



Антологија

СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ



Новица Петковић

СЛОВЕНСКЕ ПЧЕЛЕ У ГРАЧАНИЦИ



„Антологија српске књижевности“ је пројекат дигитализације класичних дела српске књижевности Учитељског факултета Универзитета у Београду и компаније Microsoft®

Није дозвољено комерцијално копирање и дистрибуирање овог издања дела. Носиоци пројекта не преузимају одговорност за могуће грешке.

Ово дигитално издање дозвољава уписивање коментара, додавање и брисање делова текста. Носиоци пројекта не одговарају за преправке и дистрибуцију измењених дела. Оригинално издање дела налази се на Веб сајту www.ask.rs.

Новица Петковић

СЛОВЕНСКЕ ПЧЕЛЕ У ГРАЧАНИЦИ

Изабрани есеји, чланци и разговори

Приредио
Драган Хамовић

Садржај

I КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА	2
САВРЕМЕНА ПОЕЗИЈА И НАЦИОНАЛНА КУЛТУРА.....	3
СЛОВЕНСКЕ ПЧЕЛЕ У ГРАЧАНИЦИ.....	11
БАЛКАНСКА КУЛТУРА.....	19
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК И КУЛТУРА	22
ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА	28
О НЕБЕСКОЈ ОДЕЖДИ АНЂЕ КАПИЦИЈЕ	35
II ИЗ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА	46
ПЕСНИК „СТРАШНЕ МЕЂЕ“	47
АНДРИЋЕВА НОВЕЛА „МОСТ НА ЖЕПИ“	52
ЈЕ ЛИ СТВАРНО ПОСТОЈАО ЧАРНОЈЕВИЋ?	56
ПУКОТИНА У ЈЕЗИКУ	58
ПЕСНИК СНА И ДЕКОНЦЕНТРАЦИЈЕ	83
МАТИЋЕВО ПЕСНИЧКО ИСКУСТВО.....	88

СТИХ И ЈЕЗИК СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА.....	99
СЛИКОВНА ПОДЛОГА ПОПИНОГА СТИХА.....	106
МИШИЋЕВ ПРИЛОГ РАЗВИТКУ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ	124
НА ИЗВОРУ ЖИВЕ ВОДЕ	141
III ДВА ИНТЕРВЈУА (разговоре водио Александар Јовановић)	145
ПРВИ ИНТЕРВЈУ.....	146
ДРУГИ ИНТЕРВЈУ	160
УЗ ОВАЈ ИЗБОР ТЕКСТОВА НОВИЦЕ ПЕТКОВИЋА.....	170





СЛОВЕНСКЕ ПЧЕЛЕ У ГРАЧАНИЦИ

Изабрани есеји, чланци и разговори





I

КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА





САВРЕМЕНА ПОЕЗИЈА И НАЦИОНАЛНА КУЛТУРА

К

ад се човек нађе пред овако озбиљном и, очигледно, одговорном темом

као што је улога књижевности и уметности уопште у прожимању националних култура¹, он готово нехотице, и можда у некој врсти самоодбране, жели да започне разговор са неке неформалне, неочекиване, па чак и мање озбиљне и веселије стране. Да започне, на пример, подсећањем на ону добро познату шалу о стоноги која се омела и ни с места није могла да се помакне кад су је упитали шта ради са својом тридесет и трећом ногом кад помера седамдесет и седму. Смисао је довољно јасан: чим почнемо да размишљамо о сопственоме свакидашњем, аутоматизованоме и самим тим од јасне свести удаљеноме понашању, ми се толико изненадимо открићем крајње блиских и крајње очигледних ствари да се ланац навиком формираног деловања одмах прекида. А сигурно је да највећи део наших разноликих навика, па и оних које су везане за уметничко стваралаштво и размишљање о уметничкоме стваралаштву, зависи од типа културе, од културног модела коме припадамо. Послужићу се овде добро познатом сликом знаменитог немачког лингвиста Вилхелма фон Хумболта: око свакога човека његов матерњи језик описује круг и из тог се круга може изаћи само ако се у неки други круг уђе. Тако се исто сваки од нас налази у некоме културном кругу и из њега може да изађе само ако у неки други ступи. То је неминовност коју би било бесмислено порицати. Напротив: данас постоје добри разлози да управо у њу упиремо прстом.

Ми своју културу носимо – и у уметности, наравно – као стонога својих стотину нога, којима управљамо безбројним навикама. Док остајемо у њој, док се у њу затварамо као у једину за коју знамо и хоћемо да знамо, ове су безбројне навике (конвенције) за нас просто невидљиве. Стога није нимало случајно што су у наше време, кад су потребе за међукултурним општењем нарасле, а упоредо са њима и проблеми који из таквог општења проистичу, што су, дакле, у наше време неколике творне идеје у књижевној теорији, лингвистици, психологији и антропологији поникле као откриће крајње „очигледних ствари“, тј. као усредсређење пажње управо на ове области у свакидашњем понашању које припадају „обичним“ навикама,

¹ Улога књижевности и уметности у прожимању култура народâ и народности била је основна тема о којој се говорило на књижевним сусретима у Приштини одржаним крајем септембра 1978. године. Овај је текст, у ствари, прилог томе разговору.





спонтаноаутоматизованоме реаговању, које су, уопште узев, неформални део културе. Мимогред ћу се дотаћи трију области и поменућу три довољно извесна имена. Поменућу, наравно, пре свега Фројда и његово инсистирање на различитим вербалним омашкама и сновима, дакле на оној области у нашем свакидашњем животу која измиче свесној контроли. А мислим да не треба посебно наглашавати какав је утицај имала и данас још има психоанализа у целокупном систему идеја нашега времена и посебно у уметничко-књижевној сфери. Поменуо бих онда једно име из књижевне теорије – Шкловског, чије је запажање о томе да се у књижевности оно што се обично приказује као необично, као чудно (да се аутоматизовано опажање и понашање дезаутоматизују), представљало утемељење целе једне школе у изучавању књижевности. Та је школа, школа тзв. руског формализма, несумњиви претеча данашњег структурализма и семиотичког изучавања књижевности које, у својим крајњим намерама, тежи да одреди место и улогу књижевности у датоме моделу културе.

Треће име које бих овде поменуо јесте Едвард Хол, амерички антрополог, аутор и код нас врло познате књиге Неми језик. Он је разлучио, као што се зна, три сфере у култури: формалну, неформалну и техничку. По његовоме мишљењу, многи неспоразуми у међукултурном комуницирању потичу управо из оне друге, неформалне сфере у култури, које нису свесни ни сами њени носиоци. Ево једног Холовог примера: кад је амерички пољопривредни стручњак упитао неког египатског сељака колики принос те године очекује са свога имања, сељак се озбиљно увредио зато што је већ само постављање таквога питања за њега био знак да га Американац сматра лудим. Јер у систему културе – и културних навика – коме египатски сељак припада сматра се сулудим сваки човек који покушава да одгонета будућност. Различит однос према будућности код оба саговорника можемо упоредити са неком од оних стотину нога које наша метафоричка стонога аутоматски покреће, а право изненађење и откриће наступа онда кад се суочимо са другим и другачијим системом навика, јер нам тада до свести долази оно што смо одувек и несвесно практиковали, јер увиђамо да културни круг у коме се крећемо и који представља нашу другу природу није ни једино могућ ни природан, него један између више могућих и заснован на конвенцијама колико и сви други.

Према томе, суочавање са туђим навикама, конвенцијама и културним моделима на којима се те конвенције оснивају, помаже нам да постанемо свесни својих сопствених, да их видимо и да им се зачудимо, како би рекао Шкловски, па ћемо самим тим почети и да их тумачимо пред самим собом. Стога и код Хола и код неких других аутора налазимо добро гесло: окренимо се туђим културама да бисмо видели шта је наша сопствена! Другачије речено: дубина наше освешћености о основама сопствене културе корелира са мером упознавања и разумевања других културних модела, оних који су ту, у нашем суседству, као и оних који су нам доста далеки. Овде, дакле, није довољно ако једино полазимо од уопштених добрих намера и голе добре воље према другим, ближим и даљим суседима по култури, него се према њима треба окренути и због дубоких интереса сопствене културе. Кад се ови дубљи интереси изнесу на видело, разумевање се само по себи појављује.





И још једну би појединост овде, вероватно, требало поменути. Да велике разлике између националних култура – култура међусобно удаљених – условљавају потешкоће у међусобноме комуницирању, то се само по себи разуме и непрекидно истиче. Али такве потешкоће могу да потичу и отуда што су две културе врло, врло блиске, јер нам велики број сличности прикрива разлике које ипак постоје, а прикривене и несазнане разлике лако се и са једне и са друге стране превиђају, некад негирају, некад погрешно тумаче. И мало шта је, у међукултурноме комуницирању, по својим далекосежним последицама толико штетно као криво тумачење туђих културних конвенција. Ту не помаже позивање на добру вољу, него једино довођење до свести разлика које нам показују да једна иста или слична конвенција може да има и има две различите функције, тј. два смисла у двома суседним и блиским културама. Као малу и лаку илустрацију навешћу, намерно, крајње очигледну и баналну појединост из језичке области: пошто наш матерњи језик има глаголе вабити и викати (који се и на основу стилских обележја опонирају са глаголом звати), ми та два глагола у суседном словеначком и македонском језику можемо врло лако криво да вреднујемо, јер нам слично звучење прикрива различито значење, другачије место и функцију у суседним језичким системима. Наиме, у својим засебним језичким системима словеначко вабити и македонско вика(ти) немају исто место као и истозвучни глаголи у српскоме језику, него им припада место које у овом последњем језику има стилски неутралан глагол звати. А неспоразум због велике близине и сличности (које прикривају функционалну разлику) мање је вероватан кад је у питању историјскогенетички даљи језик: немачко *eindladen*, на пример, не даје нам никакве могућности за крива вредновања. Ето такву прикривену разлику на свеколиким нивоима културе и имамо овде у виду. И њу треба уводити у светло поље свести. Дакле, суседство у простору и блискост по историјској судбини не укидају наше обавезе у тананоме разлучивању и тумачењу разлика, ма колико да су нам иначе, и то с правом, суседство и блискост крајње драгоцене и драге. Наш је, према томе, део дужности и у томе да са крајњом опрезношћу испитујемо сваку културну појединост с обзиром на место и функцију које има у своме сопственоме националном систему. Тек је тада могуће стварно и неопходно разумевање, а не лако и несвесно превредновање споља, са туђе позиције. Позиције која је родно место многих наших немилих неспоразума.

Ако сада из овога следа мисли пређемо на уметност уопште и књижевност посебно, лако се можемо суочити са проблемима које истиче данас прилично популарна теорија рецепције. То су – зна се – проблеми различитога читања или усвајања истога уметничког текста, а посебно у различитим културним традицијама и системима, што нас овде треба особито да интересује. Али, у својој основи, тешко да би се теорија рецепције у оваквоме облику уопште могла да појави да јој није претходило структуралносемиотичко изучавање књижевности (што се, уосталом, лепо види и у зборнику радова које је под насловом *Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte* у засебној свесци објавио 1977. године часопис Умјетност ријечи) као сразмерно самосталнога система комуникационог у оквиру културе схваћене као „система системâ“. Та се теоријска „позадина“ или „претходница“ јасно осећа у очигледном присуству и развијању неких идеја које су се прво јавиле код Јурија Тињанова, проширене су и изузетно продубљене код Јана Мукаржовског, а у данашњу теорију





рецепције непосредно су се „улиле“ из радова Феликса Водичке. Све ово помињем зато што нас готово сав развој књижевне науке у нашем веку наводи да о књижевности размишљамо у склопу целог модела културе, па зато ни о улози уметности у прожимању националних култура не можемо како ваља говорити ако се претходно не размотри једно друго питање, наиме какво место и функцију има уметност у систему културе. Јер се тек после тога може говорити о њеној моћи да зближава и прожима различите националне културе. Ја се, разуме се, не осећам позваним да говорим о уметности уопште, него једино о књижевности. У ствари, све што сам досад рекао има једну једину сврху: да ме приближи оном доста уском аспекту или стајалишту са кога бих желео да изнесем дветри мисли о савременој поезији. То ћу стајалиште покушати да заснујем тако што ћу обратити пажњу на један, чини ми се, недовољно осветљен процес у модерној поезији код нас.

Једна линија књижевне еволуције у српској поезији XX века могла би да се означи као све потпуније одбацивање наслеђених песничких конвенција. То је познати процес у европским размерама. Одбацују се ритмичке и сликовне конвенције, крше се готово све ограде у избору тематске области и све потпуније се напушта оно подручје или залиха језичких средстава које је по традицији било додељивано поезији. И уколико је овај процес напредовао, утолико су били све несигурнији и читаочеви и критичареви критерији при разликовању поезије и онога што поезија није. Такозвана криза критике и вредновања несумњиво је условљена и самим развојем поезије као језичке уметности. Намерно кажем да је поезија језичка уметност зато што верујем да међу читаоцима и критичарима ништа не изазива такву и толику помутњу као напуштање онога посебног подручја језичких изражајних средстава помоћу којих се у поезији треба да комуницира. То треба, да одмах кажем, подразумева стилско подручје у језику, а поетска значења треба да се конституишу од стилскоемотивних сазначења, а не од основних значења обичних речи. Јасније речено: према традицији која нам долази из XIX века и коју са много разлога треба везивати за романтизам, песник треба да се користи посебним, експресивним, стилски обележеним језичким средствима. И у тим експресивним, стилски обележеним јединицама утеловљују се превасходно његова осећања, његова слободна воља и лични став. Према избору, организацији, употреби таквих језичких елемената у конкретно сачињеном поетском бићу ми препознајемо песника, његов непоновљив глас, његову оригиналност, његов стваралачки грч и дрхат. Отуда приметан култ талента и вербалнога бљеска који помаже да се готово ни из чега сачини чудесно језичко здање. У ствари, само је привидно нагласак на томе чудесном језичкоме здању; оно је важно само као утеловљење индивидуалне и непоновљиве стваралачке моћи песникове, његовога личноекспресивног „узлета“ у језику.

С песницима су, наравно, упоредо ишли и критичари, тумачи поезије. Овима последњим ишли су на руку лингвисти, којима није било тешко да за потребе тумача књижевности издвоје такозвано комуникационо језгро у језичкоме систему и укажу на стилски слободне елементе који творе периферију. Кажем периферију зато што је стилско подручје, додуше, у језику потребно и неопходно, јер га имају сви природни језици, али језик без њега ипак може обављати своју основну функцију у интересубјекатској комуникацији. Зато граматичари мањевише увек свисока гледају на





лингвостилисте. Без комуникационог језгра се не може, а оној стилској периферији коју овде имамо у виду додељује се изражавање емоција и свих индивидуалноличних садржаја у које улазе воља и став. Чим је поезија пристала на овако проведenu и велику шизму у језику и све док буде пристајала на њу, она је морала да се нађе и налазиће се у сфери личног, приватног или необавезнодопадљивог а по страни од општих, битних и егзистенцијално неопходних збивања у култури. Мислим да не треба посебно истицати колико су песници од симболизма па надаље настојали да поезији врате изгубљени „углед“ управо тако што су покушавали да измене њен положај, њену функцију у култури. И колико је само ово настојање индикативно за место на коме се поезија обрела кад се опасно затворила у приватноосећајну сферу. Зато Маларме одваја поезију од осећања и нагласак преноси на стварање, па у одговору на анкету Жила Уреа о књижевној еволуцији каже: „Пошто се поезија састоји у стварању, треба узети у људској души стања, светлости тако апсолутне чистоте да оне, добро опеване, добро осветљене, буду стварно драгуљи човека; ту постоји симбол, стварање, и ту реч поезија има свог смисла; то је, у ствари једно могуће људско стварање“. Александар Блок пак, у своме познатом говору о песниковоме позвању, прво каже. „Песник је син хармоније“, а онда одмах додаје: „њему је дато да игра неку улогу у светској култури“. Ту је негде и већма узвик и жеља но што је гола констатација Андреја Белог: „Сва култура је израсла из песама и игара“.

Од овога симболистичког настојања да се поезији врати изгубљен углед започиње велико прибирање и преиспитивање које задире у сам песнички кôд. Тада започиње и велико, опасно сужавање њене комуникативности. Изгледа парадоксално, односно на главу изврнуто, али ми се чини да је тачно ако кажем да је поезија поново почела да стиче моћ говора о битним, што значи елементарнијим и општим стварима наше људске културе напоредо са све већим сужавањем комуникативне моћи. Кад је почела да говори о општем и елементарном у заједничкој нам култури, она је, према општем мњењу, постала ексклузивна и неразумљива. Наиме, гласови о томе да је поезија постала тешко доступном, затвореном или, с друге стране, да се преобратила у чисту прозу, ти су се гласови појављивали у оној мери у којој су песници почели да напуштају стилску периферију у језику и да на елементарне језгрене језичке елементе примењују своје обликовне поступке. Песниково активирање ових крајње обичних и елементарних јединица из свакидашњег језичког саобраћања потпуно збуњује читаоца, јер он је навикао да на поезију гледа као на особиту употребу особитих, емоционалноекспресивних језичких средстава, а сада поезија почиње да задире у саме темеље људског говора уопште, да дезаутоматизује и ону крајње аутоматизовану област људског језика. Забуна, изванредан, да тако кажем, комуникациони шок и мале експлозије чуђења овде су били неминовни. Сетимо се само како се о Попиној и о Матићевој поезији озбиљно и са мериторног места говорило као о бизарној прози или срачунатоме шокирању читаоца. А поезија је, у ствари, тада једино кренула према елементарном језгру језичког комуникационог система. Она је, наиме, кренула – као и оне на почетку помињање науке – ка оним областима у нашем вербалном понашању које припадају основном, свима нама заједничком културном памћењу. И на овој окуци књижевне еволуције пресреће нас шала и слика о метафоричкој стоноги.





Већ је поменут Матић. Сви ми осећамо изузетну мелодијску снагу коју носе многи његови стихови и свежину која је непоновљива колико и неухватљива. По заслугама за развој српске поезије у овој области, Матић је испред свих других наших савремених песника. Како све то тумачити? После школе надреалистичкога разрачунавања са свим литерарним конвенцијама Матић се окренуо методичноме и надахнутом разбијању, готово бомбардовању свакидашњих синтаксичких и синтагматских, фразеолошких клишеа. У једној посебној анализи могло би се стих по стих да покаже ово Матићево бомбардовање окаменелога говорног низа и ослобађање ритма и мелодије које меморише, на пример, обичан исказ какав је Нашто ми ове очи? А ево како га Матић сече и разбија: Нашто ми иначе сад ове ми очи? Кад песник полази од извесне задате метричке схеме, онда се нарушавања уобичајенога говорног низа нужно мотивишу тежњом да се постигне извесан узор или идеал ритмичке хармоније који као општеприхваћен – као део опште вере једнога доба – подједнако лебди пред песниковим и читаочевим духовним оком. Сада више, очито, нема ни такве вере, ни таквога узора, па ни метричке схеме, него се одговор очекује у активирању нашег најдуже, древног памћења ритмова и мелодија у најелементарнијим говорним обртима. И ево још само један пример како се ритмичкомелодијска „искра извија“ из језичкога „камена“ кад се у песми „Само пева тајни пламен“ говорни низ испресеца декларативним везником да:

*Само пева на Багдали тајни пламен
Да бајка да недовршена да остаје
Да је
Ипак (био) живот.*

Оно што лингвистичка анализа може само да наговести као ритмички потенцијал у везнику да, то је у Матићевом другом стиху практично показано као тројно пењање декларативне интонације:

→да остаје

→да недовршена

→да бајка

Овде постоји интонационо понављање, дакле ритмизирано интонационо пењање, а све је изведено из потенцијала који је садржан у обичној декларативној реченици: ... да остаје бајка. То је најобичнији реченични модел: „Ко остаје? – Рекао је да остаје мајка“.

Стога је у праву Јован Христић кад у предговору изабраним делима Душана Матића у едицији Сто књига српске књижевности каже: у Матићевој поезији, језик нас доводи до сазнања не само својом изјавом, него и – да употребим модерну реч – читавом својом структуром“. Да нас језик доведе до сазнања читавом својом структуром, то је изузетно крупан и изузетно тешко постижан циљ најзначајнијега дела наше модерне поезије. Она је према томе циљу кренула већ оног тренутка кад се





од стилскоекспресивне периферије окренула према језичким јединицама, клишеима, обрасцима који свакодневно ткају између наших уста и нашега уха. Али, наравно, није довољно само посегнути за њима, него је потребно песниково умеће и ум да се у тим истим јединицама реактивира дуго слагано колективно искуство и памћење, као и да се то искуство и памћење преломе кроз духовну муку и стрепњу нашег савременика. Овде се све оно што је било – на неки начин може тек да збуди; а све што јесте – као да се једном већ збило. Тако смо доспели до места када се може говорити о односу који књижевно или, тачније, модерно песничко обликовање има са одређеном општенационалном културом. И кад овај однос летимично осветлимо на примеру узетом из поезије Васка Попе, моћи ћемо да говоримо и о оној снази поезије којом се досеже међукултурно комуницирање, разумевање и самим тим узајамно прожимање.

Кад, на пример, у Попиноме циклусу „Косово поље“ прочитамо ова три стиха:

*Сипа им у путире белих божура
Њихову рујну будућност.
И они је пију,*

на први поглед нам се чини да пред собом имамо готово чисту песникову метафоричкосликовну конструкцију. Али ниједан троп овде није плод чисте песникове воље и сваки од њих саодређују слике које наш језик и наша култура памте. Некад, чини се давно, био је Дучићев синестезијски епитет шуште (звезде) и симболистички епитет љубичаста (ноћ), а сада налазимо рујну будућност која је симболичка, али у смислу у коме је сва култура симболичка творевина. Овај је епитет, такорећи, песнику културнојезичко памћење дошапнуло. Он га није изумео, он га не изналази, него га у памћењу своме и нашем проналази. Погледајмо ближе: говори се о косовској вечери, у првом стиху је сипати у путире, у трећем је глагол пити, а између њих је та рујна будућност која се сипа и пије, па је она рујна зато што подразумева рујно вино из нашега десетерачког културног памћења. Божури су, опет, бели зато што се у њиховој круници, као њена „симболичка душа“, налази сребрна причесна чаша, путир. Овде је постигнут високи степен општекултурне симболизације и двострано пројектовање: сребрни путири су пројектовани у биље, у божуре, а божури су пројектовани са своје стране, у причесне чаше управо зато што је у предању и обликовању које култура доноси ово биље, овај део околне природе, трансформисано у значењскосимболичке јединице. Тако је Попиној поезији комуникација дигнута са личне и приватне равни на раван оних искустава која културни модел садржи. Зато је, између осталог, са хоризонтале личних, експресивностилских садржаја, општење у овој поезији окренуто према вертикали свеопштега језичког и културног памћења.

Али оваква модерна поезија, ма колико зависила од националне културе, редовно успева да се уздигне до онога степена универзализације човековога искуства где се различите културе братиме. У српској култури вероватно нема другог мита који би је колико косовски могао да затвори у себе саму, а Васко Попа је управо са њим желео песнички да се понесе, да га реартикулише у његовоме људском основу као исконски човек подухват да своје постојање под бескрајним звезданим небом осмисли тако што у својој култури преуређује и симболима испуњава природу, а у





природним збивањима проналази обрасце и оријентире за путеве своје имагинације. Не постоји ниједна друга књижевна творевина код нас у којој су тако успешно разбијене лажне позлате и предрасуде које се плету око овога мита, а при томе ништа није изгубљено од његове универзалне људске мере. Ево, на пример, како локални, затворени националномитски симболи царице, њених слугу и њенога царског сребра прерастају у свељудску смислену артикулацију и симболизацију природе:

*Ти зелена царице траво
Ти једина победи
Ти победо усрећи царичине слуге
Који је црвеним млеком хране
Усрећи и њене слушкиње звезде
Које је у живо сребро облаче*

(„Косова песма“)

Царица је овде сама трава, она која ће над сваким од нас једнога дана проклијати (зато је победа њена), а слушкиње су овде звезде које је ноћу у своје трепераво небеско светло облаче као у живо сребро. Ми смо овде пре у природи него у миту и култури; у ствари, ми смо овде у заборављеноме, дубоко запретаноме преклапању једнога и другог. Кад бисмо могли да говоримо о некаквој једва замисливој комуникацији између културе и природе, онда бисмо рекли да је она и овде дата. Или је бар песнички дослућена. Управо зато се на крају овога Попиног циклуса „Косово поље“ – које је и поље птице коса и „длан и по зеленила“ – преобраћа у књигу, у свитак.

*Трава царује међу словима
И њихове редове
По својој вољи престојава*

*Кос отима своје поље
Из руку четири црна ветра
И савија га од поднева до поноћи
У поноћ небо прелеће
И односи у кљуну некуд он зна куда
Свој зелени свитак*

(„Косово посланство“)

Оваква целокупна трансформација у оба правца могућа је зато, дакле, што се у поетскоме виђењу досегло до онога дубоког и тешко објашњивог прожимања културе и природе. Овде се одбацују, стресају сви локални, усконационални, мртви митови и њихова кратковида тумачења. Остаје исконско прожимање звезде на небу и звезде у срцу, које је карактеристично за све кругове које сам на самоме почетку помињао: кругове које описују национални језици и националне традиције. А то што је заједничко, то се лако препознаје и прихвата, универзално резонирају у другим





културама и на другим језицима. Након симболистичког настојања да јој се измени место и функција у људскоме свету, модерна поезија, бар једним својим током, испод облика канонизоване и формалне националне културе и језика – на које је усмерила своје обликовне поступке – не престаје да открива општа човекова духовна искуства. И управо ту где долази до ових општих вредности, ту она на истински и најдубљи начин доприноси зближавању и прожимању култура различних народа. У ствари, ја сам овде изложио своје виђење и разумевање путева којима је један вид модерне, савремене поезије кренуо исцрпљујући и реактивирајући дуж целог културног памћења стицана човекова егзистенцијална искуства да би могла да их упоређи са нашим данашњим духовним дилемама. А дилеме су нам данас – основне духовне дилеме – или заједничке или сличне.

(1979)

СЛОВЕНСКЕ ПЧЕЛЕ У ГРАЧАНИЦИ

М

имогред, у разговору, ономад ме је један добар зналац

књижевности и бритац критичар упитао – јесам ли заиста Косовар. Одговорио сам му да нисам, и одмах сам га са своје стране упитао сећа ли се песме „Косовка дјевојка“, коју је баш у његовоме завичајном крају Лукијан Мушицки забележио од слепице из Гргуреваца и предао је Вуку. Што се трагична девојка, несуђена заручница која „шеће по разбоју млада“, зове управо Косовка? Њему је било непријатно, али ни мени није било лакше. Је ли могуће да су нам се конци памћења толико покидали и тако помрсили да Косовца – који се као презиме пронео широким путевима српске дијаспоре – мирно можемо звати на своме језику албанском речју Косовар, и косовску девојку Косоварком? Није мени, разуме се, овај поновљиви случај тешко пао тек зато што сам старином и рођењем заиста Косовац. Човеку тешко пада нешто друго, много дубље, значајније и сасвим далеко од узгредне анегдоте.

Човеку, наиме, тешко пада кад види како нам се поглед на нашу сопствену културу – на било који њен део или на све њене делове скупа узете – мути под притиском дневне политидеологије и државноправних решења, којима је ваљда једина добра страна што се могу мењати. А снага једне културе – свачије, па и наше – огледа се у њеној колективној меморији, која с једне стране сеже дуж историјског





живота народног, с друге широм целовитог народног организма. Нама је историја приредила два зла: дуге прекиде, праве зевове у културноме развоју, уз њих још и вековну дијаспору. Стога ништа није, мислим, тако погубно за српску културу као хотимична или нехотична сепарација њених појединих делова. И стога, гледано на чисто културној, па ако хоћете и књижевној равни, мислим да је то што данас називамо речју Косово, и због чега се окупљамо у овој просторији Удружења српских писаца, плод једне доста дуге, кратковиде колико и опакe сепарације, унутрашње деобе нашега културног простора.

Они који књижевност пишу, наши писци, а можда још више они који књижевност проучавају, дужни су данас као ретко када да нам сабиру делове памћења, и дужни су да нам отворе поглед на Косово не другачије него као на неразлучни део српскога културног простора. Ако се то може назвати службом како ју је некада Исидора Секулић схватила, ту службу прихватам. Сви ми одвећ добро знамо да Косово није ма какав, него почетни простор наше културе, почетни у староме, средњовековном значењу: где је нешто почело, то му је и почело. Стара наша књижевност, најврсније наше сакрално неимарство, небројене фреске и иконе, дакле знатан део најкрупније наше сликарске баштине, доле су настали и доле ће много шта заувек остати. На милост и немилост неизвесне судбине? Свакако. Али ми не смемо тајити да то зависи и да ће са сваким даном све више зависити од наше спремности да чувамо оно што се чувати мора. Дабогме, што је малочас летимице поменуто, тек је део српске културе на Косову, за коју мислим да је не познајем ни у целини ни како ваља. Обратићу вам пажњу, и покушаћу нешто о њој и да кажем, колико се то уопште може у неколико дозвољених ми минута, на једну књижевну област за коју држим да нам је мало знана.

Говорити о српској књижевности и не осврнути се на народно песништво, мислим да је немогуће. Говорити у овој 1987. години о књижевноме наслеђу, мислим да је нама такође немогуће а не присетити се Вука Караџића. Зна се да, иако је желео, Вук није имао прилике да обиђе Стару Србију, посебице Метохију, Косово и од Косова источни део Србије, што је велика штета. Ми не можемо знати колико је тамо погубљено песама које би Вук својим несравњивим књижевним чулом запазио, и шта би између толиких усмених импровизација изабрао, особито у лирици. Нешто је ипак у прошлости забележено, понешто и касније, и то што је на подручју Косова и Метохије прибележено на махове, додуше ретке, иде у сам врх српске народне лирике. Овом приликом, разуме се, не могу набрајати ко је, када и како бележио, али дужан сам напоменути да издвојена мала руковет песама – што је можда случајно, можда и не – сва потиче из записа које је Иван Јастребов, тај велики пријатељ нашега народа, крајем прошлог века објавио у Петрограду.

Већ и због порекла и природе усмене књижевности, вредност народне лирике, заједно са њеном изворношћу, непосредно зависи од сачуваних старих и најстаријих слојева искуства, али не треба заборављати да је она исто тако велика ако се познија искуства тако саобразе са старијима да се добијају нови а хомогени лирски производи. Ви ћете се, за тренутак, свакако сетити како је руски песник Осип Мандељштам опевао





пчеле, и сетићете се да једна његова песма почиње првом и завршава се другом од ових двеју строфа:

*Узми на радост са мојих дланова
Малчице сунца и малчице меда,
Као што Персефонине наложише нам пчеле.
Ма узми на радост дивљи поклон мој,
Неугледну огрлицу суху
Од мртвих пчела што у сунце претворише мед.*

Мандељштамове пчеле, као што видимо, пчеле су из античке митологије, Персефонине пчеле. Али постоје и старе словенске пчеле, веснице пролећа и богатог рода. У једној митолошкој руској песми човек се пчели обраћа молбено да закључа зиму и откључа лето, лето плодносно. Човек се не може довољно нарадовати кад нађе да се о тој истој древној словенској пчели, која је по правилу божји весник, пева на падинама Шаре, понад српског старог престоног града Призрена, на другу недељу ускршњих или велигданских празника. Лепа песма која се о Велигдану у колу пева овако гласи:

*Долете челка од Бога,
Казује лето богато:
Велигдан шарен, прешарен,
Ђурђевдан травком и шумом,
Петровдан белим јечменом.*

Испуњено манастирима, црквама и црквицама, као ниједан други део српске земље, Косово – и с њим Метохија, што редовно подразумевамо – није могло а да не опева та здања с благовесним линијама. На божићне празнике некада се по Косову певала песма у којој се црква узајамно пресликава с природом, црква је дрво јеловито и дрво јеловито је црква, при томе су гране што и озидане стране манастира, листови на грани листови су црквених књига, а црвено цвеће, то је црвено вино на причешћу:

*Висока јела до неба
Пуштила гране до земље,
На грани листи зелени,
На листе цвеће црвено.
Што су им листи зелени,
То су ми књиге црквене,
Што им је цвеће црвено,
То ми је сабор у цркви.*

Није, додуше, речено да је црвено цвеће причесно вино или бар причешће, него сабор у цркви. Али сабор у цркви, а не пред црквом, то је сабор причесника, који очекују нафору и црвено вино. У поезији се, уосталом, снагом синегдохе увек може поменути целина уместо некога њој подређеног дела, што по правилу има знатан песнички учинак. А непосредну потврду да исправно мислимо даће, нешто касније,





једна друга песма, за коју се може веровати да је потпунија варијанта од ове: тамо су све појединости чистије изведене, јасније поређане у аналошке парове, па тако и пар црвено цвеће – причешће. У песми која је пред нама свакако ваља обратити пажњу на смењивање заменичких облика у поређењима: што су гранама листови, вели народни песник у првом лицу, то су мени листови црквених књига, и што је за њих црвено цвеће, то је за мене сабор у цркви, па отуда: „што су им – то су ми“, „што им је – то ми је“. Доста занимљив песнички поступак, и леп доживљајни угао из ког се субјективно светло пролива на споља виђени свет.

Паганске слике могу се спојити с хришћанским, и стопити у нове, раскошније. Пчела која „казује лето богато“ паганска је, прилично је паганска и јела као црква, али је сасвим јасно да се и пчела као и јела може хармонизовати с новим, хришћанским садржајима, а они су дубоко прожели народни живот на Косову. Све то налазимо као завршену, целовито сложену слику у песми која се о ускршњем празнику певала у колу на саборима испред косовских манастира, па и испред саме Грачанице:

*Ој горо, горо зелена!
У гори дрво високо,
На дрву лисја широки,
По листом цвеће црвено,
На цвеће пчелке попале.
Штоно је дрво високо,
То јесте црква Грачанка,
А што су лисја широки,
Све то су књиге попове,
А што је цвеће црвено,
То јесте причес у цркви,
А што су пчелке попале,
Све то су људи у цркви.*

Очигледно је – и то не треба доказивати – да су овде људи који узимају причешће виђени као пчеле које из цвећа ваде нектар. Довољан је још само један корак у християнизацији паганског супстрата сликовног па да се успостави изричита песничка аналогија између цркве и кошнице, трмке пчелиње. Тај би се корак састојао у преусмеравању од тесне аналогије с природом ка црквеној саборности, и ка небескодуховној вертикали. Нема сумње да би црква као трмка била још једна изредна песничка аналогија, развијена метафора, али у српској поезији она већ постоји. О њој је давно писао Лаза Костић у својој књизи о Змају. Ви ћете се лако сетити да је Лаза Костић волео позне Снохватице Јована Јовановића Змаја, и у њима посебно песму „Пчеле и протопоп Недјељко“. Песма почиње стиховима:

*Зујкале су пчеле уљаником
Око трмке, око своје цркве,
Ка да зборе тајне разговоре,
Слушао их протопоп Недјељко.*





Завршава се, међутим, сликом „злаћене пчелице“ која повезује оностран с оностраним светом: души која напушта тело показује „путе у небеса“ и у божији рај. Разуме се да је много шта узето из хришћанства, али, верујем, преко или посредством наше народне песме:

*Склопи очи протопон Недјељко,
Тихо поје а с душом се дјели
Није знао кад је умирао.
Кад се душа отрже од тјела,
Пред њим прха злаћена пчелица
Да јој каже путе у небеса,
У насеље раја божијега.*

Само поређење трмке и цркве Лаза Костић засебно издваја, да би га овако прокоментарисао: „Сретна, веома згодна поредба између кошњице – трмке – и цркве, као да се сама каже, као да си је чуо из народних уста, тако је слично речена, па ипак тако дубоко замишљена“. И био је у праву, јер је поређење приговорљено чекало у народној поезији, само је требало неко да дође и развије га. Чекало је оно, као што видимо, у косовској ускршњој песми о манастиру Грачаници – као могуће, не и као стварно. Ако ову песму посматрамо у кругу блиских јој песама и варијаната – са средишњим мотивима црква као јеловито дрво и верници као пчеле – и све то упоредимо са Змајевом песмом, моћи ћемо непосредно да посматрамо како је српска уметничка поезија понекад умела да развија и надограђује оно што је потенцијално већ било присутно у народној лирици.

У косовским лирским песмама – као и уопште у народној лирици – веза између човековог унутрашњег стања и његових подухвата, с једне стране, и стања и догађања у природи, с друге стране, добија много потпунију, интегралнију аналогију него што је то случај у каснијој уметничкој поезији. Навешћу само три примера. Кад лепа Тодора захвата воду, вода моми канда сама креће у сусрет, а над њом соко крилима маше или, још лепше, веје:

*Лепа Тода на воду дооди,
Сама гу се вода заваћаше.
Више Тоде сив сокол вејаше.*

Љупка слика девојке која на реци Ситници пере хаљине дата је у ритму таласавог смењивања два по два стиха, што је и графички истакнуто:

*Била сам на реку,
на реку Ситницу,
На реку Ситницу
аљине сам прала.*

Али ако је тешко заборавити везу, и паралелизам, косовске девојке и реке Ситнице, још је теже одолети једном по лепоти ретком лирском сну, испеваном у





првом лицу, као исповест момка девојци. У сну који је момак уснио, и казује га Цвети, њих двоје се промећу у голубе и, у љубавноме заносу, падају доле у ливаде, у често опеване косовске доње ливаде:

*Мало заспа, Цвето, сан ти видо:
Створисмо се, момо, два голуба,
Те летнусмо, момо, те паднусмо
Тамо доле, Цвето, у ливаде,
У ливаде, момо, на крстине,
Све крстине, Цвето, разврзасмо.*

О изворности и старини ове лирике може се доста поуздано судити на основу свадбених песама. Оне ће бити и последње на које у овој прилици још имам времена посебно да укажем. У старијим слојевима, наиме, словенске лирике на свадби се жаловито набрајало, тужило, чак дословно нарицало, а прецизније речено: једном приликом прошења девојке, други пут приликом њеног предсвадбеног, ритуалног бањања, па онда на самој свадби, у тренутку одласка из родитељске куће и, с друге стране, уласка у свекрову. То је чак стилизовано као човеково умирање, јер се канда прелази из једне у другу животну хипостазу.

Са женикове стране, међутим, невеста је дочекивана као грађавање сунца, као његов долазак. Ово друго је веома наглашено у песмама које је Вук прикупио, али од онога првог, од тужења, једва да има јаснијих трагова. Занимљиво је да Борисав Станковић у Нечистој крви тачно у горе назначеним тренуцима приказује како се Софка распамећује, замире, па јој чак и мртав задах долази из утробе при прошењу, приликом ритуалног бањања у хамаму и током саме свадбе, што мора потицати из дубоких фолклорних слојева.

И заиста, док су трагови свадбеног тужења и нарицања у Вуковој збирци готово ишчезли, на Косову су прилично сачувани. Навешћу две песме, једну која се пева при одласку из родитељског дома, другу при уласку у свекров дом. Када у Гњилану, које није далеко од Враћа, кум, старојко, девер и свекар прстенују невесту, они јој – према Јастребовљевом сведочењу из 70тих година прошлог века – велe „Испружи прсте! Твој те је отац нама дао, ми те нећемо узети силом“. Она не даје ни прсте ни руку док јој отац мало љутито не рекне: „Ајде, ајде, дај руку. Ја сам те дао њима, и ти одсад њима припадаш“. Тада девојке певају ову тужну, помало и језовиту песму:

*Не дај ме, мале, не дај ме!
Паде ми магла на главу.
– Не бој се, ћерко, не бој се!
Не ти је магла на главу.
Не дај ме, мајко, не дај ме!
Паде ми соко на руку.
– Не бој се, ћерко, не бој се!
Не ти је соко на руку.
Но ти је прстен на руку.*





*Не дај ме, стара, не дај ме!
Паде ми змија на ноге.
– Не бој се, душо, не бој се!
Не ти је змија на ногам,
Но ти су жуте папуче.*

И премда се редовно невестин долазак у свекрову и мужевљевоу кућу опева као радост, свеједно, чим невесту уведу у одају намењену младенцима све окупљене жене баш у тој одаји у хору певају праву нарицаљкунабрајалицу као што је ова:

*Роњте се, роњте, вишњице,
Кâ мојој мајки сузице.
Роњте се, роњте, вишњице,
Кâ моме татку сузице.
Роњте се, роњте, вишњице,
Кâ мојој браћи сузице.
Роњте се, роњте, вишњице,
Кâ мојим сестрам сузице.*

Као један од општијих утисака, који није лако образлагати, из читања косовске – мислим и косовске и метохијске – лирике износи се упечатљива слика оне магле за коју невеста, при прстеновању, с приметном језом каже да јој је пала на главу. И она заиста често пада на људе, на њихове главе, као омаглица при губљењу свести, али пада и у поље, у доње ливаде. С једне стране је као тамна слутња, с друге је оличење тихе али тешке туге. Радост у куће косовских Срба долази – како се то каже у песмама о невести – као мало сунца под марамама:

*Ој убава, убава девојко!
Ено иду кићени сватови,
Носију ни сунце под марама.
Месец дође, а сунце не дође,
Остало је доле у ливаде
Да сабере травке свакојаке.
Да нарани свекровога коња.*

Ретка је то радост – јер судбина вековима није била штедра, па није ни данас – али је утолико драгоценија. Каква је и сама косовска народна лирика, кад је у правом тренутку и на прави начин захваћена из чистог кладенца. На то сам овом приликом једино и желео да вам скренем пажњу.

(1987)







БАЛКАНСКА КУЛТУРА



ознато је да су општи судови – а они су углавном и вредносни – које о

култури доносимо доста несигурни. А када се односе на културу или вид културе којој сами не припадамо, врло лако могу бити и нетачни. Јер овде, више но у другим областима, наш суд не зависи само од природе појава које описујемо него и од становишта које заузимамо док описујемо. Ако је то становиште унутарње, ако описујемо своју културу осећајући је присно, може се веровати да је добијена изворна слика културних вредности, али је зато за њу тешко рећи да је и „објективна“.

А, ако је пак становиште спољашње, ако описујемо туђу културу према навикама које смо стекли у својој сопственој, највероватније је да ће се добити делимично померена, делимично искривљена слика културних вредности. Разуме се, сразмерно разлици која постоји између двеју култура. Заправо су сви описи културе, и судови који се о њој изричу, у крајњој линији пристрасни.

Навешћу један типичан случај кад опис који би требало да буде „научно хладан“ готово спонтано прелази у „врућу“ осуду. У Енциклопедији ликовних умјетности загребачкога Лексикографског завода истиче се тако да су се негде од петог века после Христовог рођења уз разумљиво поштовање икона почеле ширити и – очито се мисли да су неразумне – „различне појаве примитивног сујеверја“ као што је „лијечење болесника“ уз помоћ икона, па „узимање икона за крсне кумове“, све до „стругања боје са слике у причешће“. Наравно, као припадници хришћанске културе, али и као поштоваоци уметнички заиста предивних икона, па ако хоћете и најшире, као људи из културе која је изграђена на рационалнопросветитељским претпоставкама, ми овакве појаве можемо осуђивати. Само што при томе ваља имати у виду да оне изворно припадају једној сасвим другојачијој – паганској култури. Очеvidно је да за њу више немамо довољно разумевања. А заснивала се она, кратко речено, на појави која се данас назива мало необично: митолошка семиоза. То значи да се знак још не издваја, већ се потпуно поистовећује са значењем. Исто су, рецимо, реч и оно на шта нас она упућује. Отуда се икона с насликаним свецем и сама доживљава као света. Отуда и боје узете са свечевих зеница имају чудотворну моћ да слепоме врате вид. Ето, зато се и пију с причесним вином. Ни хиљадугодишње забране нису могле потпуно да истисну ову културу као непресушан извор разних „сујеверја“. Истина прикривено, она и данас влада једним делом људског понашања. Сем тога, она је на један особен и засад недовољно испитан начин проткала – у симбиози с





официјелним хришћанским садржајима – балкански тип културе и током његовога историјског формирања и каснијег сложеног развитка.

Разуме се, и слика о култури коју називамо балканском зависиће од тога да ли се опис даје са становишта њених припадника, дакле изнутра, или са становишта припадника неке друге, ближе или даље културе, дакле споља.

Наша, српска култура, припада балканској, односно балканска се култура појављује и као српска. Али српска култура није, да тако кажем, хомогена идући од једне до друге њене „регије“. При томе најпре имам у виду да се из појединих „регија“ јасно осећа спољашњи однос (однос различитости, чак и извесне релативно схваћене туђости) према оном подручју где су стицајем геоисторијских околности до најјачег изражаја дошле управо појаве које скупа именујемо као најтипичнију балканску културу. Мислим да неће бити спорно ако кажем да то подручје представља стара Србија, у нешто ширем и старијем значењу.

Стара, по типу традиционална, па утолико и конзервативна, ова се култура код нас најпотпуније испољила и најбоље очувала у варошима. У варошима је међу нашим словенским светом најдубљег корена ухватила хришћанска византијска култура, с приметном спиритуалномистичком компонентом. Приметнијом, рецимо, него у пространоме динарском појасу. Био је ту јак и типично балкански стицај разних народносних група, са њиховим засебним културним повесницама. Најзад, да мимогред поменем још само удео који је овде имала опет једна специфично балканска, по културној улози „везивна“ народносна група – цинцарска. Из једне такве вароши, Враћа, дошао нам је Борисав Станковић. Из друге, Призрена, по прадедовском пореклу, браћа Настасијевићи.

Да ли смо ми сами ову културу – ваљало би се питати – недовољно проучили, него да ли смо јој са исправне стране приступили кад год бисмо се нашли у прилици да конкретно вреднујемо поједине њене појаве из језичке, књижевне или обредне области, односно из свакидашњег људског понашања или културе опхођења. Да ли нам се, другим речима, дешавало нешто слично као једном нашем уваженом филологу који је, чим се у приповеци Станковићевој суочио с обликом помало већ заборављеног старосрпског црквеног челобитија, прогласио то за исламски утицај. Оваквих неспоразума има у готово свим областима више него што се мисли, а и последице су далекосежније него што се обично узима. Будући да ми је она најближа, навешћу примере из књижевности, са неколико критичких опаски које нипошто не оспоравају књижевне зналце чија имена с поштовањем помињем, али зато ближе осветљавају ствар до које нам је стало.

Наши тумачи књижевности, наиме, стари и новији, а редом од Скерлића, Бранка Лазаревића, Исидоре Секулић, Милана Богдановића, све до Радомира Константиновића, готово да и не налазе друге речи за опис и оцену типичне балканске варошке културе из које нам Станковић долази сем „сирово“, „сурово“, „дивље“, „варварско“, „примитивно“. Сигурно је да то сам Станковић није; није он ни „дивљи“, ни „сирови“ таленат, као што се говорило. А није то поготову она веома профињена





староварошка култура из ГаздаМладена, Нечисте крви или „Покојникове жене“. Истина је, напротив, да ниједан српски писац до Станковића није у радњу својих романа и новела укључио тако високо организовану културу, која баш зато што је по типу стара (традиционална) и сложена разастире око ликова густу мрежу најразноликијих забрана. Са те стране она је заиста „сурова“. „Сурова“ је са становишта модерног индивидуализма и хуманизма, на шта се Исидора Секулић стално позива осуђујући стари однос према деци и залажући се за ново васпитање. „Сурова“, међутим, или „дивља“ та култура никако није.

За најопштије разумевање једне културе важно је знати какав је у њој типичан однос према времену и простору. Та питања нису апстрактна, као што на први поглед може изгледати. Јер је, рецимо, познато да се у свакој традиционалној култури у временскоме току предност даје прошлости, за разлику од модерних култура, где све више преотима маха будућност. Отуда се и код Станковића време, чак и композиционо гледано, редовно посувраћује у прошлост.

Гласовити Станковићев конзерватизам у том погледу није само чињеница индивидуалнопсихолошкога, ни само чисто књижевнога, него и општекултурнога реда. Још је занимљивији случај Момчила Настасијевића. Он је отишао много даље: код њега се временски ток потпуно затвара, готово да прераста у митологију безвременост. И уместо да ова занимљива појава буде пажљиво испитана, она је једном малопре поменутом тумачу књижевности дала само повода да прибегне „врућој“ осуди Настасијевићеве ретроградности.

Довољно је сетити се правог култа будућности који нам је донела књижевна авангарда да би одмах било јасно како почетни удео у осуди Настасијевићеве ретроградности заправо има наш надреализам. А продужио је то, мислим, Радомир Константиновић у Философији паланке: саздао је додуше мајсторску, али зато и погрешну представу о типично балканској (а књижевно уобличеној) култури као о уклетоме настасијевићевском „тамном вилајету“. При томе, мисли он, и ретроградном, а по кључним особинама и паланачком.

У основи је „тамни вилајет“ просторни појам. Али се чини да књижевно уобличени простор није толико код Настасијевића колико је код Станковића погодан за нешто ближе разумевање балканске културе. Знамо да је он у старобалканској вароши био наглашено затворен. Многе су ограде и границе постављане људскоме оку, са градираним забранама у кретању. Осетио је то, на пример, и Стеван Сремац кад се обрео у старој Србији, коју је иначе брзо заволео.

Али је занимљиво да очи његових јунака не опажају ону танану разлику између степена просторне отворености/затворености као што то чине Софкине или теткаЗлатине очи код Станковића. Нити се тела Сремчевих јунака смештају и крећу по опажајно активiranоме простору вароши, чаршије, авлије и горњих (на спрат) и доњих (приземних) соба, као што то опет налазимо код Станковића. Стари, вековима чувани обичаји нису само спутавали личност, као што се то данас нама чини, него су око ње стварали и извесну заштитну сигурност која ју је повезивала с колективом.





Затворен и у исти мах активан, кућни и варошки простор који поставља ограничења не само на кретање него и на држање тела Станковићевих јунака у ствари је историска колективна творевина културе. За нас овакве творевине остају загонетка, на коју још не налазимо прави одговор. Као што прави одговор, уосталом, немамо ни за основни Настасијевићев појам: ванлично надбивање. Његовом се тумачењу, изгледа, приближавамо тек кад га сместимо у духовни контекст наше старе, средњовековне културе.

Дветри издвојене појединости из дела Станковићевих и Настасијевићевих дају нам, надам се, барем да наслутимо како би изгледао један изнутра сачињен опис балканске културе, који је по правилу неодвојив од конкретног људског опажања и доживљавања. У томе је улога књижевности, и уметности уопште, у ствари непроцењива. Само што при томе такође ваља имати у виду да се пред нама налази књижевно стилизовани опис. Изнутра дата слика културе овде је једновременно и књижевно испосредована слика. Али чак и она, за коју бисмо поверовали да ће наићи на пуно разумевање код критичара и историчара књижевности, управо ту наилази на извесне неочекиване неспоразуме. Неспоразуме, уосталом, који су се дубоко укоренили. О томе нам је оставио сведочанство чак и песник Јован Дучић, који није штедео похвале Станковићевој уметности, али је зато више о Настасијевићевом језику него Станковићевом и о култури из које обојица долазе, изрекао сасвим неприхватљиве судове.

Да се вратим на почетак. Будући да су сви описи културе, и судови које о њој изричемо, у крајњој линији пристрасни, разумљиво је што се и о типично балканском комплексу или језгру шире схваћене српске културе може, а можда и мора, говорити и писати с извесном полемичком оштрином. Слично би вероватно било и кад би се разговор повео о такозваном динарском културном комплексу. Из језичкога и књижевног угла писало се врло много, често и полемички, о културном подручју које обухватају новоштокавски говори, они које је Вук посредством народне књижевности увео у основицу стандардног језика. Србијански староштокавски говори, опет гледано из књижевног, не само лингвистичког угла, углавном су остајали по страни. Подстицаја да се и овде наше интересовање појача несумњиво је дао Петријин венац. Помињањем Михаиловићеве књиге, коју не престајем да читам с осећањем особите језичке присности, желео бих овај летимичан осврт и да завршим.

(1990)

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК И КУЛТУРА²

² Излагање на међународном симпозијуму, одржаном марта 1996. године на Филолошком факултету Московског државног универзитета „Ломоносов“.





И

злагање озбиљне теме добро је, можда, почети нечим што није

озбиљно, или бар на први поглед не изгледа озбиљно. Испричаћу једну обичну досетку, за коју нисам сигуран да је Срби нису узели однекуд са стране. Кад су једном упитали стоногу шта ради са својом седамдесет седмом ногом кад покреће тридесет трећу, она се замислила и стала зачуђена и збуњена, није могла ни макац даље. И ми смо у својој сопственој култури налик на стоногу: спонтано се понашамо, служећи се многобројним културним навикама, све док их не уведемо у светло поље свести и не погледамо на њих са стране, као туђим очима, што наше понашање одмах отежава, чини га несигурним. Тако се ми, на пример, искрено чудимо кад први пут видимо како наши непосредни словенски суседи, Бугари, при потврђивању климају главом леводесно, а не горедоле, а они се подједнако чуде што ми при одрицању климамо главом леводесно, а не горедоле. И ми и они чудимо се заправо културним навикама конвенцијама виђеним споља, туђим очима.

Уосталом, колико ногу стварно има мала ноћна животиња из наше досетке? Судећи по руском језику, има четрдесет, јер се зове сороконожка. Судећи по српском, има сто, јер се зове стонога. А у старогрчком има чак десет хиљада ногу. Превод српске досетке отежан је зато што се на руском језику не може помињати седамдесет седма нога пошто их има само четрдесет. Па ипак, та разлика није по својој природи чисто лингвистичка. Ништа нас ни у једном ни у другом језичком систему не наводи да кажемо управо четрдесет или управо сто ногу. Али нас зато наводи култура. Прецизније речено: то долази од места које у руској култури заузима број четрдесет и у српској број сто. Ови бројеви у двама културама допунски, са додатним симболичким смислом, значе „неизбројиво много“, „немерљиво“.

Сада је довољно рећи да је наша досетка у суштини књижевни текст, и ми ћемо се већ суочити са једним од најозбиљнијих питања из науке о књижевности. Није случајно што савремена наука о књижевности све чешће полази од малих текстова као што су досетке, шале, парадоксални говорни обрти. Она иде и даље: до идиома, фразеологизама, свих говорних клишеа почев од кратке изреке. А мораће се зауставити на тропима, текстовима од једне речи. Лингвисти све ове јединице посматрају као засебан систем у језичком систему, као неку врсту језика у језику. Зато познавање граматике и речника страног језика није довољно да бисмо разумели његову идиоматику и служили се њоме. Међутим, још у прошлом веку Александар Потебња је сматрао да троп и песнички текст ваља проучавати као хомологне појаве. Не језик сам по себи, него тек тропи и остале поменуте говорне јединице изгледају као надограђене творевине са особитим саставом, значењем и функцијом. И изгледа да





управо оне представљају границу између језика и књижевности, или тачније: налазе се на доњој граници књижевности.

Пошто је предмет мог излагања српска књижевност и култура, напоменућу да је почетком века наш изврсни математичар Михаило Петровић тада нову теорију моделовања засновао на односу скупова, од којих један служи као слика на коју се други пресликава, то јест моделује. Издвојио је у култури три области моделовања: у обичном животу, у књижевности и у науци. Али је занимљиво да је при томе полазио управо од тропа. Занимљиво стога што ми заиста у својој култури не осећамо чисто језичко моделовање на аутологијској равни пошто се оно подударе са границама наше културе, она га подразумева, него тек код тропа на металогијској равни. Књижевност се, по свему судећи, појављује на прелазу са аутологијске на металогијску раван. То је њена доња граница. Књижевност произилази из језика подразумевајући га, али га и надилази. Горњу границу Петровић је означио као почетак научног моделовања, кад се појављује „апстрактни тип чињеница, у којима саставци губе свако специфично конкретно значење и своде се на нешто опште и апстрактно, што се може везати за најразноврсније објекте, без обзира на конкретну природу ствари, а да при томе задржи у себи могућност за позитивне логичке дедукције и предвиђања“.

Врло је важно одредити доњу и горњу границу књижевности зато што се на тај начин омеђује њен засебан семиотички простор у култури. Разуме се да је језик медијум књижевности. Национални језик медијум је националне књижевности. Али није сасвим или бар није увек јасно да се њихов положај у националној култури ипак разликује, и да та разлика није неважна за разумевање књижевности. То се нарочито добро види у случајевима кад исти природни језик налазимо у два културама. Не треба тражити бољи пример од српског језика. Он се досад различито звао: одвојено српски и хрватски, па српски или хрватски, најзад заједно српскохрватски. Данас су називи поново одвојени.

Почетком прошлог века Вук Караџић је као основицу за нови српски књижевни језик узео новоштокавске говоре. То је почетак и нове српске књижевности, па према томе и културе. Око средине века Караџићев нови књижевни језик прихваћен је и у Хрватској. Лингвистичким разлозима у прилог језичком јединству са новоштокавским језгром – који су са чисто научног становишта неспорни – касније су се придружили и државни када је 1918. године формирана Југославија па до недавнога њеног распада. Ти разлози, међутим, нису били довољни да се паралелно са заједничким називом за језик појави и заједнички назив за књижевност. Никада га није било и увек се говорило о два засебним књижевностима – српској и хрватској. Као што се увек говорило и о два засебним културама. Уосталом, није случајно што је језичко раздвајање почињало и најјаче се осећало у нормираном облику који служи за официјелно општење у култури: два књижевна језика у два културама. Најмање што сада о књижевности можемо рећи јесте да она улази у културу као њен саставни део, културу која подразумева природни језик, али је над њим надограђена.

Из тако очигледне тврдње – која изгледа као трuизам – да је књижевност тесно везана за културу као њен саставни део, проистичу, ипак, важне последице за





проучавање, али и за предавање књижевне уметности. Књижевни текст, као што је познато, полифункционалан је као и свако друго уметничко дело: има естетску, сазнајну, психолошку, моралну, социјалну или – да још само њу поменемо – идеолошку функцију. Несумњиво, има књижевних текстова у којима, на штету уметничке целине, претеже једна функција. Али систематска проучавања која узимају у обзир само једну или две функције искривљавају слику о књижевном тексту. Штавише, таква су се проучавања проширивала и на много крупније појаве, све до појединих периода у књижевном развоју. При томе је можда најкарактеристичнији контекст у којем се књижевност проучава. Сматра се да је он довољан: довољно широк. То је, врло често, друштвени контекст. Али је управо он преузак, чак толико да нам не дозвољава да разумемо ни природу књижевног развоја, ни правац који узима, ни његово темпо, као ни неке посебне особине које има национална књижевност, као што је у овом случају српска.

Довољан контекст је много шири. Довољан, разуме се, за разумевање природе књижевности и њенога историјског развоја. То је несумњиво култура јер нам она никада не прикрива, него отвара поглед на однос између језика и књижевности, књижевности и других уметности, књижевности као културне установе према осталим установама од којих се култура састоји. У том ће се случају и историја српске књижевности посматрати у општем контексту историјског развоја српске културе. У кратком излагању немогуће је упуштати се у обухватнији преглед, нити у ближе анализе. Могуће је дати бар две три успутне опаске и покоји пример. Тако су, на пример, неки књижевни теоретичари запазили да у националној књижевности посебан значај добија сам почетак – њено заснивање. Он се мање или више митологизује и као митологизован може се враћати, односно ми се њему час несвесно час свесно враћамо. Такав значај код нас има заснивање старе, средњовековне књижевности. Она је – више него што се обично мисли – усмеравала каснији развој српске књижевности и имала удела не само у ранијој него, сасвим неочекивано, и у најновијој књижевности XX века.

На први поглед, томе противречи чињеница да се ниједан комуникативни чинилац који улази у поетику старе књижевности не подудара са тим истим чиниоцем у савременој књижевности. И појам аутора и ауторства, и појам читаоца, и схватање текста, границе која дели књижевне од некњижевних текстова, и однос према традиционалном и новом, и разликовање оригинала и превода, свога сопственог и туђег, све је то пре супротно него што би било слично. Као да је цела лествица вредности преокренута. Уосталом, на то нас подсећа име које је перспектива из старог сликарства добила насупрот перспективи из новог сликарства: она се зове инверзна или обрнута. Али су зато сви поменути чиниоци из поетике истородне у старосрпској, старобугарској и староруској књижевности, односно у свим јужнословенским и источнословенским књижевностима које су наследили и на словенском тлу развиле византијски модел културе. Ова заједничка подлога, формирана још у средњем веку, омогућује лакше разумевање и узајамно тумачење међу словенским књижевностима. А сама проучавања старих књижевности свакако се могу узети као комплементарна.





Нама данас изгледа да у старим текстовима има мало књижевности: да се уметничко обликовање понекад једва осећа. То, поред свега осталог, долази и од готово синкретичке по типу везе уметности и општег културног модела који је положен у основицу поменутих словенских књижевности. Веза између те основице и каснијег развоја није само непосредна, чисто књижевна, него такође посредно дата у разним облицима наслеђене културе: у сликарству, архитектури, црквеном појању, у заједничкој црквенословенској језичкој залихи, али и у свакидашњем животу. Када су после турских освајања разорене установе старе српске културе, у току неколико векова накнадно је долазило до њенога зближавања с народном културом, до контаминације и узајамног прожимања хришћанских и фолклорних садржаја. Ти облици настали спајањем два типа културе нису довољно проучени, а изгледа помало парадоксално да њихов значај данас боље сагледавамо, после дубоких промена које је донела наша књижевна авангарда из 20их година. Изразито авангардни писац Растко Петровић изгледа да их је први пажљиво откривао и анализирао у складу с новом поетиком коју је образлагао.

Авангардна књижевност је несумњиво антитрадиционалистичка, али она оспорава канонизовану књижевност и културу наслеђену из XIX века, а открива запостављене, другачије и старије видове културе и књижевности. Тако је и Растко Петровић, први на српском језику, у књижевној реконструкцији и деформацији дао готово цео пантеон старих словенских божанстава у роману Бурлеска господина Перуна бога грома. У групи старословенских прича и у поезији. Временски почетком XX века стилски паралелна појава постоји у више словенских књижевности. У авангардној уметности обично видимо и интересујемо се за апстрактне конструкције, нове поступке, а занемарујемо да су особито у књижевности актуелизоване слике и значења из најстаријих слојева словенског фолклора и мита. Имајући у виду неке српске и нарочито руске писце, прве деценије XX века могле би се с добрим разлозима назвати и временом словенског неомитологизма.

Навешћу дватри ситна детаља код једног од најзначајнијих српских песника XX века Момчила Настасијевића. Само што је он у исти мах и најхерметичкији српски песник. Као што је познато, од француског симболизма, од Стефана Малармеа, херметизам је карактеристична особина модерне поезије. Настасијевићеве песме – настале у време међуратне књижевне авангарде – несумњиво припадају модерној поезији. Али је занимљиво да се неке од тих херметичких песама, као и неке такође херметичке приповетке, уопште нису могле разумети док у њима нисмо препознали врло старе слике и значења који нам дотичу кроз два канала дијахронијског културног памћења: фолклорномитског и византијскохришћанског. Премда су понекад одвојено дате, те две врсте слика и значења обично су једне на друге наслојене као у палимпсесту. Ова симбиоза има нешто што је специфично за источни, византијски део Балкана.

Све су приповетке у зборнику Хроника моје вароши тамне. А у једној од најтајнијих, која у почетку изгледа сасвим неразумљива, најзад примећујемо да јој се у средишту налази паничан страх од гнева расрђене земље. Јунаку се у самртном тренутку лице искривило у ироничан осмех, који се тумачи као скврнављење Мајке





Земље, у чију се утробу јунак управо враћа. И то изазива колективно страховање од опште пагубе. Овај необичан страх одмах баца извесно светло на један други, женски лик, који се појављује у више приповедака. Приповедач је зове теткицом, уз придевске именице матора и лукава. Понекад је именује и као кост и кожа, што већ доста јасно упућује на мртво тело у земљи. Несумњиво, овај Настасијевићев лик повезан је са теткицом у српским народним загонеткама, која такође упућује на земљу. После тога, нимало нас не изненађује што приповедач, идући за теткицом, долази у дотицај с подземним светом који настањују душе умрлих предака. При томе ништа није отворено речено, него се само наслућује у повременим наговештајима. Ми осећамо како нам књижевно обликована језичка фразеологија емитује дифузну, али стару, у заборав палу семантику.

Митска Мајка Земља појављује се и у чудесној песми „Вест“. Она је чудесна већ и по томе што је у њој до савршенства доведено спајање фолклорног и хришћанског: свака слика је с једне стране хришћанска, с друге фолклорна словенска. И сам наслов је двостран: Вест као другу своју страну подразумева Благовест. И новозаветни љиљан, симболички преносилац благе вести да је Христос зачет, у исти мах је само биљка израсла из земљине утробе, али је реже жртвени нож. Али ко је гладан тела и жедан крви тог плода што се зачео у тамној утроби и на светлост света изашао? Она која га је и зачала: митска Мајка Земља, која је и Богородица. На почетку песме земља се појављује као невеста коју оплођује небеско сунце, што нас непосредно упућује на прастари мит о светој свадби, да би онда остала мрачна мајка која прождире свој плод.

Оно што је вероватно најтеже за разумевање Настасијевићеве песме – спајање Мајке Земље и Богородице – мислим да неће бити тешко за књижевне znalце из сродних словенских култура. Јер у свим тим културама постоји у језику и предаји меморисане сличне слике које је Настасијевић развио помоћу савремених књижевних поступака. Уосталом, Борис Успенски је сећање на Мајку Земљу спојену с Богородицом већ нашао код Достојевског, а цео процес спајања описао је на основу обилне грађе из старијих слојева руске културе. Нама су управо његове анализе и помогле као путоказ за боље разумевање Настасијевићеве песме. У огледалу руске културе видело се јасније оно што је било сакривено у једној од најбољих песама српске књижевности.

Разуме се, примери које смо навели и узгред описали нису ни приближно довољни. Али њихова сврха и није да створе целовитију представу о српској књижевности. То би био други и много тежи задатак. Желели смо једино да покажемо да српску, као и сваку другу националну књижевност, боље разумемо и боље ћемо је проучавати ако је посматрамо у ширем контексту културе којој она припада. А кад од тога полазимо, најмање што можемо рећи јесте да она не припада само групи јужнословенских, него свих словенских књижевности које су у своју основицу положили византијски модел културе. То показује и сав њихов каснији развој, који се од једне до друге књижевности разликује и по темпу и по многим појединостима, али не и по типу.





У култури, коју можемо схватити као колективну меморију, никада се не заборавља пређени пут целом својом дужином, све до почетнога утемељења. Прекида, дисконтинуитета негде има мање, негде више. Српска књижевност има у свом развоју врло оштре ломове и дуготрајне прекиде. Она такође у себи сажима више разнородних утицаја са стране. Али можда управо зато у њој, што смо ближе нашем времену, све истакнутије место добијају писци који као Растко Петровић, Момчило Настасијевић и, у наше дане, Васко Попа књижевним средствима активирају све старије слојеве културног памћења. Све док се не дође до онога што сви, из различитих књижевних традиција, лако препознајемо и разумемо јер нам је заједничко. Тако ће најзад и стонога из наше досетке, која се најпре збунила и укочила, не више инстинктивно, него са пуном свешћу проходати служећи се свим својим многобројним ногама.

ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА

Н

еке, на први поглед, занемарљиве појаве које се у култури (духовној

као и материјалној) понављају понекад нам о њој могу рећи много више но што нам се чини. Јер, ма колико да оне саме по себи могу бити ситне, њихово понављање обично није случајно. Једну од таквих мањих појава из књижевности и језика, коју ћемо овде покушати нешто ближе да расветлимо, налазимо код српских књижевних критичара и историчара. При томе је нећемо толико посматрати с лица колико с наличја, такорећи – с обрнуте стране. Они, наиме, доста дуго – и у деветнаестом и у двадесетом веку – упорно прекоревају српске писце због слабог знања матерњег језика, недовољне писмености, па и због стилске невештине, која надилазећи синтаксичку раван пресеже у општу композицију текста. И што је нарочито важно, међу тим се писцима налазе и неки од најзначајнијих које имамо, рецимо од Лазе Костића, преко Борислава Станковића и Владислава Петковића, па до Растка Петровића. Једном је Зоран Мишић сажето и одсечно описао ову појаву: „У језику је удес наше поезије. Ко то није схватио, пресудио је самом себи.“³ При томе он очигледно не мисли на општи однос између поезије и језика (као њеног медијума) који истичу модерне теорије песништва, него на појаву која карактерише српску културу. Нас она овде управо и занима као

³ Зоран Мишић, *Реч и време*, II, Београд, 1963, стр. 61.





карактеристика културе, изражена у самој њеној основици: у језику и на језику изграђеној књижевној уметности.

Ко пажљиво чита имаће прилику да се мало зачуди кад види колико се често код нас појављује оцена да су, на пример, романи неког писца значајни и добри, али им је лош језик или стил и форма. Логично је, међутим, закључити да је у књижевној уметности све лоше ако је већ ово троје лоше. Али би, опет, погрешно било помислити да је ствар само у нелогичном мишљењу. Мишљење овде тече, под невидљивом а осетном присилом, из самог развоја нове српске књижевности као саставног дела нове српске културе. Ту, у темељу, постоји нешто „нелогично“ или, тачније речено, нетипично што би тек требало разјаснити. А то је већ за нас изузетно тежак задатак, који у овој прилици можемо само узгред дотаћи. Указаћемо најпре на оно што се споља налази, што се непосредно види, да бисмо при крају нешто дубље захватили сам проблем. Свакоме је од нас, пре свега, јасно да се почетак нове српске књижевности у суштини подудара с језичком реформом Вука Караџића, па се као родоначелник нове српске лирике редовно узима Бранко Радичевић. О тој се реформи досад толико писало да се, изгледа, више ништа ново не може рећи. Па ипак, не можемо а да не приметимо да се занемарује сасвим очигледна чињеница да је Караџић, узевши за основицу новоштокавске херцеговачке говоре, наш књижевни језик практично везао за периферију⁴, а не за средиште српске културе. То није могло да далекосежније не утиче на каснији напредак културе, и нарочито на књижевност.

Постоји још једна често занемаривана и важна чињеница. Вуков књижевни језик потиче из традиционалне усмене и руралне културе, а преузео је основну комуникациону улогу у новој, модерној култури која се тек формирала и која се, већ по својој природи, морала (све више) развијати као писмена и урбана. Ако имамо у виду обе поменуте чињенице, није тешко предвидети какве ће се све недоумице и потешкоће појавити и до каквих ће промена у језику морати раније или касније доћи. А језичке промене, разуме се, не иду саме, него у узајамној функционалној повезаности с осталим променама у култури и посебно у књижевности. Код нас је прешло у обичај да се говори о победи Вукових језичких идеја, о коначној победи „вуковског језика“ у другој половини прошлог века, а при томе се превиди да је – нарочито кад гледамо из књижевности – паралелно текло сложено и мучно прилагођавање тога језика новим потребама. Ми практично све до краја деветнаестог и почетка двадесетог века нисмо имали истински модеран књижевни језик. Он се код нас помало необично појавио, и под необичним именом. Свима нама је познато његово име, само што се углавном не зна шта оно стварно значи. То је, разуме се, такозвани београдски стил.

Изгледа да су књижевници највише криви што је „београдски стил“ погрешно схваћен као посебна стилска вештина писања, пре свега у књижевности, али и код

⁴ У данашњем значењу стандардног језика, а не језика књижевности.





научника са особитим стилским даром.⁵ Александар Белић је, међутим, тачно образложио да то уопште није стил у уобичајеном значењу, него један новији облик српског књижевног језика који се формирао у београдској средини.⁶ Његови представници нису (само) Београђани (по рођењу), него потичу из свих српских крајева и прихватају га и узимају учешћа у његовој изградњи као јединственог средства официјелног општења у култури. Кад се боље промисли, види се да је то заправо био преко потребан процес културне хомогенизације на језичкој равни. Хомогенизација, опет, подразумева већи степен организације и појачани хијерархијски поредак. Будући да култура, у крајњој линији, није ништа друго но изграђени систем вредности, као што је језик систем знакова, у београдскоме језичком и књижевном кругу формирала су се јасна, оштра и у примени јединствена вредносна мерила. То се јасно осећа почевши од књижевних и језичких огледа Љубомира Недића, па током целог трајања модерне и паралелног излагања кључног часописа – Српског књижевног гласника. Кратко речено, успостављена је вредносна национална вертикала, која несумњиво појачава отпорну моћ културе, од центра па до најудаљеније њене периферије.

Овде се не може описати шта је све од „вуковског језика“ промењено у „београдскоме стилу“. Али на две три важније промене можемо указати. Језик непосредно преузет из усмене културе оставио нам је у наслеђе тешко савлађивање вештине писања. Осећа се то код многих наших писаца, особито у прози. Синтакса усменог излагања, у којој прозодија (уз пратилачке парајезичке елементе) има улогу коју ће касније добити интерпункција, разликује се од синтаксе писменог излагања, где управо систем интерпункције (без пратилачких парајезичких елемената) омогућава склапање сложених хипотаксичких конструкција, али је за то потребна већа умешност, као и дисциплина истанчанијег мишљења и писања. Једна друга промена још је значајнија. Језик руралне средине не зна за функционалне стилове онако како се они данас одређују и проучавају у лингвистици. Зато је наш књижевни језик могао да добије функционалне стилове као што су научни, журналистички и слично – за које знају сви модерни језици – тек у Београду као административном, образовном, научном, уметничком, односно уопште културном и привредном центру. Стога није сасвим прецизно кад се каже да је Слободан Јовановић писао „београдским стилем“, он је заправо писао изванредним научним стилем који се, као и научни стил Љубомира Недића и Богдана и Павла Поповића, формирао у нашем модерном књижевном језику а у београдској културној средини.

За књижевност, особито за роман, разлучивање функционалних стилова од изузетног је значаја. Функционалне стилове Михаил Бахтин назива за теорију прозе,

⁵ Уп.: Исидора Секулић, *Београдски стил I–II*, у: *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. четврта *Из домаћих књижевности I*, Београд, 1977.

⁶ Александар Белић, *Београдски стил*, у: А. Белић. *Око нашег књижевног језика*, Београд, 1951.





можда, прикладнијим термином *говорни жанрови*.⁷ А прозу, поглавито роман, описује као књижевну структуру саткану од множине говорних жанрова или, просто, множине говора који се међусобно преплићу у сталном дијалогу. Сада се већ могу назрети бар неки, и то чисто језички, разлози због којих је наш роман био жанр који приметно касни. Сразмерно често се писало о кашњењу српског романа, и до Првог светског рата и у међуратно време и убрзо после Другог светског рата. Али се ретко помињао језик, његови говорни облици у разним градским срединама, односно у широко узетој социјалнопрофесионалној стратификацији. За проучаваоца нашег романа остају отворене многе језичке недоумице, чак и у случају када је он доживео прави процват у другој половини овог века.

Много мање недоумица има у поезији. Она је у време Караџићеве реформе једноставно узела стиховне облике из усмене поезије и језик којим су ти облици испуњавани. Сматрало се да је он свеж и природан, непосредно захваћен са народнога говорног извора. Као што се сматрало да је и Вук Караџић у књижевни језик положио простонародни говор. Данас је, међутим, и једно и друго спорно. Као подлога књижевног језика очигледно није узет или је само делимично узет обичан, свакодневни говор, а делимично језик народне књижевности, који се деценијама, па и вековима уобличавао и у усменој је култури имао извесну улогу и нека својства по којима га можемо приближно поредити с књижевним језиком у писменој култури. Тај је језик с добрим разлозима назван новоштокавска фолклорна коине. Према томе, он није органска, него неорганска језичка творевина мешане природе. За поезију су посебно важне оне особине фолклорне коине које налазимо непосредно у усменом стиху. Јер је ту језик служио за изградњу стиха, његове ритмичке структуре, а имао је и уметничку улогу у склопу једне особите – фолклорне поетике.

Фолклорна поетика, као што је познато, намеће велика ограничења оригиналности. Индивидуална иновација подвргава се колективном оверавању. Наши народни певачи обично одбијају да су они сами нешто ново саздали, него су то, кажу, од старијих наследили и запамтили. Још на почетку века Р. Јакобсон и П. Богатирјов доста прецизно су описали какво место и значај у усменој песништву има такозвана колективна цензура: све што сам певач као индивидуа створи даље се преноси од уста до уста и с поколења на поколење, а задржава се и памти само оно што колектив може прихватити.⁸ Остало се заборавља. У пуној супротности с тим, европски романтизам своју поетику заснива на оригиналности, иновацији и субјективности. Није случајно што су први пут у романтизму прекорачиване жанровске границе, што је дошло до појаве која је названа „мешање жанрова“. Неки теоретичари иду тако далеко да у поменутих поетичким начелима откривају чак и рани зачетак авангардне књижевности из првих деценија двадесетог века.⁹ Сада није тешко замислити у

⁷ М. М. Бахтин, Проблема речевих жанров, у: М. М. Бахтин: Естетика словесног творчества, Москва, 1986.

⁸ Уп.: Роман Јакобсон, Кристина Поморска, Разговори, Београд, 1998.

⁹ Уп.: Ренато Пођоли, Теорија авангардне уметности, Београд, 1975.





каквом су се противречног положају нашли песници нашег романтизма када су се приклонили усменој стиху и језику, чиме су се приближили и фолклорној поезици.

За српски романтизам обично се, и с правом каже да је нетипичан. Али би се то могло узети и као теоријски еуфемизам, чим се мало дубље зађе у анализу језика, стиха, строфе и композиције песме. И ако се и на неке песнике може односити на почетку цитирани Мишићев суд да је у језику удес наше поезије, онда су то свакако романтичари, почев од Радичевића и Змаја. Пре свега, језик који им је заједно с усменим стихом наметнут био је, као песнички медијум, крајње нееластичан. Према познатој Перијевој и Лордовој теорији¹⁰, он је пун формула. Формулативност као општа особина може се посматрати и процесуално: као понављање, па устаљивање и најзад окоштавање једног скупа образаца по којима се комбинују речи у синтагматске и реченичне спојеве. Формуле су заправо само видљиви врхови испод којих се осећа општа тежња ка типизираним, једноликим уланчавањем говорног низа, у складу с основном ритмичкоинтонационом контуром стиха. Друга значајна појава коју овде само узгред можемо поменути јесте везивање синтаксе за метар: синтаксичке јединице прате метричке и избегава се њихова међусобна колизија. Зато се и на синтаксичко опкорачење стиха гледа као на одступање, грешку или неспретност, а у нешто блажој мери је однос и према опкорачењу цезуре, при чему је јасно да се у начелу њено нарушавање не допушта.

Основне језичке потешкоће на које су наилазили песници у доба романтизма сада можемо кратко и готово овлаш поменути: они су најпре морали одвојити синтаксу и њену интонацију од метра, да би реченични низ слободније водили из стиха у стих, не нарушавајући при томе меру његових полустихова. То им није сасвим полазило за руком, па им стога или синтакса изгледа сиромашна и укалупљена или се, с друге стране, нарушавају метричке границе. Зато су их критичари често прекоревали због неправилног стиха или због недопустивог елиптирања и насилног скраћивања речи. Чинио је то, између осталих и сам Лаза Костић у својој познатој и полемичкој књизи о Змају. До промене је дошло тек када је, једноставно, напуштен народни стих. При томе је, као што је познато, Војислав Илић тај стих заменио античким хексаметром. Али ни у другим стиховним облицима којима се служио не препознајемо народни стих, као да се на њега сасвим заборавило или као да уопште није постојао код претходних песника, романтичара. Народни стих заменили су страним – дванаестерцем и једанаестерцем из француске поезије – и песници који су дошли после Илића: Милан Ракић и Јован Дучић.

Оваква нагла промена стила може се различито тумачити. Познато је да се књижевност не развија као једнолико напредовање, него у виду смене између стилских праваца и целих формација. Војислав Илић се налази на самој граници када је романтизам – а у прози реализам – сменила наша модерна. Његова поезија код нас заузима књижевноисторијско место правога парнасовства, иза чега је следио парнасосимболизам и симболизам у Ракићевој, Дучићевој и Дисовој поезији. Но ипак,

¹⁰ Уп.: Алберт Б. Лорд, Певач прича I–II, Београд, 1990.





дубина промене, готово преокрета, када се туђи стих узима да би се на домаћи сасвим заборавило, говори о извесном дисконтинуитету у нашој поезији, свеједно што је иначе књижевна еволуција дељива, дискретна, а не континуирана и једнолика. Говори нам то, посредно, и о једној од карактеристика наше културе, поготово када имамо на уму промене у језику. Јер оно што романтичарима није пошло за руком, то ће остварити песници модерне. А оствариће, поред осталог, и зато што су напуштањем народног стиха напустили језик који је из њега ишао – у суштини „вуковски језик“, онако како смо га раније описали.

Пажљивом проучаваоцу неће промаћи да већ код Илића, а у пуној мери код Ракића и Дучића, постоји нови вид синтаксе: изграђеније, еластичније, с покретљивијим деловима који ступају у сложеније језичкологичке односе, с усаглашеним и интерпункцијом добро рашчлањеним хипотаксичким конструкцијама. То је, разуме се, синтакса „београдског стила“, у чијој су изградњи активног учешћа узимали и песници. Уз то је код Дучића, у његовим путописима и огледима, реченица тако пажљиво грађена да је доведена до савршенства, са извесном звучношћу која нам говори о активираној интонацији, по типу најчешће реторичкој. Разумљиво је онда што се реченица сада с лакоћом води из стиха у стих и из строфе у строфу, понекад дуж целе песме. Први пут су у нашој лирици рима и римовање, опкорачење цезуре и опкорачење стиха, као и пренос и контрапренос реченице из строфе у строфу, не само регуларни (по правилима изведени) него се употребљавају и с извесном виртуозношћу: с једном врстом игре између оствареног и превареног очекивања ће се одређени песнички поступак појавити. Ова игра је, штавише, доста често служила за означавање завршетка строфе или целе песме, дакле као поентирање, до чега је иначе Дучићу нарочито било стало, и о чему је и писао у својим огледима о српским песницама.

На почетку века српски стих и поезија достигли су своју пуну уметничку зрелост. У основноме је изграђен и прилично стабилизovan књижевни језик, усаглашен с потребама једне модерне културе у настајању. Занимљиво је да наши научници новог поколења тада пишу узорним књижевним језиком, као и књижевници, књижевни критичари и теоретичари. То је сигуран знак узајамне повезаности у све једноставнијој култури. И с правом се могло очекивати да ће све више губити свој предмет стари, на почетку поменути прекори о слабом знању језика, недовољној писмености и стилској невештини. Али је однос између језика и поезије, па и уметничке прозе, замршенији него што смо га ми овде описали. Њихов развој не мора тећи (не мора увек) паралелно, и стабилизovани књижевни језик не служи само као чврста подлога на коју се поезија ослања, него може постати и предмет који она у мањој или већој мери разграђује. Десило се то већ код Диса, који је – сасвим неважно да ли хотимично или нехотично – почео да нарушава претходно усавршене језичке и песничке структуре и облике. И критичари су одмах – са мање разумевања и више жестине поново посегли за старим прекорима о неписмености и: стилској невештини.

Можда ћемо се овој доста тамној појави најлакше приближити, са чисто језичке стране, ако се задржимо на синтакси, о којој се овде највише и говорило. Утолико пре што су Дисове најгрубље погрешке управо синтаксичке. Већ смо имали прилике да





истакнемо како је он у изврсној песми „Тамница“ доследно замењивао ништа мање него однос агенса и пацијенса. То је обртање темељног субјектобјект односа, према философскологичкој терминологији, а он има универзално важење за наше мишљење. Да бисмо боље сагледали чему су уистину водила Дисова нарушавања једном већ сређене синтаксе, вратићемо се поново Дучићу. Он је једном приликом, у огледу о Борисаву Станковићу, казао да је највећи писац „нарочито онај који пише најбољом синтаксом“, а затим додаје: „Синтакса, то је геометрија мисли.“¹¹ Дис је, према томе, посредством синтаксе рашчињавао „геометрију мисли“: отуда у његовој поезији толико мрака, ноћи, снова, слутњи, подсвесног и ирационалног. Они се пробијају кад напрсне и коначно се разломи наша уобичајена, разложна и разумљива слика света.

И најзад, да наведемо барем један пример из прозе. И то из прозе Борисава Станковића, о чијој „невештој“ и „неписменој“ синтакси није писао само Дучић него и сви критичари редом. Други пасус свог есеја „Боре Станковића вилајет“ из 1957. године Исидора Секулић почиње тако што донекле двосмислено истиче најтипичнију Станковићеву синтаксичку неправилност: „Он, тај, ту Бора – издашно сам га опет читала, па ми начин говора, локални или лични, у ушима и под пером Ш...].“¹² Подвучена неправилност у реторици се зове метабола. Код Станковића она изгледа овако: „И уселивши се ту, она, тамо, истина крај вароши али у својој кући, као да одахну.“¹³ Метабола ту, она, тамо – као и толике друге код Станковића – није, међутим, празна: носи додатну и врло важну информацију. Ту има анафоричко значење: упућује на оно што је у тексту речено, тј. да је Злата подигла кућу, озидала једну собу и ту се уселила. Тамо има деиктичко значење: упућује на место где је кућа, а оно је удаљено од приповедача. Али код Станковића тамо има и допунско значење: означава простор на ивици вароши, а она се тог места плаши.

На основу само овог једног јединог примера може се закључити да је синтаксичка неправилност, Станковићева типична метабола, повезана с диференцирањем простора на угодан/неугодан, добар/лош. И заиста код Станковића простор није једнолик, хомоген, без квалитета, него се разликује према степену затворености/отворености и близине/удаљености од средишта вароши, односно периферије. Што је ближи периферији и што је простор отворенији, лик је узнемиренији и подилази га потајни страх. Што је, међутим, ближе средишту и што је простор затворенији, лик се осећа сигурнијим и срећнијим. Очигледно је да овакав, квалитативно издиференциран и активан простор, који видно утиче на понашање ликова, припада врло давном слоју старобалканске варошке културе.¹⁴ Он се у

¹¹ Јован Дучић: Сабрана дјела, књига IV, Моји сапутници, Сарајево, 1964. стр. 97.

¹² Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 5., Из домаћих књижевности II, Београд, 1977, стр. 395.

¹³ Сабрана дела Борисава Станковића, књ. 2. Београд, 1985. стр. 56.

¹⁴ Искрпан опис простора код Б. Станковића налази се у књизи: Новица Петковић Два српска романа, Београд, 1988.





оваквоме облику није могао само у језику сачувати: у непосредноме доживљају и индивидуалној перцепцији, при чему и положај тела узима учешћа. Није се могао ни у самој књижевности накнадно васпоставити, без језика који је очувао специфичну употребу упућивачких речи. На граници језика и књижевности, а то значи и у функционалној повезаности језичког и књижевног система као саставних делова српске културе (јер се култура дефинише као глобални „систем система“), обликован је један специфичан простор који је већ давно био пао у заборав. А књижевни критичари и историчари нису га могли препознати све док су Станковићева синтаксичка одступања проглашавали за слабо знање језика, недовољну писменост и стилску невештину. Све да је и заиста тако, више се ове појаве у српској књижевности не могу објашњавати на стари начин.

(1999)

О НЕБЕСКОЈ ОДЕЖДИ АНЂЕ КАПИЦИЈЕ

Никии Ступчевићу, пријатељски

З

а разлику од епских народних песама, о којима се често и прилично

много писало, наше лирске песме ретко су кад засебно анализиране. Ретко је која била предмет посебне анализе. Готово да би се рекло да таквих анализа и нема. Један од разлога може бити и то што су лирске народне песме махом кратке, што их чини невелики број стихова и у језгру им се налази свега неколико слика или мотива повезаних у малени лирски сиже. Зато се о њима обично пише такорећи у низу, кад се даје преглед важнијих особина целе групе песама или чак целе врсте. Ни песму на којој ћемо се овде задржати нико досад није анализирао, ни посебно, ни узгред. Премда су је помињали, на њу су се освртали и неки од најбољих наших познавалаца усмене лирике. Она, уосталом, није обична, него је једна од најбољих лирских песама на српском језику, са складном композицијом, ритмомелодијски чисто изведена у симетричном осмерцу и са сликама које својом лепотом прикривају да су заправо необичне, као што је необичан и начин на који ју је Вук забележио.





Песма на којој ћемо се задржати, „Анђа капиџија“, постала је познатија тек кад ју је Васко Попа уврстио у своју пробрану „руковет народних умотворина“, коју је 1958. године објавио у изврсној Мишићевој библиотеци „Орфеј“ под насловом Од злата јабука.¹⁵ Умотворине су овде размештене по малим колима, дакле циклично, на смену: бројаница, загонетке, песма, прича, пословице и изреке, враџбина и басма, брзалица, клетве и заклетве. У суседству с другим умотворинама, у контексту малог кола, песма се јасније сагледавала и другачије почела да чита. Читала се она другачије и зато што ју је изабрала управо она песничка рука која је саздала чудесна књижевна бића у Кори, Непочинпољу и нарочито, нешто касније, у Споредном небу.

Исте, 1958. године, Војислав Ђурић је такође „Анђу капиџију“ уврстио у *Антологију народних лирских песама*¹⁶, и то на почетку, као пету међу љубавним песмама. Уз то у предговору помиње, као особито лепе, три слике или мотива у Анђиној несвакидашњој одећи: „Друга [тј. друга девојка, Анђа] је успела да главу повеже сунцем, да се опаше месецом и да се накити звездама.“¹⁷ Наиме, наша песма има шест стихова и шест симетрично размештених мотива: у сваком стиху по један мотив и у два дела песме по три мотива. У оквирном су делу соко, градска врата и девојка вратарица, а у средишњем су делу сунце, месец и звезде у које је девојка одевена:

*Високо се соко вије,
Још су виша граду врата;
Анђа им је капиџија:
Сунцем главу повезала,
Месецом се опасала,
А звездама накитила.*

При уношењу записа песме у књигу Вук је благо редиговао само последњи стих: у запису је било звездама се накитила, а у књизи је а звездама накитила. О томе смо сазнали када је, 1975. године, Владан Недић објавио критичко издање прве књиге Српских народних пјесама. Док у поговору описује Вуково неуморно прикупљање песама, он између осталог каже: „Да ниједан тренутак није пропустио, показује нарочито сачувана карта за дилижансу од Беча до Земуна, из 1820. На белој полеђини карте, свакако за време самог путовања, он је утрабио да запише песму митолошког порекла о девојци која чува небеске вратнице:

*Сунцем главу повезала,
Месецом се опасала,*

¹⁵ Васко Попа, Од злата јабука, Београд, 1958, стр. 20.

¹⁶ Антологија народних лирских песама. Избор и предговор Војислав Ђурић, Библиотека „Сто књига српске књижевности“, Нови Сад – Београд, 1958, стр. 34.

¹⁷ Војислав Ђурић, Предговор, у: Антологија народних лирских песама, стр. 18.



*Звездама се накитила.*¹⁸

Нешто више појединости доцније су дали Живомир Младеновић и Владан Недић у Академијином издању Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књига прва. Различне женске пјесме. Наводимо и њих: „Песму Анђа капиција (И, 468), коју је први пут објавио 1824. г. (И, 249), записао је Вук у хитњи оловком на полеђини возне карте за поштанска кола која су 3. јула 1820. г., у седам часова изјутра, полазила из Беча за Земун, и свакако да ју је у то време и негде на томе путу и забележио; песми је наслов накнадно дао, а штампао је у стиху 6: А звездама м. Звездама се.“¹⁹ Било би, наравно, важно кад би се могло сазнати од које је особе Вук песму забележио, али нам понешто говори већ и сама чињеница да је то, по свему судећи, био неко ко је у оно време могао дилижансом да путује од Беча до Земуна.

Ономе пак ко би пожелео да песму анализира још је важнија, разуме се, Недићева тврдња да је пред нама песма „митолошког порекла о девојци која чува небеске вратнице“. Подсећајући нас на Недићеве речи, Хатица Крњевић је његову тврдњу чак и појачала рекавши да је заправо прочитао „стихове једне од најлепших древних митолошких песама на путничкој Вуковој карти за дилижансу из Беча у Земун.“²⁰ На први би се поглед рекло да и Војислав Ђурић у речима које смо раније навели износи исто или бар слично мишљење. Али изгледа да он то што је Анђа одевена у сунце, месец и звезде схвата као украсне мотиве, који служе „да се живот улепша“, па су нам онда, закључује се, „потпуно јасни и чисто митолошки мотиви из области вилинског царства“.²¹

Право изненађење долази тек на крају Ђурићеве антологије, где се у објашњењу другог дела песме каже „Сунцем главу повезала, месецом се опасала, а звездама накитила (ваљда се мисли да су на марами, појасу и оделу шаре у облику сунца, месеца и звезда).“²² После оваквог објашњења слике мењају смисао. Раније се чинило, у тумачењу Владана Недића и Хатице Крњевић, да су изнутра озрачене неким дубљим, можда заиста древним и митолошким смислом, из многобожачкога словенског наслеђа. Сада тај смисао губе. Два разумевања песме, очито је, нису само различита

¹⁸ Владан Недић, „Прва Караџићева књига Српских народних пјесама“, у: Сабрана дела Вука Караџића (издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964). Књига четврта. Приредио Владан Недић, Београд, 1975, стр. 628.

¹⁹ Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књига прва. Различне женске пјесме. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. Издање САНУ, Београд, 1973. стр. XXX.

²⁰ Хатица Крњевић, Лирски источници, Из историје и поетике лирске народне поезије, Београд – Приштина, 1986, стр. 212.

²¹ Војислав Ђурић, Предговор, у: Антологија народних лирских песама, стр. 18.

²² Антологија народних лирских песама, стр. 267.





него су и међусобно непомирљива. Јер девојка на градским вратима обучена у небеска тела може бити митолошко биће, али та иста девојка у одећи на којој су само ишарана, а то би могло да значи извезена небеска тела, то већ не може бити. У другом случају пред нама су само стилски украси: сунце, месец и звезде фигуративно се, у метонимијској замени, именују уместо мараме, појаса и одела на којима су извезени. Песма више није митолошка, а не мора бити ни древна.

Објашњење или тумачење које је дао Војислав Ђурић може се, наравно, одбацити поготово зато што осиромашује текст који се тумачи, умањује његову вредност. Али га пре тога ипак морамо проверити. Њему у прилог иде поред осталог и то што ни Вук „Анђу капицију“ није сврстао међу митолошке песме, него у „љубавне и друге различне женске пјесме“, што звучи доста неодређено и рекло би се да сведочи о извесној Вуковој несигурности при жанровском разврставању лирике. У другом издању прва књига песама, из 1841. године, „Анђа капиција“ налази се под бројем 468, а одмах иза ње, под бројем 469, долази песма „Краљ и бан код кола“. У овој другој бановица је такође као и Анђа одевена у небеска тела:

*Лијено је ођевена:
У сунце је обучена,
А мјесецем опасана,
Звијездама запучена.*

Ситније разлике као што су да је бановица у сунце обучена, а не да је њиме главу повезала, или да звездама није накићена, него је запучена, као да се под звездама мисли на дугмад или копче, на први нам поглед мало шта значе. Али су оне свеједно значајне. За прву ћемо касније видети да је са њом слика иста као у извору из ког нам је дошла, а друга само појачава то што се у проширеном опису после небеских тела додају стварни (украсни) одевни детаљи круна и прстен:

*На главу јој златна круна,
На руку јој прстен звекће.*

Могло би се стога рећи да је народни песник, очигледно, из неке друге песме преузео три стиха као готов образац, као формулу, и уклопио их у нови текст. Смисао који се при томе јасније разабира изгледа да је ближи Ђурићевом него Недићевом разумевању песме. Али ништа у народној лирици, као што је истицао Владан Недић, није стално, него је све подложно промени, све се мења. Тако поред песме „Краљ и бан код кола“, за коју је означено да потиче из Горњег приморја, постоји још једна која је такође из Горњег приморја и такође садржи варијанти сликовни образац о девојци обученој у сунце, месец и звезде. То је „Особито накићена пастирка“, у петој књизи Српских народних пјесама, у државном издању из 1898. године објављена под бројем 254.

За разлику од претходне, Вук је ову песму сврстао међу митолошке, вероватно зато што је народни песник опис пастирке проширио небеским телима из репертоара митолошких песама:





*Расла трава ђетелина,
У њу пасу два јелена,
Чувала их ђевојчица,
У сунце је обучена,
Звијездама запучена,
А даницом опасана,
Преодницом превјешена,
На чело јој мјесец сјаје.*

Одмах затим ове густо поређане небеске, васионе слике снижавају, спуштају до саме границе пристојности три војводе загладане у пастирицу: један каже „Волиј бих је распучати“; други каже „Волиј бих је распасати“; трећи иде најдаље кад каже „Волиј бих је обљубити.“ Читалац не може а да се овде и нехотице не сети снижавања високих туђих, „увезених“ вредности; да, наиме, мимогред не помисли на познату теорију Ханса Наумана, из међуратног периода, о народној поезији као о спуштеном културном добру из виших друштвених слојева („гесункенес Култургут“).²³ Два-три примера узета само из две Вукове књиге – а има их још међу великом множином лирских песама – могли би нас упутити ка извесним занимљивим претпоставкама.

У три стиха „Анђе капиције“ – четвртом, петом и шестом – изгледа да се у најчистијем и можда изворном облику налази сликовно језгро о жени обученој у сунце, месец и звезде. То је језгро прилично распрострањено у нашој народној лирици и налазимо га у различитим песмама. Добило је улогу готовог обрасца или формуле која се од певача до певача, од једног до другог извођења – како то иначе бива у поетици усменог песништва – делом чувала и делом мењала, варијирала. Понекад је разбијана до једва разазнатљивих појединости, али је чешће проширивана или увођењем других небеских тела из митолошких песама или увођењем других делова (углавном украсне) одеће. У томе се огледа извесно колебање народног песника (или певача) у схватању слике жене обучене у сунце, месец и звезде. А одразило се и у два тумачења – Недићевом и Ђурићевом.

Пажљивом читаоцу не може промаћи да колебање народног песника није случајно. Јер облачење девојке у сунце, месец и звезде необично је у народној лирици ако није фигуративно, а ако је фигуративно, као што смо већ рекли, не може бити изворно митолошко. Оно је изузетак, који се у неком другом, аналогном облику у народној лирици уопште не појављује. О митолошким песмама Видо Латковић између осталог каже: „Небеска тела схваћена су у овим песмама као нека велика породица“.²⁴ Она се међусобно орођују, жене се и удају, имају брата или сестру. Понека девојка посматра их како се играју, такмичи се с њима нарочито у лепоти и вредноћи, а може пожелети и да се уда, рецимо, за сунце. Међу митолошким песмама постоји иначе

²³ Уп. о Наумановој теорији: Ђузепе Кокјара, Историја фолклора у Европи, II, Београд, 1985, стр. 324–331.

²⁴ Видо Латковић, Народна књижевност, I, Београд, 1975, стр. 179.





доста велики круг у којима се пева управо о сунцу, месецу и звездама. Али је однос и међу њима и са људима по правилу однос међу засебним бићима, и нигде се небеска тела не појављују сведена на саставни део, или на атрибутивни део, или на средства (дакле инструментално) која неко може употребити, која му могу служити, као што се Анђа њима служи као одеждом.

Кратко речено, народни песник је слике из „Анђе капиције“ понављао и по аналогiji умножавао служећи се својим репертоаром из митолошких песама, али их је понекад и донекле и квариио, нарочито кад их је уклапао у дужи текст са сложенијим сижеом, поред осталог и зато што их није потпуно разумевао. Биле су му привлачне, али не и блиске, а по нечему су му чак и туђе. И сада нам већ не преостаје ништа друго него да претпоставимо да су слике о облачењу у сунце, месец и звезде преузете из неког текста који не припада народној поезији. Само што бисмо онда морали да откријемо из ког текста потичу: шта им је прототекст. Присуство прикривеног страног текста у народној лирици не би требало да нас изненади. Сви се слажу да нам народна лирика долази из велике старине, и при томе се радо позивају на Вукове речи да су неке лирске песме, за разлику од епских, можда старе и хиљаду година. На томе дугом путу кроз време у њима нису само с колена на колена и од једног до другог песника (или групе певача) старије слике преслијаване новијима него су се у њих могли уносити и ситнији детаљи као и крупнији фрагменти из других и другачијих текстова. Та скривена мрежа међутекстовних веза још чека да буде испитана.

Слојеви које смо назвали старијима, и нарочито најстарији међу њима, разуме се да уназад сежу, да могу сезати у словенску митологију, у многобожачку или паганску стару веру, док новији, како то без изузетка показују радови о народној поезији, поглавито долазе из хришћанства. Овима другима изворни текст је Библија, на коју се стално морамо враћати. Још двадесетих година Растко Петровић је на више разноликих примера показао у есеју „Народна реч и геније хришћанства“²⁵ како се зачиње и како протиче појава коју проучаваоци усмене лирике обично називају християнизацијом митолошких ликова и слика. Ту често долази до укрштања, контаминације која слике чини мутним, нејасним, па и неразумљивим. Али у „Анђи капицији“ нема таквих слика, она је беспрекорно стилизована, и не виде се трагови християнизације. Осим, можда, ако све три слике као целина, као готов образац нису преузете из Библије.

Постоји, да најзад и то поменемо, још једна песма у чија се четири почетна стиха појављује жена капиција. Вук ју је као љубавну објавио у петој књизи под насловом „Момче и Мара капиција“, а у државном издању из 1898. године налази се под бројем 388. Народни песник је био доста невешт,²⁶ али се и поред тога распознаје

²⁵ Есеј је објављен у СКГ, НС, књ. 13, бр. 7. и 8, 1924, а унет је у Дела Растка Петровића, књ. 6. Есеји и чланци, Београд, 1974.

²⁶ Под народним песником, а зовемо га и певачем, све време разумевамо песнички субјект који је песми дао облик који су други прихватили и певају је у хору или појединачно, или у коме ју је неко забележио.





иста композициона схема као у „Анђи капиџији“. И тамо и овде жена се заједно са соколом у лету, а то значи високо на небу појављује, и обучена је у небеска тела:

*Полетио сив соколе,
За њим Мара капиџија,
Сунцем главу превезала,
Мјесецом се опасала,
Звјездама се заклонила.*

Довољно је сада помислити да овакво појављивање жене на небу није ништа друго него показивање неког знамења или знака на небу, и у нашем ће пробуђеном читалачком сећању истог часа искрснути добро познати приказ из Апокалипсе или Откривења:

*И знак велики показа се на небу:
жена обучена у сунце,
и месец под ногама њеним,
и на глави јој венац од дванаест звезда.*

(Откривење, 12.1)

Слике небеских тела у која се жена облачи, као и сам њихов редослед, толико се међусобно подударају у Откривењу и у народној лирици да се без већег колебања може говорити о преношењу из онога првога у ову другу:

Откривење

- (1) жена обучена у сунце
- (2) месец под ногама њеним
- (3) на глави јој венац од дванаест звезда

Народна лирика

- (1) у сунце је обучена
- (2) месецом се опасала
- (3) звездама се накитила²⁷

Нисмо цитирали Вуков превод Откривења зато што је он касније дошао. Пре њега је у дугој употреби био црквенословенски, који је Вуку служио као предлогачак и према коме смо овде дали дословни превод на савремени језик. Разлике су у графици, морфологији и, међу речима, луна за месец. Остало је углавном исто. Нема потребе да се овде говори о путевима ширења Новог завета у народ, упознавања с њим, почевши

²⁷ Први стих је узет из двеју цитираних песама из Горњег приморја, а дру-а два из „Анђе капиџије“.





од његовога читања у цркви. Али се зато ваља осврнути на природу слика из Откривења, које су прешле у народну лирику.

Нови завет се, истина, као што је поменуто, читао у цркви. Није се, међутим, читало и не чита се и Откривење зато што се у богослужењу дају објашњења, а њега је тешко објашњавати. Сlike које оно садржи – и, разуме се, цели призори – необичне су и упечатљиве, и дуго се памте, али су неразумљиве без посебног тумачења. Па и три које су прешле у народну лирику изискују тумачење. Свако пророчанство је већ по својој природи помало тамно, а Откривење је изразито пророчка књига о потоњој судбини света и Христове цркве, у очекивању његовога другог доласка. Писано је, по свему судећи, да би се дала нада и пружила утеха немилосрдно прогањаним и злостављаним хришћанима у време Неронове и Домицијанове владавине, што значи да је настало или 67–68. године или око 95. А као место настанка узима се острво Патмос, где се тада у прогонству налазио апостол Јован, аутор Откривења. Он је аутор и четвртог јеванђеља.

Једна, уосталом и основна разлика између Јовановог јеванђеља и претходна три, синоптичка (Матејево, Марково и Лукино), у овој је прилици за нас углавном и важна, па ћемо се једино на њој и задржати. У прва три јеванђеља, наиме, Исус је више приказан биографски, као телесно и људско биће, а у Јовановом јеванђељу више духовно и теолошки, као божанско биће. А божанско, па и сам Бог за Јована није ништа друго него отелотворени логос, реч, како и стоји у прологу његовога јеванђеља: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч“ (Јован 1.1). Према неким ближим испитивањима,²⁸ Јованово схватање Бога као логоса настало је под утицајем учења Филона Александријског (21. или 28. пре н. е. – 41. или 49. н. е.) и александријске школе. Филон је саобразно са својим учењем о односу између логоса и телесних појава израдио и посебну вештину тумачења било песничких (као што су Хомерови епови), било религиозних (као што су библијске књиге), било неких других текстова помоћу алегорезе: иза онога што нам је у тексту непосредно дато треба расветлити дубље, преносно, алегоријско значење.²⁹

После неизбежних уводних напомена, сада се кратко може рећи: Јованово јеванђеље је заправо и писано тако да се повремено алегористички чита и тумачи: За то ће нам бити довољан и један једини пример. Када Исус каже Јеврејима „развалите ову цркву [јерусалимску] и за три дана ћу је подигнути“, они зачуђено одговарају питањем „четрдесет и шест година грађена је ова црква, и ти за три дана да је подигнеш?“ Следи алегористичко тумачење које даје сам аутор Јован: „А он говораше за цркву тијела својега. А кад уста из мртвијег Штри дана после смртиЋ, опоменуше се ученици његови да ово говораше“ (Јован 2.19–22). Црква је, дакле, тело Исусово, али

²⁸ Уп. код нас: Милан Вукомановић, Рано хришћанство – од Исуса до Христа, Нови Сад, 1996.

²⁹ Уп. о томе: I. Christiansen, Die Technik der allegorien Auslegung-Wissenschaft bei Philon V. Alexandria, 1969.





алегористички. И док је јеванђеље само проткано оваквим алегоризмима, његово Откривење је и као целина и у деловима, све до најситнијих појединости, до најмањих слика, у ствари једна алегорија. И то чудна и тамна алегорија. Ниједна библијска књига није тако дуго и тако често тумачена као оно. Зато је у настанку и развоју херменеутичке вештине, посебно теолошке егзегезе, Откривење било прави пробни камен.

Нимало нас, према томе, не изненађује што постоје стотине тумачења новозаветне пророчке књиге. Али се у црквеној традицији, међутим, све до данас, као основно узима једно од најстаријих, које вероватно потиче из 5. века, а сачинио га је Андреј Кесаријски.³⁰ Он је уједно сумирао раније покушаје тумачења, све до Првог васељенског сабора (325. године). И најзад се овде може навести, што је и био наш прави циљ, теолошко тумачење великог знака који се на небу показао у првом стиху дванаесте главе Апокалипсе, тумачење које би данас, сагласно с непрекинутом црквеном традицијом, могло овако да гласи: жена обучена у сунце је црква обучена у реч или логос божији, логос који исијава као сунце; месец под ногама њеним значи да се она налази изнад свега променљивог, јер је овоземаљски живот променљив као месец; дванаест звезда на њеној глави значи дванаест Израилевих племена, после којих ће доћи дванаест апостола (што је и знак саборног јединства).

И пошто смо дали теолошко тумачење великог знака на небу, полако се затвара и наш круг трагања за пореклом слика које су нас први пут магичном снагом привукле у народној песми „Анђа капиција“. Њихово порекло није древно фолклорно, нити је митолошко, многобожачко словенско. А најмање се о њима може говорити као о фигуративном (метонимијском) именовању одеће на којој су извезена небеска тела. Слика жене на небу и слике небеских тела у која је она обучена изворно су новозаветне, а творац им је Јован са Патмоса. Из Откривења су оне – засад неизвесно када и којим све путевима, што би требало да постане предмет посебног истраживања – доспеле у народну лирику и, како то изискује њена поетика, постале су устаљени образац (формула) који се уз мања или већа варирања селио из песме у песму.³¹ Постоји читав један мали скуп песама у којима се оне или саме појављују или, чешће, заједно са себи сличним сликама. Пажљив читалац их, међутим, може препознати и разликовати, као што се грумен руде препознаје у стени, који је, додуше, у њу урастао, али је и остао као нешто засебно и особито.

Када су слике из Апокалипсе прешле у народну лирику, певачи нису знали њихова значења, нити су та значења могли да схвате без посебног тумачења. Они се нису могли служити алегорезом да би појмили алегоријски смисао. Али су зато те за

³⁰ Његово тумачење Апокалипсе у целини се налази у зборнику: Апокалипса, Тумачење Откривења Јовановог, Београд, 1998.

³¹ Мимогред напомињемо да је много касније, у наше време, Иван В. Лалић ове слике у изворноме облику из Откривења унео као цитате у своја Четири канона (1996). Најпре у шесту песму првог канона: „венац од дванаест звезда на глави жене из књиге писане на Патмосу“. Затим у пету пе-сму другог канона: „А ти у сунце обучена, ти с месецом под ногама.“





њих необичне а привлачне слике схватили по аналогiji са старим, већ познатим из народне поезије, међу које су унесене. Ове друге, певачима познате слике нису алегоријске као Јованове апокалиптичке, него су песничке, дакле блиске симболичким. У природи је алегоријских слика да упућују на појмовно одредљива значења која се иза њих налазе. Зато нису саме по себи значајне, дакле по својствима која собом носе, него по томе што представљају нешто што оне саме нису и то ми треба у њима да откријемо. Симболичке, међутим, остају такорећи код себе самих, задржавају своја сопствена, пластична својства и с њима се укључују у обликовање песме.³²

Певач који је обликовао „Анђу капицију“, који јој је, тачније речено, дао завршни облик, био је, по свему судећи, умешан у песничкоме послу. Јер у њој нема ничега сувишног, али ни недовршеног. А постоји извесна симетрија у њеноме склопу. Поновићемо да се састоји од шест правилних симетричних осмераца и да се у свакоме стиху налази по један мотив или слика. Два дела песме се, као оквирни и средишњи, уклапају један у други, о чему нам говоре и две тачке као интерпункцијски знак: да је оно што после њих долази садржано у ономе што се испред њих налази. А имају подједнако три стиха и три мотива или слике. У оквирном су делу соко на небу, висока градска врата и жена која их чува. Певач је овај део добио преуређењем једне устаљене, формулативне схеме коју налазимо у више песама. Рецимо у песми „Девојка на градским вратима“, у другом издању прве Вукове књиге под бројем 571:

*Соко лети високо,
Крила носи широко,
На десно се окрену,
Граду врата угледа;
Ал на врати девојка;*

У средишњем су делу слике по пореклу из Апокалипсе: сунце, месец и звезде у које је жена обучена. Композиција песме, као што се већ и на први поглед види, усмерава и води наше опажање од споља ка унутра. У оваквоме, вешто сређеноме поретку, слике и долазе до изражаја, слике саме по себи, слике као такве. Оне истичу своја пластична својства и окупљене су у јединствен приказ објављене лепоте. Оне лепоте за коју верујемо да нам је једино поезија, једино уметност може дати. Али не можемо а да у исти мах не приметимо да та објављена песничка лепота има нешто тајанствено, што нам се отима, што измиче нашем поимању. И управо то што је тајанствено унео је у песму један други, скривени текст, за који смо у овоме раду и трагали. И можда није случајно, нити је неважно што је тај у песничкоме тексту скривен текст – сакрални.

³² О алегорији и симболу уп.: Ханс Георг Гадамер, Истина и метода. Основи филозофске хермене-утике, Сарајево, 1978. стр. 99–110.





(2005)





II

ИЗ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА





ПЕСНИК „СТРАШНЕ МЕЂЕ“

Н

еко је већ рекао да Јован Дучић није само песник него у исти мах и

критичар. И то изврстан. Од њега су нам остали можда најбољи огледи о српским писцима из времена модерне, његовим савременицима. При томе се он не бави писцем и његовим животом, него само његовим делом. Зато и ми, у часу кад се песникови земни остаци напокон враћају у завичајно Требиње, нећемо говорити о његовом животу, него о његовом делу. Углавном о поезији. Уосталом његов живот, о коме мало шта изблиза знамо, сав нам изгледа као да је прешао у његову поезију, у њене слике и њену музику. Отприлике онако као што је он сам једном казао о својим утисцима са пустог, каменитог Херонејског поља, где је некад вођена можда најкрвавија битка у старој Хелади. „Наше су импресије“, вели ту Дучић, „неодољиве кад се облаче у слике, али су свемоћне кад се облаче у звуке. Јер све је музика; и само оно што није музичко, мртво је заувек.“

Слике и музика, то нису само два основна састојка поезије него и два облика у којима нам поезија говори. Данас би се већ рекло: у којима нам поезија преноси иконишно обавештење, које се разликује од концептуалног. Али то нису обичне слике, него језичке; и није обична музика, него она која нам долази из језичке прозодије. А и једно и друго више постоји за наше унутарње око и ухо него за спољње. Књижевни историчари, који воле све да класификују, подсећају нас да су парнасовци још у деветнаестом веку предност давали слици, да би затим у симболизму превагу однела музика. Као што је и Дучић – по свему судећи, нимало случајно – најпре казао да су слике неоодољиве, а онда додао да је музика свемоћна. И његов је развој управо тако и текао: од парнасовства на почетку века ка симболизму, па нешто касније од симболизма ка оним видовима постсимболистичке поезије које налазимо код тако крупних европских песника као што су Валери, Рилке и Пастернак. Дучић им се придружује нарочито својом касном лириком. И ми га с њима с правом можемо самеравати.

Дуго је наша критика само део по део захватала из Дучићеве поезије, да би је тек у последње време могла да сагледа у целини. Јер ми нисмо постепено и дуго откривали само Лазу Костића. Откривали смо и Дучића. И сваки пут с једнаким узбуђењем пред оним што смо открили. Међутим, кад овако, у један мах, и сасвим кратко, поређамо етапе кроз које је његова поезија прошла, остаје скривено какво је место и значај она имала не само у књижевном развоју него и у ширем, културном погледу. Мислимо, разуме се, на нашу културу, којој је књижевност саставни део.





Али код нас, нажалост, досад није испитиван однос између књижевности и културе, па обично избегавамо да о њему говоримо, што је у Дучићевом случају нешто теже кад треба тумачити и вредновати његову поезију из времена модерне, дакле од почетка века до Првог светског рата. Две су појединости свеједно јасне. И њих ћемо се овлаш дотаћи.

Најпре је јасно да између књижевности и културе посредује језик. То језичко посредовање нарочито је важно за поезију. И друго, пажљивом филологу готово да није могло промаћи да се српски језик на прелазу из деветнаестог у двадесети век толико мењао, усавршавао, да смо после вуковскога добили нови – уистину модеран књижевни језик. А паралелно с тим добили смо модеран стих – и с њим поезију – који се сасвим одвојио од усменога, уведеног после Вукове реформе. Јован Дучић је у томе имао већи удео него што се обично мисли, а у самој поезији тај је удео био и пресудан. Али није нимало лако показати да су промене, осим што су истовремене, у стиху и поезији узајамно повезане с променама у језику. За то су потребне шире и стручне анализе, које су најчешће и заморне. Зато ћемо издвојити само једну или две очигледне новине у Дучићевој поезији које нису биле могуће без померања у језику. И не само померања, него и без даљег његовога развијања.

Опште је познато да је Дучић из свога укупног дела уклонио прву, мостарску књигу песама из 1901. Дуго је он био познат, дуго се о њему писало и судило не на основу ове, него на основу друге књиге, из 1908. А она је сва у прелазу од парнасовства, које се потискује, ка симболизму, који избија у први план. Занимљиво је, и важно је напоменути, да се осим једног изузетка употребљавају само два метра, који свој узор имају у француском песништву: асиметрични а динамичнији једанаестерац, и симетрични а уравнотеженији дванаестерац. Оба ова сразмерно дуга метра дају се из песме у песму с готово беспрекорном правилношћу, за какву се код нас раније није знало, па је с правом приписивана песнику у заслугу. Довољно је пажљивије читати да се примети још нешто: кроз стабилну метричку схему, наиме, тако вешто се води говорни низ да се његова синтаксичка рашчлањеност стално налази у динамичком односу с метричком рашчлањеношћу стиха. Динамички однос овде значи двострано померање од поклапања ка супротстављању, при чему и једно и друго учествује у заводљивоме ритму и мелодији Дучићевог стиха, строфе, па и целе песме.

Кратко речено, песника који с лакоћом уме час да укрсти два рашчлањавања, метричко и језичко, што увећава ритмичкоинтонациону напетост, час да их међусобно поклопи, што напетост смањује, ми пре Дучића нисмо имали, а тешко да му је у томе раван и било који каснији.

У појединости, наравно, не можемо улазити, јер би нас то далеко одвело. Желели смо само легитимично да покажемо шта значи или шта би могла да значи тврдња да је Дучић ритмички преуредио уметнички стих и положио га у основицу развоја наше поезије у двадесетом веку. Он је исто тако до савршенства довео и обликовање строфе, као и склапање уравнотежене лирске композиције. Поред осталог и због тога је особито пазио на каденцирање строфе и на поентирање саме песме. Али, мало би му шта од свега тога пошло за руком да у исти мах није убрзано мењана (и да





је он сам није мењао) српска синтакса. Она је постајала сложенијом, са тананијим, пажљивије разграниченим односима у паратакси и нарочито, у хипотакси, као и са лакшом а бржом, функционалном променом реда речи. Флексибилнија, јер је и интелектуалнија, она је добила покретљивију а осетнију интонацију.

У критици је често истицано да је Дучићев стих звучан и мелодичан. Као и да је наглашено артистичан, што у новије доба није увек на великој цени: Навешћемо, као илустрацију, само једну, иначе изванредну строфу, с каденцирањем на њеном крају:

*Ја волим ноћи, њине мутне зборе,
И њине тишине, и њине олује;
Њине црне реке када сетно хује
Своју песму тамну и дугу, до зоре.*

(„Ноћни стихови“)

Занатска вештина, разуме се, мења место и значај у еволуцији сваке уметности, па и песничке. Али код Дучића – што мало ко запажа – исте особине има и реченица у путописној и медитативној прози: звучна, мелодична, дисциплиновано вођена и пажљиво склопљена. За њу већ можемо рећи да представља језичку тековину која је ширира од песничке, јер је суделовала у стабилизовању разрађенијих синтаксичких структура, као нешто касније и другачије Андрићева реченица. Између структуре стиха и реченичне структуре код Дучића постоји јака интерференција, а обе оне скупа узете уграђене су у саме темеље наше модерне филолошке културе.

Постоје песници који остају у истоме књижевном стилу и служе се средствима и поступцима који су за тај стил везани. Такав је, на пример, Милан Ракић. Дучић се, напротив, мењао; еволуирао је, такорећи, као што и сама књижевност еволуира. И при томе је мењао и стих. Пред нама је добар пример кад се, заједно с променом стиха, у песми и све остало, мање или више, мења. Поменули смо да у књизи из 1908. постоји само један метрички изузетак: песма „Самоћа“ испевана је у асиметричном десетерцу, у коме је, наравно, тешко препознати усмени десетерац. Десет година касније, од 1918, Дучић је почео да објављује песме краћег стиха: од десетерца, преко деветерца и осмерца, до седмерца. Метрички репертоар сада је богатији, ритмичка разноликост знатно већа, али је занимљиво да су и песничке слике постале другачије чак у истој врсти песама које обично називамо описним или пејзажним.

У већини пејзажних песама из циклуса „Сенке по води“ и „Јадрански сонети“, испеваних у дванаестерцу и једанаестерцу, опис је широко развијен и доведен у склад с композицијом. Обично се даје у сразмерама које га чине узорном творевином књижевне вештине. Сlike су срезане и бојене тако да нас опсењују својом пластичношћу. Али нас истински плене тек кад их песник – често и помоћу поређења – помери толико да се испод спољне стране појави унутарња, испод видљивог невидљиво, а јасни обриси прелазе у треперење које наговештава мутне слутње. Заправо такве, по правилу, и јесу слике у модерној поезији, посебно симболистичкој.





Зато мешање чулних утисака није толико значајно као проста синестезија, него пре као разарање онога што наше спољње око види, да би се отворио пут за унутарње.

Већ су овештали примери за синестезију, као и за метафоризоване сензације: да се у љубичастој ноћи слуша шуштање звезда или да стаза није само у сумраку бела него и вечно будна, односно да пролећно море има слан и модар мирис, који трепти над обалама. Али оне код Дучића нису остале само део песничког декора везаног за одређени књижевни стил, него су постале отвор на том декору, који води све до тренутка кад су се у песми почеле да језгре најчистије лирске слике, провидне и лаке, као да извиру из природних појава и поново се у њих враћају. Оне су се у пуној мери појавиле тек у кратким метрима, у песмама које су назване јутарњим, сунчаним и вечерњим. У стиху је сада све збијеније. Почев од речи, које имају пунија значења, али их у кратком ретку тешње повезују. Јаче се осећа и њихов гласовни и слоговни састав, као и размештај њихових нагласака, па се тек сада може говорити о јампском наспрам трохејског ритма.

Три циклуса „Јутарње песме“, „Сунчане песме“ и „Вечерње песме“ већ и самим насловима везују се за рођај, успон и залазак дана. Тако се обично, по добима године или дана, групишу песме које свој предмет узимају из природе. Овде, међутим, не само што се узима предмет из природе, него се једино он и описује, суздржано и у пажљиво одабраним појединостима тачно. А песнички се субјект сасвим повукао. Не види се како посредује. Мислимо на „Сунчане песме“, које изгледају као чисте дескрипције, помало хладне зато што нису субјективне. У њима се, у ствари, свака појава даје онако како се сама по себи збива, а то значи као део велике, непрозирне тајне постојања. Песник враћа постојању ону меру коју смо му ми у својој сазнајној охолости били одузели. Има у овим песмама нешто од класичне лирике, и у исти мах нешто неочекивано ново. А не само у ове, него у све три групе песама уводи нас прва од јутарњих – „Прича“. Од ње и треба полазити, зато што нам се чини да је програмска.

„Прича“ је начињена од истородних исказа. Стихови нису ништа друго него спрезање супротности. Супротности се смењују у непрекидном ланцу нестајања, што и јесте само бивање, па се стога поредак онога што нестаје и онога што настаје стално обрће. У првом је катрену то обртање (пре и после) у најчистијем облику дато као двоструко, дакле као укрштено или хијастичко (послепре, препосле, послепре, препосле):

*О плоду збори цвет што падне,
И река о хуци плима;
О огњу сунца звезде хладне,
А сутон о свитањима.*

Тако нас је уводна песма довела до самог језгра где настају не само најчистије лирске него и најдубље Дучићеве песничке слике. То је, разуме се, укрштање противности у нама, у нашој трагичној људској судбини, као и у моћној природи, у обртању точка њених непрекидних, кружних промена. И сам је Дучић, уосталом, који је имао високу критичку самосвест, овако одредио извор поезије: она се, каже он,





„јавља у судару двеју супротности, у додиру двају полова“, па онда додаје да она „избија, дакле, равно из оне тачке где су се таква два противна правца укрстила“. Кроз ту тачку у вечерњој песми „Међа“ пролази она „црта“, она опсесивна слика „страшне међе“, границе живота и смрти, „што дели покрет од мира“:

*Када се јаве на црти,
На крају туге и пира,
Високе планине смрти,
И хладна језера мира „*

Ко чека на међи?

У истој су песми звуци које је Дучић назвао свемоћним садржани у чистом безгласју, а неодољиве боје и слике у самом срцу таме:

*Знам, чува безгласна жица
Све звуке неба и света,
И црна поноћна клица
Све боје сунчаног лета...*

„Вечерње песме“, у које спада и сва Лирика, штампана 1943, дошле су на крају, као сам врх Дучићевог песништва. По свему судећи, то је уопште један од врхова наше лирике у везаноме стиху. Могли бисмо је назвати и мисаоном. Али не зато што су у њу уткане мисли, него зато што њене слике, ношене ритмом и мелодијом, граде једно у себи сређено а потресно виђење света и човековог положаја у њему које је исто толико доступно нашим чулима колико и нашем уму. У само четири кратка стиха пред нама искрсава судбина бића које у себи носи божју искру, али не може проникнути ко га је у овај свет послао и коме се на крају враћа:

*Да стрела с другог копна бачена,
Ко зна за коју коб изливена,
Врати се с овог пута смрачена „
Свом стрелцу ком и не зна имена.*

(„Путник“)

То је део и продужетак онога дубоког, нуминозног доживљаја који је Дучић имао на „страшној међи“. А имали су га само ретки и, мислимо, уистину велики песници.

(2000)





АНДРИЋЕВА НОВЕЛА „МОСТ НА ЖЕПИ“



девојка је, вели једна народна изрека, као камени мост. Тешко је рећи

на које се особине каменог моста овде помишља: да је тврд, постојан, издржљив или да је сведен на лук, складан и витак. И ма шта рекли о снази или лепоти девојачкој, смисаоно богатство овога сликовитог поређења нећемо достићи, јер оно у начелу – и у томе је његова лепота – не пречи да доведемо у везу многе особине моста и девојке. Кад се изрека употребљава, смисао се бира према прилици: час претежу једне час друге особине каменог моста које се преносе на девојку. Преносни, метафорички смисао је отворен: није дат, него се у сталној употреби, тако рећи, исцрпљује. И ето, отприлике, такав метафорички а отворен смисао има сваки књижевни текст, па и једна од најлепших Андрићевих новела – „Мост на Жепи“. Књижевни текст, наиме, такође садржи неко поређење, само што је оно обично скривено и потенцијално. Скривено и потенцијално, оно – попут пупољка – развија своје метафоричке латике у конкретном сусрету са читаоцем. И сваки пут унеколико другачије.

Ваљано прочитати „Мост на Жепи“, то у првome реду значи: наслутити потенцијално поређење тамо где, наизглед, никаквог поређења нема и тиме активирати чисто уметнички – а то увек значи и метафорички – смисао који текст носи. Јер, непосредно нам у Андрићевој новели, као што знамо, није дато ништа осим описа околности под којима је настао мост на босанској реци Жепи. И онако како читамо текст од прве реченице до пред сам његов крај, тако се поступно слаже један, рекло би се, чисто историјски опис, који можемо оцењивати према његовој веродостојности и, с друге стране, према ауторовој занатској, изражајној вештини. Читалац, међутим, будући да зна како је пред њим књижевни, а не историографски текст, готово интуитивно тежи да укупан опис схвати као преносив, а не као дослован. Али читалац, разуме се, и овде полази од текста: сâм текст мора бити тако организован да захтева и одговарајући начин читања. Треба, према томе, открити оне особине Андрићеве новеле које, тако рећи, програмирају, усмеравају наш начин читања, мада ми уопште не морамо бити тога свесни. Као што не морамо бити свесни граматичке структуре свог матерњег језика а при томе исправно разумемо оно што је речено или написано на том језику.

Прва реченица, дакле она од које и започиње читање, гласи: „Четврте године свога везировања посрну велики везир Јусуф, и као жртва једне опасне интриге паде изненада у немилост“. Не само у овој реченици, него у целој тексту ниједном није речено који је век посреди, која његова деценија и која је тачно историјска година та „четврта година (Јусуфовог) везировања“. У историографском тексту оваква би





неодређеност унела пометњу, а у „Мосту на Жепи“ уопште није тако. Јер четврта година Јусуфовог везировања, кад је пао у немилост, представља апсолутни почетак радње и почетну тачку од које се једино и мери време. На пример, касније, кад је мост већ саграђен и Јусуф посматра хронограм који треба урезати на задужбини, време се овако прецизира: „Прошле су, још летос, две године од његова пада и заточења“. Невидљиво лице које нас тако прецизно обавештава речима „још летос“ као да се у истоме тренутку налази поред Јусуфа, а распон од Јусуфовог заточења па до овога тренутка није ништа друго до унутарње време, време збивања саме радње у новели. Запоставља се, дакле, историјско рачунање времена, а уводи се један други календар: он бележи догађаје у животу ликова, и то оне догађаје који су значајни за радњу у новели, за њену причу. Кад започне прича, укључује се њен сопствени часовник; кад се она заврши, тај се часовник зауставља. Андрићева новела је тако организована да читалац, кад се прича заврши, излази из овога условног времена и доспева у једну другу временску „перспективу“, из које, тако рећи, споља гледа на причу. Али о томе ћемо касније нешто рећи.

Сад би требало ближе размотрити ону радњу или причу у Андрићевој новели која се, у школи, обично препричава као садржај. Њен су саставни део, дабоме, ликови као учесници радње. Прича је усредсређена на настанак везирове задужбине, па самим тим и на везира Јусуфа. Али она не обухвата сав везиров живот, него само један животни исечак чије смо временске границе малочас истакли. Све што сазнајемо о везиру види се и прелама се кроз призму овога, отприлике, двогодишњег животног исечка. Јер то су границе и саме приче, као оквири на сликарскоме платну, па зато можемо сасвим лепо пратити како ликови у „Мосту на Жепи“ улазе у причу и излазе из ње. У причу улазе да би обавили неки задатак, а из ње излазе кад су тај задатак обавили. Другим речима, везир Јусуф, неимар Италијан, Селим Циганин и писац хронограма присутни су у причи сваки са по једним делом свога замисливог реалног живота (од рођења до смрти); неједнаким делом, јер им је и улога неједнака.

Део се издваја и бира се, дакле, према задатку који дати лик треба да обави у причи. У томе је разлика између реалне личности и књижевнога лика: овај други је увек део у односу на ону прву, део који добија свој смисао само на основу функције коју обавља у причи. Појаснићемо једним примером. Селим Циганин је у причи присутан само као онај ко је неимарове ствари догонио на коњу из Вишеграда и једини улазио у његову брвнару. И он је такође једини који у новели непосредно говори, са приметним дијалекатсколокалним колоритом. Ове су појединости изабране према задатку или функцији која је Селиму (као лику) намењена у причи: да изблиза види неимара у часовима, тако рећи, доколице, кад је градња престала а он се повукао у своју брвнару. Али да га види очима обичног човека, за кога је неимарово понашање загонетно и чудно, јер је без остатка и у сваком тренутку у власти неког неразумљивог градитељског заноса. Дијалекатски колорит у Селимовом говору верно, непосредно и унеколико наивно одсликава ону тачку гледишта са које и мост и његов градитељ изгледају као „чудо невиђено“, као нешто што има далеки и несагледиви смисао, с ону страну земних ствари и земних брига. И кад је овај задатак обавио, Селим се у причи губи, као да је из ње изашао.





Овде се можемо присетити бајке. У њој се прво изговори почетна формула „био једном“ или „били једном“ (то је прелазак из реалног времена причања бајке у време саме бајке), па се онда уводе, на пример, цар, његова три сина и кћер. За њих кажемо да су ликови из бајке, а препознајемо их као ликове зато што су њихове карактеристике на типичан начин повезане са функцијама које у причи имају (зна се, на пример, функција трећег, најмлађег сина у односу на средњег и најстаријег). Везир, неимар, Циганин Селим и писац хронограма такође су ликови, али новелистички: њихове су улоге строго одређене композицијом новеле, па би се могло рећи да њихове у новели истакнуте особине служе као мотивација за задатке које треба да изврши. Ако њихова композициона места замислимо као концентричне кругове, можемо рећи да у основној причи „Мост на Жепи“ најшири круг припада Јусуфу, ужи неимару, још ужи Селиму и писцу хронограма. Зато се, наравно, време у причи и рачуна према догађајима у Јусуфовом животу.

Говорећи о границама приче, посегли смо у једном тренутку и за поређењем са оквирима на сликарском платну. Ови оквири – познато је – знају да пресеку поједине ликове, да оставе, рецимо, само пола њихова тела или чак само руку, а то се чини и зато што је укупна композиција слике организована тако да наш поглед са свих страна усмерава ка средишту, ка средишњој фигури. Границе или резони који су проведени у основној причи „Мост на Жепи“ такође усмеравају наш питалачки поглед ка средишњем лику, а то је мост, тачније: побуде које су подстакле његово подизање, сâм процес настајања моста и, на крају, његов изглед и живот „у кршу и дивљини“. Ето се прича није завршила кад су сви раније наведени ликови већ изашли из ње, него се завршава описом моста. Штавише, кад се она доиста заврши, пред нама искрсава још један, раније скривени лик, онај који нам је причу испричао: „Онај који ово прича, први је који је дошао на мисао да му (мосту – Н. П.) испита и сазна постанак“. Дакле, ми смо као читаоци изашли из приче и њенога условног времена, а на то нас подсећа управо појављивање причаоца и објашњење како је до приче дошло: он ју је замислио једне вечери кад је уморан сео поред моста и леђима се наслонио на његов топао, клесани камен.

Композициони поступак који је Андрић применио на крају новеле има, разуме се, своје име – то је епилог. Али је то епилог који би, ако се придржавамо обичног временског и логичког следа, требало да буде на почетку, као пролог. Шта је постигнуто оваквим композиционим поступком? Ако новелу читамо редом (а и како бисмо другачије?), крећемо се од жеље и замисли да се мост подигне до његова изгледа и живота „у кршу и дивљини“, али нам на крају епилог намеће и другу „перспективу“: накнадно враћање од изгледа моста ка откривању жеља, намере и замисли које су му претходиле. Тако нам композиционо устројство текста намеће и нешто што бисмо могли да назовемо двосмерно читање, а у целини нас прецизно усмерава ка семантичкој жижи, ка самоме средишту наративнога описивања, где и започиње процес метафоричког преношења свих непосредно датих чињеница. Тако нас од непосредно датог описивања догађаја и ликова сâм текст у току читања води ка једном дубљем слоју: с једне стране рушилачка водена стихија, с друге жеља мештана да је укроте; с једне стране понор злих, рушилачких сила с којима се везир суочио, с друге стране његова жеља да помогне увођењу реда, уљуђености и животне





сигурности у свом завичају; с једне стране бескрајни неимаров градилачки занос, с друге зла стихија (болест и смрт) која га је покосила чим је мост завршио.

Постепено се, у ствари, мост – то функционално, смишљено и смислено дело људско у суровом, штуром, опором и мрачном пределу – издваја као оличење чисте супротности свим рушилачким силама које човека испуњавају несигурношћу и страхом. Лепота овога моста, која као чудо делује у „кршу и дивљини“, то су успостављени односи између њихових камених блокова, односи који подлежу сврховитом поретку. Сврховити поредак стоји на супрот нереду сваковрсних рушилачких сила, било да долазе из природе, из неконтролисаног људског нагона и разуздане страсти, било из неразумних односа у друштву. Мост се у мрачном пределу издваја као „необична мисао“, јер нигде смислени поредак није дат у тако чистом облику као у људској мисли. Другим речима, у складним односима између камених блокова моста материјализовала се неимарова мисао. Мисао и поредак – то је она светлост којом је везир Јусуф хтео „само делимично да обасја“ свој завичај.

Цела прича коју „Мост на Жепи“ садржи може се, према томе, пресликавати на стални, вечни човеков напор да уреди, смислено организује свет око себе и у себи, да превлада снагу рушилачких сила и нереда. Овај неред и хаос у савременој се кибернетици и теорији информације назива ентропија, а човекова се култура дефинише као победа над ентропијом, као смислена организација. У целини гледано, Иво Андрић је у свим својим делима, и из различитих углова, приказивао човекову борбу са бесмислом, ентропијом. Јер Иво Андрић је – могли бисмо рећи – писац, културе, тј. писац који је више но било ко други у нашој књижевности заокупљен човековим настојањем да по мери свога ума доведе у ред свет у коме живи. Зато иза свих прича које у његовој прози налазимо, можемо дослутити древни мит о борби између светлости и таме, добра и зла. Ту исту борбу наслућујемо и у беспрекорно изведеној новели „Мост на Жепи“. Њен складан, уравнотежен и чврст укупни композициони састав – сам по себи нас води ка поретку који људски ум успоставља.

(1982)





ЈЕ ЛИ СТВАРНО ПОСТОЈАО ЧАРНОЈЕВИЋ?



остоје добро и лоше постављена питања. Да ли је стварно постојао

Чарнојевић из Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског, то на први поглед изгледа као најгоре постављено питање. Најпре зато што је тешко говорити о стварном постојању ма којег књижевног лика. А онда и зато што Чарнојевић може бити споран као засебан књижевни лик. Није случајно што га критичари понекад нису разликовали од главног јунака романа Петра Рајића. Може се рећи да је у нашој књижевној критици разјашњен однос између ова два лика. Па ипак, кад дуго и стрпљиво радите на припремању критичког издања романа, уочавате понешто што би могло ићи у прилог управо погрешно постављеном питању. На пример, промене које је Црњански уносио у текст, рачунајући од једног одломка штампаног у часопису 1920. године, показују да се он колебао да ли треба, и како, један лик раздвојити на два: на Рајића и Чарнојевића.

Није ништа мање занимљиво ни то да Чарнојевић има своју малу историју управо као књижевни лик: можемо пратити његову књижевну генезу кад упоређујемо текстове Милоша Црњанског. Мислим да то није случајно. Јер овај двојник, ова сенка од лика коју видимо тек у Рајићевом сну, долази нам из самог средишта пишчеве поетике. То није усамљен случај, који налазимо само код Црњанског. Ваља се сетити и оне загонетне сенке из Андрићеве Проклете авлије која види и чује, а не говори. Зове се просто: младић поред прозора. Она је попут конца који, кад га добро уочимо и повучемо, отвара нам унутарњи склоп Андрићевог романа. Најзад, и у трећем, такође изврсном кратком роману Људи говоре Растка Петровића, изненада се у светлости муње појављује демон са црним огртачем. Приповедач за ово привиђење каже да је велики песник. И кад откријемо на ког се песника мисли и на који догађај, опет ће нам се дело отворити изнутра: показаће нешто од своје поетике.

Заметак Чарнојевићевог лика налазимо у објашњењу које је Црњански дао уз песму „Суматра“ 1920. године. Ту је први пут изложио своју поетику, нову и необичну. А необична је поред осталог и зато што се настанак песме објашњава сопственом биографијом којој се додаје још једна, паралелна али туђа. Поред песника који се враћа из рата, појављује се „један добар друг“, који се такође из рата враћа: из азијског дела Русије, па преко Јапана и Енглеске. Много касније Црњански је у једном интервјуу навео и његово име: Милош Биримац. Биримац није књижевни лик, него стварна личност, која се на дватри места помиње у Итаки и коментарима. Али се и у





демону из романа Људи говоре такође налази стварна личност: песник Милан Дединац. Изгледа да је и Црњански у лик „једног доброг друга“, кад га је ускоро развио у роману Дневник о Чарнојевићу, увео стварну личност једног песника. Оно што је и у једном и у другом случају заједничко, јесте да увођење стварне личности једног песника служи као мотивација за изношење сопствене поетике.

Два повратника из рата, песник и „један друг“ из објашњења „Суматре“, у роману Дневник о Чарнојевићу паралелно су развијена као приповедач Рајић и његова сенка Чарнојевић. Али та сенка, у крајњој линији, и нема другог задатка него да изложи и својим поступцима, својим животом потврди пишчеву поетику која се зове суматраизам. Црњанском, очигледно, није био довољан лик који би у роману излагао његову поетику. Потребна му је била и из стварности узета личност која ће својом биографијом оживотворити ту поетику. А ко би то други могао бити ако не песник? Занимљиво је да ни Црњански, као ни Петровић, није навео стварно име песниково. Остављено је нама да га у оба случаја наслућујемо и најзад откријемо. Изгледа да при томе прави циљ није да се дело затамни и алузивност учини широм и неодређенијом. Или бар није само то.

Чарнојевићу су у роману дата три својства која нам олакшавају препознавање. Најпре је то његово порекло: он је Далматинац. Отац му ради као писар на фару. Рајић чак с њим у епистоларној форми расправља о могућим односима између Срба и Хрвата по завршетку рата. И једно и друго, фар и расправа о односима у новој држави, заклоњено је или сасвим пригушено у доцнијим издањима романа. Са чисто књижевног становишта разлози су јасни: лик који је постао двојник мора имати помало двосмислену биографију, па и оца Чарнојевићевог налазимо у манастирима фрушкогорским и у Влашкој. Друго својство налазимо у јунаковим путовањима бродом од Сингапура и Бомбаја, па преко Каира и Малте до Солуна. Треће је његова теорија о тајним везама у свету. Она је очигледно песничка, очигледно има нешто од космичке утопије из времена авангарде, и по свему се подудара са суматраизмом самог Црњанског.

Поћи ћемо од путовања или лутања по свету. Црњански нам у томе помаже својим сећањима објављеним 1929. године: судбину за време рата и путовање из Русије, па преко Јапана и Енглеске описује код свог пријатеља Сиба Миличића на исти начин као и раније код Биримца. Остала путовања Сиба Миличића подударају се потпуно с Чарнојевићевим правцима пловидбе. Друго, код Миличића у првим поратним годинама Црњански издваја планетарно осећање „жудњу за неким космичким оптимизмом, радошћу, без обзира на свакидашњицу“. И овде лако препознајемо Чарнојевића. Затим, у једној Миличићевој песми из истог времена, коју је Црњански свакако знао, као рефрен се понавља: „Родно ми острво Фар.“ На острву с фаром био је писар, Чарнојевићев отац.

Најзад, и можда најважније, у Писмима из Париза из 1921. године, на једном од места где се виде сами темељи његове поетике, Црњански као потврду наводи Миличићеве стихове из Књиге радости: „А, Земља, нека је срећна, сирота наша сестра, Земља.“ Доцније, у коментару уз песму „Посланица из Париза“, описује Миличића





како 1921. године са заносом тумачи француским песницима своју теорију о „космичкој литератури“. Несумњиво, Миличићева космичка теорија уклопљена је у суматраизам Милоша Црњанског, а Миличић заједно са својим пореклом, животном судбином и песничком теоријом послужио је као стварносни прототип за обликовање Чарнојевићевог лика. Лика који је сенка. Али сенка која отеловљује један једва ухватљиви занос или слутњу, која је као магична нит проткала не само књижевно дело Милоша Црњанског него и српску књижевност XX века.

(1996)

ПУКОТИНА У ЈЕЗИКУ

Т

ачно пре сто година, 3. маја 1898. по старом, а 16. маја по новом

календару, у Београду је у јутарњим часовима рођен Растко Петровић, недалеко од Института за књижевност и уметност (у коме се сада налазимо), у некадашњој Ратарској улици, која је под тим именом постала препознатљиви књижевни и културни топоним – именом које ће јој се, надам се, једнога дана ипак вратити. Наш научни скуп одржава се, дакле, на месту и уочи самог песниковог рођења, што није случајно, него намерно усаглашавање с једном од суштаствених особина његове поезије: јер она је претежно, као што знамо, повратним погледом окренута према почетној граници, према човековом доласку на свет, што је исто толико тамно, за наш ум непрозирно као и завршна граница, кад се са овога света одлази. Опште је познато, наиме, да је Растко Петровић двадесетих година као сопствено, ново тематско језгро у српску поезију увео „тајну рођења“, по свему судећи наспрам подразумеване „тајне смрти“. Ова чињеница, сама по себи узета, не говори нам много. Али чим је укључимо у мрежу књижевних промена, чим је почнемо пажљивије посматрати у развоју модерног српског песништва, одмах почињемо назирати полазну тачку или бар крајичак конца који ће нас повести у једно могуће и, можда, корисно тумачење.

У први мах уочавамо извесну, додуше површну, али оштру супротност. Претходна поезија, поезија српске модерне, с краја XIX и почетка XX века, у свом је средишњем току изразито усмерена ка општем – у природи као и код човека – опадању, расулу, умирању. Од Војислава Илића, преко Ракића и Пандуровића до Диса, удео смрти градуално се увећавао. Не само што се, рецимо, драга поглавито појављује као мртва драга, него код Пандуровића завршава у хладној гробљанској стилизацији. Наши историчари књижевности сводили су и своде ове појаве – као да их тиме





објашњавају – на песимизам, што је заправо идеолошко вредновање и мало шта говори о књижевности. Стару и омиљену расправу о песимизму ваља напустити као промашену. Јер у књижевности до стварних промена долази на другој равни, где се заједно с еволуцијом песничких облика помера чисто временска тачка с које песниково око гледа. И то се померање нарочито добро види кад дође до дубљег књижевног прелома или чак до правог преврата, какав се код нас десио на уласку у двадесете године. Преврат је, разуме се, донела књижевна авангарда у оштром, узајамном полемичком порицању с представницима предратне модерне.

Добро је познато да се Растко Петровић, већ после првих публикација у периодици (1920), као и првих књига прозе (романа Бурлеска господина Перуна бога грома, 1921) и поезије (збирке Откровење, 1922), нашао у самом средишту поменутог преврата; штавише, он се брзо обрео у фокусу најжешћих полемика, за које дотад – по суровости – наша књижевност није знала. Али није познато, јер то није испитивано, да је управо он, и тада, најдаље помакао казальку на нашем књижевном часовнику. Шта се под тим разуме у самој поезији, покушаћемо мимогред да покажемо помоћу дватри проста детаља, која се свима нама налазе надохват руке. Лирика из времена наше модерне буквално је преплављена пејзажима сутона и јесени. Јесен се понавља све до монотоније. Иза тога се, изгледа, скрива посебна улога коју је она у поезији преузела као завршна животна тачка према којој се одмерава трајање. Она је заправо постала темпорални ослонац за песничку слику света. А Растко Петровић тај темпорални ослонац премешта на супротну страну: смешта га у пролеће. Тако се трајање почиње да одмерава према почетку годишњег обртаја (сунчевом успону), а не према његовоме крају (сунчевом потањању).

*И неће бити да је случајно што Откровење почиње обраћањем пролећу:
Да ли иронију или оснажење на живот нови,
пролеће, сад ми доносиш?*

(„Пустолов у кавезу“)

А у „Једином сну“ – за који песник напомиње да је „прва песма Откровења“ – пролећни почетак доводи се у везу са сном у мајчиној утроби:

*Ја сањах на рубу пролећа, а ви где снисте
Недирнуто?
За њега бар знам да сања тај сан
У трбуху своје матере.*

Може се учинити да смо се сада знатно приближили Петровићевој „тајни рођења“, али са једне доста неочекиване а заобилазне стране. Јер сви покушаји да се о њој непосредно говори, да се протумачи сама по себи, као засебно узета појава, остали су без успеха. Изгледа да се за њено разумевање тешко налази довољан контекст, пре свега књижевни, али и теоријски. Када им пак са нове стране приђемо, нашој пажњи неће промаћи да се у четири наведена стиха сан на рубу пролећа, пре но што ново лето настане, узајамно пресликава са сном човечијим пре но што изађе из мајчине утробе.





А што је најважније, и у једном и у другом случају сан пресеже у исконско, у девичанско – у оно што песник назива „недирнуто“.

Ако је Растко Петровић двадесетих година ичему тежио у поезији, онда ће то најпре бити дотицај с „недирнутим“. Била је то у неку руку и општа тежња нових песника, којом су се разликовали од предратних.

Али одмах ваља додати да све границе које у периодизацији постављамо подсећају на аналитичку решетку којој измиче флукуални развојни ток. Тако је представа коју смо малочас дали о лирици предратне модерне одвећ уопштена и сиромашна. Она прикрива да је већ тада у зачетку постојало понешто што ће после рата шире развити нови песници. Можда је најзанимљивији пример Дисове слутње из „Тамнице“ о „невиним даљинама“, са којих рођењем падамо у овај свет. На основу ње може се закључити да је у српском песништву наговештај тајанства рођења као човекове бачености у свет знатно пре Растка Петровића дао Владислав Петковић Дис. Мада се иначе слике из њихових песама једва могу међусобно самеравати – толико су различите. Па ипак, међу њима, са књижевноисторијског становишта, постоји извесна типолошка близина, ако већ не и сродност. Макар и по томе што су критичари код обојице радо помињали језичку невештину. А она не иде, разуме се, сама: преноси се у општи склоп песме, која нема усаглашене делове, него пуца између група стихова с неједнаком вредношћу. У већини Дисових песама савршене нам изгледају само поједине строфе и стихови, што је већ код Петровића узело оштар облик фрагментарности, можда и расула. Шта је, у ствари, ова невештина или све већа пукотина у песничкој форми? Извесно је једино да је она код песника најдубље укорењена у језику; да је у почетном или елементарном виду налазимо у неспретном (необичном?) руковању његовим формалним и семантичким чиниоцима.

Као сасвим очигледан пример необичне, а лингвисти би рекли неправилне синтаксичке употребе граматичких облика, може се из ране песме „Из ковнице изашав“ узети стих: „Залутах разбојништво стечено у дружби са Словенима старим.“ Да „залутах разбојништво“ место „залутах у разбојништво“ није нехотична омашка, потврђује нам трећи стих иза наведеног: „[ја сам] пун чежње јутра да сване“ место „[ја сам] пун чежње да јутро сване“. Сва је песма „Из ковнице изашав“ толико и тако прожмана истородним језичким неспретностима да их морамо сматрати неодвојивим делом њене песничке структуре. Ако их исправимо, десиће се исто што и са песмом чије смо поједине стихове преточили у прозу. Али како их објаснити са књижевног, а не лингвистичког становишта, јер је јасно да не подлежу лингвистичком тумачењу? Начинићемо корак назад, вратићемо се Дису и његовој „Тамници“, којој се не може порећи да је ванредна песма премда садржи најоштрије, јер је дубоко, нарушавање граматичких правила. Уз то код Диса нарушавање изгледа спонтаније, будући да се не ослања ни на какав песнички програм какав су, доцније, авангардни песници готово редовно подразумевали.

У другој строфи „Тамнице“ песнички субјект за себе каже да је при „паду“ (доласку) на овај свет био „непознат говору и невољи ружној“ уместо „није познавао говор и невољу ружну“. Разуме се да је у критици ова погрешка истицана као груба и





недопустива. Али у песми она је само део једне прикривене тежње која је у померању агенса и пацијенса на крају довела до њихове замене, свеједно хотимично или не. А пошто граматичком агенсу и пацијенсу као философскологички корелати одговарају субјект и објект, може се рећи да је Дис у „Тамници“ обрнуо темељни субјектобјект однос, који има универзално важење. Разумљиво је онда што је и у претпоследњој строфи замисливи исказ „осећам себе кад гледам у траве и ноћи, и воде“ добио преокренут изглед „осећам себе у погледу трава и ноћи, и вода“. Говор који нас не познаје, па траве, ноћи и воде које гледају уместо нас, и на крају оне чудновате очи у последњој квинти, то очигледно није више само језичка пукотина него и пукотина у нашој устаљеној (канонизованој) слици света, коју је Дисова песма најавила, а учиниће је довољно видљивом млади песници с почетка двадесетих година.

Полазећи од исте анализе „Тамнице“, покушали смо у једној другој прилици да покажемо како се с ове стране лакше сагледава прикривени динамички образац који је Милош Црњански положио у своје фасцинантне слике и пејзаже, потпуно нове у српској књижевности.³³

Појава је, међутим, знатно шира, не тиче се само Црњанског: ваља је схватити као општу одлику једне стилскоразвојне етапе у нашем песништву, којој подједнако припада и Растко Петровић. Иначе разлике између ова два песника нису ни мале ни занемарљиве. Напротив. Близак немачком експресионизму, Црњански је тежиште све више померао на преуређење синтаксе да би је учинио – како су радо истицали експресионисти – „стенограмом душе“. И добио је ритмички рашчлањену реченицу с покретним члановима и појачаном улогом језичке прозодије, што је омогућило изражавање једва ухватљивих прелива у слици и значењу, у наговештају и слутњи, који прелазе границе појмљивог искуства. У том погледу његов изразито мелодични стих из „Стражилова“ остаје без премца у српском песништву. Растко Петровић је, опет, непосредније полазио од искуства француске поезије: у распону од гласовите Рембоове тврдње да песник „постаје видовит прибегавајући дугом, огромном и смишљеном *растројавању свих чула*“³⁴, па до најновијег, тада актуелног дадаистичког разграђивања не само књижевних конвенција и синтаксе него и саме, најобичније структуре речи. То се, уосталом, доста јасно види у његовим есејима, у којима се огледа будна самосвест о уношењу нереда на обе стране: међу „помешане“ податке које чула дају песнику о свету, али и у сам језик, који би иначе морао служити за успостављање поретка.

Изгледа да су два есеја особито значајна за расветљавање његове поетике: „Хелиотерапија афазиса“ (1923) и „Младићство народног генија“ (1924). И у оба говори о дадаистичком разграђивању језика, разбијању речи. Не да би га одобрио, него да му послужи као подлога за уношење нешто другачијег искуства, што нас приближава његовој сопственој поетици. При помнијем читању лако се уочава да се у

³³ Новица Петковић, Лирске епифаније Милоша Црњанског, Београд, 1996.

³⁴ Артур Рембо, Сабрана дела. Превод Николе Бертолина, Београд, 1991, стр. 223.





„Хелиотерапији афазии“ заправо разматра иста она појава коју налазимо у манифестима свих или готово свих најважнијих авангардних књижевних покрета, од италијанског и руског футуризма, преко немачког експресионизма, па до француског дадаизма и надреализма: да се језичка средства троше, хабају, да се аутоматизује њихова употреба, па да више не осећамо ни њих ни оно што се помоћу њих описује. О томе је код нас 1920. године писао Станислав Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“³⁵. А добро је познато да је Виктор Шкловски поставио камен темељац руском формализму кад је издвојио и описао поступак којим се у књижевности укида аутоматизација: ствар се чудно именује и чудно приказује да би јој се обновила перцепција, и то је *поступак очућавања*³⁶.

Дадаистички поступак разграђивања синтаксе који је Растко Петровић навео, ако и није у ужем смислу очућавање, свеједно је упоредљив с њим. Није, међутим, важан сам поступак колико конкретан пример који он најпре уз полемичко тумачење варира, а касније га широко развија. Јер нам при томе открива шта су код њега самог могли бити дубљи подстицаји за она синтаксичка одступања у песми „Из ковнице изашав“ која смо раније поменули. Он, наиме, сматра да би дадаисти већ излизану фразу „коњ иде ногама“ – да би је дезаутоматизовали и обновили сензацију – заменили овим трима: „ноге иду коњем“; „ноге и коњ иду“; „ноге иду коњ“³⁷. Прве две разграђују семантику (семантички су неисправне), трећа грамматику (граматички је неисправна). Овакво разграђивање обично је својствено радикалним књижевним покретима и најчешће завршава у књижевном експерименту. Уместо тога, Петровић замењује обичнији глагол (ићи) необичнијим (мицати) и даје две фразе с обрнутим поретком „коњ миче ногама“ и, ноге мичу коња“, од којих другу сматра бољом од прве; дуго је све тачније и тачније и више приближује сензацију стварности“³⁸.

Оно што је код две последње фразе посебно занимљиво јесте да нам је као у маломе опиту указано на могућност замене агенса и пацијенса: место да коњ миче ногама, предност се даје обрнутоме да ноге мичу коња, зато што изазива јачу сензацију. Разуме се да то није случајно: проистиче из непосреднога песничког искуства³⁹. Међутим, обртање односа између агенса и пацијенса само је видљиви врх

³⁵ Најпре је објављен у Прогресу 1920. године, затим укључен у: Станислав Винавер, Громобран свемира, Београд, 1921.

³⁶ Виктор Шкловский, О теории прозы, Москва, 1925. Уп. такође: Новица Петковић, Језик у књижевном делу, Београд, 1975, стр. 162–164, 177–186.

³⁷ Дела Растка Петровића, књига VI Есеји и чланци, Београд, 1974, стр. 410.

³⁸ Исто.

³⁹ Шире гледано, међутим, саму могућност да у песништву агенс преузме улогу пацијенса први је поменуо Артур Рембо у писму Жоржу Изамбару 1871. године: „Нетачно је рећи: мислим. Требало би казати: мишљен сам“ (Artur Rembo, Sabrana dela, Beograd, 1991, стр. 221). Ово указивање на замену супротну традиционалној логици и граматици касније је добило широк одјек, добро познат и самом Растку Петровићу.





једне шире појаве: долази до померања у рекцији уопште, час јаче час слабије. Померање је тако учестало у песми „Из ковнице изашав“ да се само из једне кратке строфе могу издвојити три изразита примера. Први: „пароброди запловише море“ место „пароброди запловише морем“. Други: „извором сањам“ место „извор сањам“. Трећи је веома сложен, зато што“ садржи вишеструко метонимијско преношење. Почетак журног корачања друмом преобраћа се у: „опасах бедра друмом журним“. Ево најпре целе, уосталом изврсне строфе, с подвученим примерима:

*Чим у жудњи опасах бедра друмом журним кроз горе,
Стид ме би... видици, бескрај, паробродизапловишеморе;
А као тикве журне у пољу,
Као хлеб врућ, извором
Сањам.*

За пример „запловише море“ – који је истоврстан са „залутах разбојништво“ – могло би се рећи да прелазак с неправог објекта (морем) на прави (море) појачава значење дејства и увећава напетост. Напетост се увећава, поред осталог, зато што „пароброди запловише море“ због померене рекције покреће још једно, додуше потенцијално значење, коме одговара прави објект: да „пароброди заораше море“. Напетост и двострукост (двосмисленост), које иду заједно, постоје и у обрнутом случају, кад се с правога прелази на неправи објект, па песник, уместо да просто извор сања, он извором сања: канда помоћу њега, канда у његовом простору, канда заједно с њим, дакле с латентним сазначењима која су при употреби српског инструментала вероватна/очекивана. Све се то још разговетније опажа у једном раније наведеном примеру, где је песник у исти мах испуњен сопственом чежњом да јутро сване и чежњом самога јутра да сване: „[ја сам] пун чежње јутра да сване“. Укрштају се, тако рећи, субјекатска и објекатска страна чежње.

Постоји, очито, нешто у помереним (не и разореним) граматичким конструкцијама што их приближава тропима. Оне се колебају између два могућа смисла. Та појава у модерном песништву мало је испитивана, ако је уопште испитивана. Разуме се да она не постоји само у песми „Из ковнице изашав“, али је у њој толико јасна да нам може послужити за расветљавање неких општијих особина Петровићеве поезије. А пре свега за ближе одређење природе песничке слике, пред којом често застајемо као пред малом загонетком: необична је и силно делује, али једва да смо кадри да у њу проникнемо. Тако, на пример, колико год да је снажна, слика „опасах бедра друмом журним кроз горе“ измиче нам чим покушамо да је из иреалне преведемо у реалну. Јер она збиљски не постоји, него је само могућа на основу вишеструког метонимијског преношења. Најпре разазнајемо синегдоху бедра (место ноге, којима се креће песнички субјект). Затим двоструко унакрсно преношење: журно кретање по друму преноси се на друм, који тако постаје журан; савладани (пређени) друм преноси се, опет, на бедра, која он – као да је савитљива трака или појас – опасује. То је, по свему судећи, једна доста компликована подврста метонимије: хипалага. И то удвостручена, с двостраним преносом: са човека који се креће на простор по коме се креће, и обрнуто.





Сложено преношење – видљиво код хипалаге – наћи ћемо доцније, у Откровењу, сажето у готов троп. У песми „Двадесет неприкосновених стихова“, наиме, ноге се чудно називају: „стоваришта друмова“. У њима се, дакле, складиште (склупчавају) друмови које су препешачиле. За песничке слике Растка Петровића уопште је важан овај присни однос тела и предела, као и веза тела с простором: као да тело и предео једно у друго пресежу, и као да при кретању тела осећамо како се простор размиче. Има у томе нешто од раног, инфантилног искуства, али и нешто од старог, архаичног културног памћења. И у једном и у другом, уосталом, тело је имало изванредан значај, на који се касније заборавља. Растко Петровић је, нарочито у раним песмама, умео да реактивира старе словенске слике, које далеко сежу у прошлост, као остаци потонуле митологије. Никада оне нису сасвим ишчилеле из његове поезије, него су се мешале и претапале с новим сликама, и у песмама се, доста често, сачувале као наговештаји. Тако и у наслову ране песме коју анализирамо није случајно истакнута ковница. Ковачи и ковница имали су у старим културама и митологијама повлашћено место.

Због тога је више него занимљиво да Петровић ни на путовању по Африци (1929) није заборавио на коваче, о којима нам даје поуздано обавештење: „Они, као што знамо, припадају засебном племенском роду и истовремено су и ковачи и свештеници и чувари фетиша, јер граде оружје, и рукују огњем.“⁴⁰ А онај, опет, за кога нам се у песми саопштава да је управо из ковнице изашао или се тамо упознао с тајнама ковачевог заната или је можда замишљен као сам ковач, дакле човек који је код старих Словена, као и код неких других ратарских племена, постајао „културни херој, помоћник у божанском чину стварања“⁴¹. И чим је из ковнице изашао, он – што је карактеристична појединост – навлачи на себе небо као одећу, као кабаницу. Појединост је мање занимљива зато што је у старим митологијама ковачево порекло везивано за небо, а знатно више зато што је пред нама особита врста слике која се у разним песмама варира. Наиме, „навукох на себе небо као кабан“ иде у исти ред као и слика људи којима су главе обвијене „у видике ко у саруке“, у претпоследњој песми Откровења:

*Недоглед, гле, пљује светлост међ облаке,
Моје срце, још морнар, напаја себе крвљу;
И сва та прекоморска путовања
Која обвију главе у видике ко у саруке [...].*

(„Зимски репертоар“)

⁴⁰ Дела Растка Петровића, књига V Путописи, Београд, 1977, стр. 335.

⁴¹ Уп. опширне податке о томе у књизи: Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, 1977.





Видик што обвија главу као сарук преиначен је у наредној, последњој песми Откровења, у застрашујућу плаву ивицу хоризонта која ће песника – рођењем доспелог у овај ненаклоњени му свет – уморити „као најбеднијег скота“:

*Осети се бескрајно несрећним; опор и стар;
И да ће ивица што се плави,
Одвећ широког света за угрожену младост,
Да га као најбеднијег скота умори...*

(„Ово о једном песнику“)

Изгледа да се у овом узајамном пресликавању тела и природе, телесног и небеског (космичког), налази језгро из ког потичу најзаносније, али и најтамније слике у поезији Растка Петровића. Место, међутим, где су се оне први пут окупиле, и где им се још доста добро види порекло, налазимо у песми „Из ковнице изашав“. Ту је песниково тело с једне стране одевено у небо, с друге уроњено у земаљски пејзаж. И његови су делови буквално помешани с њима:

*Из ковнице изађох, навукох на себе небо као кабан,
Под главу жеље старе, да одморим своје удове цина;
Около свуда пољана, словенски ветар хабан
Душе са гора. Желим да спим у среди летњих јазбина,
А међ зубе запало пуно звезда ко жита презрена
И руке су ми у кладенцима а недра пуно зелена.*

Тако је анализа песме, коју смо започели од њених учесталих синтаксичких одступања, доспела до посебне улоге коју у њој има тело. То може изгледати чудно, али само на први поглед. Јер су синтаксичка одступања у песми углавном водила ка померању субјекатскообјекатског односа, при чему долази и до обртања. А у „Хелиотерапији афазии“ не говори се о јачој, тачнијој сензацији само при обртању фразе „коњ миче ногама“ у „ноге мичу коња“ него и код изокренуте слике света коју наше око види кад се измени уобичајени положај тела. То је, разуме се, једна врста варљивог виђења.

Наравно да је наивна, да нам из дечјег света долази игра чулним обманама, коју је иначе Растко Петровић радо уводио у прозу као и у поезију, али и у есеје, да би јој објаснио књижевну вредност. Ту најпре спадају доста честе визуелне обмане, рецимо ова из кратког романа Људи говоре (1931): „Између две травке или између мојих прстију пред очима плове барке по води. Изгледа као да је довољно да упутим њима свој дах па да им помогнем да одмичу по тој површини, за шта је иначе нужен толики напор мајушних веслача. Или да их, састављајући изненада прсте, заробим као инсекте.“⁴² Али, ма колико се чинила ретка и особена, игра варљивим чулним

⁴² Дела Растка Петровића, књига III: Са силама немерљивим. Људи говоре, Београд, 1963, стр. 163.





утисцима свеједно се може узети као општија појава у ондашњој књижевности, па и шире – уметности. Јер као што су старе и далеке културе авангардним песницима изгледале привлачне, насупрот рационално утемељене „европске грађанске“, био им је привлачан и занемарени инфантилни свет. На њега се гледало као на предворје логичнога. Ваљда нас и зато древни Словени у Бурлесци господина Перуна бога грома више подсећају на децу но на наше давне претке. И ваљда су такође зато дечје језичке игре, које не маре много за смисао, добиле видно место у „Младићству народног генија“. Штавише, на сасвим другој страни, али у исто време, први пут је један озбиљан лингвист, Лав Јакубински, близак формализму и футуризму, порекло поезије извео из чистог инфантилног језгра – из дечјег тепања.⁴³

Није, према томе, неочекивано што је Растко Петровић изабрао чулну обману да би показао шта је један од основних његових књижевних поступака, којим се изобличава и наопачке даје она „неподношљива реалност“ о којој су песници често говорили после Артура Рембоа. При томе се послужио положајем тела који поглед усмерава по вертикали (одоздо навише), што није ни обично ни сасвим природно. Наиме, обичан поглед нашег ока иде под правим углом у односу на усправни положај тела, а у „Хелиотерапији афазиса“ оно је, напротив, леђимице положено по земљи, што при усредсређеном и дугом посматрању обмањује око да су небо и земља заменили места: небо је дубоко доле, а земља горе, с гледаоцем прилепљеним уз њу као с унутрашње стране поклопца. Призор заиста може изгледати магичан колико и фантастичан, па ћемо га навести у целини: „Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу, гледам дуго с дивљењем у њ, и одједном имам тачну сензацију, иако је нисам изазивао, да је небо пода мном, а да сам ја са пољаном над њим, да се земља на којој се ја налазим налази управо изнад небеског свода који је бескрајно дубок испод мене, и да сам ја само неком магнетичношћу припојен леђима уз земљу као уз доњу страну каквог огромног поклопца.

Тада све појединости: облаци разбацани, дрвета око ливаде, поток, јављају се у сасвим новој важности и са новом карактеристиком. Поток тад више не тече, већ пузи као црв, и то с ниже тачке навише, а и ја макар за тренутак губим свест над бескрајном дубином плавила која је испод мене.“⁴⁴ Крајња граница до које се доспева јесте – како је то сам песник формулисао – једна могућа „пертурбација свих искустава“⁴⁵.

Општа тежња ка померању угла (све до обртања) под којим се гледа на ствари свакако је утицала на изглед песничких слика. Зато се понекад чини да су искошене, па чак и с наличја дате. Тада их с напором распознајемо, јер изгледају деформисане, и тешко их повезујемо у смислену целину. При томе није лако рећи где престају последице употребљеног поступка и почиње песникова немоћ да успостави нови,

⁴³ Лев Якубинский, „Откуда берутся стихи“, Книжный угол, бр. 7, 1921.

⁴⁴ Дела Растка Петровића, књига VI Есеји и чланци, Београд, 1974, стр. 413.

⁴⁵ Исто.





чисто песнички поредак. Занимљиво је, међутим, да је малочас наведени призор – који смо иначе сви ми у детињству гледали лежећи на трави с лицем према небу – послужио као извор сликовне грађе из које су у разним песмама начињени поједини стихови и барем једна целовита строфа. Навешћемо најпре ту строфу из „Часа обнове“ (1923), песме која је писана с таквом унутарњом напетом да на махове постаје конвулзивна и непрозирна:

*Не бесмо ли заједно пијани од визије
Да изврнута, под теменом, посматрамо небеса;
Вртоглавица нас занела над густоплаве визије,
У стрмоглављењу заклопимо очи руком! И удеса!
Баш тад на капцима откријемо последње стазе чудеса.*

Под теменом изврнута небеса, вртоглавица над густоплавом визијом, заклапање очију кад почне стрмоглављење у плави понор и, на крају, остаци чудесних линија и боја на рубовима приклопљених очних капака – све те слике сада није тешко прозрети пошто им знамо извор и поступак којим су добијене. И оне су у више песама разасуте као ситнији детаљи или су, још чешће, доведене до чистих сензација боја и облика.

Разуме се да „бескрајна дубина плавила“, будући да нам је песник приказује као да је испод а не изнад нас, постаје двосмислена: слика небеске дубине прелази, претапа се у слику морске дубине. Ту је већ – као могуће – припремљено огледање у води. Али је оно и стварно уведено: налазимо га у „Молитви вука“, која је као и „Час обнове“ део недовршене поеме или спева о вуку (1923–1928)⁴⁶. У изванредном катрену вук се моли Господу за младића који је као и у „Хелиотерапији афазии“ лежао у трави, само што се сада, заједно с небесима, огледа и у води:

*И за младића, што с главом над реком беше у трави,
Звездани под собом што је гледао свод,
И рибе измеђ звезда, и тице, у страви
Глава његова сама пловила је ко брод.*

Довољно је из овог катрена издвојити само једну малу али чудесну слику: „рибе измеђ звезда“. Она не би била могућа без огледалског удвајања. А до њега је Растко Петровић долазио постепено. Чак би се могло рећи да је оно присутно већ на почетку његове поезије, па да је онда касније, јаче или слабије, али до краја проткива.

Није, међутим, овај поступак у поезији лак, ни једноставан. Поред симетрије, постоји укрштање; поред паралелног (напоредног или узастопног) развоја у песми, постоји повраћај у супротном смеру. А за све то нужна је самосвест или, боље, дисциплина која песника води ка „чврстој композицији унутрашње грађености“, како

⁴⁶ Сам Растко Петровић назива то поем. Уп. напомене у другој књизи његових дела Поезија. Сабињанке, Београд, 1974, стр. 371.





је то управо Петровић казао поводом успешне кубистичке конструкције⁴⁷. Само што код њега самог, на жалост, има превише фрагментарности и осипања: прави биљурни детаљи губе се у недовољно сређеној целини, у разломљеној и недовршеној композицији. Па ипак је на почетку написао изузетну „Бодинову баладу“ (1921), којој су се касније, у Откровењу, придружила сасвим необична „Преиначења“. За „Бодинову баладу“, на којој ћемо се легитимично задржати, најпре ваља дати једну краћу напомену. У њој се, по свему судећи, подразумева, али не именује, онај исти предео с реком и језером, у деволској долини, у коме су у осмом веку живели Набор и Управда, ликови из Бурлеске господина Перуна бога грома. А у једанаестом веку побуњени Словени, предвођени младим и ратоборним зетским кнежевићем Бодином, освајају Охрид и, југозападно од њега, Девол. Деволска плодна долина у средњем веку, то је основни хронотоп у Петровићевом првом роману и неким путописима, али га налазимо и у поезији.

Разумљиво је онда што је управо балада посвећена кнежевићу Бодину сва начињена од речних и језерских одражавања. И та нас одражавања воде низ време у средњи век, да би нас онда вратила назад. Растко Петровић је у овакву песму, пуну покрета, понављања и варирања, морао уградити чвршћу композициону конструкцију. То се, уосталом, с правом могло очекивати од песника који је те исте 1921. године о сликарској композицији Саве Шумановића поред осталог казао: „Какве чврсте и снажне конструкције избацује из себе, чвршће но стене. Када је линијски и у простору равни решена, композиција настаје на мучном уравнотежавању елемената постављених: за изразом тешке масе долази изражавање лакше масе; за оштрим угловима и правим линијама, облине; за коцком, ваљак; за топлим тоном, хладан; за осветљењем, сенка.“⁴⁸ И заиста је он тада већ имао песму са чистом, бројевима изразивом конструкцијом, иначе испуњену фолклорним мотивима. То су „Јади јунакови“ из романа о богу грома Перуна. Она има дванаест строфа. А по строфама стихови су овако распоређени према броју слогова: I 13, II 10, III 8, IV 4, V 2, VI 1, VII 2, VIII 4, IX 8 (9/7), X 10, XI 13, XII 21. Кад искључимо завршну, дванаесту строфу, која има улогу каденце/поенте, чист распоред изгледа овако: 131084212481013. Слично је и понављање исте речи по строфама: од троструког до нуле и од нуле до троструког.

У „Јадима јунаковим“, поред ослањања на фолклор, опажа се угледање на Аполинера, особито у графичком изгледу песме. Међутим, много је важнији конструктивни образац који се открива у композицији и који смо бројевима изразили: као што се јасно види, то је паралелизам двеју половина, али с нарастањем према крајевима и опадањем идући ка средини. Једна врста таквог обрасца положена је и у основицу „Бодинове баладе“: одражавања у огледалу, реци и језеру смењују се као паралелна, али од почетка песме воде све дубље, према временски све удаљенијој тачки у њеној средини, да би нас онда – на њеноме крају – у обрнутоме поретку вратила назад. На почетку песник паралелно даје прелепу слику орахове дворане, која

⁴⁷ Дела Растка Петровића, књ. VI Есеји и чланци, стр. 48.

⁴⁸ Растко Петровић, Избор I, Нови Сад – Београд, 1958, стр. 291.





у огледалском одсликавању тече као река, и отицање песама кроз сопствену душу у поља далека. Поља с језером у чији понор, одражавајући се, силазе брда:

*Кроз огледала отиче орахова дворана као река.
И све песме песника
Кроз душу моју отичу у поља далека.
У поља, где огледајући се језером брда силазе у понор [...].*

Поља нису удаљена само просторно него и временски. Тако се у другој строфи над језером огледа ловац из средњег века. Међутим, место свог одраза, на дну види скелет давног стрелца што лук затеже:

*Над језером се огледну ловац из средњег века,
На дну угледа непомичног стрелца да лук затеже [...].*

Фосил на језерском дну одводи нас најдаље по дубини времена. У трећој је строфи приказан као обрнута слика мртвог ловца у језеру наспрам живог над језером:

*Док расцветане кости белином сијају снега,
Измеђ огледајућих шума,
Чини се као да стрели са зеленог брега
У хитрог јелена подигнутог с лега.*

Од четврте строфе – која је поновљена друга почиње враћање, најпре на живот ловца што се, у средњем веку, огледа у језеру. Онда још један корак назад, и ми смо у петој строфи већ враћени у време и простор одакле се пошло, дакле у песникову садашњост:

*Кроз душу отичу ми песме у поља предалека,
Кроз душу, кроз млака огледала углачаних река,
Све до чудних језера којима небеса силазе у понор [...].*

Орахова дворана продужена у огледалу, огледала углачаних река, небеса што силазе у језера и песме што кроз душу отичу до давних предака (до сени умрлих што их вода чува) – све те слике чудесно је окупила песникова уобразиља према њиховој симболичкој сродности. Растко Петровић се, уосталом, још једном 1921. године послужио огледалом као *deus ex machina* у улози временског пребацивача.

Главни јунак приповетке „Пустињак и меденица“ (1921), који казује о свом животу још док су се наши словенски преци покрштавали, на самом се крају канда трза иза сна, јер се обрео у савременом граду: „Налазио сам се на скоро пустом тргу велике вароши, у којој сам завршио после школовање.“ И даље: „Убрзах корак до првих трговина чији су спољни зидови били у огледалима. Погледам се. Гле, све је на мени измењено, раст, одећа, осмех, лице. Једино су још очи остале мојих прадедова,





зелене словенске очи, и још одблесак косе и боја браде неизбријане тога јутра.“⁴⁹ Ништа нас не спречава да у приповедачу препознамо младог песника Растка, зеленооког и риђокосог, на једном од париских тргова. При томе је мање важно што се он удваја, а више што изнутра, у себи спаја удаљена времена, што кроз душу и тело понире у словенску старину, што је кроз њих пропушта. Ваљда је и због тога у његовим раним песмама душа добила просторне особине. Упросторена је. Изразитије но код иједнога другог српског песника.

Познат је, а могло би се сада рећи и гласовит је пример песме „Најсентименталнију о ситости легенду“ (1921). Њен почетак (а), који се у варирању понавља и на крају (б), Милан Богдановић је одрешито отклонио као песниково пренемагање:⁵⁰

(а) У души ми је одаја пространа,
У њој клупе дрвене, и три пећи зидане.

(б) У души ми је одаја пространа,
У њој свако вече једу јегуље пржене.

А, у ствари, то је једна шагаловски наивно стилизована словенска изба, у којој су се казивале народне легенде. Песникова душа је у симфори⁵¹ добила особине збиљске избе, где се до у касне сате чудне приче причају (у песми је једна таква прича и испричана) и „једу јегуље пржене“. Чак се и у стилизовању неких засебних душевних појава опажа постепени прелазак од поређења и метафоре на симфору, што се може

⁴⁹ Дела Растка Петровића, књига I Бурлеска господина Перуна бога грома. Старословенске и друге приче, Београд, 1974, стр. 158–159.

⁵⁰ Милан Богдановић, „Часопис Зенит“, Република, V, бр. 66, 1921.

⁵¹ Виши степен метафоре. Кад се оно што је метафорично даје као стварно. Тада се метафора развија у правцу сопствене реализације. (Наравно, што се односи на метафору, већ у начелу односи се и на метонимију.) У „Зимском репертоару“ налазимо дивну строфу с лако уочљивим симфоричним језгром, које смо подвукли:

Има оних што, из спавања, пробуде се па виде Недоглед,

Очију плавих како седи крај прозора,

И пре но што упију га у поглед

Налочу се опет сна и умора.

У тропично преношење укључене су речи из истог лексичко-семантичког гнезда: очи, видети, поглед, недоглед и прозор.





узети као општија одлика нове поезије. Навешћемо барем један пример за први и други случај, а односе се готово на исту појаву (жудњу или жељу):

*Жудње ми чуче обалама ко вредне праље,
Кад се из села небу диже високи танки дим [...].*

(„Јесен“)

*[...] пробуђена на кошаре скочила моја жеља,
чека; рогуши се, нигде нема никога.*

(„Пустолов у кавезу“)

Изгледа да је Зоран Мишић мислио и на ове песникове поступке кад је тврдио да не уме „да разграничи конкретно од апстрактног, слику од појма и мисао од осећања“, као и да је „традиционалним дескриптивним средствима описивао психичке афекте“⁵². Само један пример „алогичне реченице“ који је тада навео узео је из „Јединог сна“, несумњиво значајне песме. И заиста у њој постоје слике које нас нимало мање не запањују од малочас наведених. Такве су, на пример, оне чудесне прерођајне „провалије сна“ – уз то и „од бескраја обнажене“ – које се могу „пошумити“, као да су голети, „ужасним збиљама“ у којима се живи:

*Очи ће ти заувек остати заражене
Ужасним збиљама које си негде живео,
И којима ћеш опет пошумити
Све провалије сна,*

*Још пре рођења – залуд за спас твој –
од бескраја обнажене.*

Није препоручљиво ни коректно истрзати слике из стихова, као што смо то сада учинили. Јер им одсецамо општији смисао што им га даје целина. Оне су допунски мотивисане у песничкој структури. Сан у „Једином сну“, наиме, има просторна својства управо зато што није разлучен од телесног, као што у истој песми и „чудна мисао“ детету „око свог тела кружи“ док га мајчина утроба обвија и док му „мозак тек утиче у лобању“. Детаљи се намештају у целину која није само психичка него и соматска, није само мислена (апстрактна) него и просторна (конкретна). Поред осталог и зато целина није увек уравнотежена, нити је лако учинити је складном.

Сада нам већ не изгледа да се тајна рођења – до које смо поново доспели – може једноставно свести на трауму рођења. Са психоаналитичког становишта Ота Ранка то

⁵² Зоран Мишић, Реч и време II. Песничко искуство, Београд, 1963, стр. 161.





је могуће. Али психоаналитичко тумачење више нам осветљава аутора него његове песме. Занимљивијом нам се, међутим, чини сама чињеница да је у исто време кад и Петровићеве песме настала књига Ота Ранка, у којој он – већ у почетној тези – истиче да полази од „на изглед чисто телесне трауме рођења“ како би, на крају, стекао „увид у основицу и језгро несвеснога“.⁵³ У трауми рођења, дакле, образује се само језгро човековога несвесног живота, с могућим далекосежним, злосрећним последицама. И у једном, књижевном, и у другом, научном, подручју напоредо се иде назад све до предњег прага човековог живота, све до најраније ухватљиве границе између телесног и психичког. То нам свакако нешто говори о стању у култури на почетку века, јер је оно подједнако давало подстицаја књижевности као и науци. Уз то нас код Петровића јака жудња за повратком у пренатално стање подсећа на један мали, индивидуални, али свакако модерни – и чисто песнички – мит о изгубљеном рају, какав се и код Диса наслућивао. Његово наличје чини нам се значајнијим од његовога лица.

Повратак у пренатално стање несумњиво ваља довести у везу с повратком у древну – фолклорну и митолошку – словенску старину. Ове две тежње ретко ко повезује, а оне су у Петровићевој поезији два лица исте појаве, карактеристичне за модерно европско песништво. И код једне и код друге доста брзо опажамо да је подједнако важно оно чему се стреми као и оно од чега се бежи, али без изгледа на успех. По томе су оне у себи антитетичне. А покреће их необична снага: одвратност према стварности, стварном животу („укусу живота“), која се код Растка Петровића силовито испољава као код ретко ког нашег песника. У „Молитви вука“ прелази чак у првобитни, телесни гест згражања (пљување):

*[...] шта је са
мојим љубопитством, жудњом! Толико ноћи:
имам још увек права, објаву права, али укус,
укус живота. Пљујем!*

У једнакој мери појачава се и свест о изгубљеној „стази спасења“, што на махове пренапреже напетост све до „прскања дамара“. У песми из које су ове речи узете, а која и носи наслов „Тајна рођења“, помиње се „црвена светлост дома где се не враћа“ и „умрли већ дом где се не враћа“. Умрли дом је утопијски простор смештен у пренаталну прошлост. Он је заувек затворен. Зато се блаженство у мајчиној утроби негативно одређује, као одсуство стварности и одсуство дневне (сунчеве) светлости:

*О величанствено је да се у дивном оваквом мору
И чекању не утапа ни једна визија стварности,
Очи му се још никада нису обнажиле на светлости.*

(„Једини сан“)

⁵³ Otto Rank, Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse, Frankfurt am Main, 1988, стр. 21. Иначе је књига написана 1923, а први пут објављена 1924. године.





Код Растка Петровића налазимо – свакако и због тога – једно донекле неочекивано опонирање ноћи и дана, таме и светлости, затвореног (ограниченог) и отвореног (безграничног) простора. Други опозитум има позитивну вредност, али добија негативну кад се везује за стварност. Чак и свитања, која иначе екстатично описује, песнику постају одбојна, док осванули дани гледају у њега, а не он у њих: као да му помало прете. И управо у том тренутку он налази прибежиште у дубини историјског времена, код старих Словена:

*О! мрзим, мрзим да ми откривају истину,
да свиђу дани и да гледају у мене!
[...] онда ми је досадно, онда сам опет стари Словен
у чуну који језером сивим броди,
и пун јунака чија пада сен
на води. [...]*

(„Пустолов у кавезу“)

Мржња према истини, према реалном свету око нас, а њега нам дневно видело открива, преноси се, постепено, и на само сунце. Оно је, уосталом, у поеми о вуку дато у оштрој амбиваленцији. Опонирано вуку, кога скривају (штите) кућни простор, ноћ, тама и влага (вода) – сунце долази с даном и оличење је светлости и огња. Испод овог доследноведеног опонирања назиремо с једне стране заштићеност у мајчиној утроби, с друге драматични излазак у светли (сунчани) свет.

Али је, разуме се, сунце, као и вук, потпуно прожето и допунским значењима потеклим из словенског фолклора и митологије. Ми их чак доста лако откривамо, зато што их има свуда: у поезији, прози и есејима. Довољно је навести из приповетке само једну малу митолошку слику младића који чамцем одлази да доведе потонуло сунце, док му месец осветљава пут на реци: „Опет ноћ, опет ноћ. Да ли се младић који је отишао чамцем по сунце вратио – да ли је за њим бела пруга на реци што се сребрни од светлости ноћне светиљке?“⁵⁴ У објављеним комадима велике поеме о вуку густо су преплетене, а и узајамно претопљене, старе митолошке слике с новим, насталим у песмама о тајни рођења. Песник је очигледно хтео да их напоскон споји. А јасно је, уосталом, да је обрнути пут који на индивидуалној равни води до рођења, па и у пренатално стање, паралелан с путем који на колективној равни води до праскозорја наше историје, па и у митолошке слике поникле на искомском искуству. Један или други пут повратка налазимо код нових песника – код нас и на страни – у другој и трећој деценији XX века. Растко Петровић је, међутим, најпре наизменично ишао једним па другим, а затим једновременно једним и другим. Али је њихово обједињавање несумњиво представљало претежак задатак, који изискује не само дуг него и стрпљив, усредсређен рад на обликовању разноличног градива.

⁵⁴ Дела Растка Петровића, књ. I Бурлеска господина Перуна бога грома. Старословенске и друге приче, стр. 145.





Певања о вуку – настала после Откровења – од „Вука I“ до „Часа обнове“, како их је назвао и на крају поређао сам песник⁵⁵, нису ни међусобно ни у себи довољно сређена. У њима има језичког, ритмичког и сликовног нереда, који им повремено затамњује смисао, али за који не знамо да ли је (и када) или није хотимичан. У критици се зато истицало да су то мутне, непрозирне песме. Па ипак се оне постепено могу расветлити. Можда је најлакше поћи од једне лако уочљиве појаве: Растко Петровић има обичај да стих или два, слику или приказ из раније песме понови, варира и развије у каснијој. Тако се, рецимо, стих „Ко ти рече, пријатељу, да ћу доћи у недељу, у недељу Дунав тече!“ из „Путника“, познат по томе што је збуњивао савременике⁵⁶, једноставно наставља, развија у шестој строфи „Вука II“:

*По вечери једној ипак изађох из тишине,
Иђах још једном горући истоме пријатељу,
С ким слушах толико младачки лик истине,
И који ме залуд, са тугом, чекаше у недељу
Давну [...].*

Пријатељ кога је песник у давну недељу изневерио зарад својих путничких пустоловина и тај исти пријатељ коме доцније у страшном очајању одлази свакако су две слике које се узајамно расветљавају. Други пут се, опет, дубљи смисао каснијих стихова открива тек кад у њима препознамо старије. У „Вуку I“ није сасвим јасна веза између гажења јечмених поља и пробуженог праоташтва:

*Варошким ђоном тврдим кварећи поља јечма
Осећах у себи грозно праоташтво како се стрви*

Много је јаснија, међутим, кад ове стихове читамо на подлози старијих, из најраније објављене песме (1920), где се гажењем житних поља стиже до божанских дедова („Бози су моји дедови“), то јест до словенских богова:

⁵⁵ Уп. напомене у другој књизи његових дела Поезија. Сабињанке, стр. 371–372.

⁵⁶ Уп.: Сима Пандуровић, „Компромитовање књижевности“, Препород, II, бр. 22, 1923. Много доцније (1977) Душан Матић је исти Петровићев стих изванредно ритмомелодијски и семантички варирао у песми „Где си?“:

У недељу нико доћи неће неће доћи

Заборав ће лено лећи преко траве

Свако вече преко траве Дунав тече

Свако вече преко траве Дунав

Тече Дунав тече и заборав.





*И ко тур мрки, преко пландишта,
Кроз житна поља ево долазим,
И газим класје и зрна газим.*

– Гледајте, бози, мене младића!

(„Гледајте, бози!“)

Од ситних детаља, ма колико да су иначе сами по себи важни, ваља прећи на општији план. Јер се тек тада може сагледати шта је ауторова замисао (о којој мало знамо), и у ком нас смеру води унутарњи развој његове поезије. Аутор нам, истина, даје једно кратко али важно објашњење, од ког бисмо могли поћи: „Вук је човек у борби са божанством. То је звер која се скрива од сунца, које га ништи и које се он труди да савлада.“⁵⁷ Човек у облику звери, или териоморфни човек, то би заправо више одговарало териоморфном божанству. А и његова је мајка – додуше, у наговештајима – већ на почетку „Вука I“ приказана као териоморфна. Она му, штитећи га, не само руком скида сунце него му и „ветар сам и јутро дарива на обојке“. То јесу песничке слике, али израсле из митске подлоге, и јасно је да мајка добија атрибуте који упућују на неко нама засад непознато божанство. У њој, наравно, брзо препознајемо и мајку из Откровења. Има и стихова који нас на то непосредно упућују. О болном, самртничком мајчином погледу стих: „Па ипак погледом својим бола питомост моју је убила“; о тајни рођења стих: „Опевао сам муке твоје не склопив очи пред тајном“; о враћању у „умрли дом“, мајчину утробу, стих: „Тад бих се сваким стихом враћао опет у дом.“ Заправо је у песми то предњи план, или предње лице вукове мајке, док је у позадини наговештено њено териоморфно лице.

Тако смо дошли, можда, до прве опште особине недовршене поеме о вуку: она има две равни, непосредно дату и скривену, које се у посебном значењу могу назвати манифестном и латентном. Циљ анализе је ова друга. О постојању двеју равни или, тачније, о колебању између њих говори нам и необична појава да се у истој песми нешто тврди, па онда пориче. У другој строфи „Вука I“ тврди се: „Мати ме није као вучица језиком умила.“ Међутим, у десетој је обрнуто: „Као вучица ти ми уми језиком вид.“ А онда у последњој: „Нит вучица ми уми влажним језиком вид.“ Разуме се, и одричним начином, порицањем као и тврдњом, у песму се може увести извесна особина, само што она тада постоји у латенцији: не мора, али се може стварно појавити (образовати) кад се за то стекну одређене околности. То се и десило у петој строфи, чим је блажено мајчино млеко спојено с рекама у гори, које се такође, као и млеко, називају њеним:

*О како ме је блажило ипак блажено њено млеко
Ја спавах тако чврсто крај река њених у Гори
И са дубоким дахом пренуо бих се; тад далеко*

⁵⁷ Дела Растка Петровића, књ. II Поезија. Сабињанке, стр. 371.





*Угледао бих страшну сунчану куглу да гори*⁵⁸

Мајка човека-вука која и јесте и није вучица, код које налазимо јасне трагове божанског и за коју се везују реке у гори, то је већ довољан скуп наговештаја да нас поведе према митској мајци земљи. Син што излази из њене заштитне, тамне и влажне утробе, сукобљава се с пламеним сунцем, које сажиже и које изазива „завист и стид“ („Као вучица ти ми уми језиком вид [...] И поклони ми Њега, Сунце, и с Њиме завист и стид“). Синовлев однос сасвим је антитетичан: он би да се поистовети са сунцем („Сунце, једино теби што сам желео бити раван“), али и да га затре („Па ипак година толко ко звер отровну носим сич му“). По свему судећи, сунце је оличење оца. Томе иде у прилог и ауторова напомена: „Треба ипак назначити да, кад је реч о Сунцу, употребљавају се заменице мушког рода, ради веће јачине у дикцији, и због упоредности са Богом и са Сином, о којима се пева у претходним певањима.“⁵⁹ Сада је, поред Мајке, успостављено и песничко тројство: Бог, Отац (→ Сунце) и Син. Односи између ликова у песмама о вуку очигледно имају, поред митолошке, и јаку психолошку подлогу, коју би можда ваљало засебно расветлити, али су оне тако испреплетене и толико једна у другу улази да их је тешко разлучивати.

За проучавање српске књижевности двадесетих година свакако је занимљиво што се мит о мајци земљи налази и код друга два значајна песника: Момчила Настасијевића⁶⁰ и Милоша Црњанског⁶¹.

Могло би се то узети и као заједничка, колико тематска толико и стилска особина, у једном јасно ограниченом периоду развоја наше књижевности. А осим тога, у поезији Растка Петровића посебно је значајно повезивање вучице и мајке земље зато што ће, много доцније, Васко Попа у Вучјој соли (1975) управо ту везу широко развити и докраја је песнички уобличити.⁶² Па ипак, за овакву тврдњу нису довољни само малочас наведени наговештаји: потребан је бар један пример који доказује да је у замишљеној поеми о вуку стварно присутан мит о мајци земљи. Такав пример и налазимо у „Часу обнове“:

[...] А земљи: Мајко нам, јер помеша са собом матер,

⁵⁸ Подвлачење је наше.

⁵⁹ Дела Растка Петровића, књ. II Поезија. Сабињанке, стр. 372

⁶⁰ Уп. о томе: Новица Петковић, Настасијевићева песма у настајању, Београд, 1995, стр. 59–66.

⁶¹ Уп.: Новица Петковић, Лирске епифаније Милоша Црњанског, Београд, 1996, стр. 15–16.

⁶² О вучици и мајци земљи код В. Попе уп.: Новица Петковић, „Увод у тумачење Попине поетике“, у зборнику Поезија Васка Попе, издање Института за књижевност и уметност у Београду, 1997.





*Не гадимо те се, нити, гутајући нас, бићеш последња звер:
Улазимо у тебе тужно као што изиђосмо из матере,
То је само повратак к њој [...].*

Не треба нам бољи доказ од чињенице да се земља назива мајком, која уз то „помеша са собом“ човекову матер (тј. поистоветила се с њом). Из прве рођењем излазимо у свет, да би нас друга, мрачна мајка, на крају прогутала. Улазак у ову другу песник је изричито назвао повратком оној првој („То је само повратак к њој“).

Заправо је Растко Петровић већ на почетку – у песми „Гледајте, бози!“, објављеној међу првима – из фолклора узео мајку црну земљу. Он је, међутим, овде другачије зове, као да дословно преводи с руског. Млад јунак нам, наиме, прво саопштава о свом оцу: „И родитељ је громовник“, па онда о мајци: „А мајка земља мокра је“ (рус. мать сыра земля). Касније су и мајка земља и отац громовник потиснути у задњи план. Али они нису ишчезли, него, као на неком замисливоре песничком палимпсесту, прелазе у доњи слој, који повремено „провирује“ и повремено изнутра „просијава“. Тако смо се приближили другој општој особини недовршене поеме о вуку: представе и значења поцрпени из фолклора и мита губе јасне обриси и полако се, као дифузни, уводе у све јачу а чисту песничку сублимацију. Види се то и на примеру оца громовника и мајке земље, који, кад се повежу, по логици мита воде ка светом браку. И заиста се у „Вуку II“ појављује свети брак. Само што је он изразито лирски и долази из блиског додира песничког субјекта (у вучјем облику) с небеским сводом, где обитава божанство. И што је потпуно ново у нашем песништву, тај свети додир пренет је на дах, који је готово невештаствен, а према језичкој етимологији сродан је духу: „Мало спаса навираше уз гутљај млака даха“; „То подесих случајно дах свој, са дахом којим дише свод“; „Са сваким дахом блаженство је више у мени.“ Тешко да се у свој нашој поезији, осим код Настасијевића, може наћи толико драматичан а тако сублиман свети брак, који се одмах и именује:

*Сузама светим, и спаса, отиче талас са лица,
Зрак, којим дишем сад, пун обећања је болног зрак,
И небо место звезда пружа ми врт љубичица,
Између мене и њега зрачног опет је свети брак;
Ја нисам више ту! Ил да! Ох, да, да! не! Мене је још једино, гле, страх
Докле ће уз божански, божански, знати ићи мој дах!*

Песник у вучјем облику, док се дахом дотиче с небеским сводом, одева се и у његове боје, обвија се плавом линијом хоризонта: „Од чела до паса, и преко груди, превучем Линију Ону дугу.“ То је, у суштини, исти онај, већ помињани, варљиви час, час из „Часа обнове“, кад после стрмоглављења „на капцима откријемо последње стазе чудеса“. И – у изокренутој слици неба и земље, а „под рубом видика“ – „као да трепавицама одахњујемо завесу“ плавила. Однос између потиснутих а подразумеваних ликова/слика и сасвим претањених, једва ухватљивих сензација, као што су ове које смо навели, не налазимо само у Петровићевој поезији него и у његовој изврсној





анализи познате народне песме „Женидба Милића барјактара“⁶³. Анализа се креће од сижеа и ликова у песми ка прикривеним и временски све удаљенијим обличјима и значењима. Као да се скида слој по слој, од доцнијег ка ранијем. Сиже је једноставан. Милић безуспешно тражи девојку, све док није чуо за Видову кћер Љепосаву. По њу долази без просидбе и најаве. На путу, усред горе, невесту сусстиже урок, као пре тога свих осам њених сестара. Сватови је сахрањују и разилазе се. Милић се сам враћа кући, и одмах легне и премине. Кад се „мртав налажао“, поново се појављују сватови и сахрањују га. На крају мајка ујутру нариче за снахом, а увече за сином.

Испод видљивог разгрће се невидљиво, што се иначе при обичном читању једва наслућује: иза Вида скрива се фолклорно (уз утицај хришћанства) божанство видела, можда и сам митски словенски Свантовид (Свентовит); иза девет сестара слуте се девет плодних месеци; а то што свака од њих премине на свадбеном путу упућује нас на још дубљи слој. Јер Љепосаву сахрањују „откуда се јасно сунце рађа“, а свекрва за њом нариче „када буде на истоку сунце“. Милића, насупрот, сахрањују „куда јарко смирује се сунце“, а мајка за њим нариче „када буде на западу сунце“. Он је и девојку тражио идући стално „од истока паке до запада“: сунчевом путањом. Он, по свему изгледа, и јесте човеколико и у траговима сачувано древно сунце, док је невеста зора, а сватови су звезде што се дању губе, „растурају“, да би се иза сунчевог заласка поново појавиле, „окупиле“ („Дотле с' Милић мртав налажао“). Затурени остаци стародревног мита о зори невести и сунцу женику, о фаталном губљењу девичанства, сабиру се у готово исту целину коју је васпоставио Момчило Настасијевић у лирици и, нарочито, у музичкој драми Међулушко благо (1927).⁶⁴ Растко Петровић при томе анализу заснива на општем утиску о чистој динамици визуелних промена на небеском своду: „Узмимо да цео овај опис, ослоним ли се на извесне знаке, даје лагани, патетични и трагични опис свитања, небеских одблеса и боја, заласка сунчевог, цео онај прозрачни или огњени живот неба за време једног дана, а не искључиво живот људи, и већ ће се сугестивност сама наметнути.“⁶⁵

Анализа народне песме – која не само да почиње од динамике визуелних промена него нас све време и води ка њој – посебно је занимљива зато што допунски потврђује којим се смером, после Откровења, развијала поезија Растка Петровића, све до тридесетих година. Залазећи у све даљу прошлост, у све дубље слојеве памћења, он настоји да досегне почетне представе, са праизвора, а у суштини прилаже сопствене а најчистије опажаје, које слаже у један готово беспредметан, тако рећи апстрактан песнички приказ. Сви ти танани опажаји, којима се у позадини налази фолклорна и митолошка примеса, очигледно припадају оку школованом на искуству модерног сликарства. И управо се они повремено, и што даље то чешће, као густа потка уводе у

⁶³ Песму је анализирао 1924, у есеју „Младићство народног генија“: управо у време кад је радио на поеми о вуку.

⁶⁴ Уп.: Новица Петковић, Настасијевићева песма у настајању, Београд, 1995, стр. 55–58.

⁶⁵ Дела Растка Петровића, књ. VI. Есеји и чланци, стр. 320.





неколико најбољих песама насталих између 1923. и 1927. године: „Час обнове“, „Сунчане лествице I“, „Сунчане лествице II“ и „Са светлим пољупцем на уснама“. Тако, на пример, у претпоследњој строфи песме „Са светлим пољупцем на уснама“ налазимо драматичан приказ изменљивог осветљења на вечерњем небу, при чему је само вече персонализовано (застане, гледа, осврће се), што наговештава прикривену митолошку позадину, сличну оној – иначе много јаснијој – коју често сусрећемо у лирским народним песмама. И ту, на крају дана који потања у ноћ, песниково будно срце такође се враћа у сан:

*Ил осврни се на вече што заста да гледа још у дан,
И расветли се нагло ко да би сунце да врати;
Осврташе се тако тад да нам и погледом плати
Тај Час; о срце, будно већ, што се враћаш у сан...*

Завршне строфе у првој поменутој песми, „Часу обнове“, иду у сам врх Петровићевог песништва. Оне су, последњом вољом песниковом, добиле место раскошног краја недовршене поеме о вуку, премда се у самој песми вук нигде не помиње. Али се зато први пут појављују улице и околни предели песниковог града:

*Разиђу се тако у плавило улице драге Београда,
И брегови што су око њега, и шуме што су к западу још даље,
Свим тим једна љубав за растицањем овлада,
И свим тим, моја, протече љубав све даље.*

Као што се види, улице и предели не искрсавају у часу повратка, радосног сусрета с родним градом, него у часу његовог „растицања“. Јер је ишчезао њен лик. Лик што проткива сву песму, изгледа једину испуњену љубавном чежњом. Уосталом болном и песнички префињеном чежњом, као у ова два предивна стиха:

*Каткад једрима сна допловим у њу као у дом.
Када ме завеје плавила њених очију знак.*

Тако час обнове напослетку постаје час растакања, кад се свет полако празни, а све чврсто и вештаствено прелази „у неколико вечерњих боја“. Али је тај испражњени свет, један вид слободније схваћене паскаловске душевне суше, свеједно песнички и ликовно раскошан: шири се „дубоки плави круг“, даљином пролази „бледи одблес“, док сав прошли живот не потече „једном једином линијом“, као „густозрачна река“ што „неумитно отиче бескрају“.

Празан простор у коме се песник обрео насељавају даљина и бескрај, разливене боје и, одозго, плава небеска линија, удвојена у сопственој сенци одоздо. Обе су оне „заносне“. А и цела сликарски танано начињена „панорама“ није одмерена а хладна, него прожмана јаком екстазом. Екстазом коју, иначе, песник тако радо и често помиње. У стиховима се, међутим, доживљајно треперење, подрхтавање у заносу, не може једноставно пренети сликом, него сликом коју носи ритмичкоинтонациона струја, саображена са синтаксичким рашчлањавањем говорног низа. Растко Петровић,





као и Црњански, није просто напустио везани стих прешавши на слободни, него је неке његове особине, као што је римовање, некад делимично, некад потпуно задржавао, али је зато друга његова ограничења, друге мере, оштро нарушавао. Он није само ослобађао синтаксу од стиховних стега, него ју је разглобљавао и давао маха експресивним интонацијама толико да се често губило јединство стиха. Отуда и утисак о осипању у прозу. Говорни низ испресецан оштро сучељеним, готово дијалошки драматизованим интонацијама (тврдња, узвик, питање, сумња, колебање), појачава напетост све до пригушивања ритмички уједначеног тока. Види се то врло лепо у једном већ цитираном стиху: „Ја нисам више ту! Ил да! Ох, да; да! не! Мене је још једино, гле, страх.“ Рима је одвећ слаба да суспрегне оволики притисак јаким интонација у само једном стиховном ретку, који је уз то необично дуг, па стога, као што је познато, умањује њено дејство.

Растко Петровић се и у ритмичкоинтонационом уређивању стихова, као и у језику уопште, готово стално налазио на граници расула. Он је песник који искушава расуло. Или кога, обрнуто узевши, расуло искушава. Па и поред тога је повремено, већ од раних песама, умео да дисциплинује синтаксу и њену интонацију, усаглашавајући их с мером стиха и строфе. При томе се није служио само понављањима, којих иначе има – бар у неким песмама – сразмерно много, нити само обичним синтаксичким паралелизмом, него је и једне и друге изводио – с реципрочном зависношћу – из композиционе конструкције песме. У појединим песмама тада је осетно долазило до изражаја песничко конструктивно начело, блиско сликарском. Као, рецимо, у раној „Бодиновој балади“. Сама близина сликарском конструктивном начелу највише се, ипак, осећа у „Преиначењима“. А у тананијем облику све се то налази у „Часу обнове“, особито у његовим завршним строфама. Дути стихови, с успореном таласастом интонацијом, уобличавају јак доживљај не само празног него и зрачног а „безмерног“ простора. Линија небеског свода као замислива река својом сенком пада по тлу. Тај астрални час, или час астралне екстазе, може се узети као завршетак једне песничке визије:

*Једном једином линијом потекло је, нада мном, све што се збивало,
То густозрачна река неумитно отиче бескрају [...].
Потрчим каткад сенком те чудне реке што пада по тлу,
Ја се не могу уморити више никада – као у сну,
И трчим тек да не стојим, нити познајем јаде нит спас:
Из дана у дан пребијам безмерне просторе,
Правило одмакне одједном провидне своје засторе;
Само нада мном она дубока заносна линија,
И сенка линије пода мном још заноснија [...].*

Поступак удвајања горњег у доњем, као што се у два последња стиха линија удваја у сенци, или уопште поступак обртања положаја, налазили смо доста често у Петровићевој поезији. А ако томе додамо још само поступак узајамног претапања двеју слика, моћи ћемо, напослетку, да расклопимо и конструктивно језгро најтеже и најлепше песме Откровења, како је Црњански с добрим разлозима назвао





„Преиначења“⁶⁶. У њима је тајанство рођења спојено с тајанством смрти: слика рођења, доласка на свет, уводи се – као нешто што је исто ал и обрнуто – у слику одласка из света, слику смрти. При томе се смрт у слици морнаревог утапања у море у многим појединостима узајамно претапа са сликом изласка из мајчине утробе, све до, на пример, двозначних „раздераних обала у рукама“, које исто толико упућују на утробу колико и на море. Наводимо прву строфу и њено варирање у трећој:

(1)

*Тако опори морнар пада у море Стрмоглав,
Отчепљујућег нагло примио га и живот,
А нагризаће га до зоре
Тајанства, и сва та љубав замирише на јод.*

(3)

*Стари морнар стрмоглављује се у море –
Чеп мајке, с главом наниже као у живот,
Отчепљена боца крваво вино точи у зоре
Тајанства, и распутаност, гле, мирише на јод.*

За „Преиначења“ важно је још једно удвајање, раније већ анализирано: тамо се дубина небеског плаветнила понављала у дубини морског плаветнила, а овде морнар у часу погибије – попут неког митолошког бића, помало налик на оличење грома – разбија небо, одвлачи комад плаветнила и затим се цео свод сручује у море. Стрмоглављење с врха катарке у водене дубине, с откинутим комадом чврстог (каменог?) неба у руци, као и претакање неба у море (провала кише?), то је у српској поезији морала бити потпуно нова врста песничких слика, вишезначних и зато што су подразумевале узајамно митолошко пресликавање земаљског (људског) и небеског (васионског):

*Ударцем, чврстину неба захвативши руком,
Комад плаветнила одвуче са собом:
Сада је његов пад као и гром,
А небо сазрело тако за море –
Бујице непрекидном каскадом
Излиће цео свод до зоре.*

Милош Црњански је, вероватно, „Преиначења“ сматрао најтежом песмом зато што се управо за ову врсту слика није налазило објашњење. Изгледало је као да долазе из подручја непојмљивог. Данас би се за њих радо употребила реч руских футуриста: да су заумне. Најмање, међутим, што се за њих може рећи јесте да навиру из извесне пукотине која је начињена на нашој устаљеној слици света. Али њу није начинио сам

⁶⁶ Милош Црњански, Есеји, Нови Сад, 1991, стр. 155.





Растко Петровић, него авангардна уметност на почетку века, посебно поезија. А пошто је уметност, тада, почела да разграђује свој традиционални уметнички језик, разумљиво је што се усредредила и на свој медијум: испитивала га, мењала и ширила му изворе. Колажирање у сликарству, рецимо, у том је погледу типична појава. Поезија, опет, нема обичан, него најсложенији и за људску културу у целини најважнији медијум: људски језик. Јер он, у начелу, покрива сав обим у нашем изразивом опажању и разумевању света. Штавише, Хумболтов следбеник Лео Вајсгербер доказивао је, с извесним ваљаним разлозима, да између човека и света постоји језички међусвет (*sprachliche Zwischenwelt*)⁶⁷. Може се, према томе, рећи да се између песника и света такође налази – и то с појачаном улогом коју у поезији има језик као њен медијум – језички међусвет: једна густа мрежа језичких знакова која се тешко размиче. На њу су, двадесетих година, и наши песници усредсређивали своју пажњу, најпре у програмским текстовима, односно манифестима, а онда и у песмама.

У два, мислимо, најважнија и у суштини програмска есеја „Хелиотерапија афазиие“ и „Младићство народног генија“ Растко Петровић је исто тако обраћао особиту пажњу на промене песников однос према језику. Примери које је тада дао у „Хелиотерапији афазиие“ послужили су нам као ослонац и путоказ за осветљавање природе и улоге синтаксичких одступања у његовој поезији. Али је у истом есеју начинио и један оштар аналитички рез кроз мрежу језичких знакова. Заправо рез кроз слојеве што их реч подразумева (почевши од ње саме, па кроз њено значење, свесне и несвесне садржаје, све до изласка у подручје непојмљивог), онако како их он види полазећи од свога непосредног песничког искуства, али и од песничког програма: „Касање. Касање је реч. Иза речи постоји значење које је шире од ње, иза значења је утисак који је још шири, иза утиска се шири пажња, иза пажње подсвесни живот, сећање на трбушни живот, несвест, вечност, утроба из које излазе вечности, нужда да се нађе још нешто шире од најширега! Реч је најужи отвор на огромном левку. Хладноћа непојмљивог дува кроз левак.“³⁶ Тако нас је сам песник, уз видљиво наглашавање значаја пренаталног живота, довео до саме пукотине у језику. Она пак, већ по природи ствари, сеже све до песнички моделоване слике света. А у српској се поезији, по свему судећи, почела назирати код Владислава Петковића Диса, да би код Растка Петровића постала преломном линијом око које се окупљају његове колико чудновате, неочекиване, толико и скупочене, неодољиве песничке слике. Ми смо у овој прилици покушали да им омеђимо родно место, и да им опишемо природу и значење.

(1998/1999)

⁶⁷ Уп. о томе на више места у дводелној књизи: L. Weisgerber, *Vom Weltbild der deutschen Sprache* (1–2), Düsseldorf. 1953–1954.





ПЕСНИК СНА И ДЕКОНЦЕНТРАЦИЈЕ

К

ао и о другим нашим међуратним писцима, о Драинцу се у критици

усталила извесна представа, лако препознатљива нарочито у књижевноисторијским приручницима и прегледима. Али као што је код неких од њих та представа увелико измењена – понегде и у понечем чак потпуно промењена – чим су се њихова дела почела пажљиво испитивати, тако верујемо да ће се и слика о Раду Драинцу приметно изменити после ближег проучавања, за шта нам изванредну прилику даје излазак његових Дела, I–X, у издању београдског Завода за уџбенике. Приређивач Гојко Тешић постарао се да она буду потпуна колико год је то могуће у овоме часу. Увид у све, у периодици разасуте, Драинчеве списе досад није био могућ. Сада се, као на длану, нуде свима нама да на њих бацамо нов аналитички поглед, одређујући им у исти мах вредност и место у склопу модерног српског песништва.

Казали смо песништва зато што – и то је прво и најопштије запажање – сабрана дела не доводе у сумњу, него потврђују да је Драинац пре свега и изнад свега песник. Ако за остале његове списе, којих има несравњено више но што се мислило, и не кажемо да су подређени песмама, они су свеједно, бар за нас, лицем окренути према њима: помажу нам да боље схватимо песника и јасније расветлимо његову поезију. И да се не бисмо упуштали у уопштено разматрање, које је по правилу од мале користи, одмах ћемо извести конкретан пример да од њега започнем анализу. Чини нам се, најпре, да није тешко сложити се да је од једанаест Драинчевих песничких књига најважнија Бандит или песник, из 1928. године. Књига је насловљена по уводној и, добрим делом, програмској песми. А од четири њена дела други се завршава стиховима:

*Пусти, подлаче! још једна неурастенична мера натапа моје лице
У болну гримасу еуразијских егзалтација...*

Шта су „еуразијске егзалтације“? На шта се тачно или бар приближно тачно мисли кад се каже „еуразијско“? А можда га је песник тек тако, мимогред поменуо, укључивши га у мрежу веома слободних асоцијација, од којих је иначе његова песма и саткана?

Одговор нам не даје ни песма, ни цела књига песама, него тек један затурени а сада поновно објављен чланак, написан 1930. године за Правдину анкету „Зашто се наша књига не чита?“ Место које нас занима гласи: „Ту лежи криза наше књиге. У расности, у осећању наше средине, нашега менталитета, наше еуразијске психологије





и јужнословенске егзалтације.“ Нису се, дакле, „еуразијске егзалтације“ случајно нашле у стиховима, него нас упућују на евразијску теорију коју су двадесетих година, управо у Београду као и у Софији и Паризу, заступали руски научници у емиграцији, међу којима и истакнути лингвист Н. С. Трубецкој. И ма шта ми данас мислили о тој теорији, она је морала бити блиска Драинчевој замисли балканске културе, макар тиме што је одбијала, шпенглеровски речено, европску културу на заласку. И као што се истицало да руска не сме бити њена копија ни провинција, него улази у засебан источноевропски и азијски културни круг, тако исто и српска улази у засебан балкански културни круг. Према томе, балканизам као вид књижевног програма није произвољна песникова творевина, него је поникла на сродном духовном тлу као евразијство, и у најмању руку његов огранак.

Евроазијство се у вези с Драинцем досад није ни помињало. Али се као његов књижевни програм не узима толико ни касни балканизам колико рани хипнизам, коме се даје приближно исто место као суматраизму код Црњанског и, рецимо, зенитизму код Мицића. Незгода је, међутим, у томе што је Драинац од 1922. до 1939. године често мењао програм и писао нове манифесте, као што је покренуо више ефемерних гласила. У тој се разноликости тешко разлучује случајно од суштинског, и једва да се може успоставити једна, у себи усаглашена, Драинчева експлицитна поетика. Али зато може фрагментарна и мозаична. На плану поетике промене теку као у каледоскопу. Оне су, међутим, такве – као што ћемо имати прилике да видимо – и у самој поезији. Књижевни манифести на почетку века обично нису у себи теоријски повезани ни колико слободно писан есеј. А „Програм хипнизма“ који је Драинац објавио 1922. уопште нема теоријску подлогу. О томе је коју годину касније и он сам посведочио у есеју „Пред обновом српске књижевности“. Најпре каже: „Суштина хипнизма била је доживљавање живота и ствари уз помоћ екстатичног сна. Уметност деконцентрације!“ А затим додаје: „Теорија хипнизма уопште није била теорија. У суштини противник сваке школе, хипнизам се окренуо против сваког догматизма.“

Прво што запажамо у песниковим раним програмским исказима не изгледа нам ни необично, ни ново, него, напротив, врло познато: они понављају несуздржано порицање сваког у себи затвореног и разумно објашњеног поретка. Стога се недостатак теорије истиче, а не скрива. А то је, наравно, лако препознатљива одлика европске књижевне авангарде, која се дословно обрушавала на сопствену, рационално утемељену културу, а окретала се или према туђим културама, далеким и непознатим, или према скрајнутим потиснутим, занемареним видовима културе. По томе и Драинчев балканизам није у суштини ништа друго него позни изданак његовог хипнизма. А за разумевање саме његове поезије још је значајније преношење тежишта са сабирања (које је и етимолошки повезано с разборитим, а то значи и разумним), са концентрације, на растурање, на деконцентрацију. Јер то је једна од важних, унутарњих или, ако хоћете, стилских одлика његових песама. Најзад, средишње место заправо све време добија сан. Драинац га помиње у низу: бергсоновски схваћена интуиција, сан и екстаза. И доводи га изричито у везу са надреалистичким сном или, тачније, с местом и улогом сна у надреализму. Међутим сан, и сновно, у његовој поезији једва да се може поредити с надреалистичким. То су различите појаве.





Ваља, штавише, тек испитати шта уопште значи сан код Драинца, која је то врста сна, ноћног или дневног, сна на јави, који се, можда, може подвести под башларовски схваћено сањарење. Управо на ово последње упућује нас један готово непознат а жанровски тешко одредљив текст из 1927. године, с насловом „Раде Драинац на Хипносу 77“ и поднасловима „Од Париза до Бомбаја“ и „Једна визија сна“. У Драинчево време у уметности је постојала веома раширена склоност да се праве динамички предмети и замишљају направе које би нас могле преносити у времену и простору. Његова летелица Хипнос 77 једна је од таквих замишљених направа. Она остварује песников сан, који није ништа друго до маштање о муњевитоме кретању по простору и пристизању у најудаљеније крајеве. У чисто песничком, а то значи и утопијском сну Милоша Црњанског, свет је премрежен невидљивим везама. У песничком сну Рада Драинца он се сам премешта по томе свету, уз трачак иронијске самосвести. Одавде проистичу две већ на први поглед видљиве особине његове поезије: неутажива жеђ за путовањем и најраскошнија имагинарна топографија у српској књижевности. Трећа би била аутоиронија (која иде све до гротеске) као напрслина на утопијским сновним сликама.

Тешко је говорити о општим особинама Драинчеве поезије, јер се она у дватри наврата битно мењала. Оно што важи за једну развојну фазу не важи или бар не важи у истој мери и за остале. Једна промена се, међутим, може узети као коренита, јер се заједно с поезијом у преименовању променио и сам песнички субјект: из хипостазе Радојка Јовановића, који је 1920. и 1921. био објавио две збирке песама, прешао је у хипостазу Рада Драинца, који 1922. покреће Хипнос и наредне године издаје збирку Еротикон. Лична имена су, можда, једине речи у модерним језицима које су сачувале нешто од прастаре митске семиозе. Зато се и сме говорити о преласку из једне у другу хипостазу. А то нас упућује на потпун преокрет: кад песник одлучи да у нове мехове налива ново вино, па и сам постаје други, нови. И заиста, овде нам се у чисто песничкој равни пружа прилика да готово голим оком посматрамо оно што Станислав Винавер двадесетих година није престајао да тврди: да се Дучићев александринац мора напустити зато што се њиме ништа ново не моће рећи. Ту песнички говор постаје таутолошки.

Разуме се да није посредни пука метричка схема него и све што са њом у присној повезаности иде: сечење реченице на стихове и њен прелазак из стиха у стих, вођење синтаксичкоинтонационог низа тако да се обликује строфична целина, избор мотива и лексике, затим тропи и песничке слике, све до суженог круга значења која су допуштена речима да их носе. Ето зато нам, на пример, следећи катрен Радојка Јовановића не говори ништа, осим што нас доста вешто враћа у Дучићев песнички свет:

*А ноћ тугом тоне... тоне... вечно тоне...
И ритмично струји, к'о шум меких крила;
Преко моје душе, сањиве и боне,
Снова неког Бога расипље се свила*

(„У мајске вечери“)





Поезија Рада Драинца, за разлику од Радојка Јовановића, почиње тек од тренутка кад је одустао не само од дучићевског александринца него уопште од традиционалности метричког стиха, који је, код нас, своју артистичку зрелост досегао почетком века. Обично се то назива преласком на слободни стих. Али нам то мало шта говори. Јер се десило нешто дубље и важније, што сада можемо само овлаш поменути: да, наиме, укидањем метричких ограничења на њихово уланчавање, речи не само што могу понети и већи број денотативних као и конотативних значења, а то деконцентрише стари песнички свет, наговештавајући образовање једнога другог и другачијег.

Две књиге лирике обављене 1923. године – Еротикон и Воз одлази – у наговештајима и основним обрисима откривају особити вид поезије по коме ће Драинац постати један између неколико најважнијих српских песника из двадесетих година. Друга књига, Воз одлази, сва је у знаку несуздржане жудње за путовањем по широком простору, што је – како је у критици већ примећено – једна врста евазије из непосредне стварности. Кратко речено, то значи: ја више нисам ту где јесам, макар и имагинарно. То је сан о даљинама, који је доста дуго железничку станицу чинио као магнет привлачном за песничку уобразиљу. Ову појаву, изворно, налазимо, наравно, код Блеза Сандрара, а код нас, пре Драинца, код Растка Петровића. Из прве књиге, Еротикона, осветлићемо мало ближе само неколико стихова у којима се први пут појављују стилске новине, нови песнички поступци, важни за разумевање унутарњег развоја Драинчеве поезије, који је на први поглед једва ухватљив.

Најпре ево стиха у коме се први пут почело назирати присуство песника који је, по свему судећи, пресудно утицао на Драинца: „О та језовита дубина неба у кругу слова О!“ Стиху је позадину дао један од Сандрарових „искривљених сонета“. Дала га је, наиме, песма „О поетикО“, где је сва пажња усмерена на округло слово О, свуда у речима графички истакнуто као велико. И иза наредног стиха, толико карактеристичног за наглашени Драинчев еготизам, наслућујемо туђу сенку: „Госпођице, откуцајте једну моју вену на писаћој машини.“ То је очигледно сенка „највећег савременог песника“, како га је једном сам Драинац назвао, а што се, уосталом, подудара и са мишљењем Романа Јакобсона. У стиху иначе постоји једна апелативна интонација, реторски подигнут тон и једна, чини се, злоупотребљена, ако не и дрска метафора: укрштање откуцавања песме на писаћој машини с песниковом вену, којом откуцава пулс. Али, како је неко већ приметио, у свакој метафори дрема катахреза, тј. могућност претеривања и злоупотребе метафоре, што и само за себе у авангардној поезији постаје – ево и код Драинца – нови и прилично учестали троп. Сада није тешко да у свим поменутим особинама, заједно са катахрезом, препознамо подстицаје који су долазили од Владимира Мајаковског.

Када се у метафори други члан поређења проширује као да је у питању први, за њу се може рећи да прелази у симфору. Слика добијена у тропичном обртању развија се као да је стварна. Зачетак такве појаве налазимо у стиху: „на столу лежи мртви леш таме“. А најважније је, разуме се, што је оваква врста слике у ранијем песништву била спорадична и усталила се тек у авангардним покретима. И уопште, смелост с којом се у тропима повезују појаве из све удаљенијих подручја, међусобно тешко самерљиве,





само је једна између неколико најопштијих особина модерне поезије. Као што је познато, она је постала неисцрпни извор песничких слика. Само што се при томе и сами тропи мењају, па стари називи више не подразумевају и старе садржаје. И најзад, у последњем стиху који ћемо навести песник је очигледно помоћу тропа еротској страни ела додао присенак космичкога, што је у нашој поезији двадесетих година било помало и помодно: „Њена дојка отисак васељене има.“ Сам стих и песма тешко да се могу узети као успели, али то је само један мали, невешти зачетак, готово случајан, који ће Драинац успети да развије у неколико раскошних слика тек у Бандиту или песнику. Рецимо у овим стиховима из песме „Путовање“:

*То Јерменка око нагих рамена увија свилени вео
Као да од чауре хоризонта отцепљује плаветнило
У сумрак бео.*

Занимљиво је да је Милан Богдановић, у иначе изврсној критици, тврдио да у Бандиту или песнику нема, како каже, „космичког сна који је за неко време био обухватио нашу поезију“. Ако већ не самог „космичког сна“, код Драинца ипак има примесе космичкога, и то у једном тако тананом виду да целој књизи даје високе песничке валере. Ево још једног примера: „У опроштајним поздравима остаће отисци звезда на рукама.“ Развој Драинчеве поезије почев од Еротикона досегао је свој апогеј у Бандиту или песнику, једној од дветри најзначајније песничке књиге које су се код нас појавиле двадесетих година. Летимично задржавање на неколико из Еротикона истргнутих стихова само је указало на зачетке који ће прерасти у сложену творевину, сложену по чисто песничком построју, што изискује много ширу и дужу анализу. Ако бисмо, на пример, продужили да разматрамо само слике с примесом космичког доживљаја, ми бисмо се већ код следећих стихова нашли пред нимало лаким задатком:

*Млечни пут у лакованим ципелама силази на осамљени тротоар.
Под брезом где је лето свукло зелену кошуљу.
У топлој сенци звезданих кола, као у санаторијуму, заспао сам на
трави.*

Први томе би се наша аналитичка мрежа морала све више ширити. Јер, рецимо, Млечни пут који у лакованим ципелама силази на тротоар садржи необично поређење, које од космичког и природног води ка вештачким творевинама наше материјалне културе. И то није изузетак, него чест песнички поступак, за који лако налазимо примере: „људи који прођу личе на аутомате од каучука и гуме“, „црнином балканскога сунца од каучука и мрака“, „над куполом катедрале клати се сунце у болничкој кошуљи“, „све чежње обесићу о канделабар јутра једног“, „месец ретушира океан“, „замрљане душевне коректуре“, „киша у саксофону“, и најзад „на мотоциклу у сивој пелерини пролази време“. Довољно је сада сетити се да поређења и тропи код Милоша Црњанског воде из културе у природу. Код Драинца је супротно. Кад пажљиво осматримо развојну линију авангардне поезије, код нас као и на страни, није тешко закључити да поступак Милоша Црњанског припада првој, а Рада Драинца другој развојној етапи. У извесном смислу, Бандит или песник је књига која је на





радикалнијем крилу српске авангардне поезије при крају двадесетих година заузела врх, као што га је на почетку деценије било заузело Откровење Растка Петровића. При томе се и за једну и за другу књигу, кад их посматрамо са самога краја столећа, може рећи да су од трајне песничке вредности.

(1999)

МАТИЋЕВО ПЕСНИЧКО ИСКУСТВО

И

ма у нашем језику једно лепо поређење: налазити се у нечему као црв

у јабуци. Док је изједа, он се по њој креће. Али не питајте црва како јабука изгледа! Сви смо ми у матерњем језику – црви у јабуци. Док се њиме служимо, целину му не видимо, па чак себи не полажемо рачуна ни о оним речима које у говорни низ уланчавамо, нити о правилима помоћу којих их уланчавамо. Јер све то чинимо муњевитом брзином и с аутоматизованом навиком. Па и малочас је, по навици, за поређење речено да је лепо. Да ли се при томе мислило на његову лепоту? Наравно, не. Јер се мислило да је тачно, или да је добро, или да је ваљано, или да је прикладно, односно – да је у нашем случају добродошло. Тако исто, кажемо нешто с чиме се наш саговорник слаже, и он муњевито – одвраћа: Лепо! Ни у делићу секунде не запињемо двоумећи се шта то значи.

Али се већ преводилац двоуми. Рецимо преводилац на нама сродан словенски језик – руски. У оба наша примера не би било лепо превести лепо као красиво. За први би се случај могла употребити реч замечател,но; за други правил,но, точно, па и ладно и сл. Хтели смо, наиме, рећи да се руски преводилац мора сваки пут замислити кад на ову нашу реч наиђе, јер из њене околине мора разабрати које значење или који значењски прелив претеже. Супротно је код немачког преводиоца, јер се он готово редовно и готово без особитог размишљања може служити речју сцхөн. Лингвисти би рекли да наша реч лепо и немачка сцхөн имају приближно исту широку употребу, јер садрже приближно исте семантичке чиниоце, док руска красиво има ужу употребу и друге семантичке чиниоце.

Будући да је, историјски гледано, утицај ишао једносмерно од немачког ка српскоме језику, могло би се помислити да је широка употреба нашега лепо настала





под утицајем немачког језика. Али то није тачно, као што не би била тачна ни тврдња да је ова широка употреба новијега датума. Она, у ствари, зависи од нечега што је нашем данашњем погледу скривено – зависи од језичкога памћења, које се као колективна, општекултурна меморија разликује од нашега индивидуалног памћења. Треба постојати да би се могло корачати, али при свакоме корачању не морамо имати јасну свест о томе како је добро што постојимо. Таква свест одговара песничкоме (па и философском), а не свакидашњем нашем стању. Тако исто при обичној употреби језика не морамо бити свесни његове велике, столећима сабиране меморије, нити нам је потребно да је активирамо. Ми смо – да поновимо слику – црви у тој великој јабуци. Али нису то исто и песници, јер они посредно или непосредно активирају језичку меморију.

Песников рад у језику, срећни тренуци кад му полази за руком да уобличи неко своје виђење које ће као нова књижевна творевина заузети место међу постојећим књижевним творевинама и продужити да траје с њима, ти тренуци не би били могући кад се песник не би хотимично или нехотично служио са два суштински различна реда обавештења: један ред чине актуелна, тренутна и индивидуална обавештења; други ред чине потенцијална обавештења, похрањена у језичкоме систему као највећој келективној и културној меморији. И ова се потоња не изражавају, него се у мањој или већој мери доводе у интерференцију са онима првим. То је интерференција узајамнога појачавања, а не слабљења: уз то још није тренутна, него стална. Ето зашто се, поред осталог, из успелога песниковог текста никада не могу исцрпети сва обавештења, свеједно колико га пута читамо.

Прва, обична обавештења не треба, дабоме, објашњавати, јер сви знамо шта су она. Свакодневно се њима служимо, рецимо кад затражимо чашу воде. Зато она друга нису тако јасна, па смо дужни да о њима нешто кажемо, и то на примеру речи лепо. Шта то језички систем памти што ми не видимо а што саодређује или допушта широку употребу ове речи? Он је наиме, меморисао да лепо потиче од лепити. Лепиле су се из глине корисне, добре, прикладне и добродошле ствари. Лепили су се и зидови кућни, а глина која је налепљена на зид и дандас се зове леп. Некада је лепим називано оно што је човек лепљењем, тј. обликовањем правио, јер је правио нешто корисно, па самим тиме и добро. Ето зашто и ми данас можемо за све што је добро, корисно, прикладно и прихватљиво рећи да је лепо. Према томе, једна прадревна информација, која је негда била актуелна, прешла је у граматичка правила употребе, у правила дистрибуције наше речи лепо. Укључила се у систем, увећала је, обогатила његову меморију.

На једноме малом примеру покушали смо летимично да покажемо како су у језику чак и најформалнији моменти – а то су свакако правила дистрибуције или пак комбиновања јединица – крцати информацијама. Али то нису обичне, него особите информације које, скупа узете, чине најдуже памћење у укупној нашој култури. Песников однос према језику – о коме се тако много и са тако различних становишта писало – заправо је однос према овој и оваквој меморији. И песници сами и ми који тумачимо поезију имамо обичај да кажемо како се у поезији обликује језичка материја. Али је та материја сачињена све од самих информационих наслага: горње





видимо и разазнајемо, а доње сежу до у тамна историјска времена. Ништа у језику није чиста материја; све је у њему информација.

Враћамо се тврдњи коју смо малочас изrekli: нема поезије без живе интерференције између два различна реда информација, од којих један чине информације похрањене у језичкоме систему, док други чине актуелне информације које поничу у говорноме акту. У историји, односно у развоју поезије, тежиште се помера час ка једноме, час ка другом полу. У европским је националним поезијама почетком XX века такво једно померање тежишта наговестила појава књижевне авангарде. Под авангардом разумемо онај развојни тренутак кад се књижевно стваралаштво окреће према самој институцији књижевности, ка преиспитивању књижевнога изражајног система, система књижевних конвенција по себи узетих. Као што је познато, није свуда исти књижевни покрет преузео улогу авангарде. У српској је, као и у француској књижевности, такву улогу имао дадаистичконадреалистички покрет. За њега се са много ваљаних разлога може рећи да у крајњем изводу и није књижевна појава, него пре и на првоме месту побуна против књижевне, а на другоме против културне институције. Дадаистичка, па и надреалистичка песма, претежним својим делом настаје на разграђивању традиционалнога поетског текста, али исто тако и на разграђивању обичнога језичког текста.

Наш надреалист Душан Матић има једну, додуше познију песму, која у наслову носи надреалистички поклич: „Сломи све речи“! И ниједан наш надреалист није колико Душан Матић тако помно и промишљено у дугоме свом песничкоме веку ломио речи и, знатно више, померао и разглабао устаљене поретке у говорноме низу. Као марљиви часовничар, Матић је стрпљиво расклапао и склапао речи, синтагме и реченице. Млади песник Матић, понесен авангардним идејама, аналитички разлаже језичку материју, своју уметничку грађу али у њој не налази и не активира оне информационе наслаге из којих се сва та материја и састоји. Навешћемо три колико позната, толико и изразита примера. У „Зарном влачу“ увелико разграђује вековне фонемске низове и конструише нове, у „Домаћем задатку“ демонстративно рубрицира песму на глаголска времена, лица и оба броја, а свуда ставља само један облик – волим (што нам је, као поступак, и из француске авангарде познато); у песми „Годишња доба“ издваја, осамостаљује, односно по потреби домишља унутарњу или етимолошку форму речи. Ово су заправо добри и не сасвим ексклузивни примери за чисту и у суштини посувраћену поетску конструкцију, коју је поезија нашега века донела као новину. Посувраћена је она зато што је окренута самоме свом језичкоме медијуму, а чиста је зато што се без остатка своди на лични акт конструисања.

Али није, разуме се, млади Матић и сав Матић. Дуга је била његова књижевна еволуција. Матић се, додуше, на особит начин мењао: увек је био другачији и исти, јер је имао ретку моћ да сва стечена искуства на своме развојном путу са собом носи. Ми знамо да је Матић у почетку као махом и остали песници његовога поколења, одбацио традиционалан стих. Измиче нам, међутим, пажњи да је тиме заправо одбачен стих као изражајна и формотворна јединица. Она се мора заменити неком новом. И чиме ју је Матић заменио? Заменио ју је синтаксичким јединицама као и неки други песници.





Отуда и долазе ова многобројна синтаксичка понављања по којима Матићеву песму лако и брзо препознајемо.

На ова се синтаксичка понављања (и паралелизме) може гледати споља, и тада у њима распознајемо реторички поступак што је особито дошло до изражаја у Матићевој социјалној и на актуелне теме писаној поезији. Али се на њих може гледати и изнутра, тј. полазећи од задатка који имају у конституисању песме. Јер, та су понављања и заменила стих као основну формотворну јединицу. Занимљиво је да се она по правилу налазе на местима која чине конструктивне границе у тексту. Конструктивне границе нису, дабоме, ништа друго до границе рашчлањавања текста. Рашчлањавају текст у оном смислу у коме човек мора рашчланити материју ако из ње жели нешто направити. Тако још стари грчки реторичари веле да је за човека тешко и да за њега није лепо оно што није рашчлањено, па да стога говорни низ ваља пажљиво делити на периоде, колоне и коме.

Кратко речено, конструктивне границе деле текст на јединице чијим се понављањем и размештајем сам тај текст склапа и затвара у оделиту целину. Ето зато у Матићевим песмама „Заменице смрти“, „Донећу ти цвеће“; „Има вечери“ и „Теку реке“ – а оне нису усамљене – стално враћање и варирање исте синтаксичке јединице преузима улогу коју је у традиционалној песми имало понављање чврсте стиховне и строфичне јединице. Као пример за први случај наводимо почетак песме „Има вечери“, а као пример за други случај – почетак песме „Теку реке“:

- (1) Има вечери које се не заборављају.*
- (2) Има вечери које су пусте као глечери.*
- (3) Има вечери које су мртве као језа.*

(Итд.)

*(1) Нек теку реке неке теку реке неке теку реке
неке носе што носе
нисам овде да продајем зјала да плачем над изгубљеним илузијама
над отвореним провалијама
нисам рука што пише задатке који се допадају свима.*

*2) неке теку реке неке теку реке неке теку реке
неке носе муљ
ружа свести на столу неке мирно почива за то време
у коси свакој звезда ће касно да се јави
док стопе се децје топе кроз поља широка као први снег
и стонога лови сенке пале преко зида
и трава расте до изнад њеног чела
трава заборавља или успомена није важно*





*(3) нек теку реке нек теку реке нек теку реке
нек спирају крв*

(Итд.)

Све је ово, уосталом, потврдио и сам песник кад је пред крај живота приредио нову верзију старе песме „Заменице смрти“ (1930). Разлика се своди на то што је сада песма подељена на нумерисане одељке и строфе, а говорни низ је разломљен на стихове. Граница између строфа повучена је, дабоме, само тамо где се понавља синтаксичка јединица која почиње везником да. А где је понављање било учесталије, испред ове је јединице говорни низ обавезно разломљен на стих.

Међутим, овако настала песма има бар један значајан недостатак, који је Матићу свакако био јаснији и који је Матић свакако боље осећао него што можемо ми. Таква песма нема свога правог краја, јер јој крај није програмиран у полазном начелу њене организације. Није случајно што овакве Матићеве песме имају, с једне стране, стих с почетком који је некад доследно а некад повремено обележен синтаксичким понављањима, али зато уопште нема обележеног краја, па је стога његова дужина произвољна и није формотворна; с друге стране, ове песме очито теже да количински прерасту у малу поему, и то поему која није у себи строже рашчлањена на затвореније целине. Чини нам се да је Матић, поред осталог, и зато у своме дугом песничком веку тако предано померао, расклапао, ломио и поново склапао синтаксичке структуре нашег језика, јер је трагао за другачијим организационим начелом песме; наиме, за оним које би програмирало предвидљив а неодложан крај, предвидљиво а неодложно затварање текста. Наравно, такво затварање текста на самоме крају није могуће ако се по истоме начелу не затварају и све мање а осетне целине из којих је текст састављен. Јер ми знамо да је и у најмањем издвојивоме делићу песме преликана структура целине, и обрнуто.

Држимо да је изузетно занимљиво ово Матићево трагање за новим организационим начелом. И то не само зато што његовим пажљивим посматрањем можемо боље разумети и успешније објаснити Матићеву поезију. Верујемо, наиме, да се овде могу разабрати неки разлози за то што се у данашњој поезији непрекидно осипа текст и што се ретко и с муком долази до формотворног начела, а и кад се до њега дође, испоставља се да је или сингуларно или привремено. У ово се потоње, разуме се, не можемо посебно упуштати, јер бисмо се тиме: одвећ удаљили од Матићеве поезије. Али зато можемо указати, а то нам и јесте циљ, да је Матићево искуство и у том погледу драгоцено.

Занимљиво је, пре свега, то што се Матић, који је рано одбацио традиционалан, тј. метричкоритмички у себи затворен стих, никада више њему није вратио, али је зато реактивирао свест о његовоме присуству. И учинио је то на јединствен начин у нашој поезији. Јер нико осим Матића није тако и толико реактивирао свест о границама стиха и о потенцијалном двосмерном читању између тих граница. Сви ми, наиме, знамо да наша свест у говорном ланцу за засебну јединицу признаје само ону која осим препознатљивог почетка има и такав крај, јер се само тако у свести може





формирати концепт целине. Зато и стих, да би за нашу свест постојао, мора имати препознатљив почетак и крај. Кад то узмемо у обзир, постаје нам јасно зашто се у традиционалном стиху понављања концентришу на његовом почетку и крају. Осим тога, стих не би постојао кад га не бисмо осећали као препознатљиву величину која се понавља. А више је него јасно да је свако понављање у исти мах и враћање. Кад, рецимо, свог познаника трећи пут сретнемо у току дана, неминовно се враћамо (у мислима) на претходна два случаја. И пошто знамо да се све што смо о стиху рекли подједнако односи и на оне мање метричкоритмичке јединице од којих се он састоји, неће нам бити тешко да разаберемо како у њему осим кретања унапред постоји и кретање уназад, да осим читања унапред постоји и читање уназад.

Ритмичко кретање уназад и њиме условљено исто такво читање не чине, разуме се, непосредан, него посредан садржај читалачке свести: да бисмо их довели у јасно поље свести, потребан је изванредан хотимичан напор. Другим речима, посредни су стално присутне али потенцијалне читаоачеве радње, стална али потенцијална читаоачева свест. Душан Матић је овакву потенцијалну свест, коју смо стекли читајући традиционалан стих, не само реактивирао него и превео из метричкоритмичке схеме у сам говорни низ, у његов синтаксички поредак. То је постигао у осетној тежњи да синтаксички поредак у говорном низу учини изоморфним са малопре истакнутом структуром стиха. Као што ћемо видети, то није једноставан, него прилично сложен поступак, до кога је Матић повремено долазио у неуморном преуређивању синтаксичких низова.

Раније смо рекли да на основу синтаксичких понављања каква налазимо у песмама „Има вечери“ и „Теку реке“ лако и брзо препознајемо Матићеву поезију. Али њу бар исто толико успешно а лако препознајемо и на основу оваквих стихова:

*(1а) где су границе где
најзад*

*(1б) где су где
границе најзад*

*(2а) тополе не бацају више своје сенке –
сенке не бацају увис витке
тополе*

*(2б) вече их је већ стопило
пијано опијено већ вече*

Могло би се рећи да су у нешто ранијој Матићевој поезији преовладавали синтаксички паралелизми, док у његовој позној поезији видљиво претежу овакви доста необично уређени и у преламању на стихове чудно варирано говорни низови. Нема сумње да и једни и други чине основ особеног ритма и, знатно више, особене мелодије и мелодичности Матићеве. Али док се паралелизмима лако уочава и тумачи дејство, дотле се код ових потоњих нити уочава нити тумачи дејство које имају, мада је





оно занимљивије и по значају далекосежније. Занимљивост је, поред осталог, и у томе што ову појаву само код овога нашег песника налазимо; значајна је пак она зато што представља творно језгро или, другачије речено структурни образац према коме се неке Матићеве песме организују на различним својим равнима, а и у целини се (композиционо) склапају.

Поћи ћемо од онога што је у четири наведена примера из збирке Муњевити мир већ на први поглед уочљиво и заједничко, али се вероватно баш зато што је очигледно обично не примећује: у обе варијанте примера (1) први стих на почетку и на крају има исту реч где; две варијанте примера (2) такође имају на почетку и на крају исту реч – једном тополе, други пут вече. Оваквим уоквиравањем било делова стиха (полустихова), било самог стиха, било сегмента песме (строфе) или целе песме – прошарана је, већим својим делом, Матићева поезија. Његову пак функцију није одвећ тешко открити. Пажљивим посматрањем лако се запажа да је Матић своја испитивања постепено усредсређивао на однос између говорнога и стиховног низа, а тај се однос најјаче испољава на местима где се ова два низа секу. Места њиховога пресецања чине, у ствари, почетак и крај стиха, па је стога разумљиво што је Матић своје, у дословноме смислу, експерименте концентрисао на почетку и на крају стиха. Овде је он испробавао различне резове, између којих неки иду и посред речи:

- (1) *Нагнута над географском картом*
- (2) *Србије после*
- (3) *Косова Мајка*
- (4) *Југовића затвара шаком очи љуби Дам*
- (5) *Јановој*
- (6) *Да не би гледале*

(„Ал су била и тежа времена“)

И мада у Матићевој поезији налазимо право обиље оваквих резова, овом се приликом на њима не можемо дуже задржавати. Прелазимо на супротан случај, јер и он код овога нашег песника постоји: ако је у горњем примеру стих резао говорни низ, онда у примеру који ћемо сада навести – говорни низ реже стих. Другим речима, у горњем се примеру резови налазе на границама стиха а посред језичких јединица, а у следећем се примеру резови налазе на границама језичких јединица (синтагми и реченица) а посред стиха. Ти су резови сигнализирани великим словом:

- (1) *Ти си И ноћ И све чини И сви часи*
- (2) *Часи који су били Или који ће тек бити*
- (3) *Часи који су могли бити Или ће моћи бити*
- (4) *Или били само сневани Или биће тек сневани*
- (5) *Тај час један једини И свеобухватни*

(„Тај час један једини“)





Постоји, дакле, хотимично и помно изведено преламање с обе стране, а његова је сврха – истицање обеју граница стиха. У традиционалном стиху ове су границе биле одређене помоћним, метричкоритмичким средствима; сада тих помоћних средстава нема, па се песник мора служити преуређивањем говорнога низа. А будући да су границе особито видљиве ако су обележене истим сигналом (о томе речито сведочи већ и сам феномен ритма), Матић каткад и радо с обе стране стиха ставља исту реч. То се, наравно, подједнако односи и на мање, али и на веће сегменте од стиха, као што показују четири раније наведена примера.

Али четири наведена примера показују још нешто: тежња да се на оба краја стиха (или неког другог сегмента у песми) стави иста реч у истој граматичкој функцији – као што је у примеру (2а) субјекат тополе стављен на оба краја – доводи до особене синтаксичке симетрије и до обртања. Другим речима, тежња да се синтаксичким поретком подједнако истакну оба краја стиха неминовно за собом повлачи и тежњу да тај поредак буде сачињен од две симетричне половине. У левој и десној половини препознајемо, наравно, традиционалне полустихове. Међутим, лева и десна половина, ако су већ организоване по начелу синтаксичке симетрије и ако уз то на својим спољним крајевима треба да имају исту реч у истој функцији, морају делимично или потпуно да доведу своје симетричне поретке у огледалски однос: оно што је почетак у једноме биће крај у другоме, и тако редом.

Сада је, изгледа, бар делимице разјашњено шта је уопште навело Матића – јер сигурно није само чиста жеља за језичком игром – да склапа говорне низове према обрасцу који је крајње очигледан и елементаран у следећем стиху из песме „Београд како га понекад видим“:

Рај се руши Руши се рај

Десна је половина настала обртањем леве, па стога: кад прву читамо уназад, добијамо другу, а кад другу читамо уназад, добијамо прву. У суштини, те исте односе налазимо и у нашем примеру (2). Издвојени, огољени односи у варијанти (а) и (б) изгледају овако:

*(а) тополе бацају сенке
сенке бацају тополе*

*(б) вече већ стопило
пијано већ вече*

Образац је и овде очигледан и свако га може проверити, па никаква даља објашњења нису потребна. Али ако сада овим огољеним схемама почнемо да враћамо изостављене делове, готово да бисмо могли тврдити како се на наше очи поново рађа и разраста Матићева песма у понављању и варирању истог структурног обрасца. Песма која на овај начин настаје мора, у начелу, бити музикална, јер је по музичкоме начелу и организована. Степен варирања и увођења новог „мотива“, као у музици, мења се од песме до песме и није ограничен. Матићева изузетно лепа, и свакако





његова лабудова песма „Преображење“ такође је склопљена управо на овај начин. Навешћемо у целини једну мању песму, чији стихови из двеју строфа имају исте односе, укључујући и синтаксичку и семантичку раван; дакле, имају исти структурни образац:

(1a) шта су хтеле те речи без тежине

(2a) без тишине

(3a) исте а друге

(4a) на трагу где нико никог не чека

(1b) шта су могле те речи без тишине

(2b) без тежине

(3b) друге а исте

(4b) на прагу где свако сваког не престаје да чека

(„Протокол пролазности. бр. 2“)

Као што се и из досадашњих примера може закључити, у Матићевој су поезији разасута варирања једног, да тако кажемо, дубинскога синтаксичког обрасца, који је изоморфан са ритмичком структуром традиционалнога стиха. То и јесте ново решење; решење које се не заснива на још једноме посезању за традиционалним стихом, него на реактивирању елементарне ритмичке структуре његове и на преношењу те структуре у сам говорни низ, у синтаксички поредак. Семантика, сликовни садржаји и уопште тематика – тек потом долазе и подвргавају се истоме елементарном обрасцу. Али решење у Матићевом случају никако не треба схватити и као коначно решење, јер ништа код њега није коначно, него је све дато готово као случајно откриће, које он повремено: испитује и напушта, напушта и испитује. Осим тога, у Матићевој песми често долази до замењивања и укрштања различних планова. Због тога се она може на разне начине читати, као на пример овај стих из већ помињане програмске (штампана је курзивом на уводном месту у првом издању збирке Буђење материје) песме „Сломи све речи“:

Разгрни миловања гране смеха разгрни

Први моменат који читалац у овоме стиху осети јесте да га нормално разумева све док не дође до речи смеха, јер одмах после речи гране запиње. Управо зато што је запео што даље не може ићи, он почиње да разгледа стих у целини. И тада и примећује да стих има једнаке крајеве, па га може и уназад читати: разгрни смеха гране. Али и овде после речи гране запиње. Овакво читање не зависи само од наше воље, него углавном од склопа овога стиха, који је песник можда нехотично а можда и хотимично учинио двосмисленим. Није, наиме, сигнализано да ли гране припада левој или десној симетричној половини (са огледалским обртањем), јер су обе тако уређене да можемо читати разгрни миловања гране, па се онда вратимо на почетак потоње речи и читамо гране смеха разгрни. Пошто гране припада у исти мах обема половинама, долази до појаве коју можемо назвати „спојена леђа близанаца“. Кад се леђа споје, лица су нужно у супротне стране окренута. Ето због тога читалац две





половине Матићевог стиха за тренутак види као супротно усмерене, мада уопште не мора бити свестан да је све ове радње доиста обавио. Песник је могао, али није сигнализовао само једно читање, и тиме је појачао оно латентно кретање и читање уназад које његов стих садржи као невидљиву струју испод површине обичнога перципирања и разумевања. Сигнал би могао бити једноставан, у виду великога слова:

Разгрни миловања Гране смеха разгрни

Душан Матић је волео да помиње музички термин синкопа и синкопирање. У његовим пак симетрично организованим синтаксичким порецима често долази или до привиднога или до стварног стапања понекога њиховог истоветног дела. То и јесте синтаксичка синкопа. Она уноси асиметрију у синтаксичку симетрију; у ствари, требало би рећи да је она производ оног огледалског обртања о коме смо већ говорили.

У целини узето, Матићево доста необично уређивање говорнога низа у песми – које смо само летимично и непотпуно успели да опишемо на неколико примера – има далекосежне последице. Поменућемо само неке. Пре свега Матић је овде пронашао начело за склапање затворених целина: од гласовних понављања до синтагматских и синтаксичких обрта, и од делова стиха до целог стиха, строфе и опште композиције песме. Односи елемената у свакој од ових целина теже да се групишу у облику асиметричне симетрије. Асиметрична симетрија (две симетричне половине са огледалским обртањем) виши је и сложенији је облик организације од онога који налазимо у традиционалном стиху, јер се она може појавити само ако подразумевамо и реактивирамо ритмичку структуру овога потоњег, и то у преуређеној (синтаксичкој) структури самога говорног низа. Последња наша тврдња није, разуме се вредносна; ми само констатујемо чињеницу књижевне еволуције.

Осим тога, када је Матић први пут добио овакав стих (а за еволуцију поезије било би значајно чак и да га је један једини пут добио), самим тиме је већ добио један изузетно динамичан, дезаутоматизован говорни низ. Конфронтирање – унутар условних а чврстих граница стиха – два једнака синтаксичка низа са обрнутим поретком („Рај се руши Руши се рај“) може се узети само као почетак који води ка следећем, засад најдинамизованијем тексту у српској поезији:

- (1) Не могу да именујем ове модре
- (2) Зимогрожљиве сенке које не
- (3) Могу да се слегну не могу да лег
- (4) Ну у белу
- (5) Ову светлост уморну без сјаја
- (6) Даље се не сећам Не
- (7) Не речи се моје не
- (8) Сећају не

(„Сазвучја“)





Готово да су сви односи између језичких јединица покренути, а и саме су језичке јединице постале покретне, јер између сталнога изрицања и порицања ништа више није дато, него тече и протиче. Према томе, није случајно, него је законито то што је Душан Матић више но било који савремени српски песник заслужан за откривање и активирање големога ритмичкомелодијског потенцијала у нашем обичноме свакидашњем говору. Потенцијала састављеног – као што смо на почетку рекли – све од самих латентних информација, које је језик својим дугим памћењем скупљао и које ми, тек у поезији, јасно осећамо, али још не умемо да их протумачимо.

У том смислу ни систем нашега језика није више за нас, захваљујући песнику, она на почетку помињана јабука. Мада делимично и у комађу, јер је поезија Матићева знатним својим делом сведена на овлашне скице и покушаје, ипак је померен и покренут велики механизам језичке меморије. Пут је наслућен и показан; на другим је песницима, па и тумачима поезије, да тим путем иду даље и сигурније. Душан Матић је свакако слутио, а и знао, да својом на изглед лаком и необавезном игром у језику покаткад повлачи скривене и врло дубоке нити. Тако је рецимо, песму „Записано октобра овог у ресторану крај Дечана“ хотимично поделио на две равни (што је и у другим песмама чинио): у загради је описан исечак непосредне, и ружне стварности, а изван заграде дата је једна виша и другачија стварност. И такође је хотимично у средиште песме, као њено творно језгро, ставио дистих:

*Блага линија вести
Бојо благовести*

Блага вест, блага линија вести пресликана је у благовести, и обрнуто. На пресликавање подстиче цела структура песме, а усмерено је тако што се кроз текст – попут основне теме у музичкој композицији – стално провлаче линија, вест, боја и придев благ. Тиме се у придеву благ – који иначе значи исто што и мек и благ – помера и активира онај значењски садржај који је у ову нашу реч унело хришћанство, а језик је то заувек запамтио: објава оног што нам с оне друге стране долази као стално и вечно у пролазноме. А у супротно усмереноме пресликавању то се хришћанско стално и вечно везује за благе, меке и добре линије високих Дечана, испод којих изменљив живот не престаје да тече.

(1982)





СТИХ И ЈЕЗИК СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА



Довољно су позната сведочанства многих песника, па и сведочанство

Скендера Куленовића, чије речи овде наводимо, да у почетку поседују „основни тон“ песме, „њену композицију“, „па чак неколико првих стихова“ и „звукове стихова који треба да дођу“. Тај „основни тон“, „композиција“, „звукови стихова“ које тек треба испунити конкретном језичком материјом – припадају облику песме, облику који као да у почетку сам собом значи и у извесном смислу има самониклу, невербалну егзистенцију. Речи тек потом долазе. Али са доласком речи и започиње прави творачки чин, мука и радост конкретног вербалног отелотворења: речи јесу и нису „тон“ и „звук“, оне прихватају „композицију“ и истовремено јој се опирају. Јер свака реч је пре свега, и можда изнад свега, двострана: знаковна човекова творевина која обликом посредује артикулационоакустичку материју дајући јој смисао, укршта непосредно, материјално са испосредованим, значењским. Својом другом, значењском страном, изводи песника и читаоца у свет „оностраних“, означених предмета. Обликовати у речима значи обликовати већ обликовано, значи обликовати у материјалу који је увек и битно двостран и чије се две стране налазе у динамичној равнотежи. Зато је тек реализација, језичко утеловљење „основнога тона“, једини и прави онтички чин у песништву; ту је дат практично осетан али теоријски готово непојаман колоплет замишљеног облика и његовога конкретног сачињања у песни.

И колико год су у том погледу примамљиви и тајанствени песници који између једнога и другога – између замишљеног облика и његовога конкретнојезичког утеловљења у стиху и целој песни – успевају да постигну одређено равновесје, за теорију и критику су понекад чак и интересантнији они код којих једна страна претеже. Претезање облика, обликотворне дисциплине, сведочи о устаљеним, у извесном смислу канонизованим поступцима; претезање друге стране, немоћ да се овлада материјалом, „садржајем“, сведочи о трагању за новим „стилом“. Зато су скице, забелешке, недовршено и одбачено комађе текста особито драгоцени изучаваоцу, али су ретко интересантни за понеког (пробраног) читаоца. На ове моменте указујемо зато што Скендер Куленовић сигурно није песник који лако и често постиже обликовну равнотежу; он, сликовито речено, сваки грам склада душом плаћа. Стога, вероватно, не греше критичари који истичу фрагментарност његове поезије у целини узете, чак и ако се не узму у обзир знатни периоди ћутања и недоумице пре и после тзв. ратне поезије. Јер у његовоме песништву не постоји ни приближно јединствен обликовни





фокус, него више њих, па се добија утисак како је пред нама стално ферментирање поетских облика, не њихово поступно и методично кристализовање.

У потпунијој, амбициознијој анализи, лако би се могло да покаже како је Куленовић непрекидно мењао своју обликовну тачку или гледиште, али би много теже било указати на праве узроке такве нестабилности. Теже зато што песник не бира слободно своју обликовну тачку гледишта, што је његов избор обликовних поступака условљен контекстом који се шири од индивидуалне наклоности и одлуке – преко динамичне хијерархије књижевних конвенција и стилских опредељења – до „духа времена“ и „била историје“. Временскоисторијски контекст непосредно се осећа у ратним поемама, и о њему се најпре и најрадије говори, али се при томе не допире до унутарње структуре Куленовићевог стиха, него се истичу спољне везе, спољни односи. Несумњиво је да ратни контекст, код нас изразит ратнореволюционарни, кад пуца и друштвена и културна хијерархија, захтева мењање обликовног фокуса у поезији. Ма колико био стабилан, изнутра организован, ма какву моћ саморазвића поседовао, систем књижевностилских конвенција увек на неки начин корелира са ширим културним и друштвеним системом.

Измене које настају у наведеној корелацији представљају прави предмет књижевноисторијског истраживања, а у такозваној ратној поезији Скендера Куленовића од посебног су значаја за њено свеколико тумачење. Јер је ту у Куленовићевом стиху „основни тон“, односно „композиција“ поеме, отелотворен у језичким компонентама и слојевима које је особен историјски тренутак истакао у први план. Ратни вихор који је покренуо оне доње, елементарне народне слојеве, примордијалне снаге народнога бића, где се на непоновљив начин и пати и ликује, повукао је за собом и елементарне, исконске и предајне слојеве језика: Стојанка мајка Кнежополка сва је сачињена од њих и у њима. Овде је реч узимана са самог извора, у ономе облику у коме се непосредно изговара, у коме у народу живи. Али, да би се бар донекле и летимично разјаснио овај другачији избор речи, ово посезање за народном речи са народних усана, за живом речи која се не издваја из контекста конкретне говорне употребе, која се често прелива у богатим дијалекатским, али исто тако и фразеолошким, каткада предајним и митским бојама – неопходна су неколика уопштенија објашњења. Јер, свако опредељење за одређени облик језичке грађе подразумева прихватање једне могућности и одбацивање других које пружа дати систем постојећих књижевних конвенција. Тај је систем књижевних конвенција хијерархијски организован и корелира са културним и друштвеним.

Извесно је, наиме, да оно што данас називамо природним језиком у себи садржи скуп различитих употреба тога језика. Практично се никада не комуницира на некоме природноме језику уопште, него увек на некоме његовом облику, на некоме језичкоме стилу, односно на поткоду у оквиру општег језичког кода. У свакоме природном језику, па и у српскоме, постоји цела хијерархија таквих поткодова. Књижевност, у принципу, употребљава језик у целоме његовом дијапазону, али се његова употреба у прози и у стиху по много чему битном разликује. За разлику од прозе, која може да укључи и укључује различите језичке поткодове, стих поседује цео низ мање или више строгих рестрикција и његова мера остаје у границама језичке





јединице не досежући до различитих сфера њене употребе. Донекле поједностављено речено, проза инструментира целокупном хијерархијом језичких поткодова, јер шири, сижејни развој њене структуре то дозвољава; стих се, међутим, развија и реализује у размаку који се успоставља између стилскостиховних условности и језика. Зато је тзв. песнички језик одувек тежио да се издвоји у посебан поткод; зато је степен традиционалне поетичности увек био у директном пропорционалном односу са селекцијом лексики и са настојањем да се формира и освешта поетски лексикон. У стиху се непрекидно осећа онај „основни тон“, избрани, некако унапред дати облик, који је садржан и утеловљен у раслојавању језичких јединица (од фонеме до интонације, од морфолошке до синтаксичке структуре), издвајању одређених слојева у језичким јединицама. Остварени облик и није ништа друго до степен уређења тих издвојених саставака језичких јединица на различитим нивоима. Избор других саставака и други степен њиховог уређења има далекосежне ритмичке и семантичке последице, увек представља прелазак на нов стил, обележје је новог књижевног правца. Зато се и дешава да се општа и конвенционализована стиховна форма не мења а стих ипак звучи различито.

Укратко, у прози је реч целовита, јер у принципу овде језик функционише у свој својој комуникационосоцијалној хијерархији. Ствар је стила и поступка шта ће из те хијерархије бити изабрано, али се увек бира из целе хијерархије. У стиху је реч раслојена, јер се овде строже уређују само одређене компоненте у говорноме низу, док се друге запостављају. Тај нови поредак носилац је поетског стила и особеног „звучања“ стиха. За стилско диференцирање од изузетног је значаја сама селекција одређених компонената, али исто тако и напон који постоји између задатога стиховног облика и вербалнога материјала у коме се он утеловљује. На овоме нивоу анализе могла би да се издвоје два случаја: а. кад се у оквиру конвенционализоване стиховне форме откривају нове обликовне могућности; б. кад се већ откривене могућности једноставно примењују. У првом случају је у питању песник који у властитој књижевној традицији зачиње нову стилску формацију; у другом – следбеник, без обзира на стварну вредност и снагу коју његова лирика може имати. Скендер Куленовић је у својим изузетно раним сонетима био несумњиви следбеник. Можда је сувишно још једном утврдити да су Оцвале примуле (1927) следбеничка лирика; међутим, није сувишно ако покушамо да укажемо на неке моменте који ће, можда, бацити извесно светло на песниково унутарње колебање у потрази за аутентичним, властитим стиховним изразом.

Оно што данашњег читаоца и познаваоца Куленовићеве поезије може пријатно да изненади у Оцвалим примулама јесте доста строго и складно изведен сонетни облик. Оно пак што га посебно може да заинтересује јесте чињеница да песник више никада није хтео или није могао, свеједно, да досегне за идеалом тако строге, складне и ритмичнозвучне форме као у својој седамнаестој години. Посебно је интересантно што се Куленовић, након свег свог поетског искуства, опет вратио сонету, али је идеал уравнотеженога гласовномелодијскосинтаксичкоритмичкога облика остао по страни. Кад бисмо, на пример, нове Куленовићеве сонете упоредили у том смислу једино са сонетима Стевана Раичковића – рецимо са изразитим сонетом „Камена успаванка“ – било би посве јасно колико је наш песник кренуо сасвим другим путем. Раичковић





овде врло строго уређује синтаксичкоинтонационе моменте, чак би се идући од стиха до стиха и од строфе до строфе могло да покаже како је ритмичко таласање доведено до свога климакса у трећој строфи и на почетку четврте, где је примењен поступак тзв. каденцирања. То је доиста мелодиозномузикална творевина, али се цена те музикалности исто тако добро осећа: речи су увелико изгубиле у својој самосталности, особито семантичкој. У Куленовићевим најбољим сонетима, напротив, наглашено је ураћање у саме речи: тежина појединачних речи, тежина њихових непренесених и пренесених значења, њихових синтагматских и синтаксичких веза, па чак и њихових самосталних акцената и гласовних састава – све је то овде готово опипљиво и онемогућава општи ритмичкоинтонациони полет строфе и целог сонета.

То, међутим, не може да буде случајно, и стога се још једном морамо да вратимо Оцвалим примулама у потрази за одговором. С једне стране је разумљиво што је у њима, двадесетих година, спољна форма сонета строже, класичније изведена, јер је тада у читаочевом очекивању скуп формалних обележја сонета био строже одређен. Али, с друге стране, тамо је унутарње диференцирање компонената у говорноме низу одлучније изведено: строжа селекција лексике, извесно потирање конкретних лексичких значења, њихово уједначавање на основу заједничке функције речи у стиху, стално осећање ритмичкоинтонационе линије, која обједињује, уједначава и тиме нужно стилизује самосталне лексичке јединице. Опште и неодређено значење до извесне мере потискује појединачна, јасно одређена, у језику већ фиксирана. Не залазећи у одређивање стварне поетске мере Оцвалих примула, нас овде интересује сам унутарњи обликовни механизам који дејствује у складу са замишљу да се оствари строжа и ритмичкозвучна сонетна творевина: свака реч се употребљава у донекле пренесеном значењу, а сваки троп се, са своје стране, понаша као да је у питању непренесена употреба. То уједначавање дислоцира и олакшава лексичке јединице уводећи их у уравнотежено ритмичкоинтонационо кретање; ствара осећај да је пред нама она поетска творевина која не само тиме што има два катрена, два терцета и одређени систем римовања, него још и тиме што по довољној мери усаглашености језички датога материјала и конвенционално задате поетске форме иде у сусрет читаочевом очекивању строгог, складног, звучног облика. Поједини називи који се покаткада дају сонету, као немачко Клингедицхт или наше сагласница, звоњелица (А. Б. Шимић, на пример, хотимично употребљава овај последњи назив кад жели да истакне савршенију ритмичкозвучну страну матошевског сонета), на доста изразит начин показују шта читалац по устаљеној традицији може да очекује од ове стиховне форме и, према томе, на који је начин перципира. А читалачко очекивање стално присуствује и у самоме процесу ауторовог стварања; однос између стварања и читања песме може се, по многим моментима, аналошки посматрати као однос између фонације и аудиције у говорноме акту.

Али исто онако као што у различитим књижевностима и у различитим стилскоеволутивним епохама једне исте књижевности не постоји једнак скуп формалних обележја која читаоцу сигнализују да је у питању сонет, тако исто се од самог сигнала да је нека песма сонет очекује различит степен и различита врста строгог, складног и звучног уређења језичкога материјала. Оно што би, међутим, могла да буде нека врста константе јесте: очекивање строжег уређења уопште, осетније





уравнотежености између самосталне вредности и тежине језичке материје и строгих рестрикција поетског облика. Ово очекивање код аутора постоји као задатак, а код читаоца као остварење тога задатка. Тај је задатак довољно разговетан у Оцвалим примулама, а као минимална илустрација може послужити први катрен првог сонета:

*То су топле кћерке влажних завјетрина.
Скривене и њежне, за сунцем се жуте.
Без мириса, на дну жутих крви слуте
скора ишчезнућа с доласком врелина.*

И у овој и у свим осталим строфама песник мањевише спретно уткива низ тананих запажања о јагорчицама у општу импресију, атмосферу коју утеловљује и сам уравнотежени ритам. Преовладавање жуте боје, влажнотоплог, нежног, фрагилног итд. представља само један поступак да се низ конкретних пејсажних појединости, описних детаља, подведе под неколико доминантних момената, да се дође до симболотворног уопштавања, да се одабране појединости у природноме пејсажу преведу на извесна духовнодушевна знамења. И даље, у сижејноме развоју ових сонета стално се осећа преплитање двају начела; између осталог, у једном тренутку се као носилац супротнога начела појављује сусед кукурек, који „гиздав стиже“. И ове, нимало случајно наведене појединости, и цео низ других непосредно везују Оцвале примуле за Матошеве нашироко познате пејсажесонете. Да се само присетимо двеју строфа из „Маћухице“:

*1. Црна као поноћ, златна као дан,
Маћухица ћути испод росне вазе,
У кадифи бајне боје јој се мазе,
Мислиш: усред јаве процвјетао сан!*

*2. Као самрт тамна, као живот сјајна
Маћухица цвате али не мирише –
Ко ни њезин сусјед, кицош тулипан.*

Она унутарња равнотежа, поред релативно дисциплиновано изведене спољне сонетне форме, онај досегнут склад између конкретнојезичког и ритмичкостиховног који се осећа у Оцвалим примулама, оно уједначавање, уопштавање и симболизација конкретних језичких значења, слика и гласовнога квалитета – све је то углавном настало применом већ познатих поетских поступака. Селекција језичких јединица и селекција одређених слојева у њима извршена је у оквиру једне стилске формације у хрватској књижевности са почетка века, која је свог првог, најзначајнијег епигона дала у песничкоме лику Љубе Визнера. А. Б. Шимић у тексту „Експресионизам и свечовјечанство“ сведочи о знатној експанзији ове стилске формације у другој деценији века, али и о себи као шеснаестогодишњем матошевцу, па чак и визнеровцу. Куленовић је, дакле, као седамнаестогодишњак „основни тон“ песме, „њену композицију“, па и поступке њиховога утеловљења, једноставно преузео са линије Матош-Визнер. Али су ти поступци већ показали своју праву меру, на неки начин су се исцрпили у Матошевим сонетима и делимице се епигонски канонизовали код Визнера,





па је Куленовић након свог раног првенца и након радикалних стилских ломова и врења после првог светског рата у хрватској и српској књижевности морао да трага за другачијим, властитим „тоном“ и „гласом“, или да заћути. Хијерархија књижевних конвенција и стилских опредељења битно се изменила током двадесетих година, и пејсажсонет матошевског типа већ је био померен према периферији књижевних збивања. Управо је та нова хијерархија сигурно вредновала Оцвале примуле у очима самог аутора, и уколико су гимназијски дани више одмицали, све немилосрдније.

С друге стране, било би исто тако интересантно да се подробније испита колико је ауторово делимице публицистичко, делимице књижевно саучествовање у групи лево оријентисаних књижевника и интелектуалаца, као и сарадња у социјално ангажованим часописима, утицало на критичко дистанцирање од артистичнога и, узмимо, артистичномедитативнога лирског облика. Као што је познато, овде је вредносна лествица била сасвим другачија и моменат чисто поетске, чисто уметничке кохеренције било ког естетског предмета није у њој добијао нимало високо место. Имајући све то у виду, можда и не би било тако тешко да се одговори зашто је песник Скендер Куленовић тако дуго ћутао и зашто је тек у време корених социјалних, народнонационалних и свеколиких других померања поново проговорио, и то на посве нов, самоникли, непоновљиви начин. У време свих ових померања као да је у самоме основу пукла друштвена, културна, па и стилскокњижевна и језичка чак пирамида: сам се њен народни, онај вечно делотворни а често запретани основ, обелоданио. Скендер Куленовић је непосредно са тог извора захватио целовиту реч, без накнадних књижевних, књижевностилских, па и стандарднојезичких и свеколиких других стилизација. Она је зато толико једра, силовита; Куленовић јој често бележи и акценат зато што је жива, непосредно изговорена и неотуђива од свеукупног свог звучног ткива; она не прихвата никакву накнадну меру, него у оквиру непосреднога исказа у коме живи твори целину коју намеће као стиховну целину. Кад се помније осмотри стиховна раздеоба у Стојанки мајци Кнежопољки, онда се види како овде постоје само изговорна јединства и како је мерило дато у самоме изговорном даху. Овде обликовну меру диктује сам глас, глас који реч изговара да би се чула, а не само појмила. Стих није конвенционална мера, него гласнојезички гест.

Стојанка мајка Кнежопољка није поема која се чита, него се увек говори, и то гласно. Она би се чак морала у више гласова да изговара, без обзира на то што је у питању једна личност. То потенцијално гласовно оркестрирање припремају већ сами редовистихови, у којима се речи често групишу на основу гласовне сродности, али не као у артистичноме стиху, него као у народним говорним обртима, фразеолошким скуповима, изрекама, узречицама, пословицама. Језик се овде не одваја од народа, који воли – како нам о томе сведоче многе његове умотворине – да твори језичке облике и каткада осетно ужива у самој тој обликотворној делатности. Куленовић као да је хотимице хтео да се врати тој обликотворној језичкој делатности и да је реактивира у Стојанки, у Писмима Јове Станивука и, на посебан начин, у Шеви. Отуд и навире оно језичко обиље које су критичари толико пута већ истицали.

Али оваква, целовита и непосредна реч, не само што је нераздвојно дата са гласом који је изговара, него исто тако подразумева и ухо које је слуша. Она тка





између усана и уха, па је истовремено и саопштење и питање и одговор. То мешање различитих планова, тај непрекинути дијалог и удвајање, то језичко мењање перспективе осећа се и у следећим стиховима. Стојанка, прво, сликовито карактерише своје синове из двостране перспективе, из митсконационалне и исконскомајчинске:

*Јооој,
три года српска у мом вијеку,
три Обилића у мом млијеку.*

Онда их у наредна три стиха зазива и у полуметафори поистовећује са празницима помоћу којих се у народу и време и живот мери:

*јој, СрђанеЂурђевдане,
јој, МрђанеМитровдане,
јој, МлађенеИлиндане.*

У наредна два стиха даје се паралелизам – поређење у коме се сама Стојанка појављује као да је неко потајно око са стране види:

*Козара извила три бора под облак,
Стојанка подигла три сина под барјак!*

Све те перспективе сажима, у себи садржи динамична, жива реч у разговору, у спорењу са другима и са самим собом, са властитим недоумицама. Она још није ухваћена у књишку линеарност, поготову не у менгеле неумољивог сонетног стиха. Ко је имао прилике да чита писма људи недовољно вичних писменоме излагању лако је могао да примети како се реч у њима, сликовито речено, осврће на све стране: не пристаје на постепено излагање и линеарно уланчавање, него непрекидно прелази из питања у одговор, па је и питање и одговор у исто време; из саопштења прелази у специфично кићење, кад се речи уланчавају по гласовној сродности, па се писма не пишу, него се ките; из умиљатог језичког додворавања промеће се у љутито одсецање итд. А све то налазимо, како би Шкловски рекао, као огољени поступак у Писмима Јове Станивука (могли бисмо овде готово у целини да их цитирамо као чисту илустрацију) и у мањој мери у Стојанки мајци Кнежополки. Такву, недовољно дисциплиновану и, да тако кажемо, разбокорелу реч, налазимо и у поеми Шева. Из разбокореле речи изашла је сва ратна поезија Куленовићева, и у томе је и њена особена вредност и сви њени недостаци.

Недостаци пре свега зато што се лако и брзо прелазе границе које стих као особени облик поставља: у њему се речи подводе под вишу јединицу, усмерене су у једном заједничком правцу. Стих им даје извесно заједничко значење – утолико оне губе своја самостална; стих их уводи у извешан заједнички ритам и чак темпо – утолико оне губе свој самостални ритам; стих им даје извесну заједничку интонациону контуру – утолико оне губе своју самосталну синтагматскосинтаксичку интонацију итд. У том паралелизму, супротстављању и напону између двају поредака практично и постоји стих као специфична књижевна и истовремено језичка јединица. Он увек





егзистира на два плана истовремено, између којих се колебамо све док је жив, све док не пређе у клише или се не оспе: стих је својеврсна метафора. Ратне поеме Куленовићеве, међутим, израстају из потпуно осамостаљене речи, па је Стојанка мајка Кнежополка изузетно чедо једног изузетног времена. А већ у Писмима Јове Станивука осећамо како се стихови разграђују, како се у прозу осипају, или се можда из прознога медија нису никада ни могли да издвоје.

Скендер Куленовић ће након објављивања ратне поезије опет заћутати у потрази за новим обликовним поступцима. Прву књигу сонета објављује тек 1968, а другу 1974. Враћање сонетном облику као да је био својеврсни продужетак Оцвалих примула; у ствари, прихватање сонетног облика сада представља покушај да се самостална, вишестрана и динамична реч подведе под иманентне законитости стиховнога ретка. Није нимало случајно што се уношење у стих тзв. дијалошке речи увек карактерише као прозаизација, као што, с друге стране, није случајно што се истицање само једног слоја у речима и строжа организација говорнога низа само на основу тога издвојеног слоја исто тако редовито карактерише као поетизација прозног ткива. У овом су тексту та два принципа различите организације говорнога низа прослеђена у границама унутарње, обликовне микродраме коју наслућујемо у развоју Куленовићеве поезије. Последњи „чин“ те драме, иза кога је већ остало неколико најзначајнијих Куленовићевих сонетапесама, покушао сам да интерпретирам и донекле критички проценим када се 1968. појавила прва Куленовићева књига Сонети. Стога овај текст представља својеврсни одговор на нека прећутана питања у ранијој критици (в. Н. Петковић, Артикулације песме II, Сарајево, 1972).

(1976)

СЛИКОВНА ПОДЛОГА ПОПИНОГА СТИХА



Песник, као и сваки други уметник, у извесној материји и према

одређеним обликовним законитостима прави уметничко биће; оно што је непосредно сачињено можемо назвати, и назива се, текстом, а скуп законитости према којима је такав текст сачињен назива се или „језиком“ или кодом. Песнику је обликовна материја дата, наравно, у природноме језику; у ужем пак смислу гласовноритмички и сликовни састојци које говорни низ садржи представљају оне чулне елементе из којих песник гради непосредни, чулни корелат уметничкога бића. Разуме се, у природном су језику и ови чулни елементи уско повезани са значењем, па је обликовање неизбежно





и у свакоме тренутку двострано: пред нама је увек двостран а ипак јединствен вештаственодуховни чин. И управо стога: да бисмо се у томе песниковоме творењу разабрали, треба узети у обзир и унутарње устројство, начин функционисања природнојезичкога система, а исто тако и оне посебне обликовне законитости којих се песник придржава кад саставља текст. Увек, дакле, постоје два система, односно најмање два кода, а њихово познавање служи за што пуније читање или пак оно тумачење поетскога текста које се може превести на минимално строг, једнозначан језик књижевне теорије, па и критике. Међутим, то је посебно суштаствено, и чини се неопходно, у случајевима када се напушта уобичајена или „традиционална“ организација поетскога текста, па тиме и традиционализовани вид поетске комуникације (што је код Васка Попе сасвим очигледно). Тада се у саму жижу читаочеве пажње уводи онај помињани песников „језик“ или код; о томе сведочи често питање читалаца: како, у ствари, треба читати песму Васка Попе? Питају, дакле, како одгонетнути њен „језик“. Зато текст Васка Попе представља највећи изазов за књижевне теоретичаре и критичаре у целој нашој новијој поезији: пошто је пред нама у дословноме смислу нови вид поетске комуникације, ми смо и мимо воље принуђени да се у већој мери дотичемо самих основа књижевнога општења – сам нас аналитички објекат на то наводи. У Попином ће стиху овде бити осветљена само неколика момента у вези са природом и функцијом језичке слике која је у њему активирана, али ћемо из већ изнесених разлога поћи од неких основних и довољно познатих ставова савременога семиотичког изучавања природнојезичкога и књижевнога комуникационог система.⁶⁸

Природни језик или човекова језичка делатност основни је, веома обухватан семиотички систем у коме се несумњиво огледа човеково моделовање света, односно разумевања тога света. Другим речима, то је доста елементарна човекова симболотворна делатност, у основу је свеколике човекове културе: ту се учвршћују и канонизују, на пример, наше лево/десно, горе/доле, вера/невера, исток/запад. А кад се узме у обзир каква све значења ове дистинкције имају у религиозноме, моралном, идеолошком или политичком систему, онда није тешко сагледати какву функцију у култури има природни језик а какву ови други системи. Ови су други у извесноме смислу „изнад“ онога првог, као да „накнадно“ долазе, па је и моделативни моменат у њима знатнији и видљивији. Узгред се може додати да сва та значења за уметност уопште и књижевност посебно у начелу улазе у тзв. тематику, која се подвргава

⁶⁸ Совјетски семиотичари В. В. Иванов, Ј. М. Лотман, А. М. Пјатигорски, В. Н. Топоров и Б. А. Успен-ски припремили су за VII међународни конгрес слависта у Варшави 1973. године Тезе за семиотичко изучавање култура, које садрже програм за изучавање словенских култура. Општи ставови као што је схватање културе као система система (формулација потиче од Тињанова и Јакобсо-на), однос између првостепенога и другостепених моделативних система, о преносу информације по дијахронијскоме комуникационом каналу међу поколењима, меморијској моћи моделативних система и уопште о моделовању света у комуникационим системима који творе културу – сви су ти ставови формулисани и примерима из словенских култура пропраћени у Тезама. Види збор. *Se-miotaka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII międzynarodonjemu kongresonji slanjistónj, Warsza-nja 1973. Praca zbior. pod red. M. R. Mayenonnej, Wrocławj-Warszanja-Krakónj-Gdańsk 1973, s. 9–32.*





особеним обликовним принципима. Ова неколика општа става можемо проверити/илустровати на врло једноставан начин. Нама, узмимо, не пада на памет да кажемо како неко језички лаже, јер се природни језик једноставно подразумева, он претходи истини и лажи, а размишљати о томе како сам наш људски језик лаже било би равно, као што из историје логике знамо, размишљању о неким темељним стварима наше људске културе. Међутим, на све стране слушамо и читамо о моралним, идеолошким, политичким, па и књижевним лажима. Дакле, и наш природни језик зна да лаже, али се то дешава онда кад је укључен у један од тзв. другостепених моделативних система: религиозни, морални, идеолошки и сл.

Поезија, и свеколики књижевни семиотички систем, долази након природнога језика и непосредно је с њим повезана: ту је много шта језичком мером измерено, а и сам се природни језик донекле обликује и обликујући проверава. У поезији, у тзв. великој поезији, долази се до самих граница природнојезичкога система, ствара се на самим његовим рубовима; песници вероватно више но било ко други имају право да кажу како сам природни језик уме да лаже. Кад то логичари кажу, онда они, у суштини, тврде да људски језик разбија њихов еуклидовски систем, њихов логичкопојмовни геометризам. Логичаре, у крајњем изводу, једино интересује координација и субординација појмова и судова, који су реално материјализовани у језичкој љусци и којима та љуска битно смета, па се ње, на пример, у рачуну појмова и рачуну судова тако радо и лако ослобађају посежући за вештачким симболичким језиком. Логичаре, дакле, не интересују сами језички појмови⁶⁹, оно моделовање и сегментовање света које човек у природноме језику постиже. (Овде је разлика у интересовању, разуме се, хотимице идеализована; узимамо у обзир тежњу, крајње консеквенце, запостављајући различите видове стварнога интересовања.) А извесно је да се људскоме језику она решетка дистинкција и односа помоћу које човек од памтивека артикулише васељену разгранаву и употпуњује управо путем сликовитога преношења: помоћу метафоре и метонимије. У природноме језику, у његовим тропима као елементарним моделативним „полугама“, примарни су сличност и суседство. И као што наш десетични систем бројања представља пројекцију прстију наших двеју рука, тако се и основно језгро метафоричких преношења у природноме језику може да наслутити у изоморфичноме пројектовању људскога тела у околну природу и у васељену. Уосталом, чак и данас у нашем техничком свету, у техничким творевинама свуда налазимо „главе“ и „главице“, „уши“ и „ушице“, „руке“ и „ручице“, „ноге“ и „ножице“, „носове“, „очи“, „чело“, „ход“⁷⁰. Све су то, дакако, мањевише мртви језички тропи, тј. кодирани су нова, пренесена значења, али и као мртви сведоче – и своје сведочење у

⁶⁹ На разлици између језичких, логичких и митских појмова инсистира у својим радовима Ернст Ка-сирер; посебно види на наш језик преведену студију Језик и мит (преводац Сретен Марић), Трибина младих, Нови Сад, 1972.

⁷⁰ О основноме правцу метафоричких преношења од човека и његовога тела ка околној природи го-вори се у различитим радовима из лингвистике и антропологије. Види непосредно о томе, и о име-новању оруђа, у универзитетском приручнику у коме се овим појавама додељује посебна пажња: Ю. С. Степанов, Основы общего языкознания, Москва, „Просвещение“, 1975, стр. 23.





језичкој меморији похрањују – о самоме механизму пројектовања људскога тела у човекове техничке творевине. Интересантно је, међутим, да се и у обичноме општењу реагује на овакво пројектовање: због тих техничкомашинских „ручица“ и „ножица“ данас се све чешће драге људске, нарочито дечје, руке и ноге називају рукицама и ногицама. Ми, у ствари, нисмо увек довољно свесни колико је тај метафорички механизам пројектовања активан у нашем језичкоме понашању и колико његове укрштене слике скровито утичу на наш пријем вербалнога обавештења.

Тропи су били и остали елементарни језички појмотворни, односно моделативни органи: у њима се, како то новија лингвистичка истраживања показују на све уверљивији начин, довољно разговетно огледа смер у коме су људско знање и култура оријентисани. У њима се, као и на гласовноме језичком плану, може да прати оно скровито и реверзибилно превођење сликовне/гласовне материје у семантику на коме се људски говор темељи: и ма шта мислили логичари и њима блиски лингвисти, људски говор неминовно губи своје људско лице са укидањем те сликовне/гласовне материје. Као и обрнуто: кад се у глосолалији или у разноликим песничким експериментисањима ређају гласови и крајње „смели“ тропи без докучиве смислености. Песници, међутим, треба да буду чувари тога унутарњег процеса: чувари скровите кореспонденције материје и семантике, односно онога искуства у сегментовању и разумевању света које се од памтивека у људским речима, у њиховим меморисаним сликама талози. Меморију једне речи и чине наталожени слојеви значења. Песници В. Хлебњиков и О. Мандељштам у различитим манифестима и записима о поезији инсистирали су на томе да велики песници, кад реч уведу у песму, повлаче нит која језички систем покреће и у самој се речи активирају већ очврсли и заборављени талози. Код правих песника увек чујемо двојев: њиховом се гласу придружује глас самога природног језика из дубина наше културе као из нашег прапамћења. У поезији постоји специфична измена информација по комуникационом каналу дуж културне вертикале („пренос по дијахронијскоме комуникационом каналу међу поколењима“, како то истичу совјетски семиотичари у наведеним Тезама). Ни у једној другој употреби не може природни језик у толикој мери да служи за овакво општење, и ниједан други облик комуникације није у стању да обједини различите и крајње удаљене фазе језичкога памћења.

Ова специфична комуникациона моћ, ова особита врста комуникације објашњава једну од најтеже објашњивих страна Попине поезије: мада говори и док говори о крајње сложеној егзистенцијалној ситуацији савременога човека, о његовоме положају у урбанотехничкој цивилизацији, о његовим модерним траумама и преокупацијама, ова поезија посеже за примитивним и архетипским залихама у природноме језику. Узмимо, на пример, већ истицану⁷¹ и толико карактеристичну улогу људскога тела у Попиној поезији. Она се лако констатује и сразмерно лако

⁷¹ Миодраг Павловић у есеју „Од камена до света“, једном од најзначајнијих текстова о поезији Васка Попе, говори тачно и проницљиво о улози тела у овоме песништву и при томе с правом упућује на Ернста Касирера. Види: Миодраг Павловић, Осам песника, Београд, 1964, стр. 237.





описује, али се не може тако лако објаснити. У циклусима „Игре“ и „Кост кости“, у тело, у његове делове, као у објекте или учеснике радње, пројектован је безнадежан положај човека у савременоме свету, односно друштву, један с људске тачке гледишта изврнут систем односа (о чему се и иначе много писало); једна људскотелесна драма у низу приказа је устројена по подобију савремених друштвених и техничкомеханичких односа и обличја која нас сустопице на јави и у сну прате. Такво поетско позорје замисливо је, дакако, и оправдано, али то може бити само песникова конструкција/илустрација параболичкога реда. За поетско, дубље и самим тим универзалније транспоновање таквога стања треба са читаоцем да се успостави комуникација коју цео наш природнојезички систем изнутра подржава и оправдава, која резонира у његовим сликовним, гласовним и значењским залихама.

Али у нашем језику, у оним већ помињаним метафоричким „главама“, „ушима“, „рукама“ и „ногама“ које машине, па и наша друштвена „тела“ поседују као што Вероника Христосов лик на својој марами поседује – у њима већ постоји некакав обрнут одраз тога стања. Овде је дат први, најближи и можда најповршнији низ језичких слика у којима песникова у суштини метафоричка творевина резонира, али пошто је овај низ слика производ и део основнога језгра метафоричких преношења у природном језику, асоцијативни низови се ланчано шире и у нашем језичкоме памћењу активирају све дубље слојеве. Ми, у најмању руку, осећамо да је песникова визија непосредно пријемљива на основу примарних језичких узорака моделовања и разумевања који су похрањени у нашој свести. И што је много битније, вођени тим узорцима које свако од нас поседује, ми готово нагонски осећамо (ако нам се допусти да претпоставимо постојање некаквога „језичког нагона“) да се иза приказа у циклусима „Игре“ и „Кост кости“, налазе скривени архетипски прикази: да из дубина нашега колективног памћења долазе обертони који ове приказе значењски „сенче“ и „тумаче“ као судбинске, поновљиве човекове ситуације. Овде више не говори и твори сам песник: како ће касније Споредно небо показати, са овим приказима несумњиво кореспондира оно у природном језику сачувано стародревно и изоморфично пројектовање човечијег тела у васељену. Као што знамо, природни језик, народно књижевно стваралаштво и остали облици колективног творења и памћења сведоче и о обрнутој пројекцији: васељене у човечије тело. А овакво двосмерно пројектовање као да нам „по дијахронијскоме комуникационом каналу међу поколењима“ шаље обавештење о извесној изгубљеној сагласности, и тумачи нам загонетнога Попиног звездознанца:

*Пошао је да нађе сунцокрет
У коме се стичу путеви
Сваког срца и сваке звезде.*

(„Звездознанчева смрт“)

*Звезде падалице главе склањају
У сенке његових речи.*

(„Звездознанчева оставштина“)





Дакле, унутарњу драму савременог човека и реалност урбанотехничке цивилизације Попа даје као драму и реалност човековога тела. То би било прво и готов буквално читање његове поезије. С друге стране, сам нас природни језик води до онога метафоричког пројектовања људскога тела у свет оруђа и машина: делови оруђа и машина носе имена људских телесних органа. Али то је само почетак активирања самога механизма језичкога именовања, па, посредно, и оних метафоричких и метонимијских преношења која у далекоме памћењу мапу света састављају као мапу тела, а онда мапу тела разумеју као мапу света. Такве се две мапе међусобно упоређују, огледају и прожимају у следећим Попиним стиховима:

*Подижемо капију
Од својих расцветалих костију
На улазу у небо*

*Простиремо пола душе
Уз једну падину неба*

*Смишљамо трпезу
Од својих скамењених дланова
На самом врху неба*

*Простиремо пола душе
Низ другу падину неба*

(„Припреме за дочек“)

Буквално гледано: овде се делови човечијег тела, и душе, придодају некаквоме свемирском „телу“; оно се облачи у њих. Небо се овде облачи, али не облацима, него га песник метафорички облачи у делове човечије душе и тела. Али је и то блиско, готово само по себи разумљиво за наше језичко и колективно памћење, па ма колико да нас је на први поглед могло да изненади, јер нам управо то памћење потура огледало у коме се исти однос на обрнут начин одражава: Анђа на градској капији, Анђа капиција из истоимене народне песме.

*Сунцем главу повезала,
Месецом се опасала,
А звездама накитила.*

По истом се механизму две мапе, мапа неба и мапа поља, упоређују, огледају и прожимају у народноме дистиху

*Осу се небо звездама
И равно поље овцама*

(„Изједен овчар“)





Ако је тачна тврдња савремених семиотичара да се „другостепеним моделативним системима“ у свакој култури изграђује неки модел света и да се, с друге стране, у основу културе налази природни језик као првостепени семиотички систем, онда с правом треба у језичкоме механизму метафоричкометонимијскога преношења и пројектовања видети древан и непресушан извор слика са културномоделативном вредношћу. Испод савременога, релативно уравнотеженога језичког комуникационог система, налазе се огромне наслаге тропа и у њима похрањених симболичких и митских слика. Данашња језичка значења, језички појмови, почивају на томе сликовноме супстрату, а логички појмови представљају накнадну, доста позну, у ствари специфичну и специјалистичку творевину. За разлику од логичара (а треба ли посебно рећи: и од научника уопште?), песници „мисле“ у границама које им језички појмови постављају, а тачније би требало рећи: они црпу из сликовнога и гласовнога супстрата на коме данашња језичка значења почивају. Васко Попа се међу модерним песницима нашега језика издваја и по томе што се на изразит и на изразито особен начин користи таквим сликовним супстратом: његове многе песме у целини, цели циклуси, па и цело Споредно небо, израсли су из таквог супстрата. Ако желимо да досегнемо код по коме су сачињене Попине поетске поруке, онда се повремено морамо спуштати спрат ниже испод савременога стања природног језика: морамо послушквати његово сликовно, симболичко и митско било. Стога је у Попиној поезији лична воља, личан обликовни напор уравнотежен са колективним обликовањем у природноме језику: настаје класично строг, сажет, с мером сведен и у себи самом смирен поетски облик, од кога се као од белутка одбијају сва лична осећања и сентименти. Савршено се лепо осећа да је песма направљена, али је при томе сам творац небитан, јер је моменат ауторства потиснут на периферију: пред нама је феномен који се може именовати као песма без песника. Пред нама је, рекло би се, један модеран вид једноставних човекових умотворина у којима је вишезначност повезана са таложењем колективног искуства. Отуда тежња ка форми која би имала објективно важење. Отуда је такође и тежња ка епском, па и сам Попа говори о својим циклусима песама као о спевовима; отуда и цикличка организација строго проведена у целој Споредном небу: песме се укључују у циклусе од седам песама, које песник назива спевовима; они последњи се укључују у збирку од седам циклуса, што би требало да функционише као целовит еп; данас чак постаје јасно да Попа и своје књиге жели да организује као јединице веће целине. Та цикличкохијерархијска организација, то уметање мање јединице у већу осећа се на свим равнима, и неодољиво подсећа на обрасце које налазимо у народним бајкама. Образац из бајке Попа непосредно понавља:

*Сребрна риба у души
У риби мало сламе
На слами шарена крпа
На крпи три звезде девице*

(„Риба у души“)

Говорило се и писало о херметизму Попинога песништва, и оно је доиста херметично за читаоца навиклог на већ традиционализовани индивидуални лирски





израз; у ствари, оно је херметично и елементарно попут неких колективних умотворина. Нису, за нас, ништа мање херметични ни неки видови народнога књижевног стваралаштва; овде постоји један укорењени привид разумевања: тиме што знамо њихову практичну намену, начин на који су функционисале и још гдегде у народноме животу функционишу бројанице, загонетке, клетве и враџбине, на пример, ми се већ самим тим заносимо мишљу да смо их како ваља разумели. У сам код ових порука много је теже проникнути него у „језик“ по чијим су правилима Попине песме сачињене. Познати неспоразуми до којих је дошло због неприкладнога читања Попине поезије условљени су, између осталог, чињеницом да се поезија овде, као и велики део модерне уметности, почела да враћа повлачи ка своме особеном, унутарњем и самосталном „језику“. То повлачење у себе саму и напуштање комуникационих поштапалица које су јој пре тога пружале или различите тематске области из којих је црпала свој обликовни материјал или, још више, личноисповедна непосредност и емоционална тензија – укинуло је могућност привиднога, односно посреднога разумевања. Сужена комуникациона могућност усмерила је читаочево пажњу и интересовање према самоме извору поетских облика, према ономе толико загонетноме односу између поетскога творења и природнојезичкога супстрата.

Зато о томе односу толико и говоримо: у Попиној се песми само на изразитији начин збива оно што карактерише поетско стварање уопште и актуелизује однос између природнојезичкога и књижевнога система. Већ је речено да песници, за разлику од логичара и научника, не прелазе границе језичких појмова и обликују у сликовноме (исто, дакако, важи и за гласовни) супстрату на коме данашња језичка значења почивају. Песници тај супстрат, обликујући га, исто тако и проверавају, такорећи проверавају сам људски говор. Поетска слика широко схваћена као елементарна ћелија поетскога бића увек настаје када се тај супстрат активира и пројектује на савремено језичко значење. И као што права поезија, права књижевност настаје онда кад се захвата у граничне егзистенцијалне ситуације, па ма у којој се културној и историјској равни оне појавиле, тако исто се поетска значења језички утеловљују и поетски предмети конституишу кад се кроз „пукотине“ и кроз граничне сфере савременог језичког система извуче и на савремено његово стање пројектује сликовни, гласовни, односно значењски супстрат на коме данашња језичка суштаства почивају. Ти доњи слојеви представљају велику језичку меморију, насlage памћења целе културе. Не ради се овде, наравно, о простом васкрсавању етимолошких значења и слика; у питању је пројекција, и то двострана: савремени облик, његова употреба и значење пројектују се на властити супстрат, а тај се супстрат пројектује на данашње канонизовано језичко значење. Тиме се сами језички појмови издвајају и оцртавају у свој пуноћи и моделативнокултурној димензији људскога говора. Тако су у Попиној поезији разасута она изоморфична пројектовања људскога тела у васељену, али она не би била могућа, нити би била поетска да их песник није из моделативнога језичког наслеђа пројектовао на савремено стање и, с друге стране, да није савремену употребу језика у техничкој цивилизацији и савремену човекову егзистенцијалну ситуацију пројектовао у то давно искуство.

У обичној употреби природнога језика нужно се крећемо у оквирима његовога датог, мање или више стабилизovanог развојног стадија, у границама одређенога





синхроничног пресека. Извесна издиференцираност, неуједначеност у томе пресеку која је дијахронијски условљена (довољно ће бити ако подсетимо да овде имамо у виду познате ставове представника Прашког лингвистичког серкла), представља основ за стилско диференцирање језичких јединица (то је најпростије и најочигледније на лексичком нивоу: с једне стране архаична лексика, са друге неологизми, а треће ће бити лексика која је на овој равни неутрална или необележена). Остајање у границама датог синхроничног пресека услов је за лаку и ефикасну комуникацију; уколико је тај пресек компактнији, утолико је комуникација лакша, а уколико је пак у себи самом посредством извесних дијахронијских фактора разноликији, утолико је комуникација пунија, богатија, али и тежа. Зато у страноме језику најтеже овладавамо управо том разноликошћу; ретко када можемо спретно да употребљавамо стилски валентне јединице. Овладавање тако схваћеном разноликошћу значи улазак у унутарњи живот, у дубину самога природног језика. Уместо двостраног односа пошиљалацпрималац информације посредством обојици познатог језичког кода, овде се осећа активно учешће и трећег фактора: комуникација зависи од степена активирања оних наслага информације које је сам језички систем меморисао. Оно по чему се на овој равни поетска употреба природног језика разликује од било које друге његове употребе јесте дијапазон те унутарње комуникације: она, у начелу, сеже дужином целог језичког памћења. Начелно и парадоксално говорећи: сва је дијахронија сажета и жива у синхронији, и сва је синхронија пројектована по дужини целе дијахроније.

Попина поезија као изразит, чак радикалан вид модерне поезије нашега века, у повлачењу према своме особеном поетском коду, у сажимању, свођењу облика на његову унутарњу меру, нуди нам, каткад, овакву поетску употребу природног језика у готово чистом облику. Тиме се нужно појачавају кодни моменти у песми. Зато су у њој обликовне законитости осетније, па кад једном проникнемо у склоп извесне Попине песме, кад досегнемо сам начин на који је сачињена, сразмерно лако „откључавамо“ и остале његове песме. Међутим, овај висок степен кодираности не може се тако лако објаснити, а једно од могућих објашњења водило би нас према извесним књижевним обрасцима у народним умотворинама и средњовековној књижевности. На такву нас везу наводи и врло слично, понекад идентично моделовање простора и времена, чак и сличан третман и слагање боја (у епитетима, разуме се). Али нас сви ови моменти опет враћају на оне симболичке и митске слике у природнојезичкоме супстрату које Попа извлачи на површину данашњег језичког стања и излаже их духовној светлости XX века. На пример, чим у раније наведеном четворостишју из песме „Риба у души“ издвојимо три лексеме риба, слама и (звезда) девица и на њих се усредсредимо, културна, и језичка, меморија намеће асоцијацију са новозаветном рибом и девицом, односно са девичанском звездом са Богородичинога мафориона на иконама (што је трансформисана Спица из Девике), а слама је божићна, али и она коју је кум од кума крао и онако му је испадала остављала је траг који је назван Кумовском Сламом. Уосталом, Девица се и налази у Кумовској Слами. Та се слама касније појављује у „Траговима хромога вука“ (из књиге Вучја со) као „света слама“:

*Из распорене му утробе вири
Оскврнављена света слама.*





Та божићна и „света слама“, која је истовремено и звездана слама из Млечног Пута, митска слама из народног веровања, појављује се у Попиној песми у простору који је хијерархијски организован као кутија у кутији: у души је као у некој кутији сребрна риба, у риби слама, на слами шарена крпа, на шареној крпи три звезде девице. На основу Касирерових анализа и најновијих истраживања Бориса Успенског и Јурија Лотмана⁷² знамо да је то типичан митолошки простор, који је у односу на наш дисконтинуиран, мален, затворен, хијерархијски организован, мада при томе може да означава космичке размере. У Попиној песми сви се ови просторикутије распадају и на смену речи са нимбусима од симболичких и митских представа долазе колоквијални спрегови са опором збиљом нашег времена:

*Ловили смо сребрну рибу
Били смо веома гладни
Риба једва да је бежала*

*Отворили смо рибу
Из рибе се расуло мало сламе*

*Распала се шарена крпа
И три звезде девице
Изгубиле су девичанство*

*Што се сребрне рибе тиче
Ни мачке је не би јеле
Грдно смо се преварили*

Мрачно нам је сад у души

(„Риба у души“)

После тога – да се задржимо само на једној појединости – ону свету и митску сламу која се из отворене рибе расула и из распорене вучје утробе вири нехотице пројектујемо на сламу која из распорене лутке вири. И то није сувише слободно асоцирање које у самоме тексту није на неки начин „програмирано“; напротив, сама структура Попиног поетског света захтева такву асоцијацију; елементи игре, крпице (овде је на слами шарена крпа) и елементи шалозбиљног позорја свуда у њему провирују; Попина поетска насељена је, поред осталог, и велико игралиште. Она неопходна унутарња напетост која у поезији настаје спрезањем далеких и супротних слика и смислова, оно непоновљиво догађање (а не изношење) поетских значења на основу кога препознајемо праву поезију – то је све садржано у узајамном налегању различитих смислова „сламе“, различитих слика које ова реч у нашем језику

⁷² Види Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. II, Darmstadt, S. 104–129; J. M. Лот-ман, Б. А. Успенски, Мит–име–култура, Израз, књ. XXXV (год. XVIII), бр. 1/јануар, Сарајево, 1974.





меморише (употреба у фразеолошким јединицама као што су „алајбегова слама“, „млатити празну сламу“, „млатили сламу“, па придев „сламнат“, све то овој речи даје један посебан значењски слој у вези са узалудним, и празним и неистинским, дакле непосредно нас води ка шареним лажима, крпицама и луткама, ка свеколиким илузијама и отрежњењима). А паралелно с тим: девичанска звезда Богородичина (тј. „три звезде девице“) губи девичанство, и то га губи исто онако – ево још једне, шире паралеле са песмом „Небески прстен“ из нареднога циклуса – као што се и сјај небеског прстена „пропио“ и његова се „млада празнина“ „угојила“. Цела нас унутарња структура Попине песме и све шире структурне целине у које улази усмеравају ка оваквоме двосмерном превођењу с лица на наличје; тако нам, у ствари, и постаје разговетно и лице и наличје.

Далека и заборављена човекова искуства, оне духовне вредности које је он уграђивао у свој модел културе, Попа готово на демонстративан начин обнавља у Усправној земљи, Споредном небу и Вучјој соли. Та битна другачија искуства ставља напоре са савременим: супротставља их, упоређује, делимице прожима и самим тим се пред нама оцртавају иначе тешко разазнатљиве границе нашега сопственог, сликовито речено, духовнога профила. Наднесени над огледало људскога духа које нам ова поезија потура развезујући неке чворове језичкога, књижевнога и културнога памћења, ми нужно тражимо и налазимо свој лик и лик свога времена. Ова поезија, у крајњој линији, управо томе и тежи. Велики је део модерне уметности кренуо тим путем. И великом је делу Попиних критичара и читалаца било јасно да је њихов песник био и остао на томе путу. Једино није јасно како његова малорека, сведена и загонетна песма успоставља дијалог дуж културне, књижевне и језичке дијахроније: духовна криза модерних времена, „шупаљ човек“ нашега века, рељефно се издваја управо у томе дијалогу. А одавде се, с друге стране, и могу да наслуте неки разлози због којих један део модерне поезије настоји да реактивира неке давне и заборављене поетске обрасце и због којих се, као у Попином случају, оријентише на унутарјезичку комуникацију дуж дијахронијске вертикале. Разуме се, кад се говори о језичкој дијахронији, овде се не мисли на развој самога граматичког система, него на оне наслаге у сликовнозначењском супстрату које настају у свим тзв. другостепеним моделативним системима (миту, религији, сликарству, народном усменом стваралаштву и сл.) а меморишу се у природнојезичкоме систему.

Из свега што је досад речено чини се да је довољно јасно како се овде има у виду једна особена и сразмерно мало испитивана страна природнога језика: његова улога примарнога моделативног система у људској култури, што му омогућује да кондензује и очува нека човекова духовна искуства и вредности из, каткад, врло далеких епоха. Да бисмо нешто ближе разјаснили како су та искуства и вредности укључени у структуру Попине песме и како у њој функционишу, потање ћемо размотрити две довољно карактеристичне појединости. У Попином се песништву у целини и веома наглашено осећа нарушавање извесних забрана на комбиновање језичких јединица, забрана које сваки природни језик намеће као услов што лакшег и ефикаснијег комуницирања.⁷³

⁷³ Нарушавањем забрана на комбиновање језичких јединица у Попиној поезији и изменама које оно изазива у информативној равни бави се Душан Јовић. Види др Душан





Наиме, много шта у данашњој употреби природнога језика доживљавамо као низ мањевише (не)разумљивих конвенција; једноставно осећамо да је одређена употреба или комбинација допустива и исправна, а друга недопустива или неисправна. У овом другом случају осећамо да су на снази извесне забране које не можемо да прекршимо без одређених последица у комуницирању. Сваку склопљену реченицу, на пример, хотимице или нехотице оцењујемо с обзиром на њену формалнограматичку или семантичку исправност; спрегове појединих речи или синтагме исто тако оцењујемо као исправне или неисправне на формалнограматичкој или семантичкој равни. У обичном се општењу готово аутоматски придржавамо ових допуштења и забрана у оквиру, наравно, одређенога синхроничног пресека. Није, међутим, тако у поезији; поготову није тако у Попиној поезији. Наш лингвист Ранко Бугарски обратио је пажњу на синтагму у самоме наслову Попине књиге *Споредно небо*; ми његову анализу на равни чисто језичкога стваралаштва подразумевамо⁷⁴.

Синтагма споредно небо – а оваквих је синтагми у Попиноме песништву огроман број – на формалнограматичкоме плану је допустива и исправна, али у исто време осећамо да је на семантичкоме плану прекршена извесна забрана. Наиме, једно дубинско семантичко обележје које бисмо пригодно могли да одредимо помоћу односа „једнина – множина“ не допушта да се именица која импликује јединину комбинује са придевом који импликује множину. Зато се уз именицу небо може употребити придев који квалификује једно јединствено суштаство (нпр. чисто небо, ниско небо) или пак квалификује и тиме пореди његове варијанте (туђе небо, родно небо), али се у данашњем језичкоме стању у суштини не допушта употреба придева који импликује постојање множине: тако споредно небо импликује главно небо, доње небо импликује горње небо, а јужно небо импликује северно небо. Међутим, последњи пример не импликује хијерархију у мноштву, него само делимично импликује множину, а делимично делове или стране исте целине. Није тешко запазити да је степен изражености наведенога дубинског семантичког обележја у сразмери са забраном на комбинацију: у последњем се примеру најмање осећа присуство могуће забране, тј. најмање је необичан. Уосталом, постоји астр. „јужно небо/северно небо“, али се тада има у виду јужна и северна половина звезданог неба, па то не оповргава, него потврђује истакнути однос. У синтагми споредно небо прекршена је, према томе, забрана на множину; ова синтагма, наиме, подразумева вредносну хијерархију унутар некога мноштва. Оваква кршења забране коју поставља савремено језичко стање најчешће се траже и налазе управо у поетској употреби природнога језика и тумаче се као вид чисто језичкога стваралаштва у поезији. Попа је, наиме, сачинио пре њега непознату синтагму и, кршећи одређену забрану, проширио круг могућих комбинација у српскоме језику. Кратко речено, ако се структура природнога језика дефинише као скуп свих математички израчунљивих могућности комбиновања које систем садржи, онда се реална употреба и функционисање те структуре може да

Јовић, Лингвостилистичке анализе, Друштва за српхрв. језик и књижевност СРС, Београд, 1975.

⁷⁴ Види: Ранко Бугарски, *Лингвистика о човеку*, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 159.





одреди као подскуп нормативнограматички и семантички допустивих и емпиријски потврђених могућности комбиновања на свим нивоима језичкога система. Остале могућности подлежу забранама различитог степена, и све оне улазе у други комплементни подскуп. Језичко се стваралаштво онда може дефинисати, и у савременој се теоријској лингвистици тако и дефинише, као сваки акт којим се проширује онај први подскуп на рачун овога другог као његовога коплемента.

Из овога, чисто лингвистичкога угла, могле би се објаснити многе, односно све семантички некоректне комбинације у Попиној поезији (додајмо да су чисто граматички све без изузетка исправне); тиме би несумњиво била осветљена једна општејезичка страна ове поезије. Не би се, међутим, таквом анализом могло ваљало да одговори на нека општија питања: чак би се донекле и могло да одговори на питање зашто се управо у поезији готово систематски крше наведене забране, али се мало шта може рећи о овим прекршајима као о књижевним поступцима помоћу којих се конституише чисто поетски предмет. А нас управо то и интересује. Један од одговора на оно прво питање већ је дат у самој квалификацији комбинација каква је споредно небо: то је, каже се, пренесена употреба и пред нама су необични, смели, нови тропи, тропиконструкције. У поезији, дакле, долази до изражаја стваралачки однос према језику, а стање у модерној поезији могло би да се замисли као непрекидно такмичење у језичкоме стваралаштву (у том су такмичењу неки наши савремени песници тако далеко отишли да више ни сами не знају где се заправо налазе).

Несумњиво је да тропи настају као кршење забрана на одређене комбинације; један вид језичкога стваралаштва увек је био везан за тропе. А ако је тако, онда се лако може изнети тврдња да данашња употреба речи, онај скуп могућности комбиновања који је данас карактерише, почива на целоме низу ранијих кршења забрана. Данашња семантички коректна синтагма време тече има иза себе једно давно кршење забране, односно један тзв. мртав језички троп и самим тим једну меморисану језичку слику која је за њега везана.⁷⁵ Могуће је, међутим, и супротно: да се забрана касније појави и језички канонизује, па нас њено укидање враћа на једно старије стање у језику. И у једном и у другом случају резултат је у крајњој линији исти у поетском тексту ако се успоставе два плана: узајамно преламање пренесеног и непренесеног значења активира језички систем и чини га способним да утелови ново поетско значење. Овде се значење не износи, него се збива. Чини нам се да ови моменти бацају извесно светло на један од основних поступака у Попиној поезији. Поновићемо три битна момента: употреба неке речи може се дефинисати као скуп дозвољених могућности комбиновања; данашње дозвољене могућности комбиновања нису ништа друго до резултат ранијих кршења забрана на комбиновање или пак увођења нових забрана; треће, тропи нису ништа друго до једна врста кршења наведених забрана. У том би се смислу историја речи, један вид њене историје, могла да одреди као процес кршења и успостављања забрана на њено комбиновање. Још је у прошлом веку пољскоруски лингвист Н. Крушевски историју речи одређивао као историју њене све шире

⁷⁵ Види о томе пасус 4, 5, 3. у књизи: Новица Петковић, Језик у књижевном делу, Нолит, Београд, 1975.





употребе, при чему се специфичност, пуноћа њенога значења пропорционално смањује⁷⁶. Али ако се поетска употреба речи, поетско кршење забрана и умножавање допустивих комбинација у целини сведе на ову раван, сва се разлика између песниковог стваралачког поступка у језику и језичког стваралаштва свих осталих носилаца језика своди само на степен, на количинску, а не на квалитативну разлику. У чисто лингвистичкоме приступу поезији до тога углавном и долази.

У поезији, међутим, свако кршење оваквих забрана није и не може да буде чисто језичко: оно је неминовно укључено у књижевни систем, и његову функцију и смисао одређује овај последњи систем. У конкретном случају то значи следеће: у Попином поетском свету синтагма споредно небо не добија свој смисао, своју вредност, само у односу на данас активне општејезичке забране између којих се једна нарушава; она испод ових забрана активира, у складу са целокупном структуром књиге, њеном замишљу и правцем у који она усмерава све наше асоцијативне низове, дакле у складу са структурном целином целе Попине књиге ова синтагма из наслова активира неке моменте из језичкога, књижевнога, па и прадавнога митског наслеђа. Она нас, пре свега, подсећа на множински облик небеса, који, опет, у данашњем језичкоме стању функционише као остатак једне раније развојне етапе, па га зато све три речи које га имају употребљавају у посебном значењу: небеса, чудеса, телеса. Употреба сфера небеса и чудеса непосредно нас враћа чудесноме свету у усмено књижевном предању, а тамо је небо вишеспратно, може се чак откључавати и закључавати и сл. Ево три десетерца из песме о Огњеној Марији из Вукове збирке:

*Молићемо бога истинога
Нек нам даде кључе од небеса,
Да затворим седмера небеса.*

Она вредносна хијерархија унутар некога мноштва коју смо у вези са Попином синтагмом помињали, и то као узрок прекршаја забране коју савремено језичко стање поставља, постоји, дакле, у језичкокњижевнокултурноме памћењу. Песник, наравно, не треба да преузима, и не преузима, него развија даље, али он исто тако и не конструише произвољно и изван заједничке нам залихе слика и значења, јер га иначе не бисмо могли разумети на онај непосредан начин на који се поезија једино и може разумети.

Споредно небо, као и толике друге синтагме оваквога реда, јесте песникова језичка иновација, конструкција (а таквога су реда и целе Попине песме, цели циклуси и чак целе књиге), али је то иновација и конструкција која резонира дуж нашега свеколиког и заједничког, пре свега језичкокњижевног памћења. Песник чак изричито каже, на почетку Усправне земље, у програмски интонираној песми „Ходочашћа“:

Ходам са очевим штапом у руци

⁷⁶ Н. В. Крушевскиѐ, Очерк науки о языке, Казан, стр. 141.





Са упаљеним срцем на штапу

*Стопе ми сричу слова
Која ми свети пут испишује*

*Цртам их штапом по песку
Пред спавање
На сваком коначишту*

Да ми се из сећања не избришу.

Овде осветљен Попин обликовни поступак у границама језичкога конституисања поетскога предмета, и у анализи једне једине али кључне синтагме, чини нам се да потврђује изнесену тезу о значају који у Попиној поезији има „дијахронијски комуникациони канал међу поколењима“. Наиме, у његовој поезији давне и данашње језичке слике, некадашња и данашња значења належу једна на друге, једна се у другима огледају; структура песме нас не наводи на хоризонталан, него на вертикалан асоцијативан смер; уместо ширења, уместо низова мањих или већих експресивнометафоричких распрскавања речи, овде је у самој структури текста програмирано читаочево удубљивање у унутарње и само изнутра осетно прожимање значењских слојева. Отуда и извештан неспоразум са читаоцима васпитаним на ономе традиционализованоме субјективноисповедноме изразу који је наслеђен из деветнаестог века; они су навикли на богатство и непосредно дејство стилскоекспресивних слојева у језику, у којима се исповеда индивидуална воља, став и осећања, а Попина им малорека песма нуди готово заборављене слике и обличја из колективнога и у језичкоме памћењу сачуваног искуства. Они су навикли да онај особени смисао који реч у песми добија одмеравају према основном значењу и стилским сазначењима те исте речи у савременоме језичком стању; особени смисао речи у Попиној песми, међутим, настаје и као узајамно просијавање старијих значењских наслага у новијим значењима.

Попина реч не зна за спољне ефекте, не делује ни аудитивним ни сликовнометафоричким блеском; у њу се треба удубљивати. Од ње се очекује да понесе индивидуалан доживљај у коме би се саучествовало; она нуди моделе, моделе људскога разумевања света који се један у другоме огледају. Ако се то не схвати, онда се заиста с правом тврди да је Попина реч, као поетска, „равнодушна“, или чак окоштала, готово канонска, као ликови на иконама. И да само с времена на време блесне изузетном поетском сугестивношћу, као у овим стиховима из песме „Сентандреја“:

*Помирисала си цвет перунике
Затворила се у небеску круницу
И заћутала.*

При томе се превиди да се иза слика куполе у храму, крунице перуникина цвета и небеске куполе, слика које се међусобно упоређују и метафорички укрштају на





заиста сугестиван начин, да се иза свега тога активира и један старији низ слика и стародревно искуство које је у њима садржано. Боја и облик перуникина цвета и крунице по сличности се укрштају са куполом неба и храма, али испод тога повезивања у Попиној песми постоји и веза између цвећа старог словенског бога неба и грома Перуна (перуника) са куполом неба и храма, и то словенског храма у несловенскоме свету (песма се зове „Сентандреја“ и прва строфа евоцира бежање Срба са Косова у далеку Мађарску): јер је он бог, јер је он бог са небеским стаништем, и јер је он словенски бог. Чак и ако песник није ништа у овоме смислу хотимично учинио, цела структура његове песме активира тај древни слој у језичкоме памћењу.

Поетски текст који је у целини оријентисан на узајамно пројектовање стародревних и модерних човекових искустава, који се и тематиком и лексиком везује за културно и језичко памћење, тај текст потенцијално повлачи асоцијативне нити свих слика и садржаја који се на томе правцу сустичу. Познато је да се говорни низ у поезији организује тако да у читаочевој свести подстиче цео низ ланчаних асоцијација; вишесмисленост је иманентна поетскоме исказу. Од целокупне организације поетског текста, од типа песништва зависи у коме ће се правцу кретати ти асоцијативни ланци. Дучићеву песму „Натпис“, на пример, никада не читамо само као песму уопште, него и као песму која припада одређеноме типу („стилу“, „школи“) поетских текстова, а исто тако и као Дучићеву песму. Оне очи које у њој са брега смрти на оба света гледају доста лако и сигурно нас воде према једној од најдубљих и најзначајнијих преокупација Дучићевог песништва уопште: према међи „што дели покрет од мира“ (из једне друге његове песме), међи на којој се сустичу многи низови слика од симболизма па надаље. Тако усмеравање које долази од све ширих и ширих текстовних и вантекстовних целина (према Лотмановој терминологији) исто тако припада поетској структури, и од њега зависи која ће се од оних једва могућих значења, значења која се тек називу, моћи да укључе, а која ће остати по страни, мада могу да изгледају ближа и актуелнија. У оквирима српске поезије Попина је песма необична у готово дословном смислу и тиме што је цела њена структура оријентисана ка унутарјезичкоме, књижевном и културном двосмерном превођењу сликовних и значењских наслага: не покреће нас директно, поготово не на осећајној равни, него нас укључује у опште језичкокњижевнокултурно памћење, у коме смо стално саучествовали, само што то нисмо осећали онако као што не осећамо ваздух који дишемо.

Зато се иза телесних и гротескних призора у „Играма“ наслућује дубља и готово архетипска драма човечијег тела, за коју не знамо да ли нам је песников текст или наше прапамћење потура. Зато иза метафоричког укрштаја небеске куполе, куполе у храму и перуникине крунице из далеког и магловитог сећања израња и одмах се затим губи прадревни словенски Перун. Ови једва осетни и готово химерични слојеви слика и значења у Попиној су песми исто толико споља невидљиви а значајни колико и доњи слојеви боја на икони: њиховим се просијавањем кроз горње, нама ближе слојеве, добија оно познато унутарње светло којим сваки лик на икони зрачи; ако желимо да испитамо и разјаснимо то непосредно видљиво светло које изнутра





зрачи, мораћемо да разоткријемо и невидљиве доње слојеве боја⁷⁷. И као што на нашој икони и фресци – да продужимо ову паралелу – ликови и предмети не бацају своје сенке, јер се не признају спољњи извор светла, него унутарњи, који се, као што је познато, доводи у везу са духовном егзистенцијом (мајсторски нанесени слојеви боја једини су извор светла), тако и у Попиној песми речи не знају за експресивне и „питорескне“ гласовне, ритмичке и сликовне ефекте којима би песник деловао на нас намећући нам своју вољу и осећања, односно свој индивидуални доживљај: у њима се, напротив, целом структуром песме активирају, међусобно пореде и прожимају најновија и нека врло древна значења; најновије и неке врло древне слике, симболичке и митске; најновија и нека врло древна човекова искуства. Зато се у овој поезији стално смењују, с једне стране, синтагме и реченице у којима се, на пример, митске звезде међусобно гледају „кришом да небо не види“ и, с друге стране, најобичнији, разговорни обрти које свакодневно на градској улици и у пролазу чујемо, а у оним „великим зеленим временима“ прадревнога хромог вука из Вучје соли, за која песник каже:

*И урлам у твоју славу
Као у велика
Зелена твоја времена,*

огледа се ово „мало зелено дрво“ из тек објављене „Велеградске песме“:

*Каже ми ономад моја жена
За коју бих све учинио*

*Волела бих да имам
Једно мало зелено дрво
Да улицом трчи за мном.*

А не огледа ли се и у овоме „малом зеленом дрвету“ које (у нашој жељи) асфалтом трчи бар нешто од оних митских „великих зелених времена“, и не садржи ли ово огледалско одражавање једну од оних скровитих страна Попинога песништва које нас непрекидно привлаче?

(1978)

⁷⁷ О феномену унутарњег светла или „сопственог зрачења“ иконе види у књизи Конрада Онаша Руске иконе, у лепом преводу с немачког Вере Стојић, Просвета, Београд, 1967, стр. 25–26.







МИШИЋЕВ ПРИЛОГ РАЗВИТКУ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Критичари се смењују, песници остају. Јер вредна поезија омогућује и

захтева различите критичкотеоријске приступе, и различита вредновања (и, канда, таква „отвореност“ представља засебну, уметничкоме тексту својствену „четврту димензију“). Историчар, као и теоретичар књижевности, мало чиме може да замени критичарева сведочења о томе како се у извесноме времену песникови текстови разумеју, а нарочито како су дочекани у тренутку кад су се први пут појавили. Чак би се могло, са доста ваљаних разлога, тврдити да код изграђенога критичара у начелу и нема „погрешних“ и „правилних“ оцена, будући да је свака вредна уколико представља израз извеснога схватања поезије у одређеноме времену. Једино ако се и када се пође од другог и другачијег схватања природе и улоге поезије у човековоме свету, и од условности које припадају другоме тренутку у особеној књижевној еволуцији, може се говорити о „погрешним“ и „правилним“ оценама. И сâм услован, књижевни се текст у изменљивоме систему ширих културних и ужих уметничко-књижевних вредности још условније тумачи и оцењује; другачије би се могло рећи да условност расте идући од дела ка критици. Отуда временитост, кратковекост критике.

Има, међутим, у свакој националној књижевности критичарâ особитога кова, изузетних критичара у изузетним тренуцима те књижевности: они иза себе не остављају само сведочанства о томе како је њихово време прихватало нове песникове текстове, које је место на вредносној лествици додељивало савременим песницима, него скупа са савременим песницима, малне као равноправни саучесници, они војште за нови вид поетскога стваралаштва и уопште књижевнога комуницирања. Постоје, наиме, преломни тренуци када – при смењивању и супротстављању двају схватања природе и назначења поезије у култури – у „видно поље“ таквих изузетних критичара може да уђе готово сав развојни лук националнога песништва. И као што су песници у таквим тренуцима способни да сажму врло далека и дуго стицана песничка искуства, да у стваралачкоме магновању „обнове“ цео еволутивни круг, тако и ови врло ретки критичари, у тумачењу и вредновању најновијих, још неприхваћених текстова својих савременика, на нов начин покушавају да „прочитају“ поетско наслеђе. У настојању да разјасне песничке текстове који одбацују постојеће књижевне конвенције, па се стога доживљавају као необични и неразумљиви, текстове који им, такорећи, из будућности долазе, њима готово да и не преостаје ништа друго него да решење потраже у новоме ишчитавању старога поетског наслеђа.





Изузетност оваквога преломног тренутка у томе је што подстицаји, па и мерила на основу којих се књижевна прошлост преоцењује долазе из тек најављене књижевности, дакле из будућности, а за књижевне облике који се тек формирају – потврда, оправдање и место траже се у књижевном наслеђу: као да време будуће и време прошло једно из другог произилазе. (А није ли то била и најдубља преокупација Зорана Мишића, коме је овај текст и посвећен; није ли ту било садржано оно питање на које је он вероватно највећим и сигурно најбољим делом својих текстова покушавао да одговори?) Постоје критичари који управо овде обављају двоструки задатак: док бране и тумаче нове и још неразумљиве конвенције тек насталих текстова, они преоцењују наслеђене, и док преоцењују наслеђене, они тумаче нови језик поезије. Треба ли се онда чудити што радо посежу за необичним, неочекиваним одабиром (приређују, рецимо, антологије) наслеђенога песништва, и што управо њихови избори и тумачења бацају нову светлост на то наслеђе? И, с друге стране, не сустиже ли управо њих судбина која припада свему што се у књижевности изворно збива: њихово је деловање једнократно и ограничено, досеже властиту границу сразмерно брзо и сразмерно брзо се исцрпљује, неспособно да се преобрази и крене новим путевима тумачења поезије? Нов приступ поезији представљао би за њих и ново опредељење, и изневеравање старога. Овде се критичари смењују, а песници остају. Ако би сада у овако одређене „изузетне критичаре“ требало уврстити некога од српских послератних критичара, онда би Зоран Мишић без двоумљења и пре свих морао да буде уврштен. О њему се најчешће говорило и писало као о критичару који је у шестој деценији нашега века, у време жестоких полемика између тзв. „модерниста“ и „реалиста“, доследно и храбро, али и разложно и суверено тумачио нови језик српскога песничког „модернизма“. Кад су се те полемике утишале, наступило је време другачијег, тихог али дубљег и трајнијег диференцирања: издвојиле су се, као и увек, ретке стваралачке личности које су могле да сачине кохерентнији књижевни, поетски свет, а маса сапутника у једноме општем и не увек књижевном удруживању и дељењу постепено али сигурно је тонула и расејавала се. То је, уосталом, правило: сваки књижевни покрет тако завршава, па из удаљеније перспективе изгледа као да је у свакоме од њих једна овећа масовна, колективна енергија немилице расипана да би се издвојиле дветри доиста значајне уметничке индивидуалности. При томе нам ова перспектива прикрива бар једну, али зато нимало безазлену појединост: да дветри такве изразите и несвакидашње индивидуалности обично собом и знаменују целе уметничке правце. Тачније речено, у индивидуалној стваралачкој синтези остварује се и сумира програм целог покрета; односно: након колективних и превасходно програмских спорења, након полемичкога, па и пародијскога разграђивања ранијега система изражајних средстава, издвајају се малобројне и изузетне песничке личности које успевају да склопе дотад незамислив имагинативни свет. У мањој или већој мери, мења се сам језик или кôд националнога песништва. А кад год до таквих измена долази, може се с разлогом говорити о развоју поезије, о померању у целовитоме систему њених вредности, јер то и јесте њен развој (пошто у уметности нема буквално схваћенога напретка, линеарнога напредовања).

Данас се већ са извесним степеном сигурности може тврдити да су, на пример, две тако значајне књижевне индивидуалности као што су Васко Попа и Миодраг Павловић, који су изашле из крила некадашњег „модернизма“, у много чему помериле





и измениле систем изражајних средстава у српској поезији. У померању и измени тога система или језика активно и пресудно је утицао и Зоран Мишић, па његова улога и значај неће бити потпуно и правилно оцењени све док се та чињеница не сагледа у целини и са свим својим далекосежним последицама. Јер, за разлику од неких других учесника у познатим полемикама, чија се мисао готово до краја исцрпљивала на равни кратковекних, дневних готово несугласица, Зоран Мишић је тада усред полемичке јарости свесно и упорно образлагао због чега неминовно, нужно мора доћи до измене језика српске поезије. Његово учешће у полемикама било је несебичније и страсније зато што је и улог био значајнији и другог кова: уверење које није било ни само лично, ни тренутно, него се осећало и поимало као налог једне поезије и једне културе. Био је убеђен да следи логику једнога развића коју време налаже, и да јој служи. Кад се са данашње дистанце читају Мишићеви полемички и критички текстови, онда понајпре пада у очи одређен унутарњи патос који је његове исказе, чак и изнад личне и тренутне воље, носио и усмеравао у једноме правцу. Отуда и извесна, довољно осетна једнообразност и мисаонога и стилскојезичкога и свеколикога другог „репертоара“ његових текстова, од првог до последњег текста у књигама Реч и време I и II⁷⁸, као и у довољно исцрпноме избору Критика песничког искуства⁷⁹, који је сам аутор сачинио као последњу своју књигу и неку врсту свога завештања.

Полемике с почетка друге половине века имале су неколико слојева: од дневнополитичкога и идеолошког до чисто књижевноисторијског. Лако је, међутим, из данашње перспективе раслојавати и употребљавати „објективан“ аналитички скалпел; у време самога догађања ти су слојеви били испреплетани и налазили су се у тесној међузависности. Позиција коју је тада заузео Зоран Мишић тицала се свих тих слојева, то јест: она је била заузета с обзиром на однос у коме су се сви они у једноме одређеном историјскокултурноме тренутку нашли. Био је то јединствен, непоновљив тренутак. Касније се много шта померало, али је позиција Зорана Мишића на томе покретном фону остала у суштини иста. У ствари, истрајавање на истој позицији, упорно продубљивање неколико општих, начелних ставова истакнутих већ на почетку залагања за модеран поетски израз код нас, друга је битна одлика свих његових текстова. Ова својеврсна стаменост и представља друго лице оне једнообразности „репертоара“ која је раније истакнута.

Већ 1955. године Зоран Мишић је овим реским речима одбио дневну полемику: „Позивима да се ступи у арену и суделује у борби петлова коју зову дискусијама и полемиком не треба се више одазивати“⁸⁰. Разлози једнога реда могу се разазнати већ у тону којим је ово одбијање изречено, а многе од њих аутор је поименице навео. Постоје, наравно, дубљи, битни разлози: после бучних и, ма колико „значајних“ и „начелних“, ипак површних спорења (јер у јавноколективноме многогласју и на

⁷⁸ Нолит, Београд, 1963

⁷⁹ СКЗ, Београд, 1976

⁸⁰ Реч и време I, 193





успутну реч успутнога учесника треба расипати времена и труда да би се вратила на место које јој доликује), треба објаснити оно што се збива у самој темељу националне поезије, а то су управо оне промене и померања, у њеном језику које су се у првим књигама Васка Попе и Миодрага Павловића појавиле на тако очит начин и тако нагло да су изазвале цео ланац неспоразума који се, додуше притајен, све до поткрај ове осме деценије протегао. Ови последњи разлози објашњавају трећу одлику Мишићевих текстова: одуставши од полемике и критике, он је годинама писао бриљантне есеје у којима се осећа исти патос, исти занос у објашњавању и одбрани улоге коју модерна и свеколика поезија треба да има у култури, у објашњавању новог језика поезије који је, у ствари, њен прастари језик, само што је у особитим нашим друштвенонационалним условима био пао у заборав. Одређеније речено: стално објашњавање новог језика поезије као њеног јединог правог и прастарог језика, језика на коме је она некад говорила о битним стварима културе и духовног опстанка, то објашњавање као откривање даје Мишићевим есејима занос који се граничи са профетским изрицањем.

Мислим да управо такав занос, толико редак код наших савремених критичара, ставља на одређене муке сваког ко се с дужним пијететом и љубављу прихвати да о Мишићу пише: већ прву реченицу, и нехотице, започињете подигнутим гласом, који, на крају крајева, одузима контролу над текстом. Већ сам неколико пута започињао текст о Зорану Мишићу и прекидао га; ловио сам себе како упадам у замке његовог, рекао бих, страсног писања целим бићем, његове реченице која носи унутарњи ритмичкомелодијски полет, која је плод и сазнања и најдубљег уверења. Читајући његове кратке и језички изнижене есеје, ја сам се увек питао одакле, и поред свих уопштавања и несумњивог обликованог равновесја који их уздижу до обрасца, одакле у њима она екстаза, онај унутарњи замаха који плени као порука која не носи само мисао или осећање свога пошљаоца, него је у њу стало цело људско биће које вам је шаље. Одакле, на пример, извире снага која зна да нас понесе у овој, последњој реченици есеја „Савременост и традиција“: „Она (поезија – Н. П.) није уздрхтала ни на вест о доласку последњих времена коју проносе престрашени гласови савременика, већ је продужила да говори о временима непролазним оним спокојним, моћним гласом којим сан једино може приволети јаву да разуме оно што из дубине прошлости говори уста мрака: да је свако време последње и једино време из кога се светлост рађа.“⁸¹

Тананија анализа ритмичкомелодијског склопа ове реченице показала би како пред собом имамо помно сачињен, чини се савршен језички вез, у коме се мање образлаже, а углавном се обликује уверење и нада да се управо у поетској творењу – насупрот свим рушилачким силама које свако време носи – може и мора да постигне духовна сабраност. Овде се и нехотице присећамо оних полетних и у полету своје ипак суспрегнутих исказа из старих и најстаријих наших текстова; из њих говори и страх и нада човека, али у личној животном дрхату који су речи понеле резонира цело једно културноисторијско искуство (оно се и у језику чува) о снази човекове духовне прибраности. Такве грозничаве а изнутра просветљене реченице знао је, у

⁸¹ Реч и време II, 153





најбољим својим тренуцима, да испише Растко Петровић. Зоран Мишић је такве Расткове тренутке узимао као изузетне стваралачке узлете у међуратној нашој поезији. А у полету који Мишићева реченица носи утеловљено је дубоко уверење да треба, готово буквално, војштити за извесне поетскодуховне вредности које сежу до у темеље културе. Чини ми се да се глас Зорана Мишића о томе уверењу и о борбености (не наводи он случајно на различитим местима Његошев стих „нека буде што бити не може“) лако препознаје и издваја између гласова других наших поратних критичара. Али такав начин мишљења и писања није и не може да буде аналитичан: сва разграничења, чињенице које наводи, она врло танана запажања која износи о појединим странама поезије, све се то стапа у јединствен полет са којим је есеј – нужно кратак! – написан. Та се синтетичност Мишићевих текстова може да пореди са песничким, не са критичкотеоријским саставима. Кратак Мишићев есеј и поседује високу меру изворнога књижевног, поетскојезичкога обликовања.

Ових неколико одлика Мишићевих текстова истакао сам у првome реду зато што верујем да се могу објаснити и да се у њиховоме објашњавању можемо бар донекле приближити и ономе основном прилогу који је овај критичар и есејист дао развоју наше поезије и мишљењу о поезији код нас. Тај је прилог, пре свега, дат у отклањању неких неспоразума до којих је дошло кад су се појавиле прве књиге наше модерне поратне поезије; неспоразума који су у измењеном облику до дана данашњег остали, и поред свег неспорног успеха и значаја који код нас и на страни има, на пример, Попино поетско дело. Многи су текстови о Попиној поезији написани након Мишићевог приказа Коре 1953. године, али се чини да оне прве замерке читалаца, па и критике, које су се тицале и Попине поезије и које је Мишић овако изразио: „Церебрално! Хладно! Безосећајно! Непоетски! Прозаично! Рационално!“ – нису ни у једноме од тих многобројних текстова скинуте с тапета књижевних превирања код нас. Коначне одговоре није дао, није ни могао да дадне, ни Мишић у својој критици, бар не толико уверљиве да бисмо заборавили на изнесене замерке; више и битније од тога: да бисмо после тих одговора могли да читамо поезију каква је Попина не шапућући полугласно и крадимице оне исте или сличне приговоре. При томе, додуше, не треба сметати с ума два момента. Прво, никакво нам критичарево и теоријско објашњење не може помоћи до ваљано доживимо неку поетску поруку ако за такву врсту поруке немамо „поетско ухо“. Али, оно друго што не треба сметнути с ума као да баца нову светлост: прве замерке, као и прва питања, најтеже су и основне, па их зато сви радо заобилазе као да никад нису ни изушћене. Оне су најтеже и основне, поред осталог, и зато што их није изрекло једино ухо навикло на лирику „меког и нежног штимунга“, него их је изрекао и контекст српске поезије у коме су ови нови стихови морали да добију своје место.

С тим је у вези још једна новија „замерка“, коју ће радо и лако изустити они радикалнији, а самим тим и неопрезнији: да песме као што су Попине не садрже неопходан и динамичан фокус у коме се прелама и укршта индивидуалан поетски доживљај са матичном линијом у домаћем песништву, као и да њихова чисто језичка страна не подразумева и не одражава изражајно богатство нашега националног (resp. природног) језика. У њима се, наиме, не осећају напор и мука изрицања, односно напон од укрштенога опирања и одобравања у природноме језику. Оне се у својој





објективности затварају усред тога језика као статичне творевине, као поруке које, додуше, можемо одгонетнути, али речи од којих су сачињене не одјекују неопходним (за поезију неопходним) сазначењима и значењским преливима у нашем неприкосновеноме „језичком осећању“. Канда око њихових речи недостаје извештај значењски и емотивни флуид који осећамо у најбољим Дучићевим, Дисовим или Миљковићевим песмама. Треба признати да нас овакве замерке, ма колико били спремни да на њих одмахнемо као на погрешно постављено питање, неће оставити на миру све док сами пред собом не узмогнемо да дамо прави одговор. А оне се не тичу само Попине поезије него целог једног вида савременог песништва у коме су реактивирани неки облици колективног човековог памћења, памћења које нам другачија људска искуства и другачије духовне светове потура као својеврсно огледало да у њему огледнемо свој данашњи људскодуховни образ. Исто тако се – и то је један од суштинских, али врло сложених проблема – на нов начин поставља и питање стваралачке индивидуалне непоновљивости, оригиналности, односно ауторства. За такво су песништво мало битна, ако су уопште и битна, личноприватна осећања која корелирају са оним сазначењима, значењским „полутоновима“ који творе емотивни омотач око речи и исказа. То би била она експресивна страна природног језика која је по традицији додељивана стилистици као њен прави предмет.

Знало се, додуше, готово од самог почетка да су Попине песме помно и смишљено сачињене и да је у њихову градњу тако рећи укључена знатна умна и разумска енергија; тако је Зоран Мишић већ у своме приказу тврдио да се ове песме могу чак и формалногички „одгонетнути“, а цео низ каснијих тумача превасходно се тиме или чак једино тиме и бави. И што је битније: може се пронаћи и кључ, језички и митолошки, помоћу кога се те „херметичне“ творевине могу откључати, па се лепо може излучити коначан број поступака, извештај кôд на основу кога су ове поруке сачињене, „шифроване“. За наш начин мишљења о поезији нарочито изгледа пресудно то што се разговетно може открити како песник прави песму, па пред собом више немамо чуда алхемије, него наочиглед проверљиве творевине хемије. Оне, пак, поетске текстове који нам изгледају херметички (у које не можемо да проникнемо, па нас „узбуђују“ једино као тајновити) и за које нам изненада дадну скуп правила, „граматику“ према којој су састављени, нехотице и по инерцији, не пружају себи праве разлоге, проглашавамо конструкцијама експерименталног, алегоријског, параболничког или некога другог кова. Као да је у питању верник који уздрхти пред страном или непознатом речи у сакралном тексту, али кад јој сазна право значење, за тили час нестаје сав њен магични нимбус. И управо у настојању, које не мора увек да буде ни свесно ни хотимично, да избегну такво тумачење, неки критичари Попиним песмама упорно придевају најконкретнија осећања и сентименте. Полазећи, наравно, од оне поетске традиције коју је Зоран Мишић први пут код нас тако разложно порицао у име модерне поезије. У том би се смислу могло рећи да су умнији они критичари који свој задатак схватају и обављају као пописивање и разврставање свеколиких поступака (као што су, узмимо, типови тропа, врсте и порекло митских представа и сл.), поготову кад су и ако су свесни доста скромног домета своје методе.

Ништа није, наравно, у толикој мери индикативно као ово везивање свеколике поезије за осећања, што представља прву и од нашег свесног погледа тако вешто и





тако често скривену премису: поезију примамо осећајним делом свога живота, јер поезија и изворе из њега као из свога јединога и правог источника. Али исток и увор поезије ипак нису тако лако одредљиви, јер нам у противном не би било тешко, готово немогуће, да се једном већ помогнемо законитости њенога језика. Та се премиса испољава на најразличитије, често веома скривите начине; садржина је, на пример, у схватању поетске слике као обавезно чулне, у тумачењу особенога гласовног састава стиха као материјалнога корелата емоције, у традиционалној подели језичких јединица на стилски необележене, дакле емотивно необојене, и на стилски обележене, дакле емотивно обојене, па се ове последње на неки, по себи разумљив, начин везују за поезију итд. Тај расцеп природнога језика на његово неутрално, опште комуникационо, нормативно стандардно и на крају, дакако, рационално језгро и, с друге стране, на маркирану, емотивну, стилску и ирационалну периферију, изгледа као да је одвајкада дат, а у ствари је тек у нашем веку до краја и строго изведен. И тек када је до краја и строго изведен, видело се, могло је да се види и докле његове границе сежу.

У поезији, односно у мишљењу о поезији, овај се раскол природнога језика довољно дуго и довољно разговетно осећа; пре свега у издвајању и наглашеној пажњи према оним моментима у природноме језику у којима је изражено осећање, став, воља и мисао индивидуе, без обзира на то да ли она говори у своје име или у име неког колектива. Као да је управо ова област намењена поетскоме обликовању, а по страни остају сви они основни елементи који творе природнојезички систем као комуникациони, моделативни систем једне културе и као њена врло значајна, колективна меморија. Није стога нимало случајно што су авангардне песничке школе у XX веку на различите начине покушавале да се пробију до тих „доњих слојева“ у природноме језику одбацујући наслеђене поетичке конвенције; што су настојале да укључе у поетско обликовање „обичне“ језичке елементе. Отуда, између осталог, тако много тзв. прозаизама, који су, са своје стране, као засебан феномен могући само ако се подразумева већ истакнута подела и издвајање посебне језичке области која је поезији намењена. А ако ту област чине сви они моменти у којима се изражава осећање, став, воља и мисао индивидуе (управо су они, у не тако давно време, заменили старе, индивидуи наметнуте језичке поступке, тј. тропе и фигуре, као и лексику, које је класична прескриптивна поетика стављала пред песника као колективне ентитете, дакле надличне), онда је лако схватити одакле долази устаљена деоба на осећајну и мисаону страну поезије, она устаљена пракса да се разговор о песми најрадије започне разграничењем да ли је песникова инспирација емоционалне или интелектуалне природе.

С друге стране, школски језички и књижевни уџбеници на свеколике начине подржавају и продубљују овакву деобу и поезији додељују стилскоемотивну периферију, па нам самим тим већ у клупи намећу извесну „граматику“ на основу које читамо, односно „доживљавамо“ песникове текстове. Треба ли се онда чудити што поетске текстове који ту и такву „граматику“ не подразумевају, или је чак негирају, који одбацују онај дуалистички расцеп у природноме језику, треба ли се чудити што такве текстове доживљавамо као: „Церебралне! Хладне! Безосећајне! Прозаичне! Рационалне!“? Они доиста могу и да не буду у традицији наше поезије и нашега језика,





али при томе треба поставити и једно безазлено питање: које наше поезије и језика, којег њиховога вида, које традиције? Зоран Мишић је био први и може бити једини наш поратни критичар који је умео на прави начин да постави такво питање. Наиме, реакције на Попину Кору показале су да више није у питању ствар укуса, стилскога или неког другог опредељења у оквирима актуелнога књижевног живота (мада су се и на тој равни биле битке), јер су почели да се губе и критичари који су имали заиста проверен, и то на текстовима предратнога „модернизма“ проверен укус, него да је у питању битно другачији систем изражајних средстава; песникова је порука подразумевала сасвим нови језик, па је почетна и одлучна разлика дата у могућности/немогућности читања. Милан Богдановић, на пример, очито није знао да чита „Море“ Душана Матића и Попине песме, иначе не би написао оне реченице које данас изгледају готово невероватне, али које су, истовремено, изузетно значајне као незаменљиво сведочанство из једнога преломног тренутка у развоју српске поезије: нови систем књижевних конвенција који је заменио стари, критичар није могао да прихвати зато што га није разумевао, зато што је на нове поетске текстове примењивао стару „граматику“, а они нису били састављени према тој „граматици“.

Ако оставимо по страни раније његове текстове (јер би нас одвели на другу проблемску раван), онда се о смени двају разумевања природе и назначења поезије може говорити од тренутка када је Мишић почео одлучно да пише против сентименталне и површне лирике „меког и нежног штимунга“, а на другој је страни Милан Богдановић Матићевим и Попиним песмама супротставио оне моменте у поезији Светислава Мандића који су били очито рецидиви лирике Милоша Црњанског, нарочито његовога „Стражилова“. Није, наиме, проблем једино у понављању које, поред знатнога временског размака, није на висини свога песничког узора из истога језика и књижевности: под знаком питања је стављена искреност, непосредност, спонтаност у лирици, сама њена емоционална основа, коју је Мишић с правом условио њеним опозитумом – позитивизмом, рационализмом, „здравим разумом“. Оно што је изгледало толико алхемијски магично и немерљиво, што је извођено из спонтанитета језичкога и његовога непоновљивог завичајног пева, одједном је доведено у зависност од „система стандардно рационалних асоцијација“. Овде је Мишић, чини ми се, више но други наши поратни критичари био свестан већ истакнуте шизме у природноме језику и поезији која се од времена романтизма до наших дана пронела као посебна „традиција“. За њега је модерна поезија на нашем језику добрим делом била синоним за укидање такве „традиције“. Понекад се погрешно истиче да је Мишић, залажући се за интелектуалну поезију каква је Павловићева и негирајући тзв. осећајну лирику и осећајност у поезији, заступао супротан пол: интелектуалност. За њега су то, међутим, пре свега функционални корелати: „Да ли је у једној песми примарни подстицај интелектуалне или емоционалне природе, веома је тешко установити; у сваком случају, поетско развијање и дограђивање тога примарног импулса ствар је симултаног развоја и прожимања обеју функција. Један превасходно емоционални доживљај (облака, ветра или грчке вазе) може довести до најсложеније интелектуалне надградње (Китс, Шели), као што





једна изразито интелектуална инспирација производи често најтананије емоционалне вибрације (Т. С. Елиот).⁸²

Када се каже, и ако се каже, да се Мишић залагао за интелектуалност у поезији, онда под том интелектуалношћу понајпре треба разумети песникову спремност и способност да не буде испод равни основних духовноегзистенцијалних преокупација свога доба и културе. Такозвана интелектуална поезија коју је тумачио, за њега је значила једино поезију која није ни хтела ни могла да изван свога видокруга остави, као непостојећи, онај темељни расцеп у природном језику, у поезији и култури са којим се модеран песник XX века већ суочио, кога је већ постао свестан. Он се не може и не сме ослонити на језички спонтанитет и завичајну миловучност кад је већ једном постао свестан да управо они – као и чиста, непосредна осећајност – у моделу из прошлога века наслеђене културе функционишу као стилскоирационални остатак који је већ помињано стандарднорационално језгро истиснуло на периферију природнојезичкога система. То стандарднорационално језгро кореспондира са језгром грађанскога здравог разума, функционалне униформности и типизираних официјелног понашања, а њему подједнако одговара уравнотежена, предвидљива и препознатљива мисао, као и, с друге стране, безазлена осећајност. Треба пажљиво листати Антологију српске поезије да би се видело како је Мишић доследно и с мером чистио из нашег једновековнога поетског наслеђа све облике манифестовања таквог модела културе, ма колико да су пре тога истицани као изузетне вредности. Основна лествица вредности тиме је нужно и битно била измењена, па су стога и уследиле врло бурне и противречне реакције. Нови поредак вредности, разуме се, није сужавао, него знатно проширио онај контекст националне поезије у коме би могле да заузму своје место и песме изразито модерне и „интелектуалне“. Онај исти контекст – исти „дух нашега језика“ и иста „наша песничка традиција“ – који је Попину Кору мргодно пресрео, сада је бар одшкринуо двери. Измењена лествица вредности у Мишићевој антологији – а могло би се у истом смислу да говори и о каснијој, обухватној, по много чему изузетној антологији Миодрага Павловића, који и иначе као ретко ко уме да чита наше поетско наслеђе из различитих углова – обелоданила је другачији поредак облика у српској поезији и наговестила она „празна места“ у њеном систему која су модерне поетске творевине попут Попиних могле да заузму сасвим природно и не баш тако неочекивано. Откривање таквих системских потенција („празних места“) и њихово остварење, „попуњавање“ у индивидуалним песништвима, и јесте, право говорећи, унутарње развиће једне националне поезије. Овде се развој књижевног знаковног система по једној, чини ми се, могућој аналогiji схвата као развој било кога другог знаковног система, а у првом реду природнојезичкога. Овим се путем, да и то споменемо, сасвим прикладно може објаснити зашто је извесна стилска формација, мада је у другим националним књижевностима тада већ постала историјском, у нашој књижевности могла да буде од посебнога значаја кад се први пут јавила. Програмски, тако рећи, предвиђене а код нас дотад неискориштене обликовне могућности које она пружа песник може да употреби у складу са особеним карактеристикама матерњег језика и тиме оствари вредности које на домаћој књижевној лествици могу да заузму

⁸² Реч и време II, 14





високо место. Временски приоритет овде није пресудан. Могло би се, дакле, устврдити да одсуство извесне стилске формације представља празно место, нереализовану потенцију, у било коме и ма колико богатоме систему националне поезије, па да се стога у начелу може очекивати да једног дана буде и „попуњено“. Поетски систем, као део књижевног „другостепеног моделативног система“, надограђује се на одређен природни језик, који, опет има своју историју, свој развојни темпо и своју хијерархију функционалних подсистема. Зато исти, преузети скуп књижевних конвенција нема исту употребу и значење у различитим књижевностима, нити се индивидуална песништва на различитим језицима која су га прихватила могу да тумаче и вреднују као да су пред нама комензурабилне појаве. Другачије је, међутим, кад су у питању песници у истој језику и истој књижевности.

Кад се редом и како ваља чита Мишићева антологија, онда се може осетити како при самој крају српско једновековно поетско наслеђе некако, рекло би се, неочекивано, а у ствари доста природно и бар једним делом прима у се песме као што су Попине и Павловићеве. Јер Попине песме је овде тумачило, дало им је извесно значење само место које су добиле у преакцентованоме систему књижевних вредности: у ствари, дало им је вредност, а не значење у ужем смислу. И овде нисмо нимало случајно све време говорили о лествици вредности, о измењеном систему вредности: у питању је сама синтактика књижевна, опет по аналогији са синтактиком у знаковним системима уопште. Скуп међусобних односа знакова у сразмерно стабилизovanоме систему, то је исток њихових вредности. Међусобних: то значи да су и Попине песме мењале вредност онима које су им претходиле. Изванредна Мишићева антологија била је успела провера његових ставова: није затечени поредак вредности ни једини могућ, ни „природан“, нити, пак, на неки необјашњив начин одговара „духу нашег језика“ и, даље, „духа народа“. Уосталом, код нас тај „дух нашег језика“ и није ни у каквој непосредној вези са Хумболтом, ни са било којом препознатљивом новијом лингвистичком теоријом: једним делом је романтичарска категорија, а углавном је позив да се просто очува чистота „Вуковог језика“, са свим последицама у поезији, у књижевности уопште, о којима је већ писано. Дакле, проблем затечене традиције, могло би се рећи, проблем је затеченог, најчешће од неколико поколења канонизованог поретка вредности; оног, на пример, поретка наших језичких, књижевних, па и ширих културних вредности, који је после Првог светског рата тако страшно и истовремено танано знао да анализира Станислав Винавер, а након другог рата у много чему на саобразан начин продужава Зоран Мишић. Зато с правом треба, на сваку тврдњу да нешто није у духу и традицији нашег језика и поезије, постављати оно безазлено питање: које традиције, јер њих доиста у свакој култури с дужим памћењем има више, и проблем затечене традиције у поезији, у књижевности уопште, може се узети и као затечени поредак вредности, који је динамичан и који свако књижевно раздобље успоставља у оквиру ширег и савременог духовног зреника.

Традиција се, према томе, у књижевности не наслеђује, поготову не линеарно и мирним путем, него се из свога времена – које је „последње и једино време из кога се светлост рађа“ – отима, осваја и успоставља у „пароксизму давања и отимања; небо се отвара у грчу земаљске, богохулне страсти“ (Мишић). У једном таквом, преломном





тренутку наше поезије, кад је систем поступака помоћу кога су били склопљени нови текстови био незнан и неразумљив чак и посвећенима, Зоран Мишић је писао са страшћу човека који осећа и зна да је још једном дошло време кад се померају односи у целој систему националне поезије; отуда и долазе извесни обертони профетскога изрицања. Отуда се сав дијапазон Мишићеве духовне радозналости, наиме онај који се из текстова може да разабере, готово аскетски строго своди на неколико кључних проблема поетскога стваралаштва. Али се и тај невелики скуп проблема увек код њега усмерава према једном јединоме задатку: сагледати праве основе нашега традиционалног, али ипак не тако старог или бар не стародревног раскола између „певања и мишљења“. Колико је управо тиме био преокупиран, то, можда, најбоље показује цела његова Антологија српске поезије, у предговору, у кратком карактерисању уврштених песника и у избору песама. Она је, наравно, посебно интересантна по песмама којих у њој нема а које је дотад уврежено схватање природе и функције поезије у друштву и култури очекивало. То се преварено очекивање, тада, јавно манифестовало у пуној скали: од оштрог протеста до благе опомене што је почињен низ пропуста, грешака. Као да од „пропуста“ и „грешака“ и не започиње свака промена и смена у поезији и у мишљењу о поезији. Све или готово све зависи, дабоме, од тога са које се тачке гледишта те „грешке“ виде; тамо где готово све или бар много тога зависи од прећутно прихваћених условности, као што је то случај у књижевности, тамо постоје грешке и „грешке“.

У самоте предговору Антологији Мишић је изнео, одсечно и одважно као што је и иначе умео, седам сазнања до којих је дошао ишчитавајући домаће песништво у распону од једног века. Тих седам сазнања представља целовито виђење поетскога наслеђа, али и сажет програм критичарев. Једно од њих је да је у овоме периоду, у поезији, преовладала позитивистичка линија, коју он везује за „кодекс патријархалне и грађанске етике“, а с њом корелира и онај малограђанскосентиметални и у суштини конзервативни дух (друго сазнање) које је дотекао све до лирике „меког и нежног штимунга“. Ако узмемо у обзир неке Винаверове сличне тврдње о природи нашега језичког и песничкога наслеђа, неће бити тешко да схватимо како Мишић овде подразумева механичко и некритичко преношење у ново доба, посредством романтичарсконационалнога заноса и просветитељскога и грађанског здравог разума, нечега што је у својој основи изворно; у питању је, наиме, патријархални и јуначки етос који држи на окупу – као тешко објашњива телеолошка мрена – речи у епском десетерцу Вукових зборника. Тај је исти, јуначки етос, заталасао, драматизовао ритмичкомелодијску линију десетерца, али и семантику речи, у Његошевом Горском вијенцу; имао је овде, код Његоша, и неке своје звездане тренутке; узносио је завичајно до васељенског, национално – до универзалног. Та, могло би се рећи, вуковска линија имала је значајну улогу у формирању наративних књижевних модела код нас, нарочито с обзиром на њихову језичку подлогу; довољно је ако се наведе да се управо из њенога окриља развила и дисциплиновала Андрићева синтакса и нарација све до данас већ класичнога обрасца према коме се у овој области код нас морају мерити вредности. Јер, наративна структура је овде први пут код нас добила ону смиреност и сведеност на нужну, унутарњу меру, према којој се у свакој књижевности тежи кад се жели да се дадне објективан, непристрасан опис, а напушта се у сразмери са тежњом да се догађаји





саучеснички, дакле пристрасно, описују. С друге стране, у Андрићевој синтакси је постигнута она стабилност о чијем је великом недостатку код нас у више наврата писао Зоран Мишић. Андрићеве се реченице могу узети, и узимају се, као парадигме за различите а типичне односе у нашој паратакси и хипотакси.

Нису, међутим, ни Винавер ни Мишић никада порицали партијархалнојуначку етику у њеној изворној функцији, ни епско језичкопоетско наслеђе; што би, у ствари, било апсурдно. Али они нису порицали ни његов огроман значај за нашу свеукупну књижевну и језичку културу, па и за савремену, модерну: они чине знатан и незаменљив део нашега колективног памћења. А позитивистичка линија у српској поезији о којој Мишић говори, и која се преко грађанске везује за кодекс патријархалне етике, настала је стицајем специфичних околности у којима се у прошлости веку формирала, у време романтичарсконационалног покрета, наша новија уметничка поезија. С једне стране, националнопросветитељске потребе условиле су да на епскодидактичкој основици наративност узме превагу и у самој лирској ткиви, а епска реторика завршава у театралној националној патетици (пренаглашена наративност и реторика представљале би још два Мишићева сазнања). С тим је повезано и у доброј мери у романтичарској поезији утемељено схватање лирике као исповедања/препричавања личних, интимних доживљаја: побуђена личност, субјективитет и субјективни ирационалитет. Отуда инсистирање, с једне стране, на непоновљивости, личној и личностној оригиналности, све до потпунога затварања у се и копања по „ноћној страни“ своје психе. С друге стране се инсистира на злосрећноме завичајном певу или на такозваној изворној, а у ствари некад локалној, некад емотивној експресивности речи и говорних обрта, што се све у крајњој линији своди на прихватање стилске периферије о којој је раније говорено.

Два наредна Мишићева сазнања односе се на две књижевне моде: на естетизовану отменост парнасовскопариске провенијенције која је дошла до изражаја у антологији Богдана Поповића (антологији која је почетком века имала ништа мању и мање значајну улогу од Мишићеве и Павловићеве у наше време), као и на „модернизам“ педесетих година. Последње, седмо Мишићево сазнање за нас је овде интересантније, а у његовом тексту оно је као прво по реду и кратко формулисано: „да се треба клонити омаме белканта“. Темели се, међутим, на тешко проверљивом ставу да наш језик сам по себи „довољно пева“, а чиста лирска мелодија, из дубокога језичког источника изведена, утеловљена је у познатоме и јединственом стогодишњем континуитету: Бранко, Дис, Црњански, Дединац, а данас би то био и Раичковић. Није ли, међутим, и та лирска мелодија пре у одређеним типовима песничких структура успостављена, него што су је сви наведени песници истог језичког источника црпили? Музичкозвучна димензија стиха веома је сложен проблем; сложен колико и анализа сваке друге димензије материјалног корелата у поезији. Мишић је, међутим, негирао посебно издвајање звучног ефекта речи бојећи се, вероватно, онога темељног раскола људског говора (који он, додуше, нигде изричито не спомиње, али га готово свуда подразумева) на чијем укидању ничу модерни поетски облици. У том смислу је разумљиво његово настојање да „музику речи“ врати, да је повуче у унутарњи језички простор, где постоји исконско и реверзибилно превођење гласовне, као и сликовне, материје у нематеријалну семантику. Речено је већ да се људски језик никада неће





моћи да ослободи материјалне, чулне своје стране, али је исто тако познато да је сва та чулна страна испосредована значењем: те се две стране непрекидно међусобно посредују, одражавајући као два наспрамно постављена огледала.

Најзначајнији развојни смер у српској поезији XX века води ка одбацивању традиционалне залихе језичкопоетских средстава или поступака којима су се постизали музички ефекти у стиху; песници ту залиху одбацују да би и овде активирали, тј. у поетско обликовање укључили основније језичке елементе, оне јединице које улазе у неопходан комуникациони инвентар природнојезичкога система. Чини ми се да се сувише мало пажње поклања овој интересантној појави у модерној поезији, чак се не зна тачно ни какве је размере узела. А несумњиво је да код неких модерних песника постоји прилично изражена тежња да се изађе из подручја стилске еластичности природнога језика, на пример из области стилски валентнога избора кад постоји неки вид синонимије; оно се, наиме, жели да напусти као подручје које је резервисано за песништво. Природно је што овакав развој изазива и одређене неспоразуме, јер се чини да поезија губи све своје атрибуте, па и особиту ритмичкомузичку организацију стиха. Међутим, песници овде покушавају да се користе „музиком“ коју природнојезички систем меморише као, парадоксално речено, своју властиту унутарњу организацију; Зоран Мишић би рекао да кохерентна мисао, у језику изражена, има своју „музичку“ структуру која се поклапа са семантичком.

Један од извора такве „музике“ могао би да се опише на следећи, прилично упроштен начин. Познато је да могућности комбиновања самосталних (најмања је реч) језичких јединица, дакле њихови допустиви пореци у исказу, стоје у тесној вези са формирањем и исказивањем масивног или неког другог садржаја. Али се у обичној употреби језика ставља много више ограничења на те могућности, и пореци у исказу су у знатно већој мери типизирани него што се обично претпоставља. Типизирани пореци носе собом и одређени ритам и интонацију, који су исто тако за нас аутоматизовани и неосетни. Али ако се ти пореци почну плански да нарушавају, и они сами, њихов ритам и мелодија, постаће „видљиви“, почеће да се осећају, готово да би се рекло: да ослобађају извесну, навиком акумулисану енергију. С друге стране, таква нарушавања нужно изазивају истородне промене и у семантичком садржају који говорни низ носи: и на једној и на другој страни, дакле, активира се извесна акумулисана енергија – буди се нечујна „музика“ из нарушених, померених језичких конвенција као из некога колективног памћења. Савремени песници се управо овом могућношћу и користе; музика њиховога стиха (његова ритмичкомелодијска страна) тежи да се сведе на активирани и обликовани ритмове и интонације које природнојезички систем, као наша колективна меморија, памти. Аналогна тежња постоји и на сликовној равни: активирају се у мртвим, општејезичким тропима запамћене давне и прадавне, често митске слике, као у Попиној поезији.

Ради илустрације, навешћемо једну типичну Матићеву „синкопу“:

*читава се једна поноћ
сручи се читава једна вечност.*





Ова су два стиха узета из песме „Читава једна вечност“. Њихова је „музикалност“ несумњива, али исто тако и доста особена; не може никако да се сведе на ефекат понављања. При помнијем загледању уочава се да кључну улогу има аорист сручи се. Пре свега, повратна заменица се, као атонална, може у низу да заузме положај пре глаголског облика уз који иде, везујући се за неку другу акцентовану реч, а може исто тако и после самога глаголског облика. У првом стиху је први случај: читава се ... сручи, а у другом је други случај: сручи се. У чистоме облику та два поретка изгледају овако: се сручи – сручи се, али песник први глаголски облик укида, па остаје: се сручи се, што представља језички ненормалан спој, у коме нам изгледа да се средњи елеменат, због двеју функција која мора да обавља у два стиха, стално удваја, а ипак остаје један јединствен. Пре и после њега понавља се повратна заменица, понављају се још две друге речи, па се добија утисак као при оптичкој варци: ако је сва околина у покрету, чини нам се да се креће и елеменат који се у њој налази, мада се он не креће. Ово је изразит случај динамизације језичкога елемента у стиху. Али ова чудна синкопа има још једну функцију: да оба стиха тесно повеже, као да су делимично преклопљени, а једине две речи по којима се та два стиха разликују, које се у њима не понављају, налазе се на самим крајевима, на месту које је за риму „резервисано“. То су поноћ и вечност, које се фонетски не римују, али их зато стихови целом својом дужином, односно целом својом структуром римују семантички. Преварено, па макар и минимално, очекивање фонетске риме и неочекивано семантичко римовање, због целог низа структурних околности у које су уведене, укључују ове речи у међусобни укрштај који би најлакше могао да се назове метафоричком спрегом: поноћ која је вечност, вечност која је поноћ – поноћвечност, вечностпоноћ. А и читава је песма један такав укрштај, као допола преклопљене речи у метафори која се рачунајући од поређења, зауставила на пола пута: све је оно што јесте, и није то што јесте, наизменично губи и потврђује свој идентитет. Као што се глаголски облик сручи функционално раздваја, понавља, а фактички се не понавља. Канда екстаза једнога тренутка настоји да прожме и сажме све речи у једну једину, али при томе долази и до нарушавања устаљених односа у говорном низу, до синкопирања, до аритмије. Отуда и извире „музика“ два наведена стиха, па и целе песме, „музика“ која је из активираних – на посебан начин организованих и делимице померених – језичких конвенција васкрсла.

У једноме другом примерку из Матићеве поезије активиран је елементаран однос између субјекта и објекта:

*тополе не бацају више своје сенке
сенке не бацају увис витке
тополе*

(„Широм отвори очи“).

Однос тополесенке, сенкетополе у оба случаја садржи на првоме месту субјекат и на другоме објекат, али су речи исте и облик им се формално не мења, мада су обе једанпут дате у номинативу, други пут у акузативу. Због тога, а нарочито због понављања устаљенога обрта бацати сенке, ствара се привид двосмислености: као да





се оба пута тврди како тополе не бацају (једно не више, други пут не увис) сенке. У ствари, овде је до нарушавања или померања дошло на семантичком плану: обрт бацати сенку изокренут је тако да сенка баца (увис тополу). Тиме се опет чине „видљивим“ елементарни односи у природнојезичком систему, активирају се језичке конвенције у самоме средишту тога система, а не на његовој периферији, на подручју стилске маркираности и емотивне обојености такозваних експресивних језичких елемената. Стога није, чини ми се, нимало случајно што је Зоран Мишић у својој антологији посебно истакао, као и касније Миодраг Павловић, овакве ритмичке поступке у Стеријиној поезији:

*И као печурка, у калу зачета,
Прсну о густу, тврда гроба мрак.*

Стерију су, додуше, на такве поступке наводили и посебни метрички разлози и сасвим други систем књижевних конвенција, али се нигде, па ни у поезији, ништа буквално не понавља: у књижевном се развоју, повремено и неочекивано, могу да открију сличности између крајње удаљених песника и наизглед диспаратних обликовних поступака.

Два наведена примера из Матићеве поезије мало би шта у контексту овде изнесених тврдњи могла да значе да не представљају честе, готово редовне поступке у његовим песмама, да не улазе у читав један систем поступака помоћу кога је Матић успео, као ретко који наш песник, да активира знатан, и дотад неизвестан, интонациономелодијски потенцијал у нашем језику. Ка откривању и активирању скривених, унутарњих природнојезичких потенција, које су дубље и основније од стилскоекспресивнога слоја, кренуо је најзначајнији део модерне поезије. Отуда и може доћи, на пример, она Малармеова музикална мисао; отуда су и необични ритмички ефекти Владимира Мајаковског, а посебно ритмички и мелодијски обрасци Велимира Хлебњикова, који је са самога врха својих пустоловних експеримената знао да се суноврати до праизворне језичке мелодије, а она је код великих песника обликована као исконско ћутање, па се, дакле, и не чује, него се мисли. Тим је путем кренуо и Момчило Настасијевић, и вероватно тако и треба тумачити „белине“, онај тежак мук између речи у његовој песми. Његово схватање „матерње“ и „родне“ мелодије у тесној је вези са његовим централним појмом „надбивање“ и „стварне мисли“: тежио је надличном више но било који наш песник новијега доба, тежио је мелодији која завршава у самоме унутарњем мисаоном напору, дакле у ћутању за које наш људски језик зна, речитијем од било којег гласног геста. Зато један значајан крак наше модерне поезије – од њега почиње.

И зато, кад Зоран Мишић напише да „свака кохерентна мисао, самим тим што је у језику изражена, има и своју иманентну 'музичку' структуру, која се поклапа са семантичком“ (Реч и време II, 85), треба у активирању тако схваћене унутарње структуре која је у природном језику похрањена видети један од путева који воде ка премошћивању оне оштре разлике између „певања и мишљења“ која је, према тумачењу овога критичара, била кобна за готово цео један век наше поезије. Тек би се, наиме, ту могла поетска мисаоност да сустигне са осећајношћу, а језички спонтанитет





– са интелектуалношћу у поезији. Али је за тај грам исконске ћутње песнику потребно да се ослободи свеколиких локалних и нововеких шизми у језику и мисли, поетској традицији и култури. Тако смо се, у ствари, приближили вероватно централноме а тешко објашњивоме појму у Мишићевим текстовима: традицији. Приближили смо се, наиме, ономе схватању традиције које је, по Мишићу, кључно за разумевање целокупне модерне уметности, а посебно поезије, али га сам Мишић у готово чистоме песничком надахнућу, и са извесним прозрењем, пре дослућује него што га објашњава, тако да нам се каткад чини да пред собом имамо речима представљен сновидован лук: „Традиција је она линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна и не увек спасоносна, често погибелна, у сваком случају неканонска, каткад понорна, јеретичка и инфернална, али и узнесена и унутрашњим спокојством озарена, која се пружа од праистока нашег сећања до прага будућности коју песници слуте. Та линија чини нам се све чистија и све зрачнија што се више удаљује од нас, јер се ослобођена свих ближих временских ознака свих успутних присећања, све више приближује ономе што је елементарно, исконско у човеку. И није нимало случајно што се тој најстаријој традицији модерна уметност најчешће обраћа.“⁸³

Ако после ових надахнутих Мишићевих реченица наведемо, на пример, Попину песму „Звезде падалице“, нећемо моћи да се отлемо утиску како управо њене слике и њена музикалност припадају тој „све чистијој“ и „све зрачнијој“ линији која је и „најстарија традиција“:

*Погледале сте се звезде
Кришом да небо не види
Мислиле сте добро*

Разумеле се наопако

*Освануле сте хладне
Далеко од огњишта
Далеко од капија неба*

*Погледајте мене звезде
Кришом да земља не види
Дајте ми знакове тајне
Даћу вам вишњев штап*

*И путању једну бору
И водиљу једну трепавицу
Кући да вас врате*

Као да је ова песма поникла из језичке, књижевне и васколике културне меморије; као да ју је песник извео из нашег прапамћења: небеске капије и вишњев

⁸³ Реч и време II, 180





штап, путањабора и трепавицеводиље – све су то стара познанства која свићу на границама где се различити језички и поетски кодови сустичу и секу. Овде би, разуме се, требало ближе испитивати конкретне поступке којима се Попа служи кад у природнојезичкоме медију враћа далека сећања и далека човекова искуства упоређујући их и узајамно пројектујући са данашњим, нашим духовним искуствима. Али, то већ прелази оквири овога рада.

У приказу Коре 1953. године, а и касније, Зоран Мишић је указивао на посебан значај који такозване мале форме у нашој народној књижевности могу да имају за савремену, посебно Попину поезију. Наиме, осим онога стожерног епскодесетерачког окупљања и дисциплиновања речи, осим велике, јуначкоетичке хијерархије вредности која врло мало места оставља безазленој игри обликом и значењем (где се много шта своди на чисте језичке прелете и прикривена укидања различитих табуа), у нашем језичкопоетскоме наслеђу постоји више малих облика – као што су загонетке, питалице, враџбине и брзалице – у којима бисмо могли да препознамо праобрасце Попиних „херметичких“, „хладних“, „церебралних“ и „објективних“ песама. Управо у њима зна да промине онај „урнебесни кликер“ о коме Мишић говори у есеју „Хумор и поезија“ и да звезде с небосклона пошаљу тајни знак: на песнику је било да све те, често сновидовне, наговештаје и мигове обједини, преуреди у своме сећању, али да у исто време остане и са широм отвореним очима усред јаве, пред збиљом нашега времена.

Ту негде и започиње нови језик поезије. Тај језик очито измиче појмовноме схематизму који време строго дели на прошлост, садашњост и будућност, простор разуме као конструкцију линеарне перспективе, а завичајно и национално, на пример, лако и сигурно одваја од универзалног. Он измиче свим шизмама у природноме језику на граматичко језгро и стилску периферију, на рационално и емоционално, на неутрално и експресивно: похрањен је у његовој исконској творбеној и „свјетотворној“ (Радослав Катичић) моћи, коју и савремена лингвистичка наука све сигурније открива. Из „модернистичкога“ крила наше поезије почетком шесте деценије тим је путем кренуо Васко Попа, а тим је путем кренуо и Зоран Мишић: предано и надахнуто, разгртао је слојеве затеченога песничког наслеђа које сеже до средине XIX века да би указао на ону „линију духовног и песничког опредељења“ која из затурене меморије народних умотворина, сликарских виђења по нашим манастирима и још недовољно јасног кода којим су шифроване средњовековне поетске слутње води све до језика савремених поетских порука, које су толико националне и толико универзалне да су наше и свачије. Као, уосталом, свака истинска уметничка вредност. Објашњавати ту линију духовног и песничког опредељења, стално бити заокупљен мишљу о измени и преусмерењу различитих и супротних токова у једноме националном песништву, бранити и образлагати нови систем изражајних средстава у поезији, то је изузетан и изузетно тежак задатак: разлози се осипају и чињенице измичу, говор постаје питијски, а слике сновидовне, аналитичкокритички текст претаче се у синтетичкопоетско ткиво. Без нових, разноврсних и истовремено обухватних истраживања целих културних модела, која се постепено и сигурно објављују, на пример, у данашњој семиотици (али врло мало и код нас), не може се више ништа битно ново а разговетно и разложно рећи, узмимо, о тврдњи Исидоре Секулић да се у





традицијама окреће коло историје или о оним споменицима које нам је баштина завештала и на којима су исписани „врховни закони свемирске саобразности и људске узајамности без којих би наш живот остао само слепо тумарање по друмовима који никуд не воде“⁸⁴. Можемо, са доста ваљаних разлога, тврдити да је по законима те свемирске саобразности склопљено цело Попино Споредно небо. Зорану Мишићу је био близак језик Костићевог срцаплетисанке, као и језик оне звездане књиге коју је Попа расклопио у свом песништву, али је сада на нама да тај језик постепено, мукотрпно и разложно одгонетамо из различитих углова људскога говора, поезије и културе.

(1978)

НА ИЗВОРУ ЖИВЕ ВОДЕ

Српска књижевност у XX веку

Ј

една група младих филолога побунила се на почетку XX века против

писања историје књижевности као „историје генерала“, јер се књижевни развој тачније описује и боље разуме када се поред великих („поред генерала“) приказују и мали писци, поред најзначајнијих и мање значајни. То, уосталом, историчаревом опису даје рељефност. Али, пошто сада, с краја века, морамо бацити један кратак поглед уназад на развој српске књижевности, опет ће се у видном пољу наћи само „врхови“, само „генерали“. При томе писце – чије је дело коначно завршено – издавајемо према месту које су заузели у књижевном развоју.

Тешко је, наравно, разабрати се у сложеној мапи књижевне историје. Она није ни статична: данас нам може изгледати значајним оно што смо колико јуче занемаривали. Али, изгледа да се једна општа оцена с извесном сигурношћу може дати: наша се књижевност, у прози као и у поезији, тек у XX веку почела паралелно или сустопице развијати с водећим европским књижевностима. Границе векова нису, разуме се, и границе књижевности, али је код нас на уласку у XX век дошло до

⁸⁴ Реч и време II, 150





видљивог успона, који је Дучић назвао уметничком зрелошћу српске књижевности. Најпре у поезији, а онда и у мишљењу о књижевности, у њеноме проучавању.

У проучавању књижевности прве заслуге припадају Богдану Поповићу, од кога нисмо имали знатнијег теоретичара. У поезији такво место заузима Јован Дучић. Српски уметнички стих, строфа и композиција лирске песме добили су свој пуни, уравнотежени облик тек код њега и код Милана Ракића. Довољно је да се за тренутак сетимо како су они у језичком градиву секли двочлане једанаестерце и дванаестерце, као и како су их онда уклапали у строфе. Та два стиха, како је Ракић тврдио, они су заиста довели до савршенства. Дучић је касније мењао стих и удаљавао се од парнасосимболистичке поетике. Његова позна, дубока, мислена лирика, прожета је суморним егзистенцијалним дрхтајем, пред страшном границом између бића и ништавила.

Познато је да се књижевност не развија у виду прогресивне линије. Песник који није следбеник, него отвара нови песнички видокруг, у исти мах разграђује стари. Тако се за Владислава Петковића Диса пре може рећи све друго него да је савршен као његови претходници. Он је, просто речено, расејан у поезији као што је био и у животу. Али је та расејаност отворила прве пукотине на обичној, разумно заснованој слици света, коју је подупирао и сâм језик својом појмовном мрежом и логично устројеном синтаксом. Дис и једно и друго помера, рашчињава, размичући пролаз за мутна сећања на неки давно потонули свет, за снове и слутње, ношене музиком која не престаје да нас плени.

Тешко је поредити поезију и прозу. Али, ако се Дисово опсесивно откривање онога што се налази „под покровом заборава“ може довести у ма чију близину, онда ће то најпре бити Борисав Станковић. Он је књижевно васпоставио специфичну варошку, балканску културу, из времена које је назвао „старим данима“, а који се исто толико односе на пишчево детињство колико и на варошку прошлост. Његови ликови, због густе мреже културних забрана, имају напет а прикривен унутрашњи живот, у веома чулном телу. Приповедач постаје присан с ликовима: они се у њему огледају колико и он у њима. Тако се кроз видљиво психофизичко понашање продире до невидљивог, чисто психичког живота. Наговештаји који долазе из подсвести први пут су у српском роману и приповеци почели да искачу у предњи план.

Готово сви приговори Станковићу односили су се на вештину приповедања. Њу ће, код нас, тек Иво Андрић довести до савршенства. За њега би се с добрим разлозима могло рећи да је поставио и саму наративну норму у нашој модерној књижевности. Уосталом, прилично је велик његов удео у неговању српског књижевног језика на вуковској основици. Понекад нам се чини да само један корак дели његову строго и сигурно вођену реченицу од складно компоноване приповетке, у класичним сразмерама. Кристално прозирна, Андрићева проза је, међутим, сложено грађена. То се нарочито лепо види у Проклетој авлији, где се чак и смењивање екавског и ијекавског изговора вешто утква у композицију. Хијерархијско распоређивање тачака гледишта, од аутора па до епизодног лика, узајамни прелаз са спољњег на





унутарњи опис, као и мотивација поступака која никада не измиче контроли, све то Андрићеве романе и приповетке чини узорним књижевним творевинама.

За разлику од Андрића, Милош Црњански је с подједнаком лакоћом писао у стиху и прози, па је тешко рећи да ли је значајнији као песник или као аутор романа као што су Дневник о Чарнојевићу и Сеобе, јер је стих и прозу међусобно приближио, у понечему и помешао. Био је, опште узевши, склон мешању књижевних врста, што је једна од одлика њему блиског експресионизма, па и авангарде у целини. Већ и због тога његов ће утицај бити видљивији и дуготрајнији. Црњански се није придржавао ни књижевних конвенција ни језичке норме. Напротив, нико као он није унео толико новина у нашу синтаксу, нити је ико толико променио интонацију, ритам и темпо наше реченице. Промене у српској језичкој прозодији за које се Станислав Винавер до краја живота залагао, Црњански је већ био извео.

Није, међутим, Црњански, него је Момчило Настасијевић био закупљен оном особитом мелодијом коју наш језик собом носи. Али то је исто толико фонетска (музичка) колико и духовна (ментална) појава. Песник је њеним смером кренуо ка дубоким слојевима слика и значења, који нас кроз фолклор воде до запамћених трагова мита. То продирање по дубини колективног, архетипског памћења, по својим је размерама било потпуно ново у српском песништву. Између осталог, због тога су многе његове песме сматране херметичким. А херметичким су изгледале и оне за које би било мало ако бисмо рекли да су прожете религиозним надахнућем, јер садрже изворни доживљај божанског. Ми немамо другог песника чије речи трепере у противречном доживљају нуминозног: кад је човеково вазнесење у исти мах и његово поништење. Отуда нам се око Настасијевићевих песама стално привиђа мистички нимбус.

Успон српског песништва продужен је знатно касније: почетком педесетих година, када су прве књиге Миодрага Павловића и Васка Попе означиле прелом који ће књижевна историја памтити. Нови песнички сензибилитет укључује сурове слике дехуманизованог света, понекад црнохуморне, па и апсурдне. Основна подлога, међутим, Попиних песама, која је спочетка била унеколико прикривена, постајала је све разговетнијом: као најпре Растко Петровић а за њим Момчило Настасијевић, он је црпео градиво из језичког и фолклорног памћења, идући све до ране контаминације паганства и хришћанства, да би на крају, у Вучјој соли, доспео до остатка прасловенског мита. У истој књизи или спеву сеже се, испод мита, у човеково обредно искуство када он доживљава свет као живу целину, када се враћа „извору живе воде“, а сама наша земља, коју смо већ опустошили и изнутра и споља, бежи „према појилу репатих звезда“.

Као и у неким другим европским књижевностима, код нас је такође симболистичко наслеђе с почетка века касније обнављано. Обнављао га је најдоследније Иван В. Лалић, и то постепено и непрестано, све до претпоследње своје књиге Писмо. Тежњу за оригиналношћу, која је зачета у романтизму, заменила је код модерних песника не само потреба да се враћањем на сталне облике, проверене дугим искуством, избегне осипање и расуло, него и жеља да свом гласу придруже гласове





својих претходника. Када у једној песми Лалић у свој глас уведе и глас Лазе Костића, онда ми осећамо како та песма резонира у широком простору наше песничке традиције. На крају је преузео канон из црквеног појања, из химнографије, и обновио га преношењем у савремену уметничку лирику. Пошто је канон био најважнији облик у старом српском песништву, Лалић је, у извесном смислу, повезао две временски најудаљеније тачке у развојноме луку наше поезије.

Паралелно с променама у поезији, почетком педесетих година мењали су се роман и приповетка. Ако се на паралелизму још мало задржимо, можемо рећи да су се и у роману, и то најпре у Зимском љетовању Владана Деснице, почеле повремено појављивати сличне слике дехуманизованог света, црнохуморне и гротескне. Такву промену, међутим, која постаје саставним делом књижевног стила и знатно утиче на потоњу српску прозу, налазимо тек код Миодрага Булатовића. Његове приповетке и роман Црвени петао лети према небу померају угао посматрања све док стварно не добије обресе чудноватог, па и фантастичног. Није случајно што нас у његов роман уводи поглед јуродиве јунакиње, окренут ка празном небу. Окреће се слика света, смелије но икад у нашој прози, а при томе добија час инфантилне, час магичне, а често и ироничне, саркастичне преливе.

Од средине шездесетих година у први план улазе Борислав Пекић и Данило Киш, који ће све до краја века једнако заокупљати пажњу критике и давати подстицај млађим српским прозаистима. Постмодернизам, брз као велика књижевна мода, управо ће њих довести у само средиште књижевног живота. При томе је Данило Киш уметност приповедања сублимисао све до тренутка кад она самој себи постаје предмет. Приповедање се диже до сопствене поетике, а поетика се, на крају, и сама почиње приповедати. Ово чисто књижевно збивање може се – с естетским уживањем и узбуђењем – пратити дуж целе трилогије Породични циркус. Зато ћоме и завршавамо овај кратки поглед на развој наше књижевне уметности у последњем веку.

(1999)





III

ДВА ИНТЕРВЈУА (разговоре водио Александар Јовановић)





ПРВИ ИНТЕРВЈУ



УША КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА ИЗВИРЕ ИЗ КУЛТУРЕ И УВИРЕ У ЊУ

• Господине Петковићу, разлог овоме разговору је целокупно ваше дело и деловање, а непосредан повод је ваша најновија – десета по реду – студија Лирске епифаније Милоша Црњанског и награда „Младен Лесковац“ коју сте управо и за њу примили. Црњанског тумачите готово две деценије; чиме Вас он овако дуго привлачи: улогом коју је имао двадесетих година у авангардним превирањима, уделом у развоју српске књижевности овога века, сликом индивидуалних и колективних судбина датим у његовим најзначајнијим делима?

Тачно је да сам дуго био заокупљен Црњанским. Али је све што сам о њему написао стало између корица омање књиге. Нисам обухватио сва, него само нека његова дела, а нисам дао ни праву синтезу. Човеку је – и пред другима као и пред самим собом – тешко да призна шта све није успео. Па ипак на крају то мора учинити. Синтетичке књиге о Црњанском написали су Никола Милошевић, Александар Петров и Петар Цацић. Моја је анализа ишла корњачиним ходом, а почео сам од посматрања необичне сличности у синтакси, ритму и општем склопу „Стражилова“ и Сеоба. Црњански тако лако прелази са стиха на прозу и са прозе на стих да сам управо то желео да испитам као засебну појаву. А испод видљиве појаве скривају се разгранате и дубоке промене које је у српској као и у водећим европским књижевностима довела авангарда. Црњански је међу тада младим авангардним писцима код нас заузео истакнуто место можда и прво. Довољно је сетити се његовог часописа Дан из 1919. као и Лирике Итаке такође из 1919. године. С правом се може рећи од Црњанског је почело.

Али ако је од њега почело, ако је био водећи писац наше авангарде одмах после Првог светског рата, не можемо га ваљано тумачити занемарујући књижевноисторијски контекст. Уосталом, књижевни текстови не висе у безваздушном простору сами по себи узети, него настају и живе у једном посебном времену чији сат навија и одвија књижевна еволуција. Књижевна дела прожима књижевна историја, која је саставни део историје националне културе. Истина, код нас се прећуткује или одбацује само име авангарде у значењу у коме се овде употребљава. А шта нам се нуди? Просто модернизам. Модернизам у више наврата, од Војислава Илића (праносиоца) до близу нашег времена, после чега следи постмодернизам. За историчара књижевности термини су добри ако не прикривају, него истичу стварне разлике у књижевном развоју. Ако нас дакле, не уводе у мрак у коме све краве постају





црне. Кад се модернизмом подједнако назива књижевност пре и после Првог светског рата, онда тај термин прикрива стварни антагонизам између Богдана Поповића и Станислава Винавера, Дучића и Црњанског. А то значи: између поетике коју је изградила наша модерна до рата и нове поетике коју – уз доследно порицање ове прве – формирају млади авангардни писци после рата.

Није неважно то што се авангардна поетика заснива на порицању канонизоване традиције. Јер порицање није успутно, него конститутивно њено начело. Отприлике онако као што се и слободни стих заснива на порицању везаног стиха. Он га разграђује у различитој степену. Зато нема слободног стиха без везаног. Јер у односу на шта би он онда могао да буде слободан? Песници који су слободан стих схватили просто као стих који не подразумева никаква ритмичка правила пресудили су сами себи. Снага којом нас плене стих и строфа „Стражилова“ долази, између осталог, од подразумеване метричке подлоге која је динамизована у одступањима и варирањима у већем распону. То се исто може рећи, по аналогiji, и о реченици Милоша Црњанског. Тек почетком века, од 1914. коначно је стабилизована модерна српска синтакса. Није случајно у то време Дучић изнео гесло: „Синтакса је геометрија мисли“. Тек затим је Црњански могао да нарушава ту стабилизовану синтаксу: ритмички је прерасподељивао реченицу и њену прозодију чинио мобилном као нико пре њега.

• Већ је уочено да сте Ви на нов начин прочитали Црњанскијева најзначајнија остварења, „Стражилово“, Код Хиперборејаца и Сеобе. Шта је то ново у вашем тумачењу Црњанског?

Шта је ново и шта није, то нека пресуде други. А не ја. Једино могу рећи шта сам желео и шта ми се учинило да раније није довољно расветљено код Црњанског. Пре свега, његов стих и његову реченицу ваљало је нешто опширније и ближе писати, а нарочито њихов настанак. Разуме се да ми је у томе лингвистика била од помоћи. Јер се без ње и не може. Али се анализа језичког градива не даје са лингвистичког, него са књижевног и књижевноисторијског гледишта. А то је начелна разлика, коју не уочавају они који просто говоре о лингвистичком методу. Са књижевноисторијског гледишта није ништа мање занимљиво ни однос Црњанског према жанровским конвенцијама. Он их је од почетка мењао или померао њихову улогу. Винавер је у томе најдаље ишао. Понекад је далеко ишао Растко Петровић, Црњански међутим, после Лирике Итаке, изабрани жанр само делимично помера, успостављајући извешан асиметричан однос. Зато је тешко рећи да ли је књига Код Хиперборејаца роман, мемоари или путописи. Она је у исти мах све то, као што у тропу постоји и дословно и преносно значење. Чини се да је ово за Црњанског веома важно. Јер нам, с једне стране, открива да је он упорније и дуже од других уносио новине у развој српске књижевности. С друге стране, може нам мало одшкринути врата његове тајне која се састоји у двостраном, узајамном преласку између животних и књижевних чињеница, биографије и поетике. Јер је Црњански своју биографију уносио у поетику, а поетику је оживљавао у својој биографији.

Поменућу најзад и оно за шта са сигурношћу могу рећи да је ново. Познато је да су немачки експресионисти често посезали за библијским мотивима. Црњански је





близак њима. Али код Црњанског нико није ближе разматрао религијске слике, библијску и посебно хришћанску симболику. Због тога су поједина места у његовој прози и неке песме остајали тамни, па и неразумљиви. Навешћу само један пример. За Симу Пандуровића ова је строфа била бесмислена:

*Шарени просјаци под твојом ногом
рикали би узалуд за Богом,
Осмех би ти разочаран и благ
падао са крста, као голуб
бео и драг.*

А не би била бесмислена да је у њој препознао трансформисану сцену распећа божијег Сина на Голготи. Открива нам то и строфа која одмах следи и која садржи прикривени цитат из Матејевог јеванђеља:

*А да небо загрми
и распе камење са путева стрмих
У девети час.*

Уосталом, Црњански је и приповетку „Легенда“ завршио скривеним цитатом из Матејевог јеванђеља: „Глава му клону на лево раме. Земља се затресе, завесе се подераше, плоче попуцаше, а беше петак и по земљи паде тама“. Даљи нам докази нису потребни. Потребно је, међутим, да донекле изменимо слику коју имамо о Црњанском: његов развој, његова поезија и проза, као и његова „суматраистичка теорија“, сложенији су, замршенији и дубљи него што нам се чинило.

- Познато је да у проучавању књижевности полазите од достигнућа модерне, пре света руске семиотике. Превели сте веома значајне студије Лотмана и Успенског. Када сте се сусрели са семиотичким студијама и њиховим ауторима и како су изгледали ти сусрети? Јесте ли одмах били свесни њиховог значаја?

Направићу мали прелаз, а волео бих да се то не схвати као да себе поредим с Црњанским. он је био под очигледним утицајем немачког експресионизма. Али није волео да се уз њега помиње експресионизам. зато је радије изјављивао да је футурист. И био је у праву не зато што је заметао трагове, него зато што би иначе сви – и где треба и где не треба – у његовим текстовима налазили експресионистичке стилске црте. Насупрот томе, ја сам редовно истицао оно што сам научио и преузео од руских формалиста и семиотичара. Сад се често дешава да код мене налазе формализам тамо где га заиста нема а и семиотику тамо где уопште није присутна. Волео бих наравно, кад бих могао, да се убројим међу семиотичаре, али је за то потребно другачије образовање, шире знање систематичнији рад. Оно до чега сам био дорастао јесте да он њих учим. И учио сам од тренутка кад сам се с њиховим радовима први пут сусретао. Тешко је рећи да ли је то било случајно или не.

Код нас није било никога ко би ме на те радове упутио. Уз то сам у Сарајеву доста дуго радио као коректор, а од краја 1967. до краја 1968. био сам у војсци.





Почетком 1969. изненада је упражњено место сарајевског лектора у Москви, па нису имали никога другог осим мене да пошаљу као привремену замену. Знао сам за формалисте, а чак сам их прилично добро познавао. Али нисам могао да сазнам ко је то: Ј. М. Лотман чију књигу Предавања из структуралне поетике понегде у часописима цитирају. Ни у библиотекама нисам могао доћи до ње, па сам се пожалио Никити Иљичу Толстоју, који ми је одмах из своје библиотеке донео књигу. Лотманова структуралносемиотичка теорија за мене је била право откриће. Одмах сам књигу превео, али су Нолит и СКЗ одбили да је објаве. Објавио ју је идуће, 1970. године, мој сарајевски пријатељ Сава Пујић, који је због ње покренуо и нову библиотеку „Лингвистика и поетика“. Био је то заправо први превод Лотманових Предавања. Примерке сам му предао, кад сам се с њим и упознао, крајем јануара 1971. Он ме је затим упознао с Б. А. Успенским. Разговори с њима углавном су се сводили на оно што су они говорили, а ја сам слушао и питао. Септембра 1971. добио сам, на две године, лекторско место у Берлину. Оно што сам код Немаца нашао о семиотици није умањило, него је у мојим очима чак увећало значај руских семиотичара.

• „Семиотика је средишња дисциплина у проучавању књижевности нашег доба“, написали сте у уводу књиге Елементи књижевне семиотике. Чиме је семиотика задужила овековну науку о књижевности? Посебно бих Вас замолио да прокоментаришете приговоре који се односе на математизовање језика у тумачењу књижевности, као и да семиотичко проучавање убија, метафоричко речено, душу књижевног дела?

Не, нисам написао да је семиотика средишња дисциплина у проучавању књижевности нашег доба, него да ће семиотика заједно са структурализмом у једном замисливом прегледу књижевних теорија XX века вероватно добити средишње место. Мени се, наиме, чини да је семиотика исто толико творевина културе нашег века колико и, рецимо психоанализа. То, уосталом, мисле и сами семиотичари. А није ли постепено гашење интересовања за семиотику при крају века такође један од доказа за све то? Од почетка века је само књижевност у први план доводила, показивала, огољавала конвенције на којима као културна установа почива. Појачана свест о својој условности, знаковности, то и јесте појачана семиотичка свест. Велика игра коју је авангарда започела, а на страни и код нас, у разграђивању наслеђене традиције довела је у саму жижу књижевне, језичке и све остале знакове на којима култура почива. Рецимо, Растко Петровић у Бурлесци господина Перуна бога грома просто се игра разграђеним временом, простором и јединством романескне радње. Са оваквим је делима саобразна семиотичка анализа, као књижевно лице и теоријско наличје.

Општа семиотика полази од става да је култура сачињена од знаковних система. Она служи за преношење обавештења. Али предмет о коме вас обавештавају они заправо моделују. Стога се подразумевају и извесна сазнања до којих се дошло у теорији информације, кибернетици и теорији моделовања. Са тим су сазнањима доспели неки термини и аналитичке процедуре чије је порекло у математичким дисциплинама. Отуда фамозна математизација, која је – као и свако претеривање – више штетила но што је користила чисто књижевној семиотици. Семиотика не убија





душу књижевног дела. Јер та душа – ако ћемо право – извире из културе и увире у њу. А семиотика заправо отвара пут ка тако схваћеном извору и увору.

- У основу својих књижевнотеоријских разматрања поставили сте питање одређења и научног опуса књижевног текста. У томе опису битну улогу имају његова двострука организација, оквири, пребацивачи. У којој мери је могуће дати поуздан опис природе књижевног текста? и питање које се логично памћење: зашто је овај проблем, упркос огромном значају за науку о књижевности, досада био занемариван?

За науку о књижевности најтеже је питање шта је то књижевни текст и по чему се он разликује од некњижевног. Па ипак, свако тумачење књижевности полази од прећутног уверења да нам је јасно шта јесте а шта није књижевни текст. Као и толики други, ја такође полазим од извесног свог уверења, које сам двапут или трипут покушао бар делимично да образложим. Управо сам у томе највише и тражио помоћ од семиотичке теорије коју су други изградили. Лингвистика, очигледно, не може одговорити шта је књижевни текст. Семиотика нас упућује на културу, тек се у њој разабера који језички текстови имају или могу имати књижевну улогу. Култура би онда морала имати нека средства којима читаоцу/слушаоцу сигнализује с којом врстом текста има посла. Да ли, рецимо, једна замислива чисто усмена култура има таква средства која иду уз књижевне текстове? Тада у поље наше пажње улазе пребацивачи које налазимо на почетку забележених усмених текстова. Пословица је књижевни текст. Испред ње иде пребацивач „штоноријеч“. Он служи да нам сигнализује, да нас практично пребаца из обичнога говора (текста) у један посебан: пословични, књижевни. Карацић је назив за жанр пословица позајмио од Руса. Ту улогу је у нашем народу имао управо наведени пребацивач. То се лепо види у једном узгредном објашњењу које је Бранко Милетић дао у уџбенику из фонетике: „штоноријеч“, „што оно има ријеч“ = „пословица“.

Пребацивач сасвим природно прелази у назив за жанр. Јер нам и он као име жанра каже: то што ћете чути једна је посебна врста језичког текста. Али по чему је књижевни толико посебан у односу на обичан језички текст да се то мора и сигнализирати? Известан одговор на ово тешко питање даје нам пажљива анализа малих усмених текстова као што су изреке и пословице. Ту откривамо двојно кодирање, попут језика у језику, што све скупа улази у основне особине књижевног текста. Овде се не може дати пуна анализа, него је само наговештавам. Указујем бар на један нови пут којим нас је семиотика повела ка расветљивању природе књижевног текста.

- Блиско вам је схватање Јурија Тињанова о књижевном тексту као развојној динамичној величини у којој се сви елементи у сталном кретању и промени. Такву слику књижевног текста/дела налазимо и у Вашим анализама појединачних остварења, рецимо Настасијевићеве „Фруле“, појединих Попиних песама или „Стражилова“ Милоша Црњанског?

Јуриј Тињанов је заиста био блистав теоријски ум. Болест га је, међутим, рано омела да продужи теоријски рад. Његово, одређење текста као величине која се у свом





развоју од почетка према крају непрекидно мења и у исти мах чува целовитост (динамика између сталних промена и интеграције) представља сам врх формалистичке теорије. Оно нас помало подсећа на кибернетичку теорију, која појаве не узима као дате, него као стања која се збивају с извесним степеном вероватноће. Овде треба двоје посебно нагласити. И Тићанов је, као и сви формалисти, своју теорију засновао на искуству авангардне књижевности с почетка века. Динамизам који је прокламовао футуризам налазимо свуда. Налазимо га и у текстовима наших авангардних писаца, као и код њиховога можда најбољег критичара и теоретичара – Станислава Винавера. Стога неће бити да је случајно што сам и ја код Црњанског често говорио управо о динамизму. То не долази из теорије коју бих сам заступао, него из предмета којим се бавим.

Другачија је појава коју сам желео да опишем у узгредној анализи Настасијевићеве „Фруле“ и неких Попиних песама. Настасијевић и Попа смером језика пониру по дубини културног памћења.: кроз фолклорне све до митских наслага слика и значења. Ко год није кадар да заједно с овим песницима понире у језик, њему њихове песме изгледају херметичке и статичне. Ту нису пресудне индивидуалне, песникове емоције, које смо навикли да тражимо код стилогених речи, ту престаје да важи прво „мерило“ Богдана Поповића да „песма мора имати емоције“. Уместо тога суочени смо с песничким моделовањем једне слике света и човекове судбине у њему. То, разуме се, не да може бити, него мора бити и слика модерног света и човекове судбине у њему. Рецимо, Попа се као у стародревним летописима обраћа „Великом господину Дунаву“, али је у молби коју му упућује садржан наш данашњи не само ужасан него и реалан страх: и донеси нам, вели му песник, „мало ваздуха од којег се не умире“.

- Текст јесте целовит, али није у себе заклопљен и изолован него је укључен у шире контексте, почев од опуса појединог писца до контекста националне књижевности (и не само ње). У вашим радовима, посебно новијим, контекст националне књижевности је непрестано присутан. Шта књижевно тумачење тиме добија, а шта, евентуално, губи и, посебно, зашто је вама неопходно активирање контекста националне књижевности?

Медијум књижевне уметности је, наравно, језик. Неки конкретан национални језик. Језик је основни и најобухватнији систем на коме се обавља општење у националној култури, чиме се заснива и њено јединство. Али се не општи само са савременицима. У нашем језику с нама говоре и наши умрли преци: у њему су оставили трагове свога искуства. Нико то не осећа колико песници, а нарочито модерни песници, који више не раде само на језику, него и у језику самом: они у њему отварају, тако рећи, дијахронијски канал комуникације. Понекад се човеку учини да је то реакција и побуна против стања у данашњој култури: она све више заборавља на дубину искуства и памети коју нам прошлост даје, а окреће се плиткој садашњици. Дакле, већ и самим својим медијумом књижевност је везана за националну културу. Она је заправо део те културе, па је стога не можемо ваљано тумачити, нити можемо разумети њен развој ако је посматрамо изван обухватнога културног контекста. Рецимо, Попина поезија је незамислива без српског језика с његовом богатом





фразеолошком залихом, без нашег фолклорног наслеђа, усмене а и старе књижевности, па најзад – ако хоћете – и без модерне српске поезије. Навешћу једну загонетну Попину слику: „над ставама сећања и предвиђања“, која нити би била могућа нити се може разумети без подразумевана два стиха из Пандуровићеве песме о Београду: „Откада те нисам видео, мој Граде, / Над ставама мирним Дунава и Саве“. Треба имати у виду да се и код Попе као код Пандуровића говори о Београду, само што је Попа то прикрио.

- И питање које је наставак претходног. За семиотичаре текст јесте основна јединица укључена у контекст културе којој припада, али и обрнуто, у њему се посредно одржава целокупна култура и њено памћење – што њихова истраживања нужно води ка проучавању културе као најопштије целине, „система система“. Видљиво је то и у вашим радовима, посебно у тексту о Нечистој крви, а објавили сте и запажен текст под називом „Балканска култура“.

У студији о Станковићевој Нечистој крви покушао сам први пут нешто што је било доста ризично. Али изгледа да је мало ко то приметио. Покушао сам – на основу понашања ликова, њихових доживљаја, као и описа који се дају било у приповедачево име – да бар делимично разоткријем у заборав већ потонуло модел старе варошке културе у којој су наши преци живели. На жалост, наши се историчари и даље занимају само за оно што се споља види и што се фактографски може потврдити. Култура, међутим, живи у људима, у њиховој перцепцији и доживљајима, а не само у обичајима. Књижевност ту може имати нарочити значај. И чини ми се да се то код Станковића и потврдило. Као што је познато, у саму основицу једног модела културе улази извесно уређење и доживљај простора, па и времена. Ми можемо рећи да на простор и време култура ставља гушћу или ређу мрежу забрана и допуштења. Код простора се та мрежа у Станковићевим текстовима необично добро види. И види се како ликови реагују на простор по коме се крећу, како га доживљавају, нарочито према степену његове отворености или затворености. Потанко сам описао овакве доживљаје главне јунакиње – Софке.

Нешто шири испитивања, у која се овде не може улазити, на крају су показала да култура из које нам Станковићеви ликови долазе није нимало сурова и дивља, како су критичари редом истицали, него је то једна стара, врло утаначена и врло сложена варошка култура. Морам признати да ме је блесак те старе културе испунио радостју. Јер ми је блиска, јер сам у њеној близини одрастао. Изгледа да се тананији туђи доживљаји могу разумети кад им у сусрет иду наши сопствени.

- Имате обичај да понекад у стручним расправама кажете: „То је једноставно, то се лако може објаснити.“ Могу ли се, заиста, сложена питања књижевности и проучавања књижевности до краја објаснити или је реч, напросто, о прекој потреби за прецизним говором у науци о књижевности?





У књижевној се уметности докраја ништа не може објаснити. Сва су објашњења привремена, док не дођу боља или другачија. Ево, и ја сада у овом разговору мирно износим објашњења, као да не знам да су ризична и условна, а јесу. Утешно је можда то што нису само моја, него су добрим делом ослоњена на туђа: на оно што сам од других научио. Али бих ипак нешто рекао о прецизном говору у науци о књижевности. Први услов за прецизан говор јесте разрађена и сређена терминологија. Богдан Поповић је познату студију „Теорија редапоред“ објавио 1910. Данас ми се чини да је најбољи њен део посвећен књижевној терминологији. И да је то најбоље што је о значају и природи терминологије код нас написано. Међутим, многи радови о књижевности који се сада објављују садрже праву терминолошку шуму кроз коју се једва пробијате, ако се уопште и пробијете. Њихови аутори морају знати да овакви текстови ничему не служе, и да ће брзо бити заборављени. Може се, наравно, и о сложеним књижевним питањима говорити прецизно а јасно. Кад смо срећне руке, пишемо тако. Али нисмо увек срећне руке. Нити пишемо увек у срећној доколици, кад можемо умањивати непотребну сложеност и увећавати прецизност и лакоћу.

- Говорили смо претходно о контексту националне књижевности. Оснивач сте и руководилац пројекта „Поетика српске књижевности“ (у Институту за књижевност и уметност) у оквиру које је већ објављено шест значајних зборника. Који су основни задаци и сврха овог пројекта?

Први, минимални а прећутни задаци који се при оснивању пројекта имао на уму јесте да се проучавање наше књижевности усмери на саме текстове, а онда и на удео који у њима има пишчев занат. Што се некад звало пишчевим занатом данас се назива поетиком, и у прози као и у поезији. Серије радова посвећених поетици излазе свуда у свету, а ово је прва посвећена српској књижевности. Да је среће, око ове серије могли би се окупити најбољи зналци српске књижевности. Такозвана имплицитна, а и експлицитна поетика, код многих наших писаца још није расветљена. Такође је мало проучена поетика усмене књижевности, мада се о самој тој књижевности иначе много писало. Човек се мора изненадити кад види да је и данас мало оних који су спремни да књижевна дела испитују изнутра, по мери њихове поетике. Радије би да пишу поводом дела и о ономе што га окружује. Зато поетичка проучавања доста споро напредују. Сем тога, код нас не постоји навика да се колективно ради, према заједнички донесеном плану. Свако се придржава неке своје теорије и једино му је до ње стало. А ако ћемо право, нико од нас нема изграђену сопствену теорију, која би била вредна да је и други прихвате.

- У малој едицији „Поетике српске књижевности“ објављени су зборници о Момчилу Настасијевићу, Бранку Миљковићу и Васку Попи. Као да се, већ самим избором песника, хтео да нагласи одређени песнички континуитет у српској књижевности XX века. Шта је заједничко овој тројици значајних песника?

Морам признати да је избор песника исто толико био случајан колико и намеран. Случајан зато што су га наметале околности: значајнија песникова годишњица и спремност културне установе да финансира штампање зборника. Намеран утолико што се није размишљало о сваком, него само о најважнијим





песницима. А ти најважнији – Настасијевић, Попа и Миљковић – испало је као да чине једну од развојних линија у српском песништву. Можда се то нама само чини, и можда се оно што је свој тројици заједничко може свести на националну фолклорну и општу митску основицу коју код њих налазимо. У сваком случају, код сва три песника колективни зборници које смо припремили били су први који су њима посвећени. Занимљив је то податак, који опомиње колико се код нас мало проучава поезија. Надам се да ћемо идуће године моћи да сачинимо зборник о поезији Растка Петровића, кад пада стогодишњица његова рођења. Ако нађемо установу која ће нам пружити финансијску помоћ. Иначе се око ове мале серије поетичких проучавања окупио занимљив круг окупио занимљив круг стручњака управо за поезију, који су код нас све ређи.

- Песници о којима је реч као да, нужно, намећу питање: може ли бити велики песник онај који – наравно, у складу са песничким тренутком у којем ствара – не активира вертикалу/дубину сопствене културе и чије дело, у крајњем изводу, не овери сопствена култура?

Ово бих питање радо прескочио. Јер је на њега тешко одговорити. Најпре, не знам како бих одредио шта је то велики песник. Богдан Поповић је имао „мерило“ за то; ја га данас већ немам. Још је теже рећи шта је овера коју даје сопствена култура. Изгледа да сам једном давно поменуо ту оверу као пресудну. Матерњи језик и култура заиста понекад не прихватају оно што им песник намеће као страно тело. Види се то доста добро кад песник експериментише или кад му се синтакса и њена прозодија у стиховима „укоче“, као да је пред нама превод са страног језика. Такве су, рецимо, међуратне Матићеве песме. Надреалистичка доктрина писања песама код њега није уродила плодом. Али кад је једном „откачио“ језик, и то његов колоквијални облик, у збирци Багдала, Матић је постао значајан и утицајан српски песник. Овера дакле матерњег језика, па и културе коју он подразумева, ипак постоји.

- Не можемо да у овом разговору мимоиђемо ваше приређивање критичког издања Сабраних дела Момчила Настасијевића (1991) које је с правом проглашено културним подвигом. Како данас, пола деценије касније, видите ваш рад на овом издању и колико се, након Сабраних дела, променило Настасијевићево место у нашој књижевности?

Начела која сам применио у приређивању Настасијевићевих сабраних дела проверио сам недавно, кад сам начинио критичко издање приповедака и Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског. То је други том његових дела, који се појавио прошле године. Рукописи нису сачувани, али је Црњански толико и тако мењао ове своје текстове из издања у издање да је било изузетно тешко наћи право решење. Нашао сам га, у готово свим случајевима, враћајући се на искуство у приређивању Настасијевића. А начела су једноставна. Пре свега, критичко издање мора бити такво да се њиме могу користити не само стручњаци него и обични читаоци. Иначе би издање било прескупо, у малом тиражу. Друго, све верзије текстова са мноштвом пишчевих дорада ваља дати у целини, са пописом и описом исправки или дорада на истој страници испод текста. Тако ће сваки читалац моћи непосредно да прати рад





пишчев и да га процењује. Треће, приређивачева апаратура не сме бити гломазна, ни у првом плану. Приређивач је добар кад нам даје све потребне податке, сам је невидљив, а нас оставља да пратимо рад пишчев као да неко ставља испред нас један за другим његов рукопис или једно за другим издање истога текста који је мењан.

Код Настасијевића је била тако богата рукописна заоставштина да су у издање ушла не само његова дела него и жива историја њиховога постепеног настајања. Ко редом буде читао осећа се као да је уведен у пишчеву лабораторију. Наравно да нам то омогућује да боље сагледамо природу Настасијевићевог укупног дела, да му тачније одредимо место у међуратној српској књижевности, али и да „откључамо“ његове херметичке песме као што су лирски кругови „Глухоте“ и „Речи у камену“. Готово да се само по себи разуме да ће нека ранија тумачења ових песама морати сада да изгубе на вредности. Ето и зато критичка издања представљају насушну потребу наше науке о књижевности.

- Ваш рад на Сабраним делима Момчила Настасијевића показао је, поред осталог, колико је незавршених послова у српској науци о књижевности: недостају критичка издања, студије о појединим писцима или областима, историје појединих књижевних облика, затим две деценије након Андрићеве смрти немамо још ни његова сабрана дела а камоли критичко издање, и тако редом. Зашто смо дошли у овакву ситуацију и, шире, какве су данашње могућности и перспективе систематског проучавања књижевности код нас?

Нисам спреман да о свему томе дам своје мишљење. Знам одвећ мало да бих могао судити о тако општим стварима. Поменуо бих само две појединости које, можда, могу бити занимљиве. Код нас има много оних који се не налазе на својим правим местима, нити раде оно што најбоље могу, за шта су позвани. То иде дотле да се песнику даје да уређује теоријскокњижевни часопис, књижевни критичар понаша се као да је стручњак за психологију, а психолога проглашавају за књижевног теоретичара и критичара. У последње време, опет, као да су сви или готово сви заборавили на књижевност и преконоћ постали политичари и идеолози. Друго, у високим образовним и научним институцијама дуго је занемариван брз развој и смена књижевних теорија у XX веку. Као да се све то желело да потисне. А заборавља се да чак ни архивска књижевноисторијска истраживања нису више оно што су некад била, ни биографски метод није онај стари, а осим старе критике текста постоји и модерна текстологија. Уосталом, узорно критичко издање Пушкинових дела – које је и Белић високо ценио – приредили су руски формалисти и њима блиски лингвисти, односно књижевни историчари.

- Професор сте српске књижевности XX века Филолошком факултету у Београду. Било је много полемика, неразумевања, чак и злурадости, око промена имена и планова на Катедри за српску књижевност (бившој Катедри за југословенске књижевности). Тим променама сте (и) ви битно допринели. Зашто су оне биле нужне и шта се њима добило?





За време претходних двеју Југославија постојали су, пре свега, државни разлози да се на факултетима и у школама предаје или јединствена или више југословенских књижевности: српска, хрватска, словеначка, касније и македонска. Кад се Југославија распала, више се није могло у старом значењу говорити о југословенским књижевностима. Постоје, разуме се, јужнословенске књижевности, као и јужнословенски језици. Српска књижевност у XX веку развијала се у ближем контакту с бившим југословенским књижевностима. Осим тога, никада се неће моћи да повуче неспорна граница између српске и хрватске књижевности због истог природног језика који је раздвојен у два књижевна (стандардна) језика. Дубровачка књижевност, рецимо, није само хрватска: дуго је била и остала присутна и у српској. Због тога је природно било да се Катедра за југословенске књижевности преименује у Катедру за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Сама студијска група за српску књижевност укључује и преглед јужнословенских књижевности. А формирана је и нова студијска група за јужнословенску филологију. Не знам шта је у томе било спорно. А знам да су најгласнији били они којима су очи политидеолошки замагљене. Њима у суштини и није стало до књижевности.

- Поједини ваши радови примљени су у нашој књижевнонаучној јавности као основа или, чак, целовита поглавља будућих свеобухватних студија, дакле, као најаве једне модерне, засноване на унутарњем развоју историје српске књижевности XX века, затим историје српскога стиха и теорије књижевности. Којој од ових књига сте у овом тренутку најближе? Или су ваше намере битно другачије?

Дај боже да бар једну од тих трију могућих књига напишем. Свака од њих, међутим, захтева дуг и систематски рад. Док сам био у Институту за књижевност и уметност, радио сам на књизи о српском стиху. А откако сам пре неколико година прешао на Филолошки факултет да предајем српску књижевност XX века, ја се углавном или највише њоме бавим. О теорији књижевности не смем ни да размишљам. Има других који ће је написати или су је већ написали. Моја је несрећа што сам се стицајем прилика морао да селим и мењам радна места једно за другим. Страх да због тога нећу ништа ваљано урадити наводио ме је да се бар строго држим саме књижевне уметности, да не прелазим њене границе, а да ми предмет буду не само српски писци, него једино модерни српски писци. Ако о њима будем могао да напишем синтетички рад налик на историју, биће то помало изнад мојих стварних моћи, па на крају и знања.

- У једној недавно објављеној рецензији на Лирске епифаније Милоша Црњанског написано је да ви у нашој науци немате ни претходника, ни настављача. Да оставимо по страни настављаче (они ће, нужно, морати да се јаве пре или касније), ко су ваши претходници у српској науци о књижевности?

Не мислим да имам право да говорим о својим претходницима. Могу рећи једино који су ми српски проучаваоци књижевности били узор, као и они од којих сам учио. Најпре ваља поменути професора код кога сам на факултету учио теорију књижевности – Драгишу Живковића. Практично се ја од њега нисам одвајао све до данашњег дана. Не могу рећи колико му све дугујем. А најстарији теоријски узор у





мишљењу и писању о књижевности за мене је био Богдан Поповић. Што време више пролази, и уза све разлике, све више му се враћам. У разматрању српског језика са књижевног становишта ја сам се од почетка освртао и не престајем да се осврћем на радове Станислава Винавера, свеједно што је он права супротност оној научној систематичности коју сам волео да тражим и налазим у лингвистици код Белића и у математичкој теорији моделовања код Михаила Петровића. Не би било лепо да помињем све. Рећи ћу само да су ме непосредно у писање о модерној поезији, увели есеји и критике Зорана Мишића. То је толико јако да никада нисам могао мирним тоном да пишем о Мишићу. А кратки есеји које је он писао – не, него језички саткивао – остали су за мене као недосежни обрасци.

- Припадате проучаваоцима књижевности који пишу веома прецизно, али, старински речено, и веома лепо, настављате делом занемарену традицију београдског стила. Мора ли да постоји склад између резултата истраживања и стила којим се резултати саопштавају и шта вама он значи?

„Београдски стил“ Исидора Секулић је схватила као стил излагања. За разлику од Белића, који је, мислим, тачније настојао да га објасни као модерни, урбани језик српскога књижевног језика, са Београдом као престоницом која узима и чисто језичку превагу. Тек у „београдском стилу“ ми смо добили не само модерну стабилизовану синтаксу, него су се формирали и тзв. Функционални стилови, међу којима је и научни стил излагања. Данас би се рекло научни дискурс. Од Љубомира Недића, преко Богдана и Павла Поповића, па до највише хваљенога Слободана Јовановића образовао се један стил уравнотеженога и разложног излагања, са добро рашчлањеним реченицама, са вођењем рачуна о нешто успореном ритму и интонацији, који су омогућавали да стручна разматрања и ситне анализе прелазе, уланчавају се у једну врсту интелектуалног приповедања. Изванредно је написана монографија Павла Поповића о Горском вијенцу. Богдан Поповић вешто приповеда у књизи о Бомаршеу. И то од њих треба учити и постепено усвајати као културну тековину која се наслеђује и даље развија. Дobar стил могао би се одредити као начин излагања који је саображен са предметом излагања. Није, према томе, свеједно како ће се писати о тако тананом градиву као што је поезија. Ко о њој пише алкаво, већ му унапред не верујемо.

- И, при крају разговора, три личнија (не и приватна) питања. Колико су студије о књижевности одређене оним ко их пише, то јест, колико кроз избор тема, стил писања, па и резултате истраживања, просијава тумачева личност? Рецимо, у вашем случају: текст „Словенске пчеле у Грачаници“ тешко да је могао да напише неко рођен ван грачаничких простора и у друго време или, занимљиво је да сте о свој тројици песника, којима сте посветили мале зборнике, писали са страшћу већ у Артикулацији песме (1968)? Сигурно је да постоје и многи суптилнији, само вама приметни, моменти?

По природи ствари, ја сам последњи који би у ономе што пишем могао да назре моју личност. Ево, већ се реченица коју сам сад изговорио мало семантички уврнула. Она одаје да би то било као кад бих са стране на себе гледао. Вероватно код сваког ко о





књижевности пише постоји и избор по сродности. И постоје писци којима се често и радо враћамо. Мене је можда најдуже и највише привлачио Момчило Настасијевић. Зашто, тешко је рећи. Али, знам да се никад нисам толико радовао као оног дана кад сам добио из Љубљане одштампане његове сабране списе. Изгледа да је у томе имала удела моја заокупљеност језиком, и то српским језиком. Узео сам да студирам српски језик, настојао сам да га што боље проучим, а нарочито да уђем у тајне његове прозодије. По томе ми је и Винавер постао предмет сталног занимања.

Али, наравно, средина у којој сте рођени и одрасли такође у вама оставља нешто, што касније невидовно усмерава ваше интересовање. Косово, где сам рођен, пуно је цркава и манастира. На Госпођиндан ишао сам редовно у Грачаницу да се причестим. Нисам случајно у наслов овог текста метнуо оне словенске пчеле које у Грачаници учествују у евхаристији. Нисам случајно, мада у часу кад сам текст писао, о томе уопште нисам размишљао. Просто сам бирао и слагао слике које су ми се у косовској усменој лирици свиделе. Морам, ипак, рећи да је то само један мали и узгредни запис. Остао сам дужан да напишем целовит, прави рад о косовској усменој лирици. Нико се од нас не може потпуно одужити свом ужем завичају, као ни своме народу. Али треба учинити бар нешто: дати ма какав принос.

- Живимо у времену у којем су готово све културне и националне вредности (да политичке и не помињемо) доведене у питање. Како их бранити (а постоје тренуци и околности у којима је неморално остати по страни), а да се при томе не запостави свој основни позив (и обавеза), у вашем случају тумачење и предавање српске књижевности XX века?

Изгледа да ће ерозија вредности из наше духовне и материјалне културе дуго потрајати. И човек се плаши толико спољашњег разорилачког притиска колико унутарњег разграђивања. Оно из нас самих долази. Кад нисмо постојани. Погледајте ко је први попустио: они, без особитог дела, који су били склони великим речима. Зато су за несигурно време у коме већ живимо потребни тихи и стрпљиви радници. Чак ни наша њива неће бити наша ако је не будемо обрађивали, а да не говорим о оној коју су нам колико јуче одузели. И настојаће да нам још понешто одузму. Не уздам се, према томе, ни шта до у стрпљив и методичан рад. Имамо богату књижевност, прву међу јужнословенским. Упоредите само, за тренутак, који су све писци XX века имали стварног успеха на страни: од Андрића и Црњанског до Попе и Киша. Али та књижевност, у целини као и у деловима, није ваљано проучена. Духовне вредности, међутим, које она садржи почињу да зраче тек кад их расветлимо, на дневно видело изведемо. Не треба заборавити да књижевно дело живи у све новијим и новијим читањима, тумачењима. Ето у то верујем и том се вером браним у овом општем расулу које би да нас распамети.

- Аутор сте значајних и бројних студија, професор Универзитета, руководиоца научног пројекта, члан научних редакција. Имате ли времена да будете тзв. обичан читалац, то јест да бирате и читате књиге из задовољства, без обавеза да их тумачите или предајете? Било би занимљиво да за читаоце Књижевних новина





наведете бар једну од познатијих књига које сте годинама желели да прочитате, али још нисте успели.

За лагодно, необавезно читање готово да уопште више немам времена. Само што то не значи да ми се више не пружа прилика да уживам у читању. То су они срећни часови кад сам, на пример као члан жирија, морао да читам романе као што је Гори Морава Драгослава Михаиловића, или да ишчитавам поезију као што су Четири канона Ивана В. Лалића. А уживам у читању и кад такође морам, због наставе, поново да узмем у руке рецимо Ћопићеву Башту слезове боје. Има ту нешто опојно што нас запухне као неко изненада искрсло сећање из детињства. Разуме се да је било, да има доста књига које сам желео да прочитам а нисам. Тражили сте да наведем једну. Ево је: У лебдивом животу Ирене Грицкат, коју је Матица српска објавила 1994. Са разних сам страна чуо да је то књига за језичке сладokusце. Измакла ми је између обавеза као песак између прстију.

- Шта даље?

Брзо промичу године и на леђима ми је све већи терет замора, па постајем помало сујеверан: нећу рећи куд ћу кренути да ме на путу не би сачекао урок док урочица покрај пута спава.

Књижевне новине, 15. мај 1997.





ДРУГИ ИНТЕРВЈУ

С

АБРАТИ СЕ У СЕБИ САМОМ

• Професоре Петковићу, пред нама је ново, прво самостално издање Кратког прегледа српске књижевности XX века. Како данас, пет година касније, видите овај свој текст и да ли бисте шта променили у својим – изузетно јасним и сажетим – одговорима?

Библиотека „Грош“ коју је покренула Књижевна реч подсећа ме на сличне, минијатурне књиге, за мали џеп, које су у Србији излазиле за време Краљевине Југославије. Тамо сам први пут, као дечак, између наранџастих корица могао за један дан да прочитам историју француске или немачке књижевности. Усамљен, на косовском селу, педесетих година, када је била немаштина, а једно време и глад, био сам озарен оним што сам прочитао, мада је тешко рећи колико сам стварне користи од тога имао. Затим су пристизале и нешто веће књиге, за нешто већи џеп, које су после рата штампане о руским писцима, рецимо о Белинском, Чехову или Горком. Нико их на селу није хтео да узме и чита, па су се убрзо нашле у мојој библиотеци.

Ето зашто је део мојих давних и драгих успомена везан за мале књиге. И ето зашто сам се обрадовао кад ми је Срђан Станишић предложио да у „Грошу“ – што је лепо име, с аромом старине – штампа врло кратак преглед српске модерне књижевности. Он је врло кратак зато што ми је редакциони одбор Историје српске културе као меру и одредио двадесет куцаних страница. Спочетка сам мислио да је то немогуће, јер је довољно навести само писце и њихова дела, па да то испуни двадесет страница. Тада сам се сетио старих мајстора за писање кратких прегледа. Ваља признати да ми је у томе највише помогао Павле Поповић, који има чудесно кратку и синтетичну реченицу. Имао је и способност да, одстрањујући мање важно, остави само оно што нам даје слику о основним правцима књижевног развоја, и о преломним тренуцима у том развоју.

У овоме кратком прегледу не само што ништа нисам мењао него га нисам ни проширивао, јер да сам прихватио да га проширим, морао бих га изнова написати. И био би то сасвим други рад, обухватнији, амбициознији и са другом наменом. Ваљда ћу то ускоро моћи и морати да учиним, као што сам једном већ обећао. Године су прелетеле једна за другом, тешке године наше националне трагедије, још незавршене. Ваљда ме је и то омело, па сада с извесном тугом гледам на прештампавање једне историјскокњижевне скице за коју нисам нашао времена ни снаге да је развијем у





први историјски преглед. Иначе у начелу остајем при описима, квалификацијама и оценама које сам већ дао.

- У Прегледу сте задржали уобичајену поделу на три раздобља (Модерна, Авангарда и међуратна књижевност, Савремена књижевност), али сте пажњу померили са спољашње стране на унутарњу историју књижевности. Колико се, и у чему мења књижевна слика ако се тачка гледишта овамо помери?

Три раздобља деле два велика, светска рата: ратови су, на жалост, и овај пут поставили границе, као да књижевност нема своје унутарње развојне целине. Али зар ти ратови нису променили слику Европе, зар они нису мењали државе у којима је српски народ живео? Мењани су и друштвени системи, мењане су и доминантне идеологије. Књижевност се мења заједно с променама у култури, јер је њен део. Али се, ипак, тумачења не смеју заснивати на узрочнопоследичним везама, на шта нас наводе све тзв. позитивне науке, јер књижевност управо као уметност има засебну развојну логику. Због тога су још руски формалисти настојали да раздвоје спољашњи (историја) и унутрашњи (еволуција) развој књижевности. Можемо, дакле, говорити о унутарњој историји књижевности приближно онако као што лингвисти говоре о унутарњој историји језика, што је заправо историја промена граматичког система. У књижевности се мењају обликотворна начела; кратко речено, мења се поетика. И у оној мери у којој узимамо у обзир ове промене ми се приближавамо унутарњој историји књижевности. То што се књижевне теорије мењају доста брзо као мода – структурализам, па семиотика, затим теорија деконструкције, постструктурализам и постмодернизам – не скида с дневног реда потребу да се сачини историја књижевности као историја једне уметничке врсте, какве су најчешће историје, рецимо, сликарства.

Разуме се да ће се и слика о књижевности знатно изменити ако се овако помери историчарева тачка гледишта. Навешћу један пример. Све донедавно о Настасијевићу се писало као о потпуно усамљеном песнику, далеком од књижевних промена које су се у нашој књижевности десиле двадесетих година. Далеком и од модерног, урбаног света, а готово искључиво везаном за рурални. Кад су, међутим, ближе проучени његови књижевни поступци у херметичким лирским круговима какав је „Реч у камену“, испоставило се да не само да је он био управо модерним градом заокупљен него и да је моделовао као и неки њему савремени немачки и француски песници из авангардних покрета. Тиме су, између осталог, порекнуте и надреалистичке, и не само надреалистичке, тврдње о Настасијевићевом песничком конзерватизму. И други примери који би се лако могли навести потврдили би исто: да се слика о развоју српске књижевности и о месту које поједини писци заузимају знатно мења кад се са спољашње пређе на унутарњу тачку гледишта, која није искључиво, али је пре свега усмерена на обликовну страну књижевне уметности.

- По многим мишљењима, књижевност XX века и народна књижевност иду у најзначајније што је у српској књижевности до сада створено. Слажете ли се са оваквим мишљењем? Шта су, по Вашем суду, врхови наше књижевности у овом веку?





Питање које сте ми сада поставили некада се обично формулисало овако. Шта, по Вашем мишљењу, из српске књижевности улази у ризницу светске књижевности? Одговор који је дао Бранко Лазаревић гласи: Његош и народна песма. И то је прихватљив одговор за почетак XX века. Данас већ томе морамо додати најзначајнија књижевна дела настала у овом веку. И њих није мало. Чак би се могло с добрим разлозима рећи да је књижевност најпознатији допринос који је српска култура дала у XX веку. А сама наша књижевност, опет, тек је у овом столећу престала да, због великог закашњења, убрзано сустиже водеће европске, па најзад и да се укључи у симултани развој с њима. Са овог становишта поново добија на вредности Јован Дучић. Његов развој од прве књиге, које се одрекао, до Лирике из 1943. године заправо се подудара с развојем од парнасовства до постсимболизма. Зар је случајно што на почетку изврснога Писма Ивана В. Лалића у фактури стиха и строфе осећате у исти мах одзвуче Рилкеове и позне Дучићеве лирике? У прози средишње место, место онога ко поставља норму модерне нарације (приповедања) и језика (нарочито синтаксе) који уз њу иде, свакако заузима Иво Андрић. У исто време други врх представљају романи Милоша Црњанског. Чини ми се да у лирици, са тамним језгром у нуминозном доживљају, код нас нел постоји ништа што би било дубље од Настасијевићевих кругова. Додамо ли томе раскошан песнички опус Васка Попе, који је као некада Његош и народна песма ушао у ризницу светске књижевности, мислим да смо тиме поменути оно што нашем погледу уназад, с краја века, изгледа најистакнутије.

- Понекад нас лични моменти везују за поједина дела независно од њихове вредности. Имате ли (и) таквих искустава: које је за Вас најдраже од овоговековних дела?

Није нимало згодно кад од некога ко се професионално бави књижевношћу тражите да саопшти које му је дело, независно од његове вредности, интимно најдраже. А то значи дело које се с највећим узбуђењем или уживањем чита. Морам, дакле, бити сасвим личан. Зато признајем да сам, колико себе познајем, на првом месту језички сладокусац, а затим да волим књижевна дела која нас из ове тврде јаве воде у оностране, понорне слутње, и то слутње које својим кореном сежу у најстарије колективно памћење. Ниједно књижевно дело није ми пружио такво језичко уживање као Настасијевићева приповетка „Запис о даровима моје рођаке Марије“. Уз извесну сличност која подсећа на Поа, ова приповетка повезује злочин, инцест и померену свет с мистичним надахнућем и нуминозном (у себи противречном) лепотом. Убиство живе заручнице зарад мртве рођаке нема као подлогу обичну, него из колективно запамћених митских енграма васкрснуто инцестуозност. Кобна лепота, свето у греховноме и смрт у љубави – то су тамна значења у која пониремо док Настасијевићеву приповетку читамо.

- Оснивач сте и руководилац пројекта „Поетика српске књижевности“ у Институту за књижевност и уметност из Београда. Објављено је већ седам књига из ове серије, у припреми су и нове. У свету веома заступљена, код нас су поетичка проучавања, у систематском виду, започела тек овим пројектом. Откуда толико





закашњење и како надокнадити оно што је претходних деценија (да не говоримо о вековима) није урађено?

Проучавати поетику у извесном смислу значи откривати чисто књижевно језгро у књижевним делима. Разуме се да ће то бити најближе онима којима је навише стало до књижевности као књижевности, или другим речима: до књижевности као специфичне, језичке уметности. Није случајно што је у дугој европској традицији проучавање књижевности било тесно повезано с проучавањем језика. Повика на филолошку критику, која је код нас била повезана с проучавањем језика. Повика на филолошку критику, која је код нас била повезана с неоправдано дугим неговањем неизменљивог „вуковског језика“, водила је међу проучаваоцима књижевности ка одвајању од лингвиста и занемаривању лингвистичких сазнања. С друге стране, деветнаестовековни позитивизам у проучавању књижевности, нарочито архивскобиографска истраживања, код нас је пустио тако широке корене да је изгледа неискорењив, па је изазивао одбојност већ и при самом помену науке и научности. А без извесне стручне или научне дисциплине (и, разуме се, свесног методолошког ограничења) не могу се ваљано проучавати они обликотворни поступци који чине поетику.

Не мислим да је проучавање поетике код нас започело тек недавно. Оно је започело већ на почетку века, када и код других европских народа, и то за оно време готово блиставо: у радовима Богдана Поповића. И није случајно што је Богдан Поповић био не само темељит књижевно него и језички зналац. Али је сразмерно брзо посустао и није имао следбеника. На то су утицала и авангардна књижевна превирања по завршетку првог светског рата, која он није могао пратити, нити их разумети. У Русији су, на пример, на таласу авангардне књижевности доспели и темељити, модерни проучаваоци поетике – формалисти. Код нас је било обрнуто: унутарње проучавање књижевности замрло је на неколико деценија. Како надокнадити пропуштено? Можда тако што младе књижевне зналце, који су крцати теоријским знањима, ваља окупити и подстаћи да та знања искористе у проучавању наше – сада се већ то може рећи – богате и разноврсне модерне књижевности.

- Како видите, у овом тренутку, могућности и перспективе српске науке о књижевности? Који су неодложни послови пред нашим тумачима?

Пре свега, у овом тренутку – који већ годинама траје – проучаваоци српске књижевности раде у ванредно тешким не само материјалним него и моралним, духовним приликама, као да се све око нас осипа. Трачак наде, ако га потражите, можете наћи само кад се дубоко загњурите у себе сама. Према томе, први услов је сабрати се у себи самом. Друго, у већ постојећим научним установама треба се што више окупљати око заједничких послова за које се сматра да су неопходни. Рецимо, у последње време појавила су се добро научно, текстолошки припремљена дела неких наших писаца, и то је утицало и утицаће благотворно на њихово проучавање или тумачење. Министарства за науку и културу морали би, у првом реду, да помажу и подстичу припремање и објављивање таквих издања од општенационалне користи. И не сме се дозволити да остану недовршена сабрана дела Лазе Костића и Милоша





Црњанског. Тек критичко издање, са свим верзијама и варијантама, даће поуздану подлогу за проучавање генезе необичне и по много чему нове синтаксе Милоша Црњанског. Ми се коначно морамо ослободити притиска трмог и пипавог деветнаестовековног позитивизма, који је деценијама успоравао рад на ваљано научно припремљеним издањима дела наших писаца. Други пример била би дела наших старих писаца. Говорило се да је претешко штампати их двојезично: на српскохрватском и савремено српском. А, ево, прошле године је СКЗ тако штампала Сабрана дела светог Саве. Ове године излазе дела Стефана Првовеначног. Дакле, може и брже и лакше него што се мислило. И не смемо се зауставити: морамо ићи до краја, из године у годину.

- Професор сте српске књижевности XX века на Филолошком факултету у Београду, учествовали сте у организационим и стручним променама на Катедри за српску књижевност (која се тек однедавно тако зове). Треба ли, и у којем смеру, мењати универзитетску наставу књижевности, а колико увида имате у наставу књижевности у гимназијама (од које, великим делом, зависи и универзитетска)?

До 1993. године на Филолошком факултету се заправо није студирала српска књижевност, него југословенске књижевности, међу којима је била и српска. После тога се прешло на стварно студирање српске књижевности, онолико колико је то потребно за боље разумевање једног ужег контекста у коме се наша књижевност развијала. Шири и прави контекст је у ствари европски, и он се све више мора наглашавати. наш симбиоза се, на пример, не може ваљано разумети ни предавати без увида у француски симболизам, као ни Црњански без увида у немачки експресионизам и сл. Пионирски посао је у том погледу обавио проф. Драгиша Живковић у својим вишетомним Европским оквирима српске књижевности. Та истраживања морамо продужити, проширити и прилагођавати новим сазнањима до којих се у међувремену дошло у науци о књижевности.

У универзитетску наставу књижевности ваљало би, осим тога, што више уводити новије теоријске садржаје, који дубље осветљавају природу књижевне уметности, њено место и улогу у култури. Јер и даље се у настави, нарочито у гимназијској, рецимо Божји људи Б. Станковића тумаче тако што се ученицима сугерише хумани однос средине која божјацима удељује милостињу. Пажљиви ученици, међутим, сами могу запазити да божјаци око себе шире страх, да је однос према њима богобојажљив, па тек тај страх и богобојажљивост треба објаснити, а објашњење ће нас одвести ка расветљавању оног специфичног вида старе варошке културе који је Станковић књижевно моделовао. И тек онда кад се књижевност почне да тумачи као неисцрпан извор важних информација о човеку и његовој култури, ученици подједнако као и студенти почеће другим очима да гледају на досадну школску лектуру која им се намеће.

- Хоће ли Ваше двоструко ангажовање, на факултету и у Институту, утицати да се лакше латите писања једне модерне, засноване на унутарњем развоју, Историје српске књижевности XX века?





Крај века захтева се напише таква историја. А књижевно искуство које је овај век донео захтева, опет, да она не сме бити спољашња, него да мора понирати у унутарњи построј сложено грађенога језичког уметничког текста. Али то није лак задатак. Потребно је много времена, а има га све мање. Разуме се да рад на Филолошком факултету и у Институту за књижевност помаже и подстиче на систематска истраживања, али управо он и одузима много времена. Сем тога, сваки нови зборник који у Институту изађе показује ми како знам и како треба још много радити. Ви ме упорно питате о ненаписаној историји или прегледу, а можда ће неко други пре мене и боље од мене то урадити. Било би, уосталом, веома лепо и корисно кад би се паралелно или узастопно појавиле две или чак више таквих историја, писаних са различитих становишта.

- Један сте од наших најзначајнијих књижевних теоретичара. У предговору ваше књиге Елементи књижевне семиотике (1995) и у Вашем поговору књизи Романа Јакобсона и Кристине Поморске Разговори дали сте сажет приказ развоја и најзначајнијих резултата науке о књижевности XX века у Европи и свету. Који су најзначајнији доприноси науке о књижевности у овом веку и како су утицали на проучавање српске књижевности?

Пошто сам докторирао на руском формализму, природно је очекивати да на прво место ставим ту теоријску школу. И заиста је допринос формалиста врло велики, нарочито у проучавању стиха, његове ритмичкомелодијске структуре. Истиче то чак и Велек, у веома утицајној енглеској Теорији књижевности. Али мислим да није најважније ко је и колики теоријски допринос дао. Много је важније како су се теоријско књижевне школе у нашем веку смењивале. Све су одбацивале деветнаестовековни позитивизам, са спољашњег прелазиле су на унутарњи приступ, атомистичко проучавање замењивале су системским и све до структурализма и семиотике појачавале научну строгост (терминолошку и методолошку). Преусмеравање почиње од деконструкције и постструктурализма до данашњег постмодернизма. ми смо се са мање или више закашњења упознавали са тим бројним књижевним теоријама, али смо сазнања до којих се у њима долазило доста ретко и најчешће узгред искоришћавали у проучавању наше, српске књижевности. не мислим, наравно, на доктринарну примену, јер она има мршаве резултате.

- У последњих деценијудве као да је дошло до извесне zasiћености књижевном теоријом и методологијом. Може ли се говорити о „теоријском замору“ и које су могуће последице по проучавање књижевности?

Понекад интересовање за књижевну теорију и критику надјачава интересовање за саму књижевност. Тако је заправо и било у време успона структурализма и семиотике. То није природно, па није ни могло дуго трајати. Извесну симболичку вредност има већ и сама чињеница да је Умберто Еко са структуралносемиотичке теорије прешао на писање романа. Код нас су такође, после Павића, проучаваоци књижевности почели и сами да пишу књижевна дела, али без особитог успеха. Па ипак је то сигуран знак да је и код нас дошло до „извесне zasiћености књижевном теоријом и методологијом“. Тешко је сада говорити о могућим последицама. Ја се сам





не осећам позваним да о томе говорим, као што сам – истину говорећи – мало био позван да доносим суд о тако великоме броју књижевних теорија, па сам зато изнео само једно своје виђење, иначе доста површно. На крају бих, исто тако, могао изнети и једно своје интимно уверење: познавање више теорија које су се као мода смењивале не дозвољава нам да се вежемо само за једну, него да по потреби, у проучавању конкретног књижевног дела или књижевноисторијског развоја, искористимо она теоријскометодолошка сазнања која нам се чине најприкладнијим.

- Недавно сте у зборнику Академије наука и умјетности Републике Српске Српски духовни простор објавили запажен прилог „Језик, књижевност и култура“. У њему доводите у први план неке од последица Вукове реформе на развој књижевности и језика књижевности у прошлом веку?

Просто је невероватно са колико се упорности код нас не престаје да поставља једно исто питање: да ли је вукова језичка реформа била корисна или штетна за нашу књижевност и за културу. Као да се после Вука ништа није десило у језику и књижевности ни у деветнаестом ни у двадесетом веку. Вук је једноставно узео новоштокавске херцеговачке говоре за основицу српског књижевног језика. Предности и недостаци таквог избора показали су се врло брзо: сам даљи развој, већ у другој половини прошлог века, превазилазио је недостатке и користио се предностима. Разуме се, избор говора са периферије, а не из културнога центра, стварао је одређене потешкоће. Затим, нови књижевни језик долазио је из традиционалне руралне културе, а имао је задатак да служи као официјелно средство општења у модерној, урбаној култури, која се код нас тек заснивала. Зато је постепено долазило до померања са периферије у центар, што ће бити Београд, као и до прилагођавања потребама урбане културе.

Још једна разлика је посебно важна. То је прелазак из типично усмене у писмену културу. Из прве културе са језиком је дошла и усмена књижевност, која је своју фолклорну поетику поставила као темељ нове српске књижевности. Био је то кључни прелом, који је ваљало озбиљно проучити, а све досад то није учињено ни у стиху ни у прози. Чак се није ваљано анализирано ни шта је стварно Вук узео као основицу књижевног језика: да ли заиста само „простонародни говор“ или је то био и језик народне или усмене књижевности. А овај други није ни прост, ни свеж, ни еластичан, него високо канонизован облик језика, који је с добрим разлозима назван новоштокавска фолклорна коине. Стога ни народни ни усмени стих није свеж и еластичан, него канонизован и тешко прилагодљив. И тек нам сада постаје јасна друга велика промена у нашој књижевности: Војислављево потпуно одбацивање народнога стиха, у чему су га следили Дучић и Ракић. одатле и почиње наше модерно песништво.

А најзад, и можда као најважније, ваља рећи да се у истом периоду, на прелазу из деветнаестог у двадесети век, формирао модеран облик нашег књижевног језика. Он се удаљио од „вуковског језика“ и заменио га је. Чудно је да се о томе код нас готово уопште није писало. није се, наиме, видело да се иза онога што се обично називало београдским стилем заправо скривао модеран облик српског књижевног језика: прилагођен потребама урбане, писмене културе, са издиференцираним





функционалним стиловима и са промењеном, мобилном и еластичном синтаксом. На жалост, силовит талас авангардне књижевности одмах по завршетку првог светског рата одвећ је лако и безобзирно разарао оно што је постигнуто у београдскоме стилу. У томе је грешио и Станислав Винавер, у својим иначе занимљивим језичким анализама, али несистематичним. Међутим, чак и тако радикални надреалистички предводник Андре Бретон изричито и стварно не дира у синтаксу као у традиционалну француску језичку тековину.

- И друго питање проистекло из овог прилога. Понудили сте одговоре на неке од актуелних дилема око нашег књижевног (стандардног) језика. Ти одговори нису полемични и декларативни него су произашли из стручних увида. Како у овоме тренутку видите српски књижевни језик и откуда толико полемика око њега (у којима равноправно учествују врхунски стручњаци и врхунски дилетанти)?

Писао сам и говорио о српском књижевном језику полазећи од искуства које сам стекао у проучавању наше књижевности, нарочито стиха. Ову врсту испитивања тек сам озбиљно започео и требаће ми времена да је доведем до краја. Али нисам спреман да сада улазим у поље наших језикословаца. Импровизација је овде опасна, погубнија него у проучавању књижевности.

- Рођени сте и одрасли на Косову. Пре него што Вас упитам да ли данас уопште можете да радите, да останемо још мало у просторима књижевности. У тексту „Словенске пчеле у Грачаници“ говорите да је Косово простор на којем су настале ванредне лирске, а готово ниједна значајна епска песма. Није ли то парадоксално, ако имамо у виду епске теме и мотиве?

Био сам, чини ми се, управо, Вама обећао да ћу оно што сам у том кратком есеју тек назначио проширити у праву анализу косовске усмене лирике, коју Вук Караџић није имао прилике да забележи. Међутим, вредних а истински епских песама на Косову и на локалном говору нема, или бар ја не знам да су забележене. Асиметрични десетерац је стих српске епике, а он је врло тесно повезан с новоштокавским говорима, и то нарочито с јужним, ијекавским наречјем (тј. изговором). Због тога се мисли да је десетерац новијег порекла, за разлику од Јакобсона, па и Гаспарова, који сматрају да му је порекло индоевропско. У сваком случају, не би требало да нас изненади што на староштокавском говорном подручју не налазимо епске десетерачке песме. Уз то ваља имати у виду да се косовско становништво често селило на север, а са југа, из Македоније и данашње Грчке, притицали су нови досељеници.

- Са Косова су нам у овом веку ретко долазили значајни писци (осим Григорија Божовића и Данила Николића), још ређе најзначајнији. Случајност или последица ванкњижевних околности?

На то се питање једноставно не може одговорити. Јер ја за појаву значајног писца, од општенационалне вредности, потребан неки неухватљиви стицај околности.





Ја сам се и сам понекад питао како то да је Врање дало Борислава Станковића, а онај предивни стари призрен није. уосталом, стварни догађај на коме је Сремац засновао сиже Зоне Замфирове збио се у Приштини, а не у Нишу. На питање зашто се у самој Приштини није нашао неко ко би написао роман с локалном тематиком може се одговорити да таквог писца није било ни у Нишу. Па ипак, кад је у Приштини покренут лист Јединство, с културним додатком, па часопис Стремљења, све до оснивања Филозофског факултета, почели су се објављивати занимљиви писци и проучаваоци књижевности, да поменем само најстаријега Вука Филиповића, косовског староседеоца, и песника Лазара Вучковића, метохијског староседеоца. Постојање градског средишта с културним и књижевним установама свакако игра знатну улогу.

- Како се данас осећате као човек културе умногоме лишене свог основног простора, а како као појединац коме одузимају и празне – протерујући народ и рушећи светиње – завичај?

Морам признати да устајем, обављам послове и лежем с неким чудним, притајеним осећањем да сам нешто пропустио, заборавио, сметнуо с ума, али не знам шта. Убрзо сам схватио да је све у вези с Косовом, јер кад ми пође за руком да телефонски разговарам с братом буквално заточеним у Гуштерици, непријатно осећање за тренутак нестаје. Губљење Косова за мене је лична колико и национална катастрофа. Изгубили смо културно тло под ногама, и више нећемо бити оно што смо некада били. не разумем неке своје пријатеље или само познанике који се с извесном немарношћу мире с овим губитком, као да се то неком другом народу дешава. Човек се плаши да ће и нека лична пријатељства дубоко у себи, интимно, покопати. Са сваком великом несрећом осама око нас расте.

- На самом крају века, не само Косово него и многи од наших најзначајнијих националних и културних простора – да ли заувек? – или нису више наши. Књижевна мапа је окрњена: тешко је замислити да ће нам из Далмације, Мостара, Сарајева, Крајине, Славоније, можда и са Цетиња, долазити не само значајни писци него и писци уопште. Шта чека српску књижевност и културу након овог лома чијих последица, чини ми се, нисмо још свесни у пуној мери?

То што смо ми у последњој деценији изгубили чини нас вероватно најнесрећнијим народом у Европи. Први пут читам Горски вијенац сасвим другим очима, и не разумем Његошеве потомке, оне који су одговорни за ову трагедију, како уопште подносе клетву која се на њих сручује. Не може се под сунцем ходати с таквом кривицом. А о томе како ће изгледати наша књижевност и култура у наредном веку, засада се не сме ни мислити. једино што нам са сигурношћу остаје јесте књижевно и културно наслеђе, које ваља с још већом преданошћу прикупљати, сређивати, и са прибраношћу испитивати, анализирати. Из историје неких других несрећних народа знамо да после велике, државне пропасти ваља утростручити напоре на сређивању културе као општенародне, колективне меморије. Једино у шта сада верујем јесте та меморија, и књижевност као њен саставни део.

- Шта (данас) даље?





Мислим да сам Вам на то питање управо одговорио. Између осталог, ових дана припремам научни скуп о Раду Драинцу. Непосредан повод дају нам сабрана дела која је приредио Гојко Тешић. До лета идуће године, према плану, изаћи ће о Драинцу зборник радова, као четврта књига у великој серији „Поетика српске књижевности“ коју издаје Институт за књижевност и уметност. Уз сабрана дела, марљиво приређена, овај ће зборник – готово сам сигуран у то – изменити нашу слику о месту и значају које Раде Драинац има у међуратној књижевности, посебно у поезији.

Књижевна реч (разговорано 19. септембра 1999)





УЗ ОВАЈ ИЗБОР ТЕКСТОВА НОВИЦЕ ПЕТКОВИЋА

Ч

итава један ток рада Новице Петковића, остао је расут и скрајнут по

књижевној и другој периодици. То су текстови махом настајали по налозима које диктира књижевни живот, а који сумирају одређена унутарња књижевна питања што би се иначе, у научним радовима, морала сасвим скрупулозно и с опрезом изводити и образлагати. Петковић је, за своје пуне снаге, имао пречег посла него да сабира ове, нимало узгредне, узгредице. Значи, реч је о текстовима, по правилу, нешто „књижевнијим“ него што су они из „главног“ тока библиографије Новице Петковића, објављиваног у научним зборницима и монографијама. Такав један текст је и позајмио наслов књизи огледа и чланака о српској књижевности и култури, Словенске пчеле у Грачаници (2007), приређеној уз безусловну сагласност и потпуно немешање аутора. Тај, сасвим личан, исповедни исказ о сопственом завичајном простору, уједно и „почетном простору“ српске културе – што се насилно и удесно отуђује од нас, изговорен пре две деценије, понире, природно, у дубине колективног, базичног искуства.

Новици Петковићу није било дато да оствари неке ауторске подухвате за које је био најпозванији у нашој средини, сагласно његовој раритетној научној спреми и вокацији. Он који је знао да опомиње на многе недовршене, незапочете или упуштене послове српске културе, посебно науке о књижевности, остао је удесом закинут да доврши своје, отворено најављиване, као што су историја српске књижевности двадесетог века, теорија књижевности или књига о српском стиху. Чини се да је, поред осталих, главна сметња томе да бар нешто од реченога опосли била његова, са мало киме упоредива, научна одговорност у задацима највишег реда себи постављеним, без оправдања, још мање изговора. Речју, ништа од наше пословичне олакости нисмо могли наћи ма у којем Петковићевом ретку, написаном и објављеном разним поводима и с различним претензијама, али никад ради пуког присуства.

Новица Петковић нас је, с почетка августа 2008. године, изненада напустио. Додатни, пажљивији увид у библиографију његових радова потврдио је процене о замашном опусу и данас врло актуелних текстова из свих области ауторовог занимања, непохрањеном међу књиже корице с његовим потписом. Међу њима су и кратки есеји, чланци, али и развијени научни огледи. Приредили смо, мимогред, и књигу Петковићевих интервјуа (Разговори 1992–2004, 2009), невелики збир медијских обраћања, са појединим оштрим али отрежњујућим порукама, корисним за





основну оријентацију у нашој књижевној и интелектуалној невиделици, као и опсежнију књигу од бираних остатака ауторске оставштине, под насловом На извору живе воде (2010). Из садржаја поменутих књига – на предлог професора Александра Јовановића (осведоченог познаваоца и поштоваоца Петковићевог дела) – сачињен је овај избор, који је задржао наслов Словенске пчеле у Грачаници, уз допунски, информативни поднаслов „изабрани есеји, чланци и разговори“.

*

У тематској сродности са насловним написом, испредњачили су радови што осветљавају питања нашег најдубљег традицијског упоришта и места традиције у данашњој књижевности и књижевности уопште. Најпре, у предавању на тему „Савремена поезија и национална култура“, изговореном још далеке 1979. у Приштини, теоријски продубљује и развија становишта колико опште вредности модерне поезије зависе од присне припадности вредностима националне културе, а ваља их и данас, на сав глас, понављати, нарочито онима заглухлим од сопствене бучне и баналне приче у којој се тврди супротно. Још краћи текст, с почетка деведесетих, „Балканска култура“, указује нам на балкански контекст нашег културног и књижевног идентитета, који је узалудно и погрешно пренебрегавати, још мање одбацивати. Подсећа, разложно, Петковић на непризнате предности културе традиционалног типа, наспрам модерне културе индивидуалаца, али и подвлачи да је доживљај сваке културе, у основи, пристрасан, и да се њена обележја изоштреније виде очима „туђе“, кроз опис међусобних разлика. Непревладани је проблем српске нововековне културе, опет, у томе што је своје особености почесто знала да сагледава (самонаметнутим) очима туђег неразумевања и неприхватања. Тегобан прелаз са фолклорне, усмене, на модерну културу, односно на модеран, урбани књижевни језик, предмет је скорашњег рада „Језик, књижевност, култура“ (1999), чиме се, лако и утемељено, потиру поједини стереотипи наше књижевноисторијске свести.

Текст „Српска књижевност, језик и култура“, први пут објављен тек у избору На извору живе воде, био је изложен на Московском државном универзитету 1996. године, и то страним, словенским колегама, којом приликом је требало нагласити, поред свих особености националних традиција, обједињујућа подручја, од средњовековних почетака до обнове словенског митопоетизма у авангардним књижевностима, напомињући да се, на пример, дела Момчила Настасијевића и Растка Петровића не могу правилно ни разумети без уласка у заједничке основе словенске или културе византијског, православног круга. „У култури, коју можемо схватити као колективну меморију, никада се не заборавља пређени пут целом својом дужином, све до почетнога утемељења. Прекида, дисконтинуитета негде има мање, негде више“ – пише Петковић у завршници свога московског реферата: „Српска књижевност има у свом развоју врло оштре ломове и дуготрајне прекиде. Она такође у себи сажима више разнородних утицаја са стране. Али можда управо зато у њој, што смо ближе нашем





времену, све истакнутије место добијају писци који као Растко Петровић, Момчило Настасијевић и, у наше дане, Васко Попа књижевним средствима активирају све старије слојеве културног памћења. Све док се не дође до онога што сви, из различитих књижевних традиција, лако препознајемо и разумемо јер нам је заједничко.“ Управо је колективна меморија на удару пројектаната новог општег тоталитарног поретка, и стога је књижевност, посебно поезија, чији је механизам заснован на активацији свега запамћеног, скрајнута у ововременим културним политикама. Зато је и важно истицати и утвудити (народски речено) без чега права књижевност никада није могла и без чега не вреди.

*

Откако је модерној науци о књижевности постављен изричит задатак да буде наука а не књижевност нисмо имали у нашој средини ко је том високом циљу помније и беспризивније тежио од Новице Петковића. Отуда су његовим писањима претходила приметна (честа његова реч) и многострана истраживања, од којих многа није стигао да заокружи. Након тога, сваки његов текст постајао је догађај у нашој научној слици о књижевности и њеној природи. Није их зато ни било сувише. Само тако је и могао, на пример, да оповргне окамењену слику о Настасијевићу као анахронизму и архаизму у доба авангардних превратника, доказујући, подробном анализом – а не декларацијама, да је поетички рез и искорак овога песничког усамљеника у односу на претходну епоху Дучића и Ракића – радикалнији него код већине његових вршњака, оглашених модернизатора.

Ничему није тако радо Петковић прилазио као увреженим представама историје књижевности и критике, које се по инерцији преносе међу тумачима. Зато се и бавио сложеним, „тешким“ писцима, поред Настасијевића – Попом, Миљковићем, као и „међашима“ попут Станковића, Диса и Црњанског или Растка и Матића. Легитимисао је хтења и оних који су на сукобу са традицијом и традицијама изазивали померања и преокрете, али је, зрело оформљен, традицији и култури описао место у књижевном развоју које више нико трезвен не може озбиљно оспорити. Колико год му били инспиративни аутори с енергијом дубинске, ефективне промене, толико је знао да поново истакне (често потискиване) темељце наше књижевности, и важност парадигми које су успоставили, попут Дучића у поезији, или Андрића у прози. Тумачење класичне приповетке „Мост на Жепи“ примерна је анализа, према суптилној и складној мери предмета који описује. Али, да је реч само о тумачењу уметничког склопа текста, не би ни било потребе да се на овоме раду нарочито задржавамо. Опис уметничког поступка и композиције приче објашњава нешто од приповедне вештине протомајстора српске прозе, али је то и пут до дубљег значења које скупа сугеришу и прича и њен облик, распоред њених састојака: „Тако нам композиционо устројство текста намеће и нешто што бисмо могли да назовемо двосмерно читање, а у целини нас прецизно усмерава ка семантичкој жижи, ка самоме средишту наративног описивања, где и започиње процес метафоричког преношења свих непосредно датих чињеница...“ Постепено и суверено, тумач ове приповетке





преводи нас од техничких до суштинских момената, не само датог текста него и напације и уметности уопште, доводи нас до онога што обично називамо универзалним смислом књижевног дела: „Цела прича коју 'Мост на Жепа' садржи може се, према томе, пресликавати на стални, вечни човеков напор да уреди, смислено организује свет око себе и у себи, да превлада снагу рушилачких сила и нереди. Овај неред и хаос у савременој се кибернетици и теорији информације назива ентропија, а човекова се култура дефинише као победа над ентропијом, као смислена организација. У целини гледано, Иво Андрић је у свим својим делима, и из различитих углова, приказивао човекову борбу са бесмислом, ентропијом. Јер Иво Андрић је – могли бисмо рећи – писац културе, тј. писац који је више но било ко други у нашој књижевности заокупљен човековим настојањем да по мери свога ума доведе у ред свет у коме живи.“

Душан Матић је Петковића занимао у светлу песникове сталне разградње класичне синтаксе и долажења до разговорно гипког израза. Широке интерпретативне потезе, претежне у рецепцији овога вербално бујног аутора, овде замењује подробна анализа места „кад нам се чини да се песник напосто игра“. Такође почевши од промена у реченици, још дубље залази Петковић у сагледавању далекосежних новости које Растко Петровић уноси у српску књижевност свога доба, у огледу који је, колико знамо, требало да буде део ненаписане монографије о песнику Откровења. Опет се не размеће декларативним оценама и брзим синтезама, него се, поетичку ставку по ставку, описану и доведену у везу са епохалним кретањима, пред нама уверљиво помаља значајан аутор једног изузетног раздобља. На томе трагу је и краћи запис о Црњанском Чарнојевићу, у коме се, на само једном издвојеном питању, генезе једног књижевног лика, уз допунску припомоћ сплета биографских факата, евоцира преломни, међуратни период књижевне уметности у нас.

Са нетипичним, благо повишеним тоном, Зорана Мишића Петковић проматра у матици књижевног тока. И у овом случају критички објектив се полако шири од појединачне до опште слике, укључујући неизбежно у оквир излагања епохални фон: „Када се каже, и ако се каже, да се Мишић залагао за интелектуалност у поезији, онда под том интелектуалношћу понајпре треба разумети песникову спремност и способност да не буде испод равни основних духовноегзистенцијалних преокупација свога доба и културе. Такозвана интелектуална поезија коју је тумачио, за њега је значила једино поезију која није ни хтела ни могла да изван свога видокруга остави, као непостојећи, онај темељни расцеп у природном језику, у поезији и култури са којим се модеран песник двадесетог века већ суочио, кога је већ постао свестан.“ (Недостаје нам данас, у ослабљеном и обезличеном књижевном животу, такав саучеснички, покретачки и морално опомињући глас у критици.)

Међу чланцима „с поводом“ јесте и чланак „На извору живе воде“ који, са самог краја века, пружа „мислени поглед“ на врхове српске књижевности двадесетог века. Како на пет страница сажети једно преобилно столеће, изазов је пред којим се зналац показује знацем. А мерила се тичу књижевног развоја, јер је развој, оствариван кретањем и унапред и унатраг подједнако, меродаван за књижевност као уметност, без





туторства дневних идеологија, ма како маркираних, него следећи кретања у култури и животворне културне континуитете.

На крају овог избора нашли су место и два дуга интервјуа, из 1997. и 1999. године, које је са Новицом Петковићем сачинио Александар Јовановић. Разговори са Петковићем корисни су најпре зато што садрже сведочења и коментаре једног од најврснијих књижевних зналаца које смо икада имали. Када је реч о посленику таквог ранга, такве биране умне ковине, сваки исказ има посебну вредност, било да се односи на његов сопствени рад и гледишта, било да се тиче области коју је посвећено обделавао или на епоху чији је савременик. Петковић је – да оголимо ствари до краја – био и далеко најпозванији коментатор свога вишестраног научног рада, у чему је додатна сазнајна вредност његових интервјуа. Стога нас његови аутокоментари упуте на већ прочитане деонице, те их изнова сагледамо или им придамо ново значење унутар разрађених аналитичких поступака које је Петковић примењивао. Читајући медијске „исповести“ Новице Петковића израњају обриси једне особите и особене духовне биографије, кроз коју се – као што се по правилу дешава код знатних личности – преламају потребе и тежње целог нараштаја или заједнице. Потомак периферије једног народа што памти да је била центар, вођен неодустајном вољом да се посвети проучавању свога језика и културе, оличава много шта карактеристично за наш свагдашњи и садашњи удес, као што је носио и нека насушна својства за ублажење тога удеса. Најпре, његов животопис сведочи много гушћу мрежу препрека (што унутарњих што спољних) које чекају делатнике „неснађених“ народа и ометају их да остваре оптимум својих намера, као и неизбежан вишак неодустајне воље и жртвовања које се мора поднети за постизање свога до краја неизгледног циља. У народу кобно дезоријентисаном на врхунцу свога историјског замаха, пред самим остварењем вековног ослободилачког подухвата, у лутању и посртању које не престаје, поменуте препреке знају постати још апсурдније. Деловање Новице Петковића било је у знаку напора да се толики неучињени и поготово упуштени послови коначно опосле и надокнади заостатак у својој области. У овим садржајним интервјуима изнесен је читав неформални научни и културни програм који је, собом самим, Новица Петковић узорито остваривао.

*

Први је у нас Новица Петковић, целовито а прегледно, српску књижевност сагледао као саставницу једног дуговеког, историјски наслојеног система унутар балканске културе, која собом, поред других ранијих и познијих слојева, непрекинуто баштини византијске тековине. А ми сами нашу традиционалну културу, говорио је Петковић, не само да нисмо добро проучили него јој исправно не приступамо, што је извор бројних неспоразума. Нас самих са својом претходницом. Говорећи, у поменутом есеју „Балканска култура“, о старом свету за којим вајка Борисав Станковић, након толиких беспоговорних осуда тог света потеклих из модерног угла, пружиће (не без извесне тоpline) разумевајућу слику традиционалне културе: „Стари, вековима чувани обичаји нису само спутавали личност, као што се то данас нама чини, него су око ње стварали и извесну заштитну сигурност која ју је повезивала са колективом.“ Давао је, посредно, и обол своме староштокавском, старосрпском





косовском завичају, тиме што је, на трагу пре свега Винавера, проблематизовао учинак Букове новоштокавске језичке реформе на путу модернизације српског књижевног језика. Чинио је то разложно, наравно, и неострашћено, за разлику од неких данашњих опсесивних језикословних дилетаната који само подгревају нашу општу смутњу и пометњу.

Петковић је, пре две деценије, на тадашње косовске страдалне поводе, изрекао и ове заветне (свагда и сада) непомерљиве речи, као свој одговор, одговор научника, на питање које је још отворио (на устук тадашње идеолошке кратке памети) његов одважни и умни претходник, овде помињани Зоран Мишић, „Шта је то косовско опредељење“: „Они који књижевност пишу, наши писци, а можда још више они који књижевност проучавају, дужни су данас као ретко када да нам сабиру делове памћења, и дужни су да нам отворе поглед на Косово не другачије него као на неразлучни део српскога културног простора. Ако се то може назвати службом, онако како ју је некада Исидора Секулић схватила, ту службу прихватам.“ Тако Петковић.

Макар и није извео своју историју српске књижевности XX века, као и друге више него потребне књиге за које се спремао, Новица Петковић се, након преране смрти, обрео међу изабраним сенима наше укупне књижевне отаџбине, свакако међу водећима у веку који му је припао, међу онима који су учинили српску науку о књижевности достојним пољем стварања. Већ је сада виђен као маркантна личност у ненаписаној историји српске књижевности века за нама, коју је својим радом умногоме приправио и олакшао другима пут ка том делу.

У Београду, септембра 2010. године

Драган Хамовић

