, шире, хришћанске традиције. Јер, не може се на завршен начин представити однос човек и Бога, зато што је тај однос увек отворен.

Наведена литература:

Николај. Религија Његошева. Изабрана дела у 10. књига. Књига I. Ваљево 1996.

Владика Николај. Молитве на Језеру. Изабрана дела у 10. књига. Књига X. Ваљево 1996.

Епископ Николај. (Предговор). Псалтир. Београд 2000.

Епископ Артемије (Радосављевић). Кратак животопис светог владике Николаја. Београд 2003.

Михаил Бахтин. Говорни жанрови (Речевие жанри). У књизи: Проблеми творчества и естетики. Москва 1975.

Димитрије Богдановић. Историја старе српске књижевности. Београд 1980.

Радомир Бутуран. Ка миру и пуноћи (Метафизичка лирика владике Николаја). Зборник са Симпозијума Владика Николај у свом и нашенм времену. Србиње 1997.

Спасоје Влајић. Овако говори Тесла. Београд 2002.

Енциклопедија живих религија.

Радомир Ивановић. Његошева поезика и естетика. Нови Сад 2002.

Милан Д. Јанковић. Епископ Николај. Живот, мисао и дело, I, II. Београд 2002.

Слободан Костић. Православно духовно песништво. Србиње-Београд-Ваљево-Минхен 2000.

Милорад Лазић. Естетика Доментијанових житија. Подгорица 1997.

Радмила Маринковић. Текстологија и потика у проучавању старе српске књижевности. У зборнику радова Поетика српске књижевности. Београд 1988. год.

Марко С. Марковић. Николај Велимировић. Тематски блок Николај Велимировић – данас и овде. Књижевне новине, Београд, 15. децембар 2001- 15. јануар 2002. бр. 1048/1049.

Старац Пајсије Светогорац. Свети Арсеније кападокијски. Врање (манастир св. Пантелејмона) 1998.

Јован Пејчић. Антологија српских молитава XIII-XX век. Београд-Ваљево-Србиње 2002.

Јустин Поповић. Филозофија и религија Достојевског. Изабрана дела аве Јустина Поповића.

Јустин Поповић. Предговор књизи: Николај Велимировић, «Молитве на Језеру». Београд 1998.

Архимандрит Радосављевић. О молитви. Свети кнез Лазар. Призрен 1997. бр. 2.

Ђорђе Трифуновић. Азбучник српских средњовековних књижевних појмова. Београд 1990.

САЖЕТАК

Молитва је један од најприсутнијих жанрова хришћанске црквене књижевности. Најрепрезентативније дело тога жанра јесу Псалми Давидови из Старог завета. У старој српској књижевности молитва се јавља већ код првог познатог српског писца, Светог Саве. Молитава такође има често и у свим обимнијим житијима српским свецима. По правилу их има у службама светима.

Последњих година интересовање за молитве као жанр је порасло, тако да о њима има и доста литературе и на српском језику. Објављена је и једна значајна антологија Јована Пејчића Антологија српских молитава, XIII- XVIII век (2002).

Владика Николај Велимировић је највећи српски црквени писац. Зналци га сврставају и међу највеће хришћанске црквене писце свих времена. Пореде га, међу осталим, и са св. Јованом Златоустим и са св. Јованом Дамаскином. Из идеолошко-политичких разлога био је маргинализован.

Молитве на Језеру су најобимније песничко дело Владике Николаја. Оно садржи укупно стотинак молитвених текстова. Израсло је из традиције црквене књижевности; представља и један од њених највећих резултата и то не само у српској црквеној књижевности. Један је од најсуптилнијих дијалога човека са Богом. Тај дијалог се често одвија посредством Језера, а често и непосредно. Он захвата мноштво тема, а мноштво тема је остављено за друге могуће дијалоге.

Молитве на језеру владике Николаја писане су библијским дискурсом, а то значи на начин где је између прозе и поезије тешко

повући границе. Ипак је то у основи песничко дело. Кроз то дело на најлепши начин су се представиле изражајне моћи српског језика. Оно је и један од највиших домета српске метафизичке поезије.

Кључне речи: црквена књижевност, библијски дискурс, молитва, Владика Николај, отац Јустин Поповић.

УВОД У ЧИТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

1.

Момчило Настасијевић (1894-1938) умро је не навршивши ни 44. годину као мало познати и мало признати писац. За живота је успео, и то готово увек властитим средствима, да изда свега неколико књига: приповетке Из тамног вилајета, музичку драму Међулушко благо, драме Недозвани и Господар Младенова кћер и збирку песама Пет лирских кругова. Ниједно професионално позориште није играло његове драме. Његов највећи књижевни успех био је објављивање приповетке Запис о даровима моје рођаке Марије (1925). Мирко Цветков, уредник часописа Покрет, који је приповетку објавио, у пропратном тексту уз прилог написао је да ће странци учити српски језик да би читали Настасијевића. Али, критика после тога ни близу није била тако склона Настасијевићу; у ретким приказима преовлађивале су негативне оцене и неразумевање. Међу онима који су у њему препознали значајног писца били су Исидора Секулић и Станислав Винавер. Винавер, који га је најбоље схватао, написао је после његове смрти карактеристичну реченицу: "Момчило Настасијевић изгорео је".

Писац који је, за живота, имао незавидну књижевну судбину имао је, међутим, у својој најближој околини оне који су у његов подухват изузетно веровали. То је пре свега била његова бројна породица. Његов старији брат Живорад био је сликар, припадник групе Зограф; млађи Светомир био је композитор, а најмлађи, Славомир, био је такође писац. Заједно са сестрама Наталијом (која је умрла првих година после рата), Даринком и Славком они су чинили лепу породичну задругу. Кућа Настасијевића била је једно од средишта интелектуалног живота међуратног Београда. У тој кући се сваке недеље окупљало више београдских уметника да би музицирали и разговарали о уметности. Убрзо после Момчилове смрти, породица Настасијевић, заједно са Момчиловим пријатељима, учинила је нешто што треба да буде запамћено у историји српске књижевности: објавила је (1938-39), као издање пријатеља, Целокупна дела Момчила Настасијевића у девет танких књига са опширним Винаверовим предговором. Издање је садржало: две књиге приповедака (Из тамног вилајета, Хроника моје вароши), књигу песама, књигу са две музичке драме и једним либретом за балет, књигу са три драме, затим књигу есеја и критика и књигу мисли. Али, издање је донело и Момчилове ране приче, ране песме и варијанте већ објављених песама. Сматра се да то издање има доста мана. Упркос свему оно је било драгоцено: сабрало је на једном месту укупан његов књижевни рад. Оно је и омогућило новим Настасијевићевим читаоцима, после Другог светског рата, да у њему препознају једног од највећих српских писаца.

Дечје новине из Горњег Милановца и Српска књижевна задруга објавиле су 1991. године критичко издање Сабраних дела Момчила Настасијевића у четири тома. То издање, веома укусно опремљено, и на узоран начин уређено, приредио је београдски универзитетски професор Новица Петковић. Настасијевић је тако постао један од ређих српских писаца који је у целини критички издат. Издање се појавило пред стогодишњицу рођења Момчила Настасијевића (1894-1938); било је основа и повод за организовање више научних скупова и

за издавање два зборника радова посвећених знаменитом писцу. Настасијевић се тако последњих година потврдио као једна од најпривлачнијих истраживачких тема у историји српске књижевности.

2.

У годинама одмах после Првог светског рата, кад се Момчило јавио у књижевности, у тадашњем Београду појавиле су се многе тенденције које су се биле <Н>испољиле у другим европским књижевним центрима. Те тенденције су се звале експресионизам, дадаизам, зенитизам, надреализам, постсимболизам, неоромантизам или и нису имале неког дуготрајнијег имена. Поред њих живеле су још и оне из претходних деценија: реализам, парнас и симболизам. Једни поред других, међу новима, деловали су: Милош Црњански, Растко Петровић, Иво Андрић, Тодор Манојловић, Драган Алексић, Љубомир Мицић, Тин Ујевић, Раде Драинац, надреалисти и други. За све њих је карактеристично да су у ратом разорени Београд били дошли са стране, обично из неког од значајнијих европских културних центара, где су пре рата живели или куда их је рат био однео.

И Настасијевић је у Београд тада дошао са стране, из свог родног Горњег Милановца. Њему није, као већини његових вршњака, пошло за руком да се повуче са глав-нином српске војске преко Албаније. Стигао је само до Косовске Митровице, после је био заробљен, па је рат провео у Горњем Милановцу. Тај податак, у значајној мери, објашњава природу његове књижевне особености. Године које су пресудне за књижевно формирање он је провео посве другачије од својих вршњака, у изоло-ваности, далеко од живих књижевних токова и утицаја. Био је упућен само на лектуру до које је могао доћи у Горњем Милановцу. У најбољем случају то је могла бити класична или стандардна литература.

Кад је дошло време да се и он укључи у књижевни живот, њему није било ни једноставно, а можда ни могуће, да се приклони ни једном од тада актуелних то-кова. Напротив, био је предодређен за нешто друго: да на основу својих лектира и сазнања нађе властити пут. Такав пут није било лако наћи. Настасијевић није био предодређен да преузме нечију већ формулисану поетику, већ је морао сам да до ње дође. А исто тако морао је, особеним путевима, да нађе и властити књижевни израз. Такав пут подразумевао је и неспоразуме са сре-дином и тенденцијама које су у књижевном животу Београда тада владале.

3.

Настасијевићево песничко дело није обимно. Он је за живота објавио само једну збирку песама: Пет лирских кругова (1932). Иза себе је оставио још два написана и скоро у целини објављена "круга" (циклуса) песама: Магновења и Одјеци. То је укупно седам циклуса са свега 75 песама. Па ипак, Настасијевићево песничко дело сматра се једним од најзначајнијих које имамо. Последњих годи-на, посебно у зборницима посвећеним Настасијевићу, објављено је више вредних интерпретација појединих његових песама. То значи да и поједине његове песме заслужују да се, као посебна дела, истражују и тумаче.

Да бисте разумели неког од међуратних српских писа-ца важно је ставити га у контекст стилске оријентације: нпр. дадаизма, надреализма, социјалне литературе итд. Са Настасијевићем је други случај. Његова поезија се може разумети тек у контексту његовог укупног дела, али и у контексту српске и светске књижевности. Није тешко, на пример, уочити да се Настасијевићеве песме одликују мисаоном дубином. Његове мисли и есеји, међутим, сведоче да то није случајност. Те песме су настајале на основи Настасијевићевог мисаоног система, какав се ретко среће и код филозофа, а

поготово код писаца. Настасијевић је у више својих развојних фаза формулисао своју поетику. Те његове поетике (кажем у множини јер су се мењале) представљају скупове идеја и ставова. Поетички ставови и идеје су се, после, у уметничким текстовима, претварали у књижевне облике. Или обротно: на основу новостворених облика у свом књижевном уметничком раду, Настасијевић је долазио до нових идеја.

Настасијевићев опус, састављен од белетристичких дела (песама, прича, драма) и идеја (у есејима, критикама, мислима) представља целину која је динамична, јер се мењала по разлозима унутрашње и спољашње нужности. Мимо целине тога опуса, поједини његови текстови делују често херметички. Његова поезија, издвојена из тога опуса - то је тек онај видљиви део леденог брега. Да би се разумело оно видљиво, треба имати у виду и оно невидљиво, тј. контекст у којем та поезија постоји и има значење. Да писце треба разумевати у контексту - то није нешто што важи само за Настасијевића. Али контекст у значењу тога писца, који је дуго доживљаван као херме-тичан, игра већу улогу него код других писаца. Сем тога, тај контекст је одвећ разноврстан и богат, много богатији него код мање особенних песника. Не треба се стога чудити што је осветљавање Настасијевићевог опуса те-кло споро, нити што и сада изгледа да је богатство релација његове поезије, које треба осветлити, практично неисцрпно.

4.

Из објављене Настасијевићеве заоставштине, најпре у Целокупним делима (1938-39) а затим у Сабраним делима (1991), знамо како су изгледале песме, приповетке и мисли које је он писао пре Првог светског рата и за време рата. Он је песме писао у духу Ракића и Дучића, приповетке у духу Стевана Сремца и Боре Станковића, а мисли и есеје у духу Боже Кнежевића и Богдана Поповића. У својим почетничким

радовима следио је, дакле, главни и незаобилазни ток предратне српске књижевне школе.

Млади, послератни, чији су главни представници Црњански и Растко Петровић, нису више следили тај смер. Није га следио ни Настасијевић. Са том разликом што он није био припремљен да се, као они, укључи у неки од актуелних токова у стварању поезије. На питање: како писати? он је морао да нађе властити одговор. Тај одговор он је формулисао у есеју Неколико рефлексја из уметности који је написан 1922. а објављен посмртно, у Целокупним делима. У том есеју Настасијевић први пут формулише своју нову поетику која ће карактерисати његов рад у периоду стваралачке зрелости. За ту поетику карактеристично је више међусобно повезаних идеја. Међу њима су посебно важне две. Једна од њих се тиче односа према стварности, а друга саопштава његов нови однос према стилу и језику. Обе ће битно утицати да се Настасијевићев смер у књижевном стварању радикално промени.

Нови Настасијевићев смер је: не бавити се више "кором" него "језгром" ствари. Термини "кора" и "језгро" су стари, позајмљени од Карлајла, енглеског мислиоца доба романтизма. Али су им интенције посве модерне, у духу феноменологије, главне филозофске оријентације тога времена (Хусерл), која прави разлику између суштинског и појавног. Амбиција да се превасходно бави суштинама, то је оно важно што ће Настасијевића одвести на нови пут. Реалистички писци на које се некад угледао, бавили су се, по њему, "кором стварности". Он је смерао да крене дубље, ка самом језгру стварности, ка "надстварности". У тој амбицији треба видети и један од основних узрока особитости Настасијевићевог дела. Други писци његовог доба нису имали тако радикалне захтеве.

А да би продро до језгра ствари, Настасијевић је морао да промени језик и да промени стил. Јер су по-стојећи језик и стил били прилагођени за "површински" додир са стварима.

У једној од својих читанки из теорије књижевности, у одељку о стилу, Драгиша Живковић доноси два одломка. Један је одломак из Бифонове Расправе о стилу у којем је најглавнија

она реченица која гласи: "Стил - то је човек сам". Други одломак је пасус из поменутог Настасијевићевог есеја. У њему се критички говори о сра-чунатом раду на стилском изразу. Тај рад се пореди са зидањем кућа опекама, дакле са радом који је механички. Настасијевић тражи други однос према језику, па каже: "Дакле, не зидана кућа, но израсло дрво, то је стил. Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју. Све је ту цело. Загледајте се у прашњиви убоги цвет крај пута, у њему ћете осетити тајну свих цветова". Бифонов и Настасијевићев одломак у Живковићевој читанци илуструју тако две основне концепције стила: једну по којој стил зависи од самог аутора који се исказује и другу по којој стил зависи од потребе самог текста да се организује на органским основама. Прва од тих двеју концепција види у стилу израз нечег спољашњег; друга види у њему израз нечег унутрашњег.

Те две опозитне концепције могу се, на делу, распо-знати и у самим Настасијевићевим текстовима. Кад је он почео да пише, његов лични стил се разликовао од стилова других писаца (Дучића, Ракића, Сремца, Стан-ковића) као израз његове личности, али је то био исти модел писања.

У годинама после Првог светског рата, међутим, Настасијевић је тај модел напустио и почео да пише по другом моделу, по којем ће реч дозвати реч, слика слику, идеја идеју. Таква концепција стила није у основи Настасијевићева. То је, у ствари, она позната "органска концепција" стила која има корене у немачким и енглеским романтичарима, а која је дошла до посебног изрази у време симболизма, у Елиотовој концепцији безличности песника. Али та концепција стила није нигде тако радикално и чисто формулисана као у овом Настасијевићевом есеју. Тамо где реч дозива реч, слика слику, идеја идеју, и нема места за песника. Текст по тој концепцији, настаје по разлозима властите нужности, мимо песника или њему упркос. Улога песника, као стваралачке лично-сти, у томе је да помогне да се збуди песма.

Ако се песнички текст ствара тако што реч дозове реч, звук дозове звук, онда је природно да таква песма више не изражава песникову личност, већ изражава нешто друго: саму бит језика на којем се пева, тј. његову "матерњу мелодију". То је у сваком језику оно најдубље, непреводиво, по чему се један национални језик разликује од другог националног језика. Матерња мелодија је оно што настаје кроз органско самоорганизовање речи и њихових звучних особина. То Настасијевић каже овим речима: "У одсудном тренутку нешто се искаже усталасалим гласом у коме пулсира нека даља, дубља садржина; кроз реч проструји тајанствена сила и као опиљци у магнетном пољу, ускладе се смером ње".

Матерња мелодија је била, у неколико есеја, главна Настасијевићева преокупација. Али она је била и његова преокупација у приповеци Лагарије по ноћи и у музичкој драми Међулушко благо. На сличан начин, и у приповеци и у драми, јунаци који су изгубили свој завичај траже га (и налазе) по родној мелодији. Незнанац у Међулушком благу пронаћи ће свој родни крај по напеви који му, на самрти, одаје врачака. Тај напев гласи: "Тини ми гинуло мало". По варијанти тога напева: "Пупи ми пупила мала" измамиће и Белу на доксат, на светлост дана. Слично ће се дешавати и са Качом из Лагарија по ноћи. Матерња мелодија садржи нешто најдубље (архетипско) што човек у себи носи. Оно се не може пренети у метричке обрасце других језика. При преношењу се обавезно добија другачија мелодијска реализација.

То најдубље Настасијевић је настојао да изрази у својим најраније сачињеним циклусима Јутарње и Вечерње. Песме у тим циклусима се разликују. Свака од њих, међутим, јесте варијација унутарње распеваности духа матерњег језика. Различити мотиви и различите структуре песама требало је да изразе то најдубље у језику. Јутарње и вечерње песме различито су тонски обојене, али су оба циклуса у основи варијанте истог

националног мелоса. Песник је и дотеривао песму све дотле док из ње није проговорило оно суштинско.

Настасијевићу је тако пошло за руком нешто што није пошло за руком Вуковим следбеницима, роман-тичарима. Они су обично имитирали народне песме, а он је пошао другим путем: певао је на "народни глас", тј. на глас народне мелодије. Средња строфа из песме Извору, на пример, гласи:

"Јад, јадани ме,
јагода зри;
руди већ лето ливадам;
травка се травци нагнула,
ја сâм;
помени, водо, за мене."

То није ни близу спољашњи рефлекс народне песме; то је само рефлекс исте мелодијске бити.

Настасијевићеве песме, обично ни по спољашњем облику, а често ни по темама, не подсећају на народне лирске песме. Али подсећају на њих по звуку. Испеване су на истој мелодији, али у другачијим формама. Носе звуковну драж запретаних векова. Народна или матерња мелодија је архетипска основа певања на националном језику.

Критичари су, раније, и сами препознали у Настасијевићу песника матерње мелодије, али су га погрешно називали фолклорним песником. Исправније би било мислити о њему као о песнику који је у тежњи да продре кроз "кору" језика и допре до његовог "језгра" успео да изрази и оно што је архетипско у српском језику, али и оно што је још дубље од националног, што је карактеристично за Балкан. У његовој музичкој драми Међулушко благо у којој онај Незнацац настоји да по мелодији пронађе завичај, каже се: "Дешава се међу Србима на Балкану. Не зна се тачно где ни кад".

Изразити национално путем језика, тј. путем његове мелодије, већа је амбиција него изразити само нешто лично. Али и од тога националног постоји нешто још дубље. То је нешто општечовечанско, општељудско. Следећи корак, посве логичан, Настасијевић је предузео у том правцу.

Због тога је само делимично тачан израз да је Настасијевић "песник матерње мелодије". Он то јесте, али превасходно у најраније насталим циклусима: Јутарње, Вечерње, донекле и у циклусу Бдење. Настасијевић је, међутим, и песник два особита циклуса Глухоте и Речи у камену. У њима више нема оног мелодијског трептаја националног језика. Језик тих циклуса је другачији: штур и шкрт; не даје много знакова распеваности духа.

Кад погледате, на пример, песме из циклуса Глухоте, видите беле странице са острвцима стихова и речи на њима. Чак ни физички тако мали број речи не може да доведе до распеваности матерње мелодије. Нешто се битно десило у односу према језику код великог песника. А шта се то десило дознајемо из његових есеја писаних скоро истовремено кад и ти циклуси, посебно оних који се зову Белешке за стварну мисао и Белешке за стварну реч. Настасијевић је у овој фази опет испољио једну велику амбицију: не само да изрази себе, и свој национални колективитет, већ да изрази Све, да продре у Све, да се изједначи са Свим. Тако велика амбиција била је логички заснована на његовом основном опредељењу да достигне саму бит ствари. За тако велику амбицију он је подстрек нашао у ирационалистичкој индуској мисли, која је у међуратно време имала у свету великог представника у Рабиндранату Тагори.

Да би се изразило Све, дакле, оно што је још дубље од националног, било је потребно мислити стварну мисао. То је мисао која ће субјекта који мисли изједначити са Свим, тако што ће га растворити у њему. А да би се та стварна мисао изразила, потребно је наћи и нову функцију за реч. За свакодневну комуникацију довољна је и обична "саобраћајна"

реч. Али за ону најдубљу амбицију потребна је једна другачија. То је "стварна" реч. Таква реч се по функцији разликује од оне која комуницира са другима путем мелодије. Она треба да омогући комуницирање нечим још дубљим: безгласношћу, белином, ћутањем. Речи служе практично само да усмере комуникацију. Права комуникација, најдубља комуникација, одвија се помоћу неказаног (непосредно неозначеног): у белини између речи и стихова. Лек си / дубље тим лека ми не. - тако гласе прва два стиха из осме песме Глухота. Да би се схватили, много од неказаног у њима треба имати у виду.

У књизи Поетика Момчила Настасијевића ја сам покушао да парафразирам једну од (VI) песама из циклуса Глухоте. Требало ми је бар десет пута више речи само да "из белина" дозовем речи које воде ка дословном значењу садржаја песме. Слично би се могло учинити и са другим песмама, па и са овом из које сам стихове навео.

Лингвисти обично дефинишу језик као скуп (језич-ких) знакова помоћу којих се остварује комуникација међу људима. У случају песничких циклуса Глухоте и Речи у камену таква дефиниција се показује као крајње недовољна. Јер се основна комуникација у песми из тих циклуса врши баш у оном пределу белина, ћутања, где ништа није непосредно означено и што је остављено читаоцу и слушаоцу да сам допуни, догради, домисли.

Прва и једина Настасијевићева збирка песама, Пет лирских кругова, донела је, у ствари, две опозитне могућности функције песничког језика: могућност комуницирања помоћу мелодије и могућност комуницирања помоћу белина и глухота. Ниједан наш други песник није функцију језика довео до тако великих распона.

7.

После објављивања збирке Пет лирских кругова Настасијевић ствара још један циклус - Магновења. За тај

циклус Миодраг Павловић каже да је сав састављен из ремек-дела. Песме из тог циклуса у већини су састављене од 3 до 7 делова. По сложеној структури представљају нешто између појединачних песама и песама из циклуса Глухоте и Речи у камену. То су, у целини, Настасијевићеве најмисаоније песме.

Њихова доминантна преокупација јесте хришћанска. То није нешто ново у Настасијевићевој поезији. Песме хришћанске инспирације налазимо још у циклусу Бдења који је настајао упоредо или после циклуса Јутарње и Вечерње. Налазимо је јасно изражену и у циклусу Речи у камену. Али она тамо још увек није представљала доминантну оријентацију. У циклусу Магновења, међутим, јесте: цео циклус писан је у знаку новог пута који је песник нашао. А тај пут се може означити његовом реченицом: "Бити Христ!"

"Бити Христ!" - то је Настасијевићев одговор на једну нову појаву у друштвеном и духовном животу његове средине. Крајем двадесетих и током тридесетих година у духовном животу Срба и Југословена постала је веома присутна, чак и све доминантнија, једна нова снага: социјална књижевност. Она је била израз деловања тзв. левих снага. Те снаге су спас за човека виделе у промени друштвених односа путем револуције. Велики број интелектуалаца тога времена све више је прихватао идеје социјалне литературе.

Пред изазовом тих снага, Настасијевић је и у идејама и у уметничким текстовима, пре свега у поезији, створио нови програм. Он је најбоље изражен у есеју Религиозно осмишљавање уметности и у песмама. Уместо у смеру социјалне револуције, Настасијевић је пут видео у смеру изградње хришћанског човека. Није случајно што је тих година Настасијевић плодно сарађивао у часопису Хришћанска мисао. То значи: напустио је амбицију да се стварном мишљу уједини са Свим или да стварном речи комуницира са Свим. Изабрао је другачији пут: да за себе, и за човека уопште, нађе ново решење: оно које ће му омогућити да се снађе у конкретном свету. То решење је нашао обраћајући се Христу и хришћанству.

То решење је значило Настасијевићево социјално-политичко и песничко опредељење. У социјално-политичком смислу оно је удаљило Настасијевића од "левих" снага, које су освајале све више простора и стремиле ка комунистичкој револуцији.

У песничком смислу, то решење је Настасијевића доводило у везу са једном од најдубљих европских и српских традиција, са хришћанском културом и духов-ношћу. Он је, превасходно песмама из тога циклуса, постајао прави хришћански песник. Природом свог израза везивао се за традицију српске средњовековне поезије, али и старе црквене поезије. Та поезија је била маргинализована у књижевности, у којој су постојано неговани облици световне поезије, али је постојано била присутна у духовном животу православних верника. Настасијевић се на њу могао подсетити и преко издања старе српске литературе. Управо у међуратном периоду та литература је почела да се појављује у преводима на савремени српски језик заслугом Миливоја Башића и Лазара Мирковића; и сам Момчило је, пред крај живота, на особит начин препевао Слово љубве деспота Стефана Лазаревића.

Накнадно ће се открити да Настасијевић, природом своје поезије има доста сличности са тзв. енглеским метафизичким песницима 17. и 18. века. До те сличности није морало доћи било каквим угледањем нашег песника. И наш је хришћански песник био окренут ка тражењу смисла "тамо"; само устројство његовог света добило је веома рано своје метафизичко "језгро". Метафизичке основе је још више учврстила и продубила претходна његова развојна фаза у којој је тежио да се изједначи са Свим. Отуда Настасијевићева хришћанско-метафизичка преокупација није била спољашња, узгредна и површна као код многих других песника хришћанске инспирације. Она је била резултат његових сталних напора да се разбије "кора" и доспе до "језгра"; јавила се као природна етапа на том путу. У целом свом зрелом периоду, а то значи од тежње да се комуницира помоћу матерње мелодије, Настасијевић се кретао у домену метафизичког.

Последњи Настасијевићев циклус песама Одјеци није поновио уметнички домет Магновења. Тај циклус је на-стао пред сам крај песниковог живота, када је он свој стваралачки развој већ био исцрпао. Најлепша песма тог циклуса, Молитва, насловом и темом понавља исто-имену песму из Бдења; остале се надовезују на песме из циклуса Јутарње и Вечерње. На основу увида у варијанте, лако је закључити да су већина песама из последњег циклуса, у ствари, настале на варијантама раних његових песама. Настасијевић је тим песмама стварно завршио свој стваралачки циклус, са последњим оста-цима снаге која му је преостала до смрти.

8.

И једно и друго издање укупног Настасијевићевог дела, и оно 1938-39. и оно из 1991. имају особиту вредност по томе што су, поред завршених текстова, донели и бројне варијанте. Сачуваних варијаната је доста. Од не-ких песама има по пет-шест, од неких по десетак, а од једне (Вечерња) има целих 22.

Настасијевић није једини песник који је иза себе остављао по више варијаната песама. Али он друге песнике надмашује пре свега бројем сачуваних варијаната. Кад се те варијанте поређају по редоследу настајања, јасно оцртавају процес сазревања, односно структурализације појединих песама. Увид у варијантне низове поје-диних песама открива нам и саму природу стваралачког процеса једног од највећих српских песника.

Сем тога, сви добри песници нису имали и тако богату стваралачку авантуру као Настасијевић. Он се дубље и постојаније мењао од других наших великих песника. Из његових варијаната се, на пример, лако може видети како се од једне типично парнасовачке песме, кроз тражење све бољих и бољих решења, може доћи до типично настасијевићевске песме, па онда и до њеног све савршенијег израза.

Настасијевићев песнички опус, отуда, поред песни-чке вредности, има и поетичку вредност. Он нам не нуди само

обиље добрих песама, већ нам омогућује да сагле-дамо и процесе који су до њих довели.

9.

Језик којим је писао Настасијевић, у свом зрелом добу, био је само његов. Он се разликује од језика којим су писали његови књижевни вршњаци, али и његови претходници, парнасовци и симболисти, или реалисти. Језик његових претходника био је углавном транспарентан, прозиран: служио је да се помоћу њега пренесу ставови, мисли, осећања или расположења.

Одбацујући поетику својих претходника, да би доспео до "језгра" ствари, Настасијевић је одбацио и њихов језик, па и језик којим је и сам почео да пише. Тај језик више није био погодан да се изрази оно што је он хтео да изрази: бит националне мелодије, стварну мисао, или најдубље религијско осећање. Зато је он створио нови језик. Тај језик има пуно особености, пре свега у посебној синтакси и у особеној лексици.

Основна је, међутим, особина Настасијевићевог је-зика у томе што је нетранспарентан, непрозиран. Тај језик је "завеса" која његовог читаоца одваја од онога што се њиме приказује или изражава. Непрозираност тога језика нарочито је видљива у његовим приповеткама. Предметни свет који се тим језиком приказује, у ствари се само наслућује: може се видети као кроз мутно стакло.

Лаза Костић је имао тезу да је поезија "записник" о ономе што се у песнику збило у стању међу јавом и мед сном. И такав став подразумева да је језик само средство помоћу којег се преноси једно стање које се негде пре песме већ збило. Код Настасијевића се поезија збива у језику. Језик концентрише читаочеву пажњу. Оно што се тим језиком означава нејасно је и тамно: може се само наслућивати, различито тумачити, али не и у пуној мери сагледати.

Сугестија, наслућивање, то је нешто што је својствено и симболистима. Али симболисти ипак нису пре-шли неке границе у односу према језику. Они су користили његове могућности као могућности стилских варијација, а не као могућности стварања новог језика. Наша најетеричнија песма, Дисова Можда спава, ипак је више "записник" о стању међу јавом и мед сном, него што је особена језичка творевина. Дисов језик у тој песми ипак је примерен томе да изрази оно што се дешава у субјекту песме, а не <Н>иза мутног стакла језика. Настасијевићев језик, међутим, примерен је томе да изрази оно што се тиче самог "језгра" ствари, дакле оног "тамо" што се језиком наслућује, открива или прикрива.

Настасијевићев језик се од текста до текста мењао. Али он, као целина, има елемената који га везују и за нашу књижевност средњег века, за нашу народну књижевност, али и за нашу нову књижевност. За тај језик не бисмо могли да кажемо да је народни, вуковски. Он је језик укупне наше традиције. Ни код једног другог нашег писца читалац није у ситуацији да језик којим се пишу текстови доживи у тој мери као језик традиције и духовног континуитета.

То није случајно. Обично се сматра да је грађа за књижевно дело оно што се узима из живота или из маште: теме, мотиви, фабуле. Настасијевић се, међутим, и према језику односио као према грађи: и од те грађе је правео своје поетске творевине. Ниједан се наш песник није у тој мери према језику као према грађи односио као што је то чинио он.

10.

Настасијевићево песничко дело одвећ је сложено; тешко га је једнострано дефинисати. Ући у његов ствара-лачки свет, значи ући у један сложен симболички систем који нуди језик уопште, али и даље ући у све оне области у које је он, у свом стваралачком трагању, залазио: у област српске и светске

књижевности, али и митологије, религије, етнологије, филозофије. Отуда и богатство и неисцрпност његовог значења.

На Настасијевића се, зато, мора гледати као на посебан, и особито драгоцен случај. Он је, ваљда, једини српски песник који у свом делу уједињује све, наизглед неспојиве, делове српске књижевне традиције. Два стуба те традиције: средњовековна и народна књижевност, присутне су у његовом делу. Али је присутна и једна трећа, маниристичка, на коју уз пуно обзира указује Миодраг Павловић. Један ток те традиције има основе у дубровачкој поезији, у којој се она најпре показала. У Настасијевићевом делу, исто тако, није тешко открити и елементе новијих видова српске књижевности: поготово романтизма и симболизма. Песник који је у циклусу Речи у камену третирао проблем модерног града може се с пуно права схватити и као прави песник модернитета. Он је, дакле, у свом делу доводио у посебан склад традицију и иновацију. Српска и светска литература се у његовом делу, макар у фрагментима, огледају као целина.

Настасијевићев однос према традицији није остао без последица. Два његова велика дужника, песници и антологичари Васко Попа и Миодраг Павловић, који су моћно обновили традицију наше народне и наше старе књижевности, ишли су, у ствари, његовим трагом. А они у томе напору нису остали усамљени. Настасијевић је, сигурно, оставио за собом дубок траг, али је постао и утицајнији стваралац него што се обично мисли.

ЖАРКО ВАСИЉЕВИЋ

19. септембра 1946. године умро је Жарко Васиљевић, песник и управник Српског народног позоришта у Новом Саду. Само неколико месеци касније, 10. фебруара 1947. умрио је и Васа Стајић, публициста и књижевник, бивши уредник Лтописа и тадашњи председник Матице српске. Уз Ненада Митрова који је, после трећег саслушања у окупаторској полицији, извршио самоубиство 7. јула 1941. године, њих двојица су били најзначајнији српски писци у Новом Саду између два светска рата. И један и други прихватили су социјалистичку револуцију; допринесли су много да се непосредно после рата културни живот Новог Сада и Војводине, а посебно Матице српске и Српског народног позоришта, обнови. Културни живот од тада водиће њихови млађи сарадници, учесници у револуцији и њени сапутници.

О једном од тих значајних људи, о Жарку Васиљевићу, указана ми је част да говорим.

У Сећањима на Жарка Васиљевића, Младен Лесковац, Жарков пријатељ и сарадник, који се највише старао да се песничко дело објави и да се за њега зна, писао је пре једне деценије: „... оно што је пре тридесет година мало коме било јасно данас је до очевитности несумњиво: ништа урађено у оном граду оних времена, а срећом и нешто шире, није тако поуздано значајно и зрело колико дело Жарка Васиљевића...”

Та Лесковчева оцена и није тако претерано ласкава ако се има у виду да у Новом Саду „оних времена“ много значајних

културних стваралаца није ни било. За Нови Сад, и за Војводину уопште, била су то, у култури, оскудна времена.

Недавно, приликом прославе стопедесетогодишњице Матице српске, помињана су и та оскудна времена. Таквих времена било је у Новом Саду и Војводини више. Два се, међутим, по неплодности и по дужини трајања посебно издвајају. Прво, крајем 19. и почетком овог века; друго – између два светска рата. Жарко Васиљевић је живео и делао у овом другом неплодном времену.

Једна од најпознатијих песама Жарка Васиљевића, Стихотвореније за усопшег раба Јована Стерију Поповића, грађанина вршачког, почиње овим стиховима:

Хој, хој, Кир-Јања и Кир Дима: тријанда трија крајцарија,
за ова наша оскудна времена без хлеба и без воде.
Хој, хој, тријанда трија крајцарија без хлеба и без воде у сва
оскудна времена.

Двапут се у та три стиха помињу оскудна времена: једаред „ова наша оскудна времена“, други пут „сва оскудна времена“. Та оскудна времена помињу се у песми још неколико пута: као „ова“ или као „она“ оскудна времена. Синтагма „оскудна времена“ чини тако осу песме, рефрен који је прожима, и њену главну тему. Једна од највише цењених песама Жарка Васиљевића о оскудним је временима. И не само у њој, већ и у другим својим песмама, он најчешће пева, у ствари, о тим временима. Не треба да нас збуњује оно помно бројање крајцара, или оно помињање оскудице у хлебу и у води. Ради се пре свега о оскудици у духу, о духовној оскудици.

Немачки романтичар Хелдерлин, у елегiji Хлеб и вино, има једно место које гласи: и чему песниоци у оскудно време? У контексту целе строфе, и целе песме, њега треба овако схватити: Чему песници кад су нас богови напустили: царују горе над нашим главама, а наша судбина их не интересује. Филозоф Хајдегер написао је есеј под насловом Чему песници? у којем је

узео за мото и за полазиште ово место из Хелдерлина. Цео тај есеј развија под знаком питања: шта да ради песник, и какав је смисао песништва, после смрти бога?

Наши песници, вршњаци Жарка Васиљевића, који су се као људи формирали у време првог светског рата, доживели су и изразили смрт бога. Оно ново у њиховом песништву мора се сагледавати и тумачити са аспекта те страшне смрти. Жарко Васиљевић је изразио нешто још горе, још теже од смрти бога: изразио је, да употребим израз Лазе Костића, сусмртицу духа. То је онај стадијум духовног пада кад више нема ни песника да ту страшну смрт региструје. Кад се у оскудности времена дотле дође, кад буде угрожен не само Бог, већ и дух песнички и дух човечији, онда нема места питању: Чему песници? Хејдегеру из тог есеја може се одговорити: песник треба да постоји да би човек остао биће поезије, генеричко биће, свеједно да ли с богом или без њега. У она оскудна времена Жарко Васиљевић је био песник, а то значи – чувар духа и стваралац духовних вредности. Имало је смисла што је постојао.

За живота, Жарко Васиљевић је објавио четири збирке, или боље рећи четири плакете песма: две 1924 (Шапутања и Минијатуре), један циклус (Бол улице) десет година касније, и једну збирку под насловом Записи о Србији 1946. Песме из циклуса Молитвеник за Војводину, по којима га данас превасходно и ценимо, остале су за његова живота нескупљене у једну целину: главно своје песничко дело, на којем је радио деценију и по, он није стигао да заврши и уобличи.

Душан Васиљев, осам година млађи од њега, умро је оне године када су се две Васиљевићеве почетничке књиге појавиле; његов вршњак Црњански тада је већ готово био завршио свој песнички опус. Шта је било са Васиљевићем? Он се и тада, као и касније, издвајао од песника своје генерације. Његове ране песме, додуше, имају одлике владајуће експресионистичке оријентације: слободан стих, какофоничан, убрзан и искидан ритам. Али у тим његовим песмама нема тема и мотива који би асоцирали на рат. Нема стрепње од смрти бога. Има

превасходно онога што се у субјекту после те смрти десило: има човека који тражи себе и има уметника који сам себи постаје главни предмет интересовања. О прослави четрдесетогодишњице глумовања свога оца Коче Васиљевића, Жарко је објавио карактеристичну песму под насловом На Голготи. Она почиње овако:

Мир

Мир

Мир

Распети ћути Мим.

Кроз векове распети ћути презрени Мим.

На усманаму смех.

У очима му плач.

Ма лицу свечовечански урезан грех.

У грудима заривен мач.

И лопи крв...

Уским црвеним потоком лопи света крв...

Кроз векове распети пати презрени Мим.

Зашто је Мим презрен? Зашто мора да пати? Зашто је христолик? Не каже се у песми. Нема ни према њему пружене руке, али се преко тога прелази ћутке. Казује се само како Мим постоји, како делује, како пати; износи се начин, а не и разлог таквог његовог бивствовања. Жарко Васиљевић долази да пева после смрти бога и не тражи смисао Мима ван њега самог.

Мада та песма о Миму није ушла ни у једну од његових првих двају збирки песама, она представља највиши домет његовог раног песништва. То је вероватно и најбоља песма о глумцу коју имамо. Та песма се, међутим, разликује од других његових тадашњих песама по томе што има свој предмет. У песмама које су ушле у оне две збирке, предмет певања се изгубио, или готово изгубио. Његово песничко Ја делује тамо одвећ пренаглашено, апстрактно, јер нема одређеног Не-ја у односу на које би се потврдило. Лесковац, у првом есеју, оном из 1949. године, овако приказује аутора тих песама: „Несрећан

је, а неће да каже зашто; огорчен, а не види се због чега, и на шта; не верује ни у шта, али се не види ни у чега је веровао, - ако је веровао; а више од свега му је стало да не буде сасвим јасан, и да такав буде на некакав тајанстени свечан начин“. Са свим што је ту речено не можемо се сложити. Дијагноза је тачна, али објашњење није сасвим прихватљиво. Субјект тих песама је стварно несрећан, старно огорчен, стварно ни у шта не верује, и стварно је нејасан. Али он је такав не зато што управо такав хоће да буде, већ пре што такав мора да буде. Шта је разлог томе? Данас се о томе доста пише, па можемо одређеније да кажемо: Разлог томе је ништа, nihil; празнина. Друштво је напустило песника, бог му је умро: остало му је још само његово Ја. И то Ја се увећало, проширило. Увећало се, проширило у односу на шта? У односу ни на шта. Могло је тако да се развије само као апстрактно Ја, самим тим што му је и оно Не-ја остало апстрактно. Видимо понегде да то Ја, из песама, жуди за неком женом, али је она апстрактна; жуди затим за Христом, али је он неконкретан (не може се докучити шта оличава): жуди понајвише и понајчешће за звезданим даљинама. Космизам је тада био опсесија већине младих песника; код Васиљевића је он наглашенији, јер других и већих опсесија он нема. Не можемо да кажемо да су те песме лоше; формално, оне не заостају за песмама других песника. Заостају ипак по томе што песник није имао много шта да каже, чак ни о том ништа што га је мучило. И оно му је чак било апстрактно, неодређено. Жарку Васиљевићу је било остало још да тражи право поље и прави облик свог исказивања.

Почео се као песник налазити тек десетак година касније. То налажење било је резултат његовог унутрашњег самосталног развоја. Али је било и последица потицаја споља. Видније су се и једне и друге промене, показале у песмаа из циклуса Бол улице,

које су настајале после 1925. године. Тај циклус од 14 разноврсних песама објављен је 1934. године у књизи Три према један за поезију у којој су се огласила три новосадска песника (Митров, Лесковац и Васиљевић) и један прозаиста (Душан

Микић). Прве две своје плакете Жарко Васиљевић је објавио у Београду; ова заједничка књижица појавила се у Новом Саду; била је предзнак објаве културног живота. Најлепше његове песме нису биле објављене у том циклусу. Али су ту већ испољене неке од најизразитијих особина његове највредније поезије, оне из посмртно уобличеног циклуса песама Молитвеник за Војводину. Те особине су: превласт дугог, говорно интонираног стиха; хумор и иронија; социјалне и културне теме; десубјективизација поезије.

У књизи Васиљевићевих сабраних песама, коју је управо издала Матица српска, циклус Бол улице нашао се некако на средини. У првој половини књиге преовладавају кратки слободни стихови, а песме се губе у белини страница. У другој половини књиге стихови су се издужили, издужиле су се и песме, странице су се попуниле. И на први поглед, без читања, јасно је да су се у развоју песника десиле крупне промене. Те промене десиле су се најпре у ритму: некад кратке стихове брзог, разиграног ритма, заменили су дугачки стихови блиски говорној, прозној фрази. Али не треба то да нас вара: прекида, заокрета у развоју нема. Да није оних ранијих његових песама, тешко би нам, можда, било да уочимо колико је ритмичке енергије обуздано и сапето у тим привидно монотоним стиховима. Новим, дугачким стихом, састављеним често од језичких идиома, његов некадашњи ритам је само суздржан, стегнут у привиде прозне фразе: он и даље служи као подлога дугом стиху и пулсира кроз њега. Неретко у Васиљевићевим песмама његови кратки стихови пробијају, разиграју се, распевају, разоткрију привид монотоније.

Те формалне промене имају своја исходишта у још дубљим променама, онима које се тичу саме субјект-објект релације. Објект његових нових песама постао је конкретан; Жарко Васиљевић је сад имао о чему да пева и шта да пева. Зато ни субјект његових песама није морао више да буде апстрактан. Могао је да се опредмети, објективизира. Отуда се, од тридесетих година, његова поезија појављује као десубјективизирана, имперсонална. Као да се Ја песме негде

сасвим изгубило, нестало. Његове песме се више не казују као раније, у првом лицу, већ у трећем, као у прози. Међутим, ни тај објективизирани субјект није без своје предисторије. Као што је некад био преапстрактан, сада је преконкретизован: праве топле лирике у Жарка Васиљевића нема. Не-ја његових песама, које је израсло испод крила оног ништа апстрактног субјекта, чува његову историју. Са висина апстрактности тог субјекта и могла је да се роди иронија.

Тридесетих година Жарко Васиљевић је почео да пише и објављује песме са социјалном тематиком. Било је то у време замаха социјалне литературе; није тешко утврдити одакле су подстицаји дошли. Мада се он не сматра социјалним песником, неке од његових песама сигурно спадају међу најбоље наше песме са социјалним темама. Васиљевић није поштовао доктрину социјалне литературе о служби поезије социјалним идејама. Његове социјалне песме не говоре превасходно о беди и богатству; говоре о људима који су чиновници, професори, занатлије, проститутке, домаћице; говоре, другим речима, о људима као сложеним друштвеним бићима у сложеном свету. Једна од његових песама социјалног жанра зове се Јован Јовановић, чиновник. Она почиње овако:

Родио се у Београду,
учио школу основну и гимназију,
а онда постао чиновник пореске управе.
И као што је некада одлазио у школу пре 8,
ишао је сада у звање пре 8,
истим кораком,
истом улицом,
само је на раскрсници
сада заокренуо десно,
док је као дечак ишао у у школу налево –
утолико му се живот променио.

И наставља, даље, како је Јован Јовановић проносио улицом себе: свој костур опточен месом и мишићима, своју крв, мозак,

срце, црева итд. Цела песма говори о човеку који живи своју невластиту егзистенцију, као stroj; имплицитно показује како је живот који он живи – отуђен живот. У песми: Бројеви живе са човеком као пси и верни су му та могућност је још драстичнија:

Затворе Петра Петровића
у кожу и кости, у месо и крв,
затворе у срце и мозак,
и пуне га да живи.
Навију Петру Петровићу руке и ноге
и пуне га да се креће у свим правцима, -
руке да прете и моле, да моле и убијају,
а ноге да иду, да иду бескрајно, трче за неким, беже
 испред некога, да клече, да газе,
газе човека и клече пред тим истим човеком, -

И тако даље. Не идући за доктрином социјалне литературе, Жарко Васиљевић је аутентичније од њених протагониста говорио о отуђеном човеку, о отуђености човека. Одговарао је тиме на прави захтев времена. Како превладати отуђеност човека од своје суштине, један је од основних проблема Марксоове мисли. Без тог проблема и без идеје да се он може решавати променом социјалних односа немогуће је схватити суштину те мисли. Жако Васиљевић, као псеник, није певао о акциденталном у социјалним односима, већ је певао о битном; по томе се и разликује од других наших социјалних песника, који до тог битног најчешће нису допирали. Мада у својим предратним песмама није изрично призивао револуцију, оно што је њима говорио било је имплицитни зов да се у положају човека нешто битно промени.

Има једна песма из Молитвеника за Војводину коју наводе и Лесковац, и Ређеп и Радомир Константиновић, аутори малобројних текстова о Васиљевићу: Зове се: Писмо на адресу: Domnului Georgiu Sporea, Temișoara, Romania. У њој Жарко Васиљевић, 3. јануара 1938. године, пише свом другу Споереи из школске клупе, који је у тадашњој Румунији постао „велики

човек“, и моли га за другог свог друга из исте клупе, Јеврејина Ирица, и каже му, међу осталим: „можда још није опасно, али ће сигурно бити опасно. Ти знаш врло добро на шта циљам“, и тако даље. Као политички гест, та песма може да служи на част Жарку Васиљевићу. Али се она, од других антифашистичких песничких гестова, издваја по нечему битном: по становишту са којег је писана. Уиме оне некадашње дечје неотуђености, он се обраћа једном политички отуђеном човеку, који је, поставши фашиста, престао да буде човек. Да пробуди запретаног човека у њему, да дозове изгубљену његову људскост, то је хтео песник. ни једне лоше речи у псми о фашизму нема, та реч се и не спомиње. Али, иза Геранове Јаме, она спада међу најбоље наше антифашистичке песме.

У песмама које је писао тридесетих година, Жарка Васиљевића је заокупљао проблем егзистенције: и то не само отуђене, већ аутентичне, и не само материјалне већ и духовне. У једној његовој песми говори се како он, песник или субјект песме,, у возу није прихватио разговор човека који је говором хтео да се потврди, искаже. Та песма се зове: Како сам у возу убио човека. Са солипсистичког становишта, тај човек, који је хтео да постоји у очима ближњег, био је „убијен“: није му се дало да постоји, одузело му се то право игнорисањем. Једна друга његова песма, која се зове Ко ће именом звати убицу Павла, има сличан мотив, третира исти проблем постојања-непостојања. У глави тога што се зове Павле, дешава се, мисли се, да је он час какав берзианер, па онда махараца који се жени филмском звездом, неко ко се „возика од голе драгане а увече јој се враћа“; неко што протура брошуре, клони се детектива, гине на барикадама; неко ко ће на трећем спрату једне кућерине убити свог суседа и украсти му из ормана хиљаду динара. Је ли тај што се зове Павле управо то што мисли да јесте? Не чине ли га те мисли, те слике, таквим? Или је оно што други мисле да он јесте? Или је оно што мисли да јесте само дотле док неко не пресече мисли, па после није то што је већ био?

Не можемо на та, ни друга питања која песма изазива, лако да одговоримо. Ако бисмо то старо покушали, морали

бисмо да се позовемо бар на Берклија и Декарта, па затим и на друге филозофе који су на та питања покушали да одговоре. Нигде досад нисмо прочитали да је Жарко Васиљевић мисаони песник. У Антологији српског песништва Миодрага Павловића, која је нам исаоној компоненти поезије посебно инсистирала, Жарка Васиљевића нема. Он стварно није мисаони песник на уобичајени начин, није сентенциозни песник. Али његове наоко лаке песме провоцирају мисао. Оне се заснивају више на митосу него на логосу. Мисао је садржана у проблемима с којима се оне носе.

Лепотом и племенитошћу једна његова песма привлачи посебну пажњу. То је – У Сомбору је умрла мајка Дафина. Као и већина Васиљевићевих каснијих песама, и ова се заснива на анегдоти, на причи. Да још није хуморно-иронична можда би се могла прогласити баладом. У њој се, на почетку, овако објављује смрт:

Кокошке и старе жене накриве главе и слушају како звоне звона,
и кажу: то је сигурно за покој добре душе мајка-Дафине.

Онда следи једна строфа како се „коке попну на дудове и моле“, па следи једна дужа строфа о томе како се „старе жене подвуку под дуње, заплачу и тихо моле“. И једна и друга молба су веома топле: састављене су од најлепшних молбених идиома нашег језика. Два хора, хор кокошака и хор старих жена, моле се за покој добре душе мајка-Дафине

Док се сунце, као црвени петао, попне на Кронићеву палату,
закукурекне за душу добре мајка-Дафине, баке и домаћице,
шћућури се и заспи у таванском окну.

Смрт мајка-Дафине осветљена је из три перспективе: из перспективе кока, из перспективе старих жена, и из перспективе сунца; учињено је тако да се види како на ту смрт реагују људи, животиње, природа. Довољно, рекло би се, да се покаже како је мајка-Дафина присно егзистирала у свом свету. Али песнику,

наравно, то није довољно: то је тек увод у други део песме, где се смрт осветљава и са друге стране, са стране умрле мајка-Дафине. Преостали део песме нећемо кратити. Навешћу га у целости.

А на одру мајка-Дафина, бака и домаћица, лежи и мисли
- зачудо, овде у Сомбору мртве старе жене смеше се и могу да мисле -

лежи и мисли мајка-Дафина, мисли на коке и унучиће,
мисли како коке сигурно нису одјутрос добиле кукуруза,
а унучићи су отишли у школу без буквара и писаљке,
мисли мајка-Дафина, мисли и скоро да заплаче.

И тихо проговара мајка-Дафина, бака и домаћица,
- зачудо, овде у Сомбору мртве старе жене могу да говоре -,
проговара и зове унучиће по имену и коке по имену,
и теши их, и тепа им, тихо тепа и тихо теши,
као што то мртве жене раде на одру.

Па чита оченаш и богородице,
и каже: опрости Господе, што више никад нећу припалити
кандило и воштанице,
што нећу умесити кољиво и поскурице, и делити ракију на
гробљу,
опрости, Господе, што нећу више доћи у цркву на вечерње и
бденије,
опрости, опрости, Госпеоде, што сам умрла...

*

* *

Сутрадан пронели су је низ Чонопљанаки сокак, -
а добра мајка-Дафина, бака и домаћица,
мирно је лежала, бројала дрвеће лево и десно,
и још једном погледала низ сокак и поворку
- зачудо, овде у Сомбору мртве старе жене моги и да гледају -,
и видела је: унучићи плачу и никог нема да им носеве убрише,

а сасвим остраг коке озбиљно иду, купе по путу црве и нешто гунђају...

Онда је мајка-Дафина, бака и домаћица,
затворила очи и није више прогледала.

Тако је ето, сад и стварно, а не само за друге, умрла мајка-Дафина: њена воља, и њена брига нису и даље могле да трају после онога како је, коке и унучиће, незбринуте, видела.

Навикли смо да се термини: онтологија, бит, биће, бивствовање, егзистенција, употребљавају уз намрштеније песничке текстове, па нам можда неће изгледати сасвим подобно да их чујемо поводом ове песме о смрти једне сомборске бабе. Те термине, међутим, треба употребити не само да би једна лепа песма добила у нашим очима достојанство које јој стварно припада, већ их треба употребити и зато што та песма садржи проблеме који се тим терминима морају објашњавати. У њој се стварно третира бит бивствовања као таквог; у њој се отвара и проблем онтолошког статуса умрле мајка-Дафине, па се и проблем односа есенције и егзистенције показује као сложенији него што га виде понаособ и метафизичати и егзистенцијалисти. У ставу који је у тој песми садржан према животу и према смрти сасвим јасно се може идентификовати теза која смисао егзистенције открива као натурализовање човека и хуманизовање природе. Није то нимало лака и јединствена песма. Ево, у недавно објављеном есеју о нашем песнику, Радомир Константиновић каже: „Жарко Васиљевић покушавао је у мајка-Дафини да нађе уточиште од Јована Јовановића. Његова мајка-Дафина је Јован Јовановић опкољен белим кокама и унучићима“. Не можемо се никако сложити са тим виђењем: Јован Јовановић и мајка-Дафина нису исто то само мало другачије; они се разликују у битноме. Јовану Јовановићу, или Петру Петровићу, туђи су и властита крв, срце, мозак и црева, туђи су им и улице, и аутомобили, и људи. Мајка-Дафина, напротив, посвојила је природу, животиње, породицу, и друге

људе. У своме свету она се осећа и јесте своја. Није то велика егзистенција, али јесте аутентична егзистенција.

У нашем веку, међу најважније мислилачке и песничке проблеме спадају и они о аутентичности и смрти. Аутентична људска егзистенција једина је алтернатива изгубљеној бесмртности. У овој песми –изражена као брига, воља и љубав – та аутентичност битисања и саму смрт као да хоће да победи. Ако ту песму треба са неком другом поредити, онда је то она која се зове Господин Софроније Попадић или грађанима једна кашика пре спавања. Цела та песма, која се доживљава као синопсис за друштвени роман, посвећена је проблемима аутентичности егзистенције једног проблематичног јунака. Међутим, живот се Софронију Поповићу одужио, па су га „заборавили и грађани и смрт“. Смрт је тако ушла у његов живот још док је физички живео; постао је један до Јовановића и Петровића. Како живети живот, да би уистину и докраја био живот, једно је од битних питања те епсме. И Васиљевићеве поезије у целини.

Од почетка тридесетих година у Васиљевићевим песмама присутни су хумор и иронија. Те две нове димензије су његово песништво посебно обогатиле, учиниле га ретким у свом времену. Хумора и ироније има, наравно и у овим песмама о мајки-Дафини и Софронију Попадићу. У њима се говори о смрти, о трагичном, а приказују се комичне сцене; гледа се на људске судбине са стајалишта које трагичност смрти чине релативном. Можда је прва Васиљевићева песма у којој се јавља хумор Мали Перица жели 3:1 за свој клуб из 1932. године, а прва песма у којој изразито има ироније једна што се зове Жаба, објављена у циклусу Бол улице, у којој се говори о томе како је једна жаба „скочила пред лимузину број 1892 Y“ и, наравно, о осталом.

Хумор и иронија преображавали су песништво Жарка Васиљевића. Хумор је разбијао трагичну озбиљност апстрактног субјекта његових ранијих песама. Тај некада апстрактни субјект, који је тежио да кореспондира само са космосом, с бескрајем, кад се окренуо конкретном свету, могао је да гледа само са

освојених висина, одозго, „из птичје перспективе“. Иронија неоромантичара Жарка Васиљевића блиска је старој романтичарској иронији. И она је последица неостварене кореспонденције са бескрајним. Али је она и другачија, нова: јер је и свет његове поезије модеран, нов. У једној његовој песми која се зове Возови апортирају, на све што се с возовима и око возова ради гледа се буквално одозго, из гуливерске перспективе. Железнички промет из те перспективе изгледа као нека лилипутанска игра у којој „јуре мали возови навијени у Министарству саобраћаја“ крај великих и малих станица са натписима које су, пред своје градове и села, „истурали градски и прески начелници. Са тих висина све некако другачије изгледа.

На сличан начин, као и на те мале банатске возове, гледао је Жарко Васиљевић иронично и на Војводину. Он има и једну песму, посвећену Војводини, написану 13. августа 1945. године, која се зове Родољубива песма из птичје перспективе. Ево краја те песме:

Нико нам не може пребацити да су нам клецала колена и да смо погнули главе,
да смо се врзали по дворовима царским и мађарском парламенту,
да смо вешали дипломе о зид и колајне о врат
у славу царске монархије и хиљадугодишње круне светог Стевана, -
нико нам не може пребацити да нам је шајкашко родољубље
било патентирани патриотизам...

живели смо,
 бранили жита, кукурузе,
 оно чокоће под Фрушком гором,
 и аутономију у Карловцима,
 и Матицу нашу српску...
 живели, бранили и
умирали.

Да, живели, бранили и умирали, грађанине,
у славу и част Војводине,
и твоје, и моје, и његове.
Отприлике ово треба рећи,
и теби, Петровићу,
и теби, Поповићу, грађанине,
у славу и част Војводине,
и твоје, и моје, и његове.

Три гласа, односно три тона, могу се чути у овом одломку. Први је глас, и први тон, онај кочоперно свечан, приговорљив за једно истицање, о томе шта нам се све не може пребацивати. Други глас казује оно што само шепатом треба изговорити, јер за свечано истицање није: да нам је патриотизам био у томе што смо живели, бранили жита и оно чокоће под Фрушком гором, бранили Матицу, бранили аутономију. Трећи је глас, и тон, онај који обе те истине сабира, који их обе зна, и саопштава их сваком од нас, појединачно, очи у очи. Тај глас се може идентификовати као глас песников, или као глас наше самосвести.

Кад се све те чињенице наведу, показује се да је Васиљевићев израз богатији него што изгледа, да су његови углови виђења Војводине разноврснији него што нам се чинило. Мада у Молитвенику за Војводину има мало песама које о Војводини непосредно говоре, све оне образују један духовни простор који и препознајемо и откривамо као војвођански. Има у том свету и Србадије, и Мађара, и Шваба, и Румуна, и Словака, и „нешто руских кнежева“; крећу се по њему чиновници, радници, средњи начелници, жандарми, професори; живе у њему Јовановић, Петровић, Поповић, Розика, Корнел, Тасика, Шинжар, Мијуца, Стара Биберићка и Попадић; делају у њему Текелија, Грандафилка Марија, Лаза Костић, Милетић, Змај; глуме Ружић, Добриновић, Васиљевић, Спасићка; штампају се новине и часописи, иде се у позоришта и на Стражилово; помаже се Матица и друга друштва; мисли се на гробља, на част и на славу. Та Васиљевићева Војводина делује као стварна и

реконструисана, јер је таква, некако, у прошлости, уистину и била. Али она је и имагинарна, јер цела живи истовремено као новостворени свет који само има много сличности са прошлошћу света у којем и ми живимо. Прилика је да се каже да Војводина у Жарку Васиљевићу има свог песника, од оног кова какав је био песник Враћа Бора Станковић, или песник Босне Иво Андрић. А то значи да његове добре песме скупа јесу више него збир добрих песама; оне чине један песнички свет.

Радомир Константиновић, у свом недавно објављеном есеју о Жарку Васиљевићу, написао је и једну овакву реченицу: Потребан је, у извесном смислу, дволичан став према монотонији, став какав је у самој сржи прозне поезије Васиљевићеве, и који понавља став грађанског антиграђанства Жарка Васиљевића“. Израз „дволичан“ не пристаје уз једног чистог човека и песника какав је био Жарко Васиљевић. Он је, као и други песници што чине, мењао перспективе, аспекте посматрања, изражајну технику, али није олако мењао ставове.

Нешто, међутим, око Васиљевићевог „грађанства“ треба објаснити. Лесковац је, у првом есеју рекао за Васиљевића, да је „грађански песник који више није веровао грађанству“, Зоран Мишић у Антологији српске поезије (1956) назвао га је „Добродушно ироничним летописцем војвођанског грађанства“, Радомир Константиновић, у већ наведеном есеју, назвао га је још „гимнастичарем грађанског антиграђанства“.

Жарко је био син глумаца Данице и Коче Васиљевића, а и сам је радио у позоришту као драматург, преводилац, редитељ, администратор. Ни по пореклу, ни по положају није био нити могао да буде, bourgeois; био је само citoayen. Он пева о Војводини и о оном што је чини, са позиција citoayen-а, декласираног интелигента, који може да мења стајалишта, перспективе, глас и тон, али не може да мења своју друштвену позицију. У својој Војводини, за своју Војводину, он се понаша као глумац, који се често трансформише да би је показа са што више страна, из што више углова, на што више нивоа. Зато та његова Војводина и делује, с једне стране реалистички а с друге

стране као да је цела на позорници: изрежирана, одглумљена, међу вештачким кулисама.

И то се да на наки начин објаснити. Већ је речено (Лесковац) да је Жарко Васиљевић за свог духовног претка узимао Стерију. У његовом Молитвенику за Војводину нема само Кир-Јање и Кир-Диме; има Стерије уопште: његових комедија, али и његових трагедија, и његових даворија. Стерија, међутим, није једини духовни предак на кога се он наслонио. Жарко Васиљевић је био стварни баштиник српске литературе која за тему има ово поднебље. У његовој Војводини, виђеној „из птичје перспективе“, нема додуше младалачке свежине Бранкове, али има пркоса Ђуре Јакшића, има заноса и узлета Лазе Костића и дидактичког и сатиричног Змаја. Има костимиране Војводине Косте Трифковића, и сите, добростојеће, пусте и немислеће Јаше Игњатовића. Има и оне Војводине из Сремчевог Поп-Ђуре и Поп-Спире. Као да се цела стара Војводина са разних страна сјатила на истопозорје. Има у њој и једна песма, написана 21. октобра 1945, о томе „како Милетић бронзаним кораком диже пест над Новим Садом“. Чућемо, ако умемо да чујемо, у њој и ону познату песму Вељка Петровића под насловом и са рефреном Војводино стара, зар ти немаш стида?, али и ону горку Апотеозу Милоша Црњанског у којој се диже чаша у част „Шустера Проке Натуралова, генералштабног каплара славне армаде Бечког ћесара, кога су стрељали 916. новембра првог“. Дата је та Војводина и из перспективе паланачког гробља: његова стара Биберићка и Софроније Попадић од истог су соја од кога и Коста Земљотрес и Госпа Нола Исидоре Секулић; Амциције, дим, тема су и болна рана и једног и другог песника Војводине.

Није због тога, довољно прецизно речено ако се каже да је Жарко Васиљевић волео Војводину. У његовом односу према Војводини било је ероса. Ерос је, да се подсетимо, грчко митско божанство, Син Пора и Пеније, син Обиља и Оскудице; зато и симболизује тежњу да се супротности сједине, да Оскудица опет достигне Обиље. У она оскудна времена, његово певање било је љубавни зов Обиљу, сама тежња да се Обиље достигне.

За време рата, Жарко Васиљевић је ћутао. Написао је у фебруару 1942. године једну песму под насловом Крв поводом рације коју су окупатори, фашисти, извршили над невиним живљем. Годину дана касније, фебруара 1943. написао је још једну песму под насловом Смрт нечија те заболи.

Од ослобођења Новог Сада до своје смрти, остало му је било мање од две године живота. За то време он се доста друштвено ангажовао и доста је писао. Један, мањи, број песама из тога доба ушао је у циклус Молитвеник за Војводину. Други, већи, ушао је у књигу Записи о Србији. Распињао се песник између старог и новог, између својих старих и својих нових преокупација.

Записи о Србији били су замишљени као књига о Светозау Марковићу. Писани су поводом стогодишњице његовог рођења. У Светозару је он видео оличење једног новог света, долазећег. Написао је, међутим, о њему свега три песме; остале су инспирисане победом, слободом и Титом; химничне су, загрцнуте, неспретне.

У тој књизи о победничкој Србији има и сасвим добрих песама и лепих стихова. Оне не заостају за песничким творевинама које су се у оно време објављивале. Али то су песме и стихови без којих наша литература може. О новом, долазећем, Жарко Васиљевић није имао шта битно да каже.

Ипак, у књизи има једна посебно интересантна и вредна песма. Зове се О песницима. Пажњу на њу скренуо је наслов једне Васиљевићеве књиге песама, објављене пре пет година, који гласи: На углу где Златна греда пресеца сокак Хлебарски. Аутор избора Васиљевићевих песама и писац предговора Драшко Ређеп узео је за наслов нешто измењен стих из поменуте песме. Том примамљиво опремљеном књигом, у којој се, сем Васиљевићевих песама налазе и акварели арх. Ђорђа Табаковића са мотивима из Новог Сада и Беле Цркве, сугерира се једна интерпретација Васиљевићеве поезије коју не можемо прихватити. Мада је Војводина велика песничка тема Васиљевићева, његова поезија није илустрација Војводине или

разгледница Ниовог Сада. Кад се превиди расудна снага те поезије и природа њеног ероса, кад се она локализује, умањује се песник и његова поезија.

Не чини нам се прихватљивом ни интерпртација песме О песницима коју је сачинио Радомир Константиновић у другом свом есеју, под истим насловом: Жарко Васиљевић или грађанима једна кашика пре спавања. „Жарко Васиљевић, каже он, сањао је да се нађе са Светозарем Марковићем, са сестрама Нинковић, са још песника три или два“, „можда баш на углу где Златна греда пресеца сокак Хлебарски“... „Али Светозар Марковић није дошао на овај састанак с њим; уместо њега, дошао је господин професор Софроније Попадић...“

Да не знамо како је тешко интерпретирати песму, и одолети унапред готовим решењима и пред-расудама, лако бисмо окривили Константиновића за произвољност у тумачењу и ове песме, и оне о Софронију Попадићу. Васиљевићева песма, сем тога, доста је сложена. Њој није место само међу једноставнијим песмама из књиге Записи о Србији; она спада у Молитвеник за Војводину и на извештан начин повезује те две песничке целине. Карактеристична је и по томе што се не односи само на Нови Сад и Војводину прошлости, већ и будућности. На жалост, песма није најбоље артикулисана: И овсе се, као и у помињаној Родољубивој песми он непосредно обраћа читаоцу, и то му се обраћа са „ти“. У односу на његове раније песме, у којима се најпре говорило о првом, па затим највише у трећем лицу, ово друго лице јединине, ово „ти“, јесте нова његова форма. У Родољубивој песми он је свог суграђанина, „из птичје перспективе“, позивао да размисли и расуди у славу и часрт Војводине. Овде се према њему односи као према себи равном, а то значи као према песнику. Кад употреби прво лице множине, то значи: ти и ја, или: ми песници. Оно ти из песме управо тако треба схватити. Песник се у њој са ти обраћа свом читаоцу или слушаоцу, дакле: и теби Јовановићу, и теби Петровићу, и теби Поповићу, и теби Попадићу, свакоме од вас појединачно, као да си и ти, који мислиш да си човек и грађанин обичан, у ствари песник, као да и ти можеш да будеш

песник, на онај начин на који су то биле и Милица и Анка, кћери Нинковићеве. Он те тако укључује у своје друштво, у друштво песника, ставља те раме уз раме са оним двома девојкама које су биле песници, даје ти достојанство и очекује сусрет с тобом, негде у Новом Саду, можда баш на углу оних двеју помињаних улица. Не верујемо да је и Жарко Васиљевић мислио како ће, после победе Светозареве, поезију писати сви, али морамо да видимо да је тај човек стварно могао да верује да се у сваком Јовановићу, сваком Петровићу или Поповићу може разгорети неки притајени песнички пламен, да тајног пламена у свима њима има.

(Ово је нешто скраћени текст предавања одржаног на Свечаној седници Матице српске 16. фебруара 1977. године. – Текст је објављен у Летопису Матице српске у броју за јун 1977. године).

БЕЋКОВИЋ, ПОСТМОДЕРНИЗАМ, НЕОРОМАНТИЗАМ

1.

Срби у овом тренутку имају више великих песника чија би се поезија могла поредити с Бећковићевом. Не знам, међутим, ни једног који би публици толико могао да значи. Један од оних које би с Бећковићем требало поредити јесте Иван В. Лалић. Али Лалићева поезија се може доживети једино камерно, у тишини собе, као потпуно индивидуални чин: песник, аутор те поезије, исказује себе, своје искуство; кроз поезију показује своју велику књижевну културу. Слично је и код већине других песника. Са Бећковићевом поезијом је другачије. Он као да говори нешто што је опште: оно што и други мисле и осећају, али немају божју милост да то кажу. То сигурно посебно важи за Црногорце. Бећковић - видео сам то на књижевној вечери у Никшићу октобра 1994. - говори уместо њих, а они његов говор примају као одјек свога бића. Отуда се песник и његова публика стапају у једно: између песника и његове публике укида се дистанца.

2.

Главна песма у збирци Тако је говорио Матија зове се Матија Бећковић. Она гласи овако:

Матија Бећковић - суза или мина
Пут што себе прави или воз без шина

Носи ли он бомбу место главе
Дави ли он речи или њега даве

Носи ли он рупу место срца
Или као дављеник у свом срцу грца

Је ли он санта леда откинута
Или звер што на њој завија и лута

Је ли он гром у ланце везан као штене
Или хладна ватра у грудима стене

Носи ли замрзле муње у рукама
Хоће ли он бити слабић на мукама

Сме ли он да стане на трг и јауче
Док светови у њега сав свој бес изруче

Као гвоздена завеса он ће да се сруши
У властиту ватру у властитој души

Баш је њега брига бар је њему лако
Све је оживело чега се дотако

Не сећам се да сам икад прочитао песму која на тако отворен начин говори о енергији субјекта песме. Субјект песме је можда мина; можда носи бомбу уместо главе; можда је гром везан у ланце; можда је неко што носи замрзле муње. Али енергија субјекта те песме није представљена само лексичким ознакама. Јер субјект те песме и није нешто чврсто и одређено. То можемо да закључимо по томе што је и цела песма дата у питањима. Он је, можда, ово или оно. Његова позиција је

изражена стањем или-или. А то је стање сталне напетости и неодређености. Али у песми нема одговора зашто је тако.

То значи да је из песме јасно само да њен субјект носи велику енергију, али није јасно куда је та енергија усмерена. Она је само наговештавала песника великих могућности, али не и у ком ће се смеру он даље развијати, како ће ту огромну енергију артикулисати. Из песме је, такође, видљиво само да песник пева особеним гласом и да иде за властитим усудом. Он својим чином обећава да ће проговорити на посебан начин и о посебним темама. После накнадних песникових књига знамо да ће још доста морати да чини да до тог гласа стварно и дође.

3.

Не морају сви добри песници да имају свој властити говорни жанр (Бахтинов израз) да би стварали велику поезију. Мноштво је, на пример, епских певача који су, на основу истог говорног модела, стварали велике песме. Много је, такође, симболистичких песника који су се служили истим говорним жанром и стихом да би остварили велике песме; могуће их је разликовати само по личном стилу. После симболизма, међутим, обично је да песници остварују своје посебне говорне моделе. Лако препознајете песнички говор Црњанског, Растка Петровића, Настасијевића, Васка Попе. На сличан начин препознаје се и особени говор Матије Бећковића. Као и сви његови претходници и њему тај особени глас није био дарован. Он је до њега морао да дође тако што је прошао кроз више фаза у развоју, стекао више различитих искустава. Тај особени Бећковићев говор јавља се тек са првом збирком његовог зрелог доба, са књигом Рече ми један чоек (1970). Много шта што је Бећковић написао пре те књиге песнички је вредно. Али то је била тек припрема за оно што је том књигом почело: казивање јединственог песника својим јединственим говором.

Прва Бећковићева збирка песама Метак луталица (1963) почиње циклусом од 11 сонета који се зове Дежурно уво света.

Те песме подсећају обликом и садржином на песме Бранка Миљковића. Миљковић је био оснивач неосимболизма и писао је, углавном, у симболистичком духу. Није случајно што се и млади Бећковић почео угледати на свог нешто старијег а већ славног вршњака; тако су чинили и други песници његове генерације. И Миљковић је био песник велике енергије. Главна његова збирка песама зове се Ватра и ништа (1960). Ништа је било опсесија Миљковића; у томе ништа било је порекло његове ватре, али и моторна снага његове енергије. Тај млади, рано преминули песник је стварно певао о ватри и о ничему које ту ватру изазива. Ништа је, упочетку било и моторна снага Бећковићеве поезије: то се лепо види и из првог циклуса књиге Метак луталица и из песме која у наслову носи песниково име.

Али у првој Бећковићевој књизи постоји и један циклус који се зове Муке по Матији. Једна песма у том циклусу почиње стиховима: "Проговорићу на леђа кад ми уста / запуше крпом; леле смоло густа". Иза тих мука више не стоји безразложно ништа већ конкретно нешто. Конкретно нешто појављује се највише у љубавним песмама. Песма Удварање у Колашину ни по садржају ни по форми није симболистичка, а то није ни песма Вера Павладољска. У збирци Тако је говорио Матија има још више новина које сведоче о томе да песник већ иде својим путем. Једна од карактеристичних песама зове се Доста је било. Она почиње стихом: "Доста је било римованих песама", а завршава се стихом "Нећу да будем ништа друго него оно што сам". У тој збирци Бећковић се издвојио од својих вршњака неосимболиста и тражио је властити пут. У формалном погледу та збирка се огласила нечим што је посебно карактеристично за постмодернизам: интертекстовним надовезивањем на нешто већ познато. Већ сам наслов збирке асоцирао је и на библијског апостола Матију и на Ничеа (Тако је говорио Заратустра). Песнику је, после ње, остало да своју гласну најаву оправда.

Он ће то учинити налажењем посебног, препознатљивог, јединственог песничког дискурса који неће бити ни референца библијског ни ничеовског говора, већ нешто сасвим друго.

4.

Бећковићев песнички дискурс има неколико корена: а. у реторском односу према језику; б. у афоризму, ц. у драмском изразу и д. у сатиричном односу према свету. Све те "димензије" свог дискурса песник ће освојити пре него што почне да говори својим непоновљивим бећковићевским говором.

а. Песма која је посебно скренула на Бећковића пажњу била је Вера Павладољска. Она се појавила и као библиофилско издање Радомира Стевића Раса (1962). Та песма има десетак строфа; свака има по седам стихова (сем последње која има петнаест) и свака се завршава рефреном "Вера Павладољска". Цела песма прављена је као један гест да би се ваздигло име једне женске особе. Све што се у стиховима пре рефрена говори има значење, али оно је секундарно у односу на циљ: да се подвуче, истакне оно име. Према том главном циљу аутор се више понео као ретор него као песник. Није толико важно шта се каже, већ какав ће утисак произвести. А за крајњи утисак важно је само понављање оног имена са магичним значењем.

Реторски поступак - то ће се после показати као једна од битних особина Бећковићевог говора. Све што субјект поеме Не дај се јуначки сине има да каже садржано је већ у самом наслову. Мноштво речи које је потом употребио ту је да би се тај повик ојачао. Језик је, у песми, употребљен у реторској функцији, тј. у функцији убеђивања и наговора. Такве употребе језика има у свим Бећковићевим поемама. И то је нешто што Бећковића издваја од других српских песника. Само је, и то понекад, Миодраг Павловић (Одбрана нашега града) тако у обиљу реторски користио снагу језика. Не само у поезији, већ и у својим прозним текстовима, Бећковић ће постати реторски песац. Као беседник, Бећковић се једно време, током осамдесетих, био ангажовао за подизање храма Светог Саве на Врачару. Из тог ангажовања настала је цела једна књижица беседа под насловом Служба Светом Сави (1988). На почетку распада Југославије он је на Вуковом сабору у Тршићу одржао

једну беседу која је преношена преко телевизије. Она спада у најбоље беседничке текстове које уопште имамо. Бећковићеве беседе су такве да би се лако би се могле представити у форми стихова. Између његове беседничке прозе и његових стихова мале су разлике.

б. Већ у првим Бећковићевим збиркама поезије пробија једна нова и све популарнија форма изражавања - афоризам. Афоризама је одувек било у српској књижевности. Али од педесетих година они постају веома присутни и у усменом животу, али и на радију, телевизији, у новинама. Били су израз потребе за одушком из друштвеног и духовног стања у којем смо се нашли. Да се као форма пробију помогао је, сигурно, и утицај споља, од пољског афористичара Станислава Јержи Леца. Српски, а још више београдски дух, нашао је начина да проговори кроз уста читавог низа сатиричара који се зову Душан Радовић, Брана Црнчевић, Влада Булатовић Виб, Милован Витезовић, Александар Баљак; да их даље не набрајам. Већина њих објавила је по више књиге афоризама. Матија Бећковић није објављивао афоризме посебно, али је мислио и писао на афористичан начин и то не само своје прозне, већ и своје песничке текстове. Тај начин је и променио форму његових песама.

У првим његовим збиркама лако је разазнати два начина писања песама. Кад пише сонете, али и друге мање облике, Бећковић, као и други, ствара песму као целину. За такав начин писања природно је да песма тежи да буде буде урађена тако да буде цела лепа (како би рекао Богдан Поповић). Такав облик писања теоретичари пореде са стаблом (стема): свако дрво може се развити према природним могућностима; али не и много даље од тога.

Другачије је кад песник пише песму састављену од афористичких исказа, тј. састављену на принципу збирања афоризама. Онда се песма разгранав толико колико песник може садржајних исказа да наређа. Такав начин грађења текстова теоретичари (рецимо Делез) пореде са ризомом. Ризом

је начин размножавања једне врсте зрнастог биља, као што су, на пример, јагоде: од једног корена развије се неколико стабљика, а свака од њих доведе до развијања новог корена. Границе таквом начину развоја практично не постоје. Оне зависе од тога колико песник има снаге и досетливости да надовезује исказ за исказом.

Бећковићеве песме писане у слободном стиху прављене су на принципу ризома. У њима има стихова који би се могли изоставити, али и стихова који би се могли уметнути. Неки стихови би могли да промене места па да се значење песме дубље не наруши. Такве песме се могу ширити и скупљати; оне дозвољавају да се праве и дигресије. Ако их раширите добијете велики облик, рецимо поему. Другачије је са песмама које су прављене на принципу да буду целе лепе (а то су, најчешће, парнасовачке и симболистичке). Оне, по правилу, не допуштају веће песничке облике; песме прављене на принципу ризома (принцип бокорења) такве облике допуштају. Прихватајући афористички начин изражавања, што је у пракси значило да је прихватио и технику ризома, Бећковић је отворио пут ка великом облику, тј. ка својим поемама.

Симболисти, а тако и неосимболисти, Бећковићеви вршњаци, по природи своје поезије, акценат су стављали на форму, а то даље значи и на звучну страну исказа. Једна је од битних особина симболистичке поезије њена музикалност. Прихватајући афористични начин изражавања, Бећковић је прихватио и оно што афоризам по својој природи омогућава и нуди: а то значи да истиче садржај над формом. "Ако се земља окреће око замишљене осовине, / онда се окреће око мене јер сам најзамишљенији" - тако гласе два стиха, а друга два, из друге песме: "Поново имам потребу да ћутим, / јер говорим са жељом да будем ућуткан". Прималац тих стихова упућен је на њихов садржај, а не на звук тих стихова. Исто је са стихом: "Улазим у ливаду пуну нарциса и ниједан ми није до колена", а слично је и са многим другим стиховима. Бећковић је променио смер поезије; обратио је пажњу на њену садржајну страну, а своје песме је испуњавао садржајима који су нудили духовитост,

мисаоношћу, ангажованост. Могао је, уз помоћ нове технике, да се не бави само песничким темама, већ и оним које су непесничке, актуелне.

в. Заједно са Душаном Радовићем Бећковић је 1969. објавио драму Че. Та драма нема развијену радњу и посебне ликове. Она представља скуп од десетак сцена, а сваку сцену чини збир различитих гласова. Свака од сцена те драме могла би се схватити више као поезија него као проза, или бар као нешто између. За лирску поезију, међутим, карактеристичан је монолошки облик; сасвим су ретке лирске песме у дијалогу. За сцене Бећковићеве и Радовићеве драме, састављене на песнички начин, карактеристичан је дијалошки, односно полилошки облик. То значи: не постоји, као обично у лирској песми, један субјект који ређа исказе; постоји више субјеката (а овде их је стварно неодређен број) који исказе изричу. Говор драме Че је, отуда, у основи заиста драмски. Он подразумева да у организацији текста не постоји једна основна тачка гледишта, већ постоји више (мноштво) тачака гледишта свих оних носилаца исказа који се уливају у драмски полилог.

Радовићева и Бећковићева драма треба да има значајно место у развоју српске драмске књижевности. Али она је значајна степеница и у развоју Бећковићевог песничког дискурса. Песник Бећковић је показао да више не мора да се, као што лирски песници обично чине, изражава кроз уста једног субјекта, већ да може то да чини кроз уста више субјеката. То јест да, оно што има да каже, повери неком лику или скупини ликова.

Драма Че, инспирисана судбином Ернеста Че Геваре, једног од вођа кубанске револуције, излазила је из тематског круга лирског песништва. То је била ангажована драма, посвећена судбини света у којем живимо. Она је отварала питања која су била и лична и општа. У Бећковићевом развоју, она је значила важан корак. Показала је да песнику више није било превасходно важно како ће се оспољити нарцисоидни лирски субјект, већ како ће наћи одговор за смисао живљења у

свету у коме је Че један од симбола. Дотле ексцентрични и егоцентрични песник, у овој драми је проговорио као аутор који се сматра одговорним за судбину света у којем живи.

Можда негде од те драме и почиње да се Бећковић исказује не више само као особени песник, већ и као велики национални песник.

г. Исте године кад и драма Че објављена је још једна Бећковићева књига: Др Јанез Паћука о међувремену. Та књига је донела избор већ објављених сатиричних Бећковићевих текстова из листа Свет. Лист Свет је у то време био намењен забави, а Бећковићеве сатирични текстови су, у забавном листу, очигледно прихватани као једна врста духовите забаве о актуелним темама. Ти текстови, писани у облику чланака и параболоа, превазишли су, међутим, своју намену. Они су се, на сатиричко-забаван начин, бавили готово свим оним чиме су се бавили и други писци (па и новинари) пишући о актуелним темама. Али су донели један други поглед на теме и проблеме, поглед сатирични. Писац је, у забавном листу, показивао да се све око нас може гледати и видети другачије него што се гледа и види. У тим сатиричним текстовима некада млади, духовити, ексцентрични песник потврдио се као озбиљан духовни чинилац. Из текста у текст је предочавао да су слике које имамо о себи и свету око себе лажне и искривљене; неприметно је таквим начином протурао став да нам је свест затрована идеологијом и да смо заборавили хуманистичке вредности прошлости. Смер таквог његовог сатиричног деловања био је посве јасан: да се актуелни духовно-идеолошки свет деструира и да се отвори простор за повратак старим вредностима, што значи и да се, истовремено, отвори пут за прихватање нових вредности. Тако је млади сатирични писац постао израз духовне деконструкције идеолошког света у којем смо живели. И он је, и по томе, дошао у позицију коју није имао док је деловао само као лирски песник: постао је духовни активиста националних димензија.

Шездесете године биле су време Бећковићевог сазревања. Сазревање може да буде и у једном правцу, и оно је такво код многих песника. Бећковић је, међутим, сазревао у више праваца и исказивао се на више начина. Он је, отуда, имао у изразу и искуству више да синтетише него што је то код песника обично. Његова синтеза је, дакле, могла да обухвати више елемената, па отуда и да буде и садржајно и изражајно богатија. Шездесетих година он је створио предуслове да буде велики песник. Као велики песник он се огласио почетком седамдесетих.

5.

Књига којом почиње Бећковићево зрело доба зове се Рече ми један чоек. То је обимна песничка књига састављена од десет поема. Оне се зову: Рече ми један чоек, Не дај се јуначки сине, Не знаш ти њиг, Оно, Смрт Перка Пушељина, Судбина Крсте Машанова, Двије пјесме, Лако је другијема, Шпијун у Ровцима, Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором. У Белешкама уз ту књигу сам песник је рекао: "Ових десет поема написано је језиком којим се говори, или боље рећи говорило у Ровцима, или још тачније у селу Веље Дубоко". Те Бећковићеве Белешке значајне су и са становишта поетике, јер откривају шта песник мисли о природи своје поезије. Навешћу зато два карактеристична места:

...Кад би камен у Ровцима проговорио - проговорио би овако.

Верници једног племена не говоре своје мисли, већ мисли свога племена. Сваки појединац усваја мисао племена не плашећи се за своју личност. Као да сваки човек носи у глави траку на којој је снимљена племенска говорна библија, и само је укључује на одређени повод.

Једну такву траку понео сам из детињства у својој глави, и пронашао је једнога дана, далеко од завичаја, уморан од урбаног језика.

Ово је књига говорног ровачког језика. У овоме говору су све ровачке тајне. Те тајне се од памтивека крију од света: зато што су се криле, оне су се и сачувале. Говоре се уз колевке, као аманети, као одгонетке живота, као поглед на свет.

Ову књигу су писали сви Ровчани. Ово је књига оданости припадности Ровцима. Тамо је мој почетак и крај.

Знам, да сам ја први Ровчанин који тајне шифре племена открива, и то онима од којих су се криле. (Поеме, 1986: 343-344)

Бећковићеве постичке исказе најлакше ћемо схватити ако их доведемо у везу са оним што је у области поетике познато. С те тачке гледишта, Бећковић у опису свога посла не казује нешто потпуно ново; он само износи један нови вид ентузијатичке поетике. И он је, очигледно, себе видео и представио као медијум преко којег су се изразили његови родни Ровци. И други постичари, присталице ентузијастичке поетике, изједначавали су песника са медијумом. Неки од њих су сматрали да песнике надахњује Бог (Платон), неки да их је надахнула стварност (Лењин: Толстој као огледало руске револуције), неки да их је надахнула традиција (Елиот), а Бећковић, ево, сматра да је то учинио сам језик, као "сабирно место свих знања" (Упанишаде) и то не целог народа већ само једног његовог дела, родног племена.

У једном од најбољих текстова који су о Бећковићу до сада написани, у тексту Марка Вешовића (објављен као поговор књизи Чији си ти, мали? 1990), има се критички однос према оваквим песниковим ставовима. Вешовић наводи прву овде наведену Бећковићеву реченицу па каже:

Иако буквално истините, овим ријечима пјесниковим не би се смјело до краја вјеровати, јер не би било ништа мање тачно ако би се казало да се језиком којим су писане Бећковићеве поеме нити говори, нити се икад говорило, ни у каквим Ровцима, и да је оно што је веље и дубоко у језику ове поезије не потиче ни из каквог Вељег Дубоког, него из Бећковићеве лубање. Језик, који нам Бећковић

предлаже као народни, заправо је пјесникова лична својина, свеједно што је отет од Ровчана, пјесникова сопствена творевина, иако га је саздавало читаво племе. (1990:85)

Кад се та теза сведе на основно, испада да је "језик Роваца" Бећковићу послужио само као средство којим ће изразити свој песнички садржај. То, другим речима, значи: Бећковић није медиј ровачког језика, већ је тај језик медиј (средство) за ослобађање песника.

Моје виђење Бећковићевог језика у овим и у каснијим поемама, нешто је другачије и од става који је изнео Бећковић, и од става који је изнео Вешовић. Мој је став да је Бећковић, у тим поемама, изградио један властити дискурс. Такав дискурс су други песници (па и он сам у Кажи и у збирци Чији си ти, мали?) градили и на подлози књижевног језика. А дискурс (односно говорни жанр) је оно што се, по Бахтину, налази између лангуе и пароле: то није ни језик као систем, али ни конкретна реализација језика (пароле), већ један међуслој. Кад Вешовић каже да су и други песници покушавали да пишу на дијалекту, па то није уродило поезијом, онда је у питању други случај, а не Бећковићев: Бећковић је изградио говорни жанр који је подједнако успешан и на дијалекту и на књижевном језику. Пишући своје поеме, он се према језику односио као према грађи, дакле односио се на сличан начин као и према темама. А то његово језичко градитељство нарочито је било уочљиво у поемама са обиљем ровачких дијалекатских лексема. Тако је кроз његове поеме говорио и песник са својим искуствима, али и језик као сабирно место свих знања. Бећковић је стварно, изграђујући свој песнички дискурс, нашао срећно решење да изрази и себе и друге. Али то решење није оптимално. Језик Роваца, колико је деловао свежином, ипак је деловао и ограничавајуће: јер није примерен за све скале песничког израза. То можемо да закључимо ако Бећковићев дискурс поредимо са дискурсом Његошевим: дискурс старијег песника има и особине књижевног, вуковског језика, и особине дијалекатског, али и

особине црквенословенског (намењеног духовним казивањима). Другим речима, Његошева језичка грађа има шири опсег, па отуда и веће изражајне могућности, практично код нас до сада недосегнуте. Али ни могућности Бећковићевог дискурса нису мале: оне су одмах испод Његошевих. Бећковић се од других српских песника издваја тиме што по правилу негује велике књижевне облике, тј. поеме. Оне песнику више омогућују да се изрази него у малим формама. Али тај дискурс ипак није по природи такав да се на њему направи епско-драмско дело какво је Горски вијенац. Иза Горског Вијенца не стоји само песник, него стоји и дискурс који је песник изградио у тренутку кад су многе форме дискурса код Срба биле на делу. Његош ниједну није жртвовао, све је синтетисао.

Као што гради песме надовезујући стих за стихом док се тематска основа не исцрпи, тако Бећковић у зрелом периоду дограђује свој опус претходним поемама додајући нове, претходним књигама додајући нове књиге. Књизи Рече ми један чоек додао је књиге поема које се зову Међа Вука Манитога (1976), Леле и куку (1978), Кажа (1988), Чији си ти, мали? (1989), Двадесет и једна песма (1990). Оне обухватају преко тридесетак поема. Његов песнички опус постаје тако све стаменији, а дочарани песнички свет све богатији ликовима, идејама, изрекама, исказима који су, као и Његошеви, ушли у народ. Зато поређења са Радом Томовим нису претерана.

6.

Свако књижевно дело има свој хронотоп (време и простор), али се код сваког дела он не види једнако; види се најбоље код највећих дела као што су Горски вијенац, Нечиста крв, Сеобе, на Дрини ћуприја. И Бећковић је морао да реши питање хронотопа својих великих песничких облика. Решио је хронотоп тако што је своје казиваче сместио у Ровце прошлих времена и учинио их аутентичним у језичком изразу.

Попут старих добрих приповедача Бећковић је нашао оквирну причу за циклус својих "рвачких" поема. Она је садржана у уводној поеми која се зове Рече ми један чоек. Неки чоек је рекао песнику, а песник то само преноси као причу. По опробаном обичају, песник затим оно што сам има да каже ставља у уста других казивача. Све важно што су у поемама говорили Бећковићеви казивачи, могао је и он сам да каже. Али то већ не би било тако убедљиво и тако стилски конкретизовано. Зато је песник своју муку и потребу да говори објективизирао. Објективизирао је тако што је створио један посебан свет. То је свет који чине његови Ровци и његова Црна Гора, и њихов околиш. А њих је он населио јунацима, њиховим животним ставовима и приликама, њиховим искуствима, потребама и речима. Оправдано је, зато, говорити и о техници сказа у Бећковићевим поемама, као што је то чинио Јован Делић. Јер управо та техника, техника сказа, и одговара Бећковићевом основном хронотопу. Све што у његовим поемама има да се каже, или се дешавало у време прошло, или се осветљава са становишта времена прошлог. А дешава се по основном меделу народне приповетке: било је негде и некад, а можда се дешава и сада.

Бећковићев хронотоп не своди се, међутим, само на Ровце у некој неодређеној прошлости. Ровци чине само једно од главних средиште хронотопа. Шири космос у том хронотопу од Роваца је Црна Гора, а још шири "васколико Српство". Бећковићев космос, прављен на принципу ризома, и не може да има једно средиште као што га има Његошев космос, прављен на принципу стабла. Скоро свака је Бећковићева поема доградња претходног виђења, као што представља и додатак збиру других поема. Његов космос је зато размрвљен, представљен ликовима који међу собом нису повезани, сагледан из разних углова који, такође, међусобно нису повезани. Његов космос се отуда само слути као нека неодређена целина. Додуше, што је више поема, и посебних виђења, то је и тај космос јаснији и отворен за нова надограђивања. Та надоградња је практично неисцрпна.

7.

Нису, колико знам, обављена систематска изучавања Бећковићевих тема. Његово дело, другим речима, није осветљено изнутра. А то је и тешко учинити; јер је то дело сложено, и још није ни довршено. Зато је потребан изузетан напор да се та питања отворе а камо ли реше. Ипак има неколико тема које су стална песникова преокупација. То су: Црна Гора и Српство, тоталитарни идеолошки систем, етос и патос.

а. Црна Гора (више него Ровци) стална је Бећковићева преокупација, као отворена рана. О њој се у поемама говори свуда, а колико видим, она чини основни садржај исказа који се дају са ровачке тачке гледишта. Па ипак је једна поема највише посвећена тој теми. Она се зове Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором и последња је у збирци Рече ми један чоек. "Црна Гора је била па је нема", тако гласи њен први стих. Цела поема посвећена је песничком коментару те Црне Горе, које и јесте и није, заправо која је била па је нестала. А на Црну Гору се гледа кроз целу ту песму са становишта идеалитета који је доконструисан. Она зато постоји каква није постојала, а не постоји каква (у свести) постоји. У том виђењу Црне Горе има нешто од неугашеног романтичарског заноса, али и нешто од посмодернистичке сатире. Само то виђење је, дакле, унутар себе противуречно. Та двострукоост прилаза најбољи је начин да се оствари оптималан садржај Црне Горе као предмета поеме: она је узбудљива тема зато што нуди противречна осећања. Ако је Бећковић, према општем виђењују, Његошев наследник, онда је он то и зато што се, као и Његош, бави Црном Гором и њеном судбином у васколиком Српству и у свету у којем смо.

б. Исто као и Црна Гора велика је Бећковићева опсесија и оно што се обично, у дискурзивном језику, назива тоталитарним идеолошким системом. У Бећковићевом песничком дискурсу то стање је у поеми Кажа приказано као сума деловања које су

његовом свету донели Чминта и Чминтићи. Деловање Чминте и Чминтића песник је, у поеми, представио на мноштво начина. Мени се највише свидео одељак у којем се говори како Чминтићи рачунају. Чминтићи рачунају по своме рачуну, а то рачунање нема везе са оним што је за друге нормално. Па ипак Чминта и Чминтићи имају власт над другима. Чминта је као неки Баш-Челик нашег времена. Самно су и он, и његови следбеници, и његови поданици, приказани сатиричним језиком. Кажа о Чминти је само једна од тема у којима се песник бави тоталитарним системом. Тоталитарни систем је свуда око нас; њиме се, на неки начин, баве све Бећковићеве поеме. Треба само обратити пажњу на поему Шпијун у Ровцима, на онај део где се преноси прича покојног Тодора Ђуканова о томе како је срео спијуна, а овај га питао "ништа мање но ће ћеш". Ни на такво питање не сме Тодор да одговори, него све прича како је одговор избегао. У књизи Чији си ти, мали? има поема која се зове Приредба; у њој се говори о томе како "они" праве приредбу. А ево строфе у којој се делимично приказује сала у којој се "приредба" одржава:

Све је било празно, мада је било пуно
И све употребљено да буде попуњено.
Дошли су сви а није било никог,
Нестајали су чим би улазили.
Никад у тај ћумез није збијено више народа,
а нигде није био нестао као ту.

У поеми се не помиње ни Чминта ни Чинтићи него се само говори о "онима" или о "њима". Али све што се каже односи се на стање до којег су "они" довели. Приредба се одржава у њиховој режији.

Јунаци Бећковићевих поема често су на мукама, носе се са њима или се на муке жале. Муке које их море по правилу потичу од оних, које он не именује. Затворени свет Роваца, Црне Горе из његових поема, као и сваки затворени свет, тоталитарни је свет. Оно што се каже у поеми Не знаш ти њиг може се

односити на неке силе у неким Ровцима. Али се оне могу, са искуством модерног човека, доживљавати и као снаге тоталитарног света. То значи: што се код Бећковића збива у Ровцима и у Црној Гори, може се збивати свугде. Свеједно како се те снаге звале, оне увек представљају конкретно нечег општег. Бећковић, као песник, зато може да успостави пуну комуникацију не само са Црногорцима, већ и са свима другима који имају исто или слично искуство, а такво искуство има већина његових сународника.

в. У књизи Рече ми један човек једна поема се зове Бишће и Небишће. Биће и Небиће су, од предсократоваца, велика филозофска тема, предмет многих дискусија. У новије време једна од главних филозофских књига зове се Биће и Небиће. То је књига Сартрова (1943), главног филозофа француског егзистенцијализма. На духовит, сатиричан, начин, који подсећа на пародију филозофског дискурса, Бећковић у својој поеми распреда о Бишћу којег је било, па о Небишћу. Али не стаје само на томе, него говори и о Надбишћу и Предбишћу и Подбишћу. Све би се то могло схватити као једна ровачка пародија на крупне филозофске расправе. Али расправа свакако има и дубље значење. У Бећковићевим поемама се, наиме, стално се говори о нечему што је било па га више нема. Био је човек па га више нема, али је била и Црна Гора па је више нема; била је нека вредност па се изгубила. Стално су на делу питања о постојању и непостојању, дакле питања која се тичу егзистенције и вредности. Бећковићеве поеме су зато најчешће поеме о Бишћу и Небишћу, а највише су везане за етос.

Пошто је тај етос хронотопом најчешће везан за Црну Гору, на Бећковићево песничко дело се отуда може гледати и као на својеврсну расправу о црногорском етосу. Тај песнички диспут је нарочито усмерен према највишим вредностима као што су живот и смрт. Сатиричар Бећковић открива оно што његов велики претходник, епски песник, није могао да види: да је за тај етос важније живети после смрти, него док је човек жив. Смрт је, за Црногорца, важнија од живота, јер се по његовом

етосу тек после смрти открива вредност живљења. Не треба се чудити зато што је Бећковић посебно популаран у Црној Гори. Он је својим Црногорцима открио оно што им нико није показао, па ни сам Његош: да је и црногорски етос нешто што се може критички посматрати, видети са сатиричне стране. Бећковић је тако могао да поступи, јер његов дискурс, за разлику од Његошевог, има и јаку сатиричну компоненту. Он том етосу не приступа више као романтичар, него као песник постмодерног доба.

На сатиричан начин (помешано најлакше се пије) Бећковић не открива само тамне стране етоса Роваца, него и Црногораца, а преко њих и целог Српства. Он, у ствари, деструира митску свест о неповредивости националног етоса; показује како тај етос има и другу страну, која се може схватити као тамна, дискутабилна, ако баш не и неприхватљива. Песник који се уздигао до тих открића освојио је улогу ствараоца националног значаја.

У савременом свету песник обично пише за мали број (посвећених) читалаца; његове збирке се објављују у малим тиражима, а његово дело је, по правилу више чувено него читано. Бећковићеве песме се објављују у великим тиражима; он има велику публику, и он има велики утицај. Нема другог одговора за објашњење те чињенице сем да песниково дело садржи нешто што много значи великом броју људи. Он има шта да каже, а то што казује уклапа се у најшири хоризонт очекивања.

8.

Од победе ларпуралтизма у другој половини 19. века песник се нашао на маргини историјских збивања. Бећковић је такво место песника променио; он је песнику вратио улогу коју је имао у романтичарском раздобљу. Делом и чином, он је постао песник који утиче, мења свест, али и ствара другу и другачију свест. Зато је, управо као песник, или још шире, као

књижевник, постао оно што се некад звало с пијететом "национални радник".

Бећковић је приредио издања двојице вреликих песника Црне Горе и великих српских песника: Симе Милутиновића и Његоша; његова сродност са њима је очигледна. Али су уочљиве и разлике. Стари и велики наши песници нису имали иронично сатиричан однос према свету; за Бећковића је управо такав однос карактеристичан. Они су свој свет више градили, он је један већ затечени изграђени свет више разарао, деконструисао. Он, при том, није рушио његошевски свет, већ свет који се паразитски надовезао на његошевски. Речју и досетком, јединим својим оруђима, он је показивао како се тај затворени, паразитски свет, утврђен неодрживим ставовима и схемама мишљења, може порушити кад се изнутра осветли. Бећковић је имао смелости да види тај свет и да о виђеном каже. Сатирични и хумористичан приступ омогућавали су да се виђено и спознато каже на прихватљив начин. А управо тај начин примаоца Бећковићеве поезије доводи у стање катарзе. Кад чујемо и замислимо његовог Мрдељу, Перка Пушељина, Тодора Ђуканова, Крсту Машанова и друге - у њиховим тужно-смешним стањима - и нама постаје лакше. Јер се, по принципу деловања катарзе, другима десило оно што се могло десити и нама. Други су смешни, глупи и јадни, а ми смо само сведоци који виде шта би се и нама самима могло десити ако би се нашли на њиховом месту. Тако суочени са са трагичним а могућим, и ми се као примаоци те поезије осећамо изнутра просветљени. Мало је песника који би нас данас могли оставити у таквом стању.

О ОВОЈ КЊИЗИ

Традиција и авангардизам је прва моја књига есеја. Објављена је 1968. у едицији Данас Матице српске (уредник Александар Тишма). На клапни књиге објављен је одломак из непотписане рецензије чији је аутор Бошко Петровић. Овај текст гласи:

„У разноликом говору наше младе критике, огледи Петра Милосављевића о савременим песницима заузимају посебно место. Писани без групашке пристрасности, одмерено, са једном видљивом жељом да пронађу, дефинишу и докажу природу неке песничке појаве, они су уједно огледало једног система који отклања формалне блескове и трага за садржајним вредностима. Пишући о нашим значајним и репрезентативним песницима свих генерација, од Душана Матића до Боре Радовића, Петар Милосављевић у *Т р а д и ц и ј и* и *а в а н г а р д и з м* у развија једну нову и оригиналну, чињеничку, поезију модерног израза“.

Књига се овде прештампава без измена.

Књигу прате и два додатка: *Додатак први* и *Додатак други*.

У *Додатку првом* прештампани су моји текстови о песницима који су настали пре књиге *Традиција и авангардизам*. Сви они преузети су из рубрике *Књижевни именик* у листу *Поља*. Ову рубрику почео сам да водим 1959. године. Она је била израз политике тадашње редакције листа да на југословенску књижевност треба гледати као на целину и да и сам лист треба да окупља сараднике из свих југословенских средина. Све ове текстове писао сам као студент на Групи за југословенску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Тим настојањем *Поља* су, у ствари, само доследније од других остваривала тадашњи јавно прокламовани став о неговању југословенског заједништва.

Рубрика Књижевни именик испуњавана је у почетку само мојим прилозима. Тек касније у њој су објављивани и прилози других аутора: Томислава Кетића, Ивана Бањана и Бранимира Доната.

Моји прилози су у већини били о песницима. Настojeћи да рубрику реконструишем, у овој књизи посвећеној поезији, донесим само текстове о песницима, а изостављам оне о прозним писцима: Момчилу Миланкову, Живојину Павловићу, Душану Макавејеву, Живојину Лазићу. Изузетак је само текст о Миодрагу Булатовићу.

Текстови у *Додатку првом* објављивани су по следећем реду:

Поља бр. 39, април-мај 1959: *Звонимир Голоб, Матеја Матевски, Цирил Злобеч, Павле Поповић.*

Поља бр. 40, јун 1959: *Миодраг Булатовић, Дане Зајц, Јуре Каштелан, Анте Поповски.*

Поља бр 41. септембар 1959. *Гане Тодоровски, Кајетан Кович, Љубомир Симовић.*

Поља бр. 46. јун 1960: *Влада Урошевић*

Поља. бр. 61. октобар 1962: *Влада Урошевић*

Поља бр. 72/73. јануар фебруар 1964. *Раша Попов.*

Текстови се овде прештапавају по реду објављивања, без измена, и то латиницом како су Поља тада штампана. Слово *ђ* у свим прештампаним текстовима исписивано је доследно као диграф *dj*.

Додатак други садржи текстове који су настајали и били објављивани после књиге Традиција и авангардизам. И они се прештапавају по следећем реду:

Винарове теме, Винерови проблеми

„Молитве на језеру“ Николаја Велимировића

Увод у читање поезије Момчила Настасијевића

Жарко Васиљевић

Бећковић, постмодернизам, неоромантизам

Библиографски подаци о њима давани су на крају текста.

Традиција и авангардизам једна је од мојих књига које су превасходно посвећене поезији. Тематски је повезана са књигама: *Поетика Момчила Настасијевића* (Матица српска 1978), *Живот песме Лазе Костића Santa Maria della Salute* (Матица српска 1981), *Реч и корелатив* (Нолит 1983), *Трпих о Лази Костићу* (Народна библиотека „Карло Бјелицки“ у Сомбору 1990).

С А Д Р Ж А Ј

ТРАДИЦИЈА И АВАНГАРДИЗАМ

Традиција и авангардизам
Нераскидиви ланац речи
Распад послератног „модернизма“
Душан Матић
Милан Дединац
Оскар Давичо
Миодраг Павловић
Стеван Раичковић
Песничка генерација Бранка Миљковића
Иван В. Лалић

Јован Христић
Бранко Миљковић
Борислав Радовић

ДОДАТАК ПРВИ

Звонимир Голоб, Матеја Матевски, Цирил Злобец, Павле
Поповић
Миодраг Булатовић, Дане Зајц, Јуре Каштелан, Анте Поповски
Гане Тодоровски, Кајетан Кович, Љубомир Симовић
Влада Урошевић
Влада Урошевић
Раша Попов

ДОДАТАК ДРУГИ

Винаверове теме, Винаверови проблеми
„Молитве на језеру“ Николаја Велимировића
Увод у читање поезије Момчила Настасијевића
Жарко Васиљевић
Бећковић, постмодернизам, неоромантизам

О овој књизи