ПОЕЗИЈА И МОДЕРНИСТИЧКА МИСАО СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД
БИБЛИОТЕКА ШАБАЧКА, ШАБАЦ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања бр. 20

Уредник
ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ

Редакциони одбор
др Јован Делић
др Александар Јовановић
др Александар Јерков
др Слађана Јаћимовић
др Драган Хамовић
др Предраг Петровић
др Светлана Шеатовић Димитријевић
др Бојан Чолак
Марко Аврамовић (секретар)

Рецензенти
др Горан Максимовић
др Горана Раичевић
др Ранко Поповић

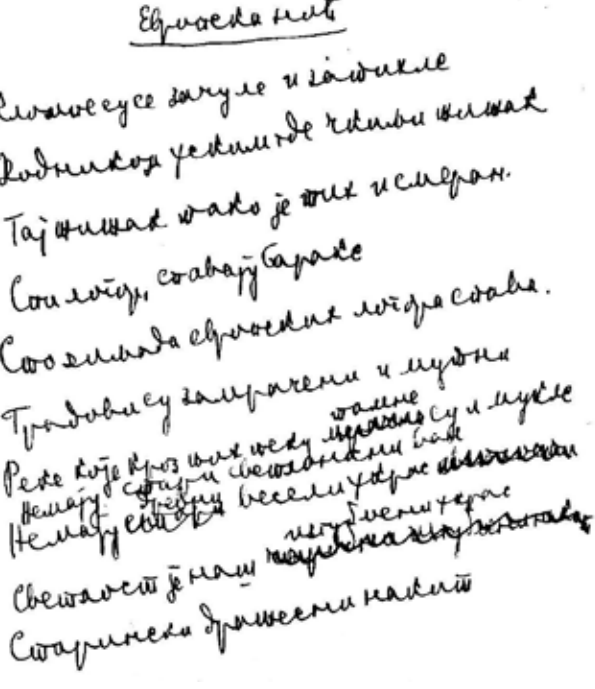
ПОЕЗИЈА И МОДЕРНИСТИЧКА МИСАО СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БИБЛИОТЕКА ШАБАЧКА
Београд – Шабац, 2015.

Зборник је резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“ (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

Станислав Винавер
(1891–1955)



Европска ноћ

Клонесуће загуле и ајдукле
Водником усамљене кикиморе
Тај шишак тако је тих и сиран.
Соноћи, сјавају Сараје
Соозлиноа европских лађа сјаве.
Трговови су замрачени и пусти
Реке које кроз њих теку тамне су и пусте
Немају сјаји и свеоднаки вам
Немају свеће весели ударе
Свечаност је наш
Старинска донесени наноћ

Факсимил почетка песме „Европска ноћ“
Станислава Винавера

САДРЖАЈ

Уводна реч 13

I

Ђорђије Вуковић
Поезија Станислава Винавера 19

Радован Вучковић
Рана поезија Станислава Винавера 41

Александар Петров
Станислав Винавер – Византија, Васељена
и језичко ткање 59

Петар Пијановић
Скерлић и Винавер 83

Сава Дамјанов
Енциклопедија Винавер 103

Тихомир Брајовић
Станислав Винавер као поетички
волшебник српског модернизма 112

Јелена Новаковић
Станислав Винавер и француски симболизам . . . 127

II

Јован Делић
Ратни другови Станислава Винавера 149

Александар Јовановић
Сновидна поворка мртвих: *Ратни другови*
Станислава Винавера, књига српске
књижевности и културе 191

Драган Хамовић
Обнова епског импулса у поставангардној
поезији Станислава Винавера 209

Ђорђе Десиић
Лирско у *Ратним друговима*
Станислава Винавера 223

Александар Милановић
Ратни другови у контексту Винаверових
песничких погледа на језик. 235

III

Предраг Петровић
Модернистички сензибилитет Винаверове
Европске ноћи. 259

Светлана Шеатовић Димитријевић
Звук и боје у *Европској ноћи*
Станислава Винавера 279

Слађана Јаћимовић
Предели угрожености у *Европској ноћи*
Станислава Винавера 298

Зорана Опачић
Над главом нашом звездани сјај: поетика
светлости и боја Станислава Винавера 315

Жарка Свирчев
Традиција *Европске ноћи* 336

Јелена Панић Мараш
„Метафизика духа“ у Винаверовој
одбрани поезије 356

Мина Ђурић
Ideenflucht у поезији и поетици
Станислава Винавера 374

IV

Бошко Сувајџић
Винавер и традиција или како упокојити игру. . . 399

Марко М. Радуловић
Станислав Винавер
и српсковизантијско наслеђе 423

Персида Лазаревић ди Ђакомо
(Не)подношљива лакоћа постојања:
млетачки размер господина Винавера 451

Сања Паритовић Кримар
Винаверов поетски концепт – облик
контраоблика 468

Бојан Чолак
Други као друго: *Мјећа* Станислава Винавера . . . 484

Дуња Ранчић
Два живота и две смрти пародије:
успостављање аутопоетичке свести у *Мјећи*
Станислава Винавера 510

Марко Аврамовић
Стваралачки експеримент Станислава
Винавера: над књигом *Чувари света* 521

V

Ана Петковић
Пантологије против делфијског оракула:
авангардна антика Станислава Винавера 557

Горан Радоњић
Винаверове пародије и аутопародије 571

Драгана В. Тодоресков
Антиисторија српске поезије Станислава
Винавера: модели пародијског поетског писма . . 585

Валентина Хамовић
Змај Сташа или „нагонска“ и „неучевна“
поезија Станислава Винавера 600

Маја Радонић
Рецепција дела Станислава Винавера
код послератних модерниста Јована Христића
и Миодрага Павловића 614

Именски регистар 631

УВОДНА РЕЧ

Двадесети зборник у едицији *Поетика српске књижевности* и седми у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетога века: национални и европски контекст* посвећен је поезији Станислава Винавера. Настао је као резултат научног скуп *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера* одржаног 5. и 6. новембра 2014. године у Библиотеци шабачкој и Институту за књижевност и уметност у Београду.

Винавер је један од најзначајнијих и најсвестранијих аутора српске књижевности, стваралац о чијем је разуђеном опусу доста писано и коме је већ посвећен обиман зборник што га је уредио Гојко Тешић, а објавио Институт за књижевност и уметност сада већ давне 1990. године. Док је прва половина прошлог века обележена Винаверовим оригиналним књижевним радом, дотле је у другој текло постепено прихватање његових идеја и признавање значаја. Намера овога зборника је да осветли првенствено Винаверово песничко дело, али исто тако и Винавера као најдоследнијег браниоца песничког модернизма и поезије као аутентичног уметничког и језичког израза. „И поред појединачних залагања за вредност његовог есејистичког или песничког рада“, писао је 1972. године Миодраг Павловић, „у нашој књижевној јавности није прихваћено мишљење да је Станислав Винавер значајан песник нашег двадесетог века. Његова рехабилитација као песника у нашој јавности још није довршена“. У години када се завршава издање Винаверових дела, чије је приређивач Гојко Тешић, овај зборник жели да рехабилитује овог књижевника као значајног песника и размотри различите аспекте његовог песничке поетике.

И данас као да се превиђа чињеница да је Винавер себе на првом месту одређивао као песника. „Ко жели да ме нађе, нека ме тражи и нађе у мојим песма-

ма: ту сам и сам себе тражио... Ту ће наћи и то, и оно што ја још не знам“, нагласио је још 1929. у разговору са Бранимиром Ћосићем. Аутори радова у овом зборнику настојали су да пронађу Винаверов стваралачки лик у његовој поезији и осветле место овог аутора на мапи српског песништва прошлога века. Винаверови песнички почеци, у збиркама *Мјећа* (1911) и *Смрт тишине* (1913), у знаку су позног симболизма, опседнутости музиком и идеје о поезији као интуитивној пустоловини стваралачког духа која се артикулише језичком инвенцијом. Књиге које се појављују двадесетих година, *Варош злих волшебника* (1920) и *Чувари света* (1926), носе искуство ратне драме и авангардних, односно експресионистичких поетичких могућности које свој особени израз имају и у хумористичкој поеми *Женидба врапца Подунавца* (1927). У међуратним годинама појављују се и чувене Винаверове пародије обједињене у књигама *Антологија новије српске пеленгирике* (1920), *Нова антологија пеленгирике* (1922) и *Најновија антологија српске и југословенске пеленгирике* (1938), чему се придружује и постхумно објављена *Алајбегова слама* (1969). Песник особене музикалности, хумора и вербалне инвенције, Винавер је у своје пародије уткао низ изузетних књижевних квалитета и исписао алтернативну историју српске књижевности. Посебно место у Винаверовом опусу има збирка *Ратни другови* (1939), актуелна у годинама када се обележава један век од Првог светског рата. Настала као трагични и хуманистички одјек ауторовог доживљаја рата, у коме се борио као један од 1300 каплара, ова књига је галерија портрета, са мноштвом документарних појединости, остварена особеним спојем епског духа и лирског тона. Последња Винаверова песничка књига *Европска ноћ* (1952) резултат је зрелог стваралачког искуства које се суочава са тмином Другог светског рата. Окупљајући све кључне моменте ауторове поетике, од опседнутости музиком до инспирације историјом, ова књига једно је од најзначајнијих песничких оства-

рења која су афирмисала модернизам у српској књижевности половином прошлог века.

Све Винаверове књижевне активности ишле су ка томе да се развеју петрификоване уметничке конвенције и стваралаштво ослободи за неспутану игру откривања нових могућности, значења и смисла. Погрешно би било схватити ту креативну игру и сам Винаверов дух као пуку импровизацију и неозбиљно одсуство сваког система, као што су то његови опоненти често чинили проглашавајући га за разбарушеног сваштара. Систем постоји, али скривен, да не омете пуноћу и динамику стварања, никад одвећ крут да постане догма, али ни сувише слободан да се распрши у хаос. Изузетан ерудита, одлично упућен у модерну европску уметност и науку, али и у нашу традиционалну културу и фолклор, мање аналитичан а више склон теоријским промишљањима, Винавер није есејиста и критичар академског типа. Од антологијских есеја о Милутину Бојићу, Момчилу Настасијевићу или Растку Петровићу до постхумно објављене монографије *Заноси и ӣркоси Лазе Косшића* (1963) у Винаверовим текстовима може се пратити развој новијег српског песништва. Они се исто тако указују и као драгоцени прилог разумевању промена у српском језику и култури модерног доба. Самеравање српске културне баштине са вредностима европске духовности приметно је у бројним Винаверовим есејима који се зато данас чине и актуелнијим него у време када су настали.

Радови у овом зборнику подељени су у неколико тематских блокова: од општих питања која се тичу Винаверове поетике и њеног места у контексту српског и европског модернизма, тумачења појединих збирки, односа ове поезије према традицији али и значају за формирање авангардних тенденција, пародијâ као важног дела Винаверове песничке активности, до питања рецепције његовог стваралаштва.

Изузетну захвалност за одржавање скупа и издавање овог зборника дугујемо Сањи Бокун Ђинић, директорки Библиотеке шабачке. Госпођа Бокун Ђинић и запослени у институцији коју она води на најбољи начин се старају о оном културном наслеђу о којем је Винавер надахнуто говорио на предавању „Шабац и његова традиција“, одржаном у Шабачкој народној књижници и читаоници јануара 1935. године. Вреди се овде подсетити његових речи: „Ја, дакле, на моје највеће задовољство говорим у свом родном месту, у месту са изграђеном традицијом. Ми смо дали српској култури врло много. Дали смо творца језика Вука Караџића, дали смо највећег историчара Стојана Новаковића, најраздраганијег мотриоца села Јанка Веселиновића, најумнијег познаваоца српског карактера Лазу Лазаревића, највећег зналца балканског човека Јована Цвијића, највећег мислиоца и то у виду богоданог стручњака за простране и обимне човечанске дијагнозе, Божу Кнежевића“. Овај величанствени низ настављају и Шапчани Оскар Давичо, коме је већ посвећен један од прошлих зборника из ове едиције, и Станислав Винавер, који је главни јунак ове књиге.

Велику захваност изражавамо и најбољем познаваоцу Винаверог опуса проф. др Гојку Тешићу. Његовом љубазношћу учесници скупа добили су у електронској форми књигу Винаверових песама пре него што је она одштампана и објављена као десети том *Дела Станислава Винавера*. Драгоцену подршку одржавању скупа дала је и госпођа Надежда Винавер, на чему јој срдачно захваљујемо.

Предраг Петровић

I

821.163.41.09-1 Винавер С.

Ђорђије Вуковић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

ПОЕЗИЈА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: Рад има два дела. У првом делу говори се о раном Винаверу, а у другом о његовим збиркама од *Вароши злих волшебника* до *Европске ноћи* и *Иза Цвешкове меане*. Аутор се посебно бави речником чула вида, слуха, додира, укуса и мириса, као и синестезијом која спада у важне елементе Винаверове поезије.

Кључне речи: парнасовство, симболизам, синестезија.

Рани Винавер

Поборник нових идеја каже да треба расковати све што је Господ сковао, али његове књиге (*Мјећа*, 1911; *Смрт тишине и друге песме*, 1913) не делују тако. Посвете Дучићу и Ракићу написао је Винавер кога су авангардни заноси пролазили. Он је симболиста и пева о Самену, а Метерлинку се диви: „Матерлинк, Матерлинк, Матерлинк, слатки, тужни, меки, једва чујни, прости, далеки, мили“ (*Мисли*). Аутор *Плаве птице* (1908) вратио је поверење у симболизам, који се нападао у име нових школа. Винавер се такође осврнуо на Малармеа, Верлена, Лерберга, Толстоја и Гетеа. „Боле мој, / О! миран буд’!“, то је из Бодлеровог „Прибирања“ („Sois sage, o ma douleur...“), што аутор не помиње. „Моја дивна“ подсећа на Костића. „Телеграфски сонети“, где стих чини једна реч или један слог, упућују на *Зутистички албум* (1871), у коме Верлен и Рембо исмевају парнасовску школу, али „телеграфски“ облик нису они пронашли. Богдан Поповић је у предавању о Ередији навео такав сонет заборављеног романтичара Жила де Ресегија. Списак проширују песме о умрлој сестри и о мај-

ци, једна пролетерска и једна родољубива песма и три превода са француског језика. Винавера су истовремено занимали везани и слободни стих, кратке и дуже песме и сонети озбиљног тона. „Сирене“ је одредио као „симфонијски спев“ и ту се послужио митологијом, као и у „Фаетону“. Делови недовршеног спева о Немањи, објављени у *Крфском забавнику* (1917), приближили су Винавера његовом такмацу Бојићу. Спев је Винавер касније уништио и никад га није поново штампао. Песме о музичарима и музици чине знатан део обе збирке и ту се код нас више него другде опевала музика. Код Винавера су ликовни описи непотпуни. Он предмете изокола црта и отвара пут ка лирици наговештаја. Љубитељ музике бележи асоцијације изазване делима појединих композитора. Друга књига је мање разнолика од *Мјеће* и доноси песме које су писане у стиху и у прози: о личном расположењу говорног лица, о музици и сликарству. У целини узевши, рани Винавер је веома разнолик и ту се откривају његова настојања да пише на неколико начина и да се не држи једног правца или једног жанра. Он је схватао разлике у певању и није одолевао изазовима да се опроба у више могућности које су се удаљавале једна од друге. Симболизам је био његова основна линија и он је битно допринео утицају те школе код нас. Песме су махом нејасне и по томе се разликују од парнасовства, мада ту има и парнасовских стихова; две школе нису јасно раздвојене и не треба их строго делити. Симболиста је пре свега настојао да употреби технику наговештаја и да сам предмет учини довољно неодређеним. Наговештавање се разликује од описа који тежи да предмет буде препознатљив.

Речник чула даје предност звуковима које чине: песма (певати), плач, смех, уздах, глас и молитва, тон, музика, свирка, опело, серената, мадригал, ритам, акорд, гавота, рондел, соната, симфонија, фуга, химна, хорал, етида, мол, ритурнел, рондел, оделета, гудети, скерцо и арпацирати, гром, јека, шум, брујање, одјек, тутањ, ро-

мор, шуштање, фијук и пљусак, шапат, тужење, лелек, цвиљење, урлик, вапај, благослов и кукање, звук уопште и цвркут. Музички термини су доста учестали, што нам открива ауторове теме. После звукова долазе: 1) плава, црна 2) мрка, бела, сива 3) пурпурна, зелена, црвена, љубичаста, жута 4) румена, руса и златна боја. Винавер махом избегава клишее и каже: плаво и зелено море, плаво село, плави дух, плави ваздух и плава бескрајност, пурпурни огртач, пурпурна буна, љубичаста нада, сиве и беле тополе, зелене ноге. Настају комбинације боја: плаво + бело; жута + црвена светлост; црно + плаво; зелено + плаво; пурпурно + црвено; пурпурно + љубичасто; злато + пурпур; црвено + ружачасто; рујно + жуто; плаво + зелено; рујно + плаво; црно + плаво и мрко + црвено; вишечлане комбинације пурпурно + сиво + плаво; зелено + плаво + црно; плаво + сиво + љубичасто + црно + пурпурно; црвено + сиво + мрко + плаво + бело. У пародијама се јављају: бело + црно; бело + румено; зелено + пурпурно; црно + плаво; русо + црно; мрко + зелено + жуто; плаво + мрко-сиво-зелено (Дивал); плаво + бело + сивкасто модро + чивитасто. Светлосне утиске дају речи: сјај, блистати, сјајан, светао и месечина, луч, синути, севати, сјати, светлуцарити, муња, лихт (светлост) и clair de lune (месечина), па мрачан, мрак, таван, тама, замрачивати, сенка и сен. Температуру одређују: пламен, врео (врелина), огањ, жар, планути, запалити, топао, палити, млак, спржити, грејати, горети, јара и згарати, студ, следити, мрзнути: вреле груди, млаки сан. Миришу јасмин, јоргован, бол, балада, море, тама, хризантема и руже, помиње се и смрад. Ту је и речник укуса и додира: сладак, сласт, сладити, сласан, мед и горак, мек и влажан. Друга збирка је у овом погледу различита. Слушни утисци су најпре звук уопште, глас, песма, музика, плач, уздах и ритам. Боје: 1) црна 2) бела 3) зелена, златна, плава 3а) рујна, сива, црвена, румена, ружичаста, пурпурна и сиња. Светлост је мање заступљена од мрака и таме, што упућује на Војислава Илића, док су контактна чула махом споредна.

Виђење звука:

„Природа“: музика „љубичасто брује“;

„Лили“: „заплака Лили, и акорде плаве и бледе разумеде“; „у црној књизи зиме, / твоје плаво видех име“. И Верлен пева о Лили. Из Бетовена „Везув бије пурпурне симфоније“;

„Ноћ“: „О, знај, ти знај! Плави звук тај“;

„Слути“: „плава песма Лилијете“;

„Песма“: певао је „песму плаву, прастару, песмицу плаву“;

„Музика“: „снило ми се ко да падаше иње / ружичних звука“.

Метафоре блиске синестезији и други примери:

„Песми (да не буде чулна)“: „О песмо моја, мено без мена“, „пожаре рујни, музико луда“;

„Фантазија“: „Речи су нам јата бела, заплашена“; „снежи тишина из душа“. Плаво јато за Костића су песме. Шантић види јато разнобојних песама. „Снежи тишина“ је варијанта беле тишине.

„Живот је песма бледа“ (наслов);

„Зимска прича“: „тамни ритам успаванке“;

„17“: „Верујем у тајне“ и „призиве тавне из тавних времена“;

„Прича“: судија „прошапута мрачно – ‘Смрт’!“

Додир звука:

„Верлен (телеграфски сонет)“: „Мек / јек“;

„Предосећање“: „тонови тајни, пјанисимом меки“;

„Јесења прича (жанр Монтичели)“: „Гласови меки, / давни, далеки“;

„Бетовен“: опело се изводи „уз акорде меке“;

„Мртви град“: „Бесни, вришти светлост луда“;

„Саменова душа“: смеши се „месечине ехом“;

„Смрт тишине“: „Заурлало сунце, зациктале горе!“

Виђење мириса:

„Душа“: пуна је душа „светлих мириса“;

„Малармеу“: „Мирис бола, блед, далеки“.

Температура звука:

„Лили“: „Свирао сам јој Бетовена болне и вреле, сонате успламтеле“;

„Сирене“: „Милује топла песма тихана“.

Укус звука:

„Венеција“: тиха и „слатка“ серенада;

„Адагио“: чула се песма „слатка“.

Мирис звука:

„Мадригал“: „Можда жељни сте балада / миришљавог њиног када“.

Температура боје:

„Шопен“: „зажарене пурпурности“.

Звук сенке:

„У Луксембургу“: „Свуда тиха сенке сања“.

Двојне комбинације:

„Време“: „ритам метронома“ је „шкрипао“ песму „опоро и тврдо“.

Метафоре блиске синестезији:

„Ноћ“: „свилени тон“;

„Моја муза“: она се крије „у паучини тонова свилени(х)“;

„Песма“: певао је песму о „лепоти чији је уздах свила“.

У „Мојој музи“ помињу се „тонови боја и боје тонова“. Мисли су донеле звук светлости и додир звука: „Светлост у таласима кружила је око његове главе“; „живот рапаво кличе“. Један одељак у *Мјећи* даје пародије у којима се циља и на синестезију. Пародирани Дучић говори о души: „њен поглед зелени / и сивкасто модар почину на мени / а од тог погледа замириса цела садашњост и прошлост симфонијом / чивитасто тихом“. Митровић чује „горки јаук“, а Даница Марковић вели да неурастенија „са крицима црним о мозак ми бије“.

Винавер је у овом добу писао озбиљно и шаљиво, тражио нове програме и од симболизма наследио уметност наговештаја, којом је умео да влада. Музика што *љубичасто брује* јесте најбоља синестезија коју смо досад уочили.

Наставак и напуштање симболизма: од *Вароши злих волшебника* до *Европске ноћи*

Код симболиста и парнасоваца учило се и двадесетих година. Знамо да ове поетике нису биле опречне као што је мислио позни Маларме и да је било аутора који су их објединили. Симболизам је у нас дуго трајао и добијао нове улоге. Винавер га наставља или напушта и двоуми се око тога управо до краја живота. Млади Настасијевић угледао се на парнасовце, и онда је кренуо према симболизму. Два песника су неко време ишла један мимо другог. Први се заносио новаторима, други је преводио Ередију, тражио свој метод и написао један прилично неповољан приказ Винаверових *Чувара света*. У овој књизи преовлађују иначе кратке песме и минијатуре блиске онима које срећемо и код

Настасијевића. Њих двојица се касније зближавају. Винавер је ту блискост јаче осетио и написао предговор за Настасијевићева дела (1938). Бивши парнасовац је превладао везани стих и тежио јединству поезије, којим се Винавер у својој разноврсности није толико бавио. Њих ће спајати мале сличности. Они стоје пред истим питањима и на њих више дају различите него сличне одговоре. Настасијевић је одбацио синестезију док Винавер проширује њене могућности.

Ево нас на почетку двадесетих година, када се појавила *Варош злих волшебника* (1920), где има доста и ранијих песама. Винавер је уклонио посвете и наслове, дотерао један број стихова и правио целовиту књигу, при чему је остао код предратне метрике и симболизма. Хватајући корак с новим тежњама, написао је „Манифест експресионистичке школе“ и објавио га као увод у *Чуваре света* (1926), збирку мисаоних песама слободног стиха које образују целину посебног типа. *Женидба Врапца Подунавца* (1927), весела „историја света у фрескосликама“, у стиху и прози, налик на спев и либрето, дотакла се појава од епохе фараона до новијих времена и бави се питањем односа истине и лажи. *Ратни другови* (1939) напуштају сваки модернизам; песник је задржао слободни стих и, под измишљеним или стварним именима, донео биографије и портрете својих другова, похвале ратном другарству и српској војсци, где је комбиновао шалу и симпатију и развијао поједине теме *Вароши*, а себе представио као писца родољубиве поезије и љубавних елегија. Књига о немачком логору и другим темама, *Европска ноћ* (1952), наставила је претходне књиге, али су истакнути стихови у распону од пет до дванаест слогова, римовани и неримовани осмерац, катрен с укрштеном или обгрљеном римом, терцина и хетерометрија. То је најбоља Винаверова књига песама. Посмртно су издате пародије (*Алајбегова слама*, 1969) које нису биле ушле у три раније књиге овог жанра, а ту је и винаверовска сваштара *Иза Цветкове меане* (1978), где су превагу однеле пригодне

и мисаоне песме из периодике и оставштине или варијанте које откривају колебања на путу до коначног текста. Најбољи су стихови о роботима. Песник за живота није стекао место које заслужује и нико га није следио.

Винавер је пробао различите могућности, слободни и везани стих, конкретну и апстрактну лексику, јасност и нејасност. Ако узмемо његове преводе и есеје (шта није преводио и о чему није писао), разнолики аутор подсећа на Буду који истовемено ради оно што други раде узастопно. Тајну овог Буде увећавају и преводи прозе другачије од његових песама. Превод Раблеа је изузетан, превод „Гробља крај мора“ заслужује танку оцену, мада је Валери песнику ближи од Раблеа. Додајмо и то да Винаверово приповедање у стиху није особито успело и да *Чувари света* и *Ратни дугови* делују као да нису потекли од једног аутора. Најбоље су код њега мисаоне песме, где је излагао необична схватања или побијао рационализам. Као Вјачеслав Иванов, правда хаос и назива га „братским“. Свет лишен хаоса био би одвећ једнолик. Насупрот правој линији, крива линија одговара животу и кретању. Свет је обасут кривинама. Теме су нађене у распону од историје, природе и културе до филозофије и устројства света, при чему се добро и зло просуђују са извесним колебањем.

Песму распознајемо и по звуку. „Вратио сам се полако и неодољиво / у слова и слогове“ („После и испред“). Отуда пароними, алитерације, слогови *пра*, *пре*, *при*, *про*, лексеме прасуштина, прадреван, преогроман, преведар и привид, и остале фонетски сродне речи нагомилане у стиху и строфи:

Чувари света: „Разминуо се пространствима / прадревни суморни мрак“; ум је „прерастао, престарео“;

„Данило“: „премлад и преозбиљан“.

Звук стиха уређују слогови у којима владају сугласници: „Пречезнути чежњу, / слутњу преслутити“ („Ликовање тајно“). Допуштена је и какофонија: „Изгурасмо, издурасмо, / изгрцасмо, испливасмо, / испетљасмо, ис-

кичмасмо“ („Завет ча-Радисава“). Гомилање слогова настаје и услед ређања компаратива. *Чувари света*: „Све звоније, све клоније / све исконски исконије“. Винавер је истраживач језика и код њега је лексика разноврсна.

У једну групу спадају именице на *-ост*: призорност, безсјајност, свепродорност, мисленост. Другу групу чине разне врсте именица: горје, неоспорје, слут, крет, скрет, згар, злед, ускип, унезвер, лудосмер, које доста одређују лексичку специфичност ове поезије. А онај који вели: „придеви су пропаст чак и кад су свежи“ („Кинеска мудрост“), није лако брисао придев. Улога једносложних речи је већа на почетку и на крају стиха који треба да изазове дејство и да се то намах осети. Због тога многи стихови почињу речима с префиксом или с нагласком на првом слогу. Дејству овог типа служе и анафоре. Драматизовани стих је донео императив и узвике. Максиме и уопштавања припадају рефлексивној песми. „Сви, свуд ничемо, на све стране“ (*Чувари света*). Хуморна употреба фонетски блиских облика и производња каламбура наводиле су критику на дилеме и она се питала да ли је посреди озбиљан писац или шаљивџија.

Симболиста који одустаје од хумора пише нејасне и недоречене стихове у високом тону. Песма „Ноћу према“ је нејасна зато што ни текст не каже према коме или према чему. Јасност умањују заменице, онда када не знамо ко су он и они, алегорије и метонимије: апстрактно уместо конкретног. Код Винавера обично преовлађују имена конкретних предмета, али је апстрактна лексика упадљивија. „Тамо у дубини искрсле испољености, / Јова из Станошевића оправља тарабу, / Јела из Богатића музе краву“ („Тамо где нисмо“). Извештачене „искрсле испољености“ могу да буду елеменат индивидаулног стила пре него Јова, Јела, тараба и крава. Ма колико биле извештачене, „искрсле испољености“ су готово неизбежан елеменат у Винаверовом настојању да се удаљи од обичног језика. Његов симболизам је готово увек обухватао необичне изразе. Он је на

једном крају тежио апстрактном и удаљавао се од „грубе реалности“ која се каткада назире иза његових апстракција или се види оно што је надилазио и што је уздизао до непрепознатљивости.

Учестали називи простора: земља, пут, варош и град, васиона, бездан и понор, небо, планина, гора, брег, логор и улица, даљина, бескрај, висина и дубина, показују оно што је насељено или пусто. Даљина, „сестринска“ даљина, и бескрај побудили су маштање о васиони. Присталица „космизма“, астроном колико и топограф, бавио се географијом Србије, Грчке, Русије и Запада. Благоја из *Ратних другова* занимали су нагиби, гребени, брегови, планине, стрмине и кланци. Улога времена је мала. Ноћу се дешавају изузетне а дању редовне ствари. Нацисти су обесветили ноћ.

Предметни свет образују људско тело, биљке, животиње, вода и грађевине; појаве у атмосфери, минерали, оружје, небеска тела, одећа, метали, музички инструменти, возила, јестива, оруђа, тканине, књиге, светиљке, покућство, пиће, ваздух, посуде, везови, накит. Аутор узима старе предмете и не бави се особито ниједним од њих, али издваја очи, руке, срце, лице и главу, цвет, грану, јасмин, ружу и птицу, маглу, камење, звезде, сунце, виолину и звоно. У позном добу написао је циклус о роботима (њих је сликао футуриста Бала) који се разликује од онога што је Винавер до тада радио – код њега нема техничких новина изузев робота.

Песник усваја познате метафоре роја, јата, вела и уводи: рој логора, рој митраљеза, рој столећа, рој грехова и јато бескрајних појмова. Према једном од старих образаца, настали су цвет бола, пирамида бола, риза бола, грозд бола и кајања, стене очајања, бисер чежње, кристал чежње, језеро чежње, шуме надања, вода смрти, челик воље, скиптар гнева, чекрк смисла, или чиреви ока. Као изразито фигуративан песник Винавер је такође уводио персонификације, оксимороне и метонимије. Битно место имају: веза, конац, чвор, клупко, мрежа, склоп, спрег, спона, преплет, сноп, зглоб, склад,

интеграл и друге лексеме које значе оно што јесте или треба да буде спојено. То је умножено у међуратном и каснијем периоду:

„Опет“: „Уносим се у односе, склопове, расклопе“;

„Занеси нас“: „Расклопи нам сплет обзорја / воде знања и дубина“;

„У сну река“: „Мисо, смисо, речи, дела, / све се спаја“;

Чувари света: „све стоји у вези“;

„Робот трећи“: „Корења мрсим замршен сплет (...) мрежа сам, пругло, и лук запет“;

„Сто извора“: „Сто извора / спаја свој сребрни млаз / у трепетљиве срме / неугасли сјај“;

„Благоје Изворник“: помињу се „склоп и расклоп“, путеви „сплетени у клупче“, „свеопште предење и распредање“, што је осетио мудри Благоје;

Чувари света: „Расклопити зглоб по зглоб“;

„Пљусак“: „Свуд ројеви у спојеве, / свуд спојеви у ројеве“.

Метафоре и катахрезе у овој групи упућују на филозофске теме. Шта је целина? Јединство (сплет) или збир (сноп) делова? Целина се поима као механичка (склоп), органска (зглоб) и музичка (склад). Зглоб се расклапа и то умањује супотност између два модела. Говор је веома сликовит: бројеви се коте и копрцају, спојеви се роје. Услед тога се питамо каква је веза између склопа, снопа и зглоба, да ли аутор заступа једну теорију и да ли је то музичко-математичко устројство света или неки органицизам? Дотакнути су и проблеми уметности. Нови творци устају против старих твораца и против Бога, све мора да се растави и наново састави, распреде, одмрси, раскује и прекроји. Аутор је допевао манифесте и поетику изложио заједно са идејама о устројству света, где распознајемо аналогију између врховног творца и уметника. Револуција у друштву и

култури побуђује дилеме. Старо се једноставно расклапа. Шта после тога долази? Да ли ће се на рушевинама дизати било какав свет? Ако се помери једна „црта“ или се истргне „најситнији лук“, предео би „прекинуо трајање“ („Померити“). Шта би „могло да се зглоби понова“? Стрепњу одају и стихови:

...Раскине ли се многолики
Устрептали преплет –
Ко ће опет то да склади у склоп,
Ко ће опет да склопи у склад,
И ко да спасе, бар једну цваст:
Прегршт боја и вода -
И једну неба и земље руковет:
За оквир песме?
(„Берач предела“)

Али то није једина Винаверова битна тема. Он је тематски разнолик и његове збирке потврђују тај суд. Фигуре комбинује писац који слободно развија поједине идеје, тражи њихову разноврсност. Метафоре ткања и везива упућују и на уметнике:

Варош злих волшебника: „Ми конце од суза залеђених ткамо“;

„Везиља намењује“: жена која везе „намењује“ „блесак лукова“, „осмех прекроја“ и „бисер расплета“; овде је и јакшићевска метафора „гране облака“;

„Ткаља“: „Свету – сан остварен, / бићу – склад озарен – / ткам“ (реч је о Матисовом гоблену).

Аналогију између ткаље и уметника подвукли су Андрић и Винавер, који усваја и друге фигуре својствене међуратном периоду. „Ноћ лежи нага“ у „порођајним мукама“ и „за мостове“ се „држи уморним рукама“ („Европска ноћ“). У нови опис ноћи као породиље улазе мост и руке помоћу којих је истакнуто спајање. Ту су затим сан, јава и сан, тајна и привиђење. Честе су и мисли о песми. Тајна спада у теме које су из роман-

тизма прешле у симболизам и јавља се у свакој од ових књига. Тајна суштине, тајна великог струјања.

Један од оних који је прошао ратове и логоре освртао се на историју и правио алегорије: бик се домогао власти, ниткова је обесила руља. *Европска ноћ* је књига о свету чије зло погодује лудилу.

Удаљена од историје, природа је стабилна и највише обухвата воду, камен и биљке. Винавер то посматра као у напрслом огледалу, не даје обичан пејзаж него поглед на органску и неорганску природу без људи. Брда и планине таласају се као вода. Река је кривудава као претучена змија. Ликовни узори постају арабеске (шаре) и везови, при чему опис разбија предметне целине.

Слушне утиске дочаравају махом познати називи: песма (певати, пој, појати), звук уопште и музика, па глас, шапат, плач, уздах, молитва, благослов, дозивање, вика, смех, лелек и псовка, жубор, шум, тутањ и грмљавина, урлање, клицање, кликтање, крик, вриска, цика и цвиљење, брујање, јек и одјек (ехо); јечање; свирање, свирка, ритам, тон и мелодија, цвркут, ромон, клокот, паљба, звека, трештање, клепет, пуцањ, кљуцање, топот, ћарлијање, лупа, шкљоцање, бректање, кркљање, чегртање, пирење, шкрипа, тандркање, шенлук, звецкање и штектање, клетва, тепање, тужење, бунцање, срицање, гунђање, муцање, мрмљање, грцање, мрморење, жагор, стењање, хркање, галама, цвокот, поздрав и брбљање, шкргут, пљесак, вабљење и ликовање, лавеж, рика, фрктање, грак, роктање, кукурикање, режање и зука, химна, марш, гуђење, фуга, кантилена, симфонија, соната, сазвучје, тропар и стихире.

Њихов избор наметала је и фонетика стиха којој су подређени звукови ствари. Једносложне лексеме звук, цик, крик, јек и рик погодују ефектном стиху и парној рими: лук/звук, бик/рик, звек/јек, мач/плач, крик/лик. Драматизовано казивање прибегава звуковима. Музика и неартикулисани звуци стварају супротност која се провлачи кроз одређене строфе.

Певају људи, песник (ја) и оно што није живо. Метали брује песму. Вода жубори, јеца, пљушти, шуми, хучи, звучи, тужи, урла и пева, шуштање водосока бруји. Водопад прави музику. Биљке шуме, лелечу, шуморе, шуште, вапе, уздишу, плачу и шапте. Ветар пирка и хуји. Звона тутње и кукају, виолине цвокоћу и вриште, флауте поју, трубе треште, оргуље лелечу. Топови урлају, пушке јече, батерије грме, митраљези чегрћу, хаубица благосиља. Угаљ брекће и тутњи. Шумори умор и жубори пуноћа.

Жене плачу, цвиле, јаучу, ћаскају, кукају, стењу или хрчу током сна. Војници гунђају и ћућоре. Све речи, вапи, рокће и штекће. Персонификације се граде и помоћу речника слуха: вапи трајање, вришти лелек обзорја, васиона и тренутак цвиле, точила кукају, видела призивају или вапе. Лавеж бескрајног разбоја тка нераскидиво и недељиво. Једна од најбољих песама јесте „Звучни предео“.

Палету су формирале 1) црна 2) бела 3) плава 4) златна, зелена, сива (5) модра, пурпурна, црвена, мрка, рујна, љубичаста 5а) румена, сиња, жута, риђа и златнорујна боја, што није исто у свакој књизи, али црно и бело свуда предњаче.

Избор боја у описима природе умногоме се заснива на познатом обрасцу. Песник види беле, црне, зелене, рујне, модре, жуте, плаве, златне и љубичасте биљке; црне, беле, мрке, жуте и сиве животиње; црну, зелену, модру, плаву и белу воду, зелено, златно и плаво море, златорујни поток; плаво, бело и сиње небо; плаве и сиње планине, зелену и црну гору, зелена поља, црну земљу, бела насеља, бели предео, сиви друм, плави бездан и модре даљине; румену, белу и пурпурну зору, љубичасто и сиво јутро, плави сутон и бели сумрак, белу, сиву и крваву (црвену) маглу, беле звезде, плави ваздух, бели песак и бели мрамор.

Тековине културе носе једну или две боје, као плави шињел, црвени качкет, бела кошуља, жути ранац,

бело ћебе, бели покров, црна застава, пурпурне флауте, црна звона и црна виолончела, црне лађе, златни крст, златне наочари, црвена мумија, бели двор, зелено клатно и црна кафа, плави и пурпурни вео, црна и црвена одећа. Људске очи су плаве, црне, зелене и црвене. Бојадисање душевних појава је ограничено: црна туга, црни сан, црна душа, црни очај, бели сан, бела чежња, беле мисли, сиви бол и зелени бунт.

Формуле комбиновања боја: црно + плаво, бело + црно, бело + плаво, плаво + сиво, румено + плаво, рујно + плаво, зелено + плаво, бело + зелено, бело + пурпурно, сиво + сиње, црвено + црно, мрко + црвено, сиње + модро, плаво + златно, сиње + бело, жуто + златно и зелено + риђе, највише се користе у *Вароши*; плаво небо и црно дрво, бела зора и црна гора, црвене мумије и црне жене.

Група: таман, мрак, мрачан, сенка; помрчина, помрачење, помрачити, тмуо, замрачити, затамнити, сен и сенчити нешто је учесталија од групе у коју иду светао, блесак, светлост, сјај и зрак; сијати (се), прилог светло, зрачан, блистав, одсев, сјајан, светлосан, одблесак, сев, блистање, блистати се, блеснути, месечина, светлити, осветлити, засветлити, обасјати, одсјавати, засјати, озарити, осветљавати, синути, зрачје, зрачити и обасјање. Овде је мало нових комбинација. Песник издваја простор: тамни пут и тамни град, мрачну земљу, замрачену Европу, тамну висину и тамну улицу, па време, грађевине, људе, животиње и оно што је натчулно, мрачну ноћ, тамни звоник, мрачне црве, тамне борове, тамну суштину и мрачни занос. Црна туга хоће некој тами. На другом крају видимо: светао и сјајан предео, светлосно беспуће, светло сунце, блесак звезда, блистави камен и блистава крила лептира. Сијају кристали, дан и модра купина; блеште окна, измирење је светло, утеха је зрачна. Тамни и светли остају бездан, круг и дан; звезде личе на мрачна или на светла гнезда. „Врховна свирепост блеска“ спада у најбоље Винаверове песме и упућује на светлосне утиске.

Црно и бело, тамно и светло стварају ликовни контраст. Симболика зла и добра је споредна, али тамно и светло нису лишени ове улоге. Хаос и тама претходе космосу и светлини, док тамна и црна туга обузима хумористу који није весео као што изгледа.

Тамно претходи светлом и топло хладном; пламен (плам), ватра, пожар, огањ, врео, огњен и жар; ватрен, пламан, пламен (придев), горети, варница, млак, топао, ломача, догоревати, грејати, врућ, топлота, жарки, запламити, планути, пећи, палити, опалити, јара, искра, уогњити, узаврети, горење и ватромет надмашили су групу лексема: леден и хладан; лед, студен, језа, смрзнути, мраз, промрзнути, прозепсти, мрзнути, студ и хладноћа. Напуштају се описи топлог и хладног људског тела који упућују на душевна стања. Пламен и ватра су метафоре за историјске догађаје. Температуру као физичко својство имају врућа ракија и ледена река. Топли предмет изазива и неодређене визуелне утиске.

Речник укуса образују речи: сладак, сласт, горак и љут (сладост, горчина, огорчити, чемер и чемеран), а додира оштар, туп, мек и сув (изоштрити, оштрина, мекоћа, влажан и мокар). Слатко време, слатки бројеви, слатка мудрост, горка туга, горки занос, чемерна мржња, љути бодеж, челик оштре воље, оштре успомене, оштри и суви људи, тупа лица и меко срце присутнији су од израза типа: слатки хлеб, слатка вода, горка трава, меки ваздух и тврда земља.

Миришу јасмин, јоргован, малина, вртови, море, слава и барут; смрди репа којом се хране људи у логору, и смеће.

Код Винавера су превладали око и ухо и формуле боја + звук, светлост + звук и тамно + звук. Прва формула се јавља у *Вароши*: тутње црна звона, плачу беле брезе.

Светлост + звук: „Катедрала“: „ја ћу вечно вући камен“ за „светлије и јасније / блиставије и страсније, / жуборније и гласније“ богомоље. Ређају се компаративи. Катедрала и црква се иначе више пута помињу.

Противник свега што је китњасто усваја правило један предмет + једно чулно својство, а чулну разноврсност је допустио у малом броју строфа. *Ратни другови* су више психолошки него ликовно дати. Жене се мало помињу. Баба Ранђа је имала оштре и зелене очи и рађу браду.

Иако је одбио чулну многострукост, песник негује синестезију и прави комбинације достојне једног симболисте.

Виђење звука:

„Зелено“: „Све што год живи, зелен баца крик“;

„Облачних песама брујˮ: „Где су, у обнажен сев, / у зелен злокобни крик“;

„Соната – триптихон Растка Петровића“: „певам песму модру / и зелени поздрав гора“;

Чувари света: „нека певају: зелено, давно, плаво“;

Женидба Врапца Подунавца: „плави скерци река и дана“;

Варош злих волшебника: „бели поздрав тамном земље сину“;

„Натпис“: било би страшно „да плава звонкост зажубори отровно“;

Чувари света: „пригушеност злата / стрепи у шапату соната“;

„Велика парада“: груди се надимају „под златним пљуском музике“;

Чувари света: „Узалуд свиће / у црним јековима“;

„Мајор Деснић и потпоручник Левић“: „црна паљба“;

Варош злих вилшебника: „О, песмо моја, чудна, без чуда, / трепете модри тамних пламена, / пожаре црни, музико луда“. У предратној варијанти, „песма“ се називала „рујним пожаром“.

Чувари света: „Да буде тамни звук / ватрених бића устремљен лук“; „тавни гласови облика“; „богови тамно ликују“;

„Остави“: „Долазе, долазе тамним клепетом / извори прадревни вечне сањарије“;

„Стари војсковођа“: класје „шушти тамно“;

Варош злих волшебника: на бојном пољу, „тамна се спаја с одјецима рика“;

Женидба Врапца Подунавца: „мутан тамни слог“.

У алегорији о државном удару, Бик је оборио слона с престола и „васељени на страх / пустио тамни рик“ (*Варош*). Формула се јавља и у опису предела с камењем и водом: „У потока тамном жубору / у вртоглавици камена и воде / неки се прастари заборавио мрак („Кланац собом обузет“).

„Насеље“: све је „вукло тамним речима“;

„Свет извире“: „Речи су претамне – печалне – прекратке“;

„Мађије се свете“: „Сломљени уроци / упорни бауци / слогови претамни“;

„Велики покојник“: „тмула“ тутњава;

„Са бескрајних узвишења...“: „Светлије су звука зубље“;

„Берач предела“: „прастари Берач предела“ у „титрању звукова“ намах „затамни срж: / час засветли алемом, / час сребрно малакше, / час бисерно зажубори“.

Метафоре и граничне комбинације:

„Звучни предео“: „Дозреле крошње јекова“;

„Не“: „Не чујем грозд звукова“;

„Тај стари“: „прадревњак“ извија на виолини „ситно везиво звукова“; све му је „изгледало спрегнуто / у нераскидив брујзвукова / који не допушта расплет и / свакоме се стеже око грла“ па „држи свет у омчи злочиначке музике“;

„Прадревњак“ је метонимија > виолиниста.

Варош: „Чипке песама“;

„Стари војсковођа“: „рој љутих крилатих нагласака“;

Чувари света: „звездани жубор“.

Боја тишине:

Женидба Вратца Подунавца: „И бели одблесци, и тишина бела“.

Укус звука:

Женидба Вратца Подунавца: „горки шумор презнани“;

„Фуцијама“: „занос лукова / у сласти звукова!“;

„Потпуковник Тиосав Дринчић“: сви се радују „слаткој веселој грмљавини“ српског оружја;

„Мађије“: „Преслатке су успаванке“;

„Мајор Деснић и потпоручник Левић“: жена је „стењала у сну / и слатко хркала“.

То је шаљиво као и презимена Деснић и Левић: десно и лево.

Чувари света: „брујн горка Вест“.

Додир звука:

„Капетан Живота“: „тупи врисак / челика и гвожђа“;

„Видела призивају“: „оштри“ цвркут опомиње „да нико не квари склоп и склад“;

„Белај“: сањарију прекиде „оштри глас подофицира“.

Звук светлости:

Чувари света: „Блесковима чедно брујим“, сплићу се модри и рујни цветови; „светлостима једро букти“. Књига је донела и кованицу „звездозвоњење“;

„Слутња“: „Јасног блеска страсним зовом“ дотиче се вртлог.

Додир светлости:

„Буновни предео у Померанији“: „Очи су свирепе од оштрих блескова“;

„Дан“: дијаманти „оштре светлости“.

Виђење мириса:

Женидба: „тамни мирис пути“.

Звук боје:

Варош: „у тихоме белом у белих духова“.

Ту је готово све бело.

Двојне комбинације:

Чувари света: „И у мразу горког крика“;

Варош: „И до којих васељена / нису дошла наша врела / наша горка призивања“;

„Врховна свирепост блеска“: „Гласова реских разголићен сев“;

„Песма корова и стихићи цветова“: „Звон из цвета сав ме смео / мирисом је узаврео“;

Чувари света: „Звук горко гори“.

Стих „Све што год живи, зелен баца крик“ заслужио је напомену. Песма „Зелено“ објављена је у *Републици* (16. 6. 1953), уз чланак „Зелени Београд“ посвећен летњем бујању корова у Београду. Рано „Ја“ пружа несинестезијску варијанту овог стиха: „Све што постоји о себи нам кличе“. Војислав Илић каже: „Све, што год живи – свом се паду клони“ („Елегија“). Винавер је можда

од њега позајмио синтаксички модел стиха о зеленом крику. Смисао боје није исти у другом примеру: зелен злокобни крик.

Дајући синестезији место у свим књигама, Винавер је наставио раније доба и проширио виђење звука, па је као тамне одредио: клепет, шум, рику и шуштање. Боје звукова су пратиле оно што је ново у репертоару двадесетих година.

Готово све формуле преносе звук у област других чула и уклапају се у стилске целине, у којима су истакнути компаратив и префикси. Ако се изузме скерцо, лексика је овде традиционална, док су комбинације другог типа постигле већу разноврсност на том плану.

Поставља се и питање фонетског симболизма гласа „р“. Да ли је то „р“ оштро и да ли асоцира на осете и опажаје? То је отворени проблем. Звук стиха се често заснива на групама сугласника и одговара једном или другом стилу. Винавер је правио нападне алитерације и по томе је ближи Његошу и Ђури Јакшићу него Бранку и Црњанском.

Извори и литература

Винавер, Станислав. *Варош злих волшебника*, „Геца Кон“, Београд, 1920.

Винавер, Станислав. *Чувари света*, „С. Б. Цвијановић“, Београд, 1926.

Винавер, Станислав. *Женидба врапца Подунавца*, Време, Београд, 1927.

Винавер, Станислав. *Алајбегова слама*, Београд, 1969.

Винавер, Станислав. *Европска ноћ и друге песме*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.

Винавер, Станислав. *Иза Цветкове меане*, Нолит, Београд, 1978.

Đorđije Vuković

STANISLAV VINAVER'S POETRY

Summary

The paper contains two parts. The first part deals with early Vinaver, and the second with his collections from *Varoš zlih volšebnika* [The Town of Evil Wizards] to *Evropska noć* [European Night] *Iza Cvetkove meane* [Behind Cvetko's Tavern]. The author devotes particular attention to the dictionary of the senses of sight, hearing, touch, taste and smell, as well as synaesthesia, which is one of the most important elements of Vinaver's poetry.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Радован Вучковић
Академија наука и умјетности Републике Српске
radovanvuckovic@gmail.com

РАНА ПОЕЗИЈА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: Тема овог рада је осврт на рану поезију Станислава Винавера. Говори се заправо о две његове збирке поезије које је објавио пред Први светски рат: *Мјећа* (1911) и *Смрт тишине и друге песме*. Узгред се помињу и његова тадашња прозна дела: *Приче које су изгубиле равнотежу* и *Мисли*. На примеру више песама из обе збирке показује се колика је важност Винаверове ране поезије која је претходила авангардним настојањима после Првог светског рата.

Кључне речи: ритам, музика, митолошке личности, телеграфске песме, космичка поезија, лирска револуција, експресионизам, авангарда, пародија.

Издавање дела Станислава Винавера у више књига омогућило је читаоцу да их данас прочита на темељитији начин него некада. У првој књизи *Рани радови* сабрана су сва Винаверова дела настала и објављена између 1908. и 1918. године, а уз њих су штампани критички коментари у тадашњим публикацијама. Од посебно штампаних ту се налазе књиге песама *Мјећа* (1911), збирка прозних текстова *Приче које су изгубиле равнотежу* (1913) и скуп афористичких сентенци и размишљања *Мисли* и као додатак истој књизи *Смрт тишине и друге песме*. Испод једног краћег приповедног текста из *Прича које су изгубиле равнотежу* стоји да је написан 1908. године. Тада је Винавер могао имати седамнаест година. А то би онда значило да је све те своје књижевне ствари објављене у књигама Винавер написао до своје двадесет и друге године. За то време

он је студирао у Паризу и испод многих *Прича које су изгубиле равнотежу* стоји име тога града. А то би све требало да значи да су наведена дела производ младог песника који је стицао знања у тада најпривлачнијој светској културној метрополи и да су у њима била видљива, већ на први поглед, сазнања која је усвојио читајући и скитајући по великом граду и крећући се поред истакнутих уметника тога доба.

Четири књижне целине које је написао и објавио разликују се у форми: *Мјеђа* и *Смрт тишине и друге песме* су у стиху, а *Приче које су изгубиле равнотежу* и *Мисли* у прози. Међутим, прозна форма је у њима различита, иако су подстицаји за причање и размишљање истоветни: сликари и музичари и њихова дела онако како се преламају у свести младога песника, затим широки избор митолошких личности и знамења и њихових пројекција у сентенцијама и фабулама. Разликују се утолико што Винавер у *Мислима* излаже своје погледе и размишљања у кратким и прегнантним сентенцама, а у *Причама које су изгубиле равнотежу* уобличава кратке приче сентименталне или делом хумористичке садржине. Међутим, неки делови *Мисли* подсете на песме у прози у којима се лирска експресија меша са мисаоном спекулацијом или медитацијом о музици, поезији, сликарству или животу уопште. Типичан је за тадашњу космичку лирику Винаверов емфатичан излив дивљења и мржње према Сунцу:

> Сунце! Крти си дијамант и етером, провидним стаклом простора, циновске шараш спирале. Сликар си небеских фрески.
>
> Ти ствараш живот, да би уживао у смрти. Како палиш, како сажижеш, како исишеш!
>
> И мрак ти сам није довољно црн и њега самог печеш још страшније хоћеш да га уцрниш и унаказиш... Оче живота, мржњо страшнија него мржња, Сунце! (Винавер 2012: 224).

Приче које су изгубиле равнотежу још су ближе форми песама у прози које су још тада честе и у српској књижевности. Перо Слијепчевић, помињући Оскара Вајлда и Бодлера као могуће узоре Станислава Винавера, каже на једном месту: „Има у овој књизи и неколико одличних пјесама у прози, којих се не би жацао написати ниједан од горе поменуте двојице“ (Слијепчевић, према Винавер 2012: 468). И заиста, више лирски интонираних причица у *Причама које су изгубиле равнотежу* су праве песме у прози, што се може наслутити и из њихових наслова: „Пред вратима еденским“, „Песма“, „Жеља“, „Лаж“, „Музика“, „Музика моје маме“, „Свет“. Најчешће су то лирски утисци са извесним ненаметљивим заплетом или невидљивом фабулом онога типа какви су у Андрићевим *Немирима*: „Дјеца“, „Прича из Јапана“, „Изнад побједа“. И остале приповедачке творевине из те књиге нагињу тој врсти казивања о некој библијској личности у лирски екстатичном исказу или благој хумористичкој стилизацији. Библијска или митолошка имена истакнута су у наслову: „Ниобе“, „Прометеј“, „Прича о прекрасном Јосифу“, „Пенелопе“, „Мазепа“, „Астијанакс“, „Нетибор“.

Како Винавер прави причу, која је блиска песми у прози, најбоље се може видети на примеру цртице „Прометеј“. Зевс једног дана, „пијући нектар и амброзију, сети се охолога Прометеја“. Предлаже својој свити да крену у посету том непокорном и према освајању немогућег опредељеном фанатику. Са њима је и једна лепа нимфа која са одушевљењем обухвата погледом усамљеног и на својим немогућим хтењима распетог Прометеја. Зевс покушава да га убеди да напусти своју мисију и да крене са њима на Олимп: „Остави твоје будалаштине неостварљиве и мисли несхватљиве, смешне и непојмљиве за биће разумом обдарено. Отковаћемо те, излечити па хајде с нама на Олимп, на гозбу и на задовољства“ (Винавер 2012: 135). Разуме се, Прометеј то одбија, уверен да кад се искорене заблуде и злобе у људима, наступиће време среће и благостања.

Зевс остаје при своме: „Док год је људи, говораше Зевс, биће и заблуда и злочина и мржње и злобе. И свирепи и крвожедни њихов бес никад угушен не може бити“ (Винавер 2012: 136). Као и у другим причама, стилизованим као фабулизоване песме у прози, и овде испод благог хумористичког подтекста крије се Винаверово оштро проницање у људе и његово, и поред местимичне екстазе, трагично осећање живота изражено у антиномијама између светлог и тамног.

И то је темељна идеја Винаверова и у прозним и у песничким текстовима: да велича животодајну снагу сунца и космоса, али не заборавља да помене, као у наведеном фрагменту из *Мисли*, где је сунце као сјајни дијамант, да је оно носилац разарања и мржње, као што је то човек у Зевсовој представи. У том погледу све ране Винаверове књиге представљају јединствен рукопис који је исписивао врло млад и за своје године и превише учен човек који је хтео да брзо опроба све начине писања и искуси све сензације живота и стеченог знања, преводећи их у стихове или приповедачке слике и мисаоне сентенце. Нас овде, међутим, занимају првенствено Винаверове тадашње песме које је сакупио у две збирке стихова: *Мјећа* и *Смрт тишине и друге песме*.

Мјећа је најзначајнији песнички Винаверов рукопис који је објавио до Првог светског рата. Учинио је то са навршених двадесет година, па се с разлогом претпоставља да је песме писао и знатно пре тога. Посветио их је умрлој сестри Мјећи, за коју је, изгледа, био много везан. Зато су и почетак и крај у знаку њеног имена. У уводној песми „Трен“ песник радичевићевски сетно пева мртвој сестри:

Сестрице моја, већ много дана прошло је време,
већ много време.
А срце пуно крвавих рана
А чежње страшне никад не нêме
(Винавер 2012: 3)

У следећој опет се обраћа насловом „Сестрици далекој“. И на крају, у „Финалу“, песник тражи да се запале све „лампе и све свеће под моју болну бледу главу“:

И сав бол вечан из мојих груди
Тај бол што никад не знах изрећи
Та страшна песма о мојој Мјећи
Кроз вапај звона нека загуди
(Винавер 2012: 113)

Те оквирне песме испеване у традиционалном духу изражавају опозицију Винаверовим сунчаним екстазама и екстатичним фантазмама које ће чинити садржај ове ретко разнолике и формама и садржајима богате збирке младога песника. У којој мери је слојевита Винаверова *Мјећа* говори податак да су песме у њој разврстане у осам циклуса и да је сваки циклус засебна целина, тематски и у погледу доминантног језичко-версификацијског облика. Сигурно је таква разноликост песничких форми у једној књизи младог почетника запрепашћујуће деловала на ондашње њене тумаче и навела их да је претежно негативно вреднују. За њих су посебно морале бити зачуђујуће Винаверове тзв. телеграфске песме из циклуса „Песници“, у којима је тргао за ослобађањем звука из појединачне речи како би га искористио за необична римовања. Такав поступак, или сличан томе, био је чест у ондашњој европској поезији. Тако је немачки песник Аугуст Штрам, иначе поштански службеник по занату, остао забележен у историји немачке књижевности према сличној врсти песама. Међутим, то се Винаверовим колегама песницима, који су коментарисали његову књигу, није допадало и они су сви редом (Милутин Бојић, Трифун Ђукић, Велимир Рајић, Ранко Младеновић) ту врсту стихова или краће песме оквалификовали као играрије и на основу тога доносили крајње негативан суд о *Мјећи*. Пуно разумевање и ваљане анализе Винаверове збирке дали су Павле Стефановић и Божидар Пурић, што се

могло и очекивати од људи који су били наклоњени његовом песничком раду. Изненађује, међутим, благонаклона оцена *Мјеће* од Јована Скерлића у једној краћој белешци у СКГ-у. Утврдивши „да овај млади литератор има много литературе и да код овога модерниста има стварног осећања и смисла за модернизам“, Скерлић закључује: „Но, свуда види се један млад и оригиналан таленат који превире и који тражи свој израз и пут“ (Скерлић, према Винавер 2012: 437).

Данас нам се, међутим, Винаверова књига стихова *Мјећа* представља у другачијем светлу него његовим песничким савременицима. Оно што је њима изгледало као промашај и пука играрија нама изгледа као тражење нових песничких решења која су се осведочила у доцнијој поезији и била подстицај за тзв. лирску револуцију после Првог светског рата. У тематској и формалној разноликости *Мјеће* очитовала се жеља младог песника да прошири изражајни регистар тадашње поезије у којој су доминирала строга парнасовачко-симболистичка правила. Али, ни Винавер их није би одбацио. Напротив, знатан део његових песама у *Мјећи* писано је у истом стилу и према строгим версификацијским начелима. Много је међу његовим тадашњим песмама сонета прављених уз доследно поштовање строге сонетне схеме. Исто тако, и тематски су те песме разноврсне, па се данашњи читалац неће изненадити кад прочита једну успелу „Пролетерску песму“, у којој песник позива у бој, на барикаде и у борбу против неправде, зато што „свуд смо једни људи, једно сунце греје“:

Покличем нек јече друми и сокаци
Пролетеру напред! Ланце тешке збаци
(Винавер 2012:74)

Не мање је успела и песма „Отаџбини“, где се на традиционалан песнички начин позива на слогу и против свађа, а величају њени дарови које је поклонила својим житељима:

Све ћемо дати јер све си нам дала:
Песму мелодичну, наш нам језик даде
Дала си наме радост, патње, наде, јаде
Болове и осмех, тугâ, идеала.

Од своје си свиле наша срца свила
Дала си нам себе, те тајне мотиве
Што у дубинама наше душе живе.
Отаџбино мајко, отаџбино мила.
(Винавер 2012: 76)

Ипак, ова врста Винаверових песама, као и интимних исповедања у строгим формама и симболистичким финесама, нису достигнућа које ће нас данас импресионирати. Пре су то Винаверове песничке творевине које се могу схватити као експлозивни материјал за деструкцију симболистичко-парнасовачких савршенстава. То је онај део Винаверових песама које су сродне Ћурчиновим хумористичким играријама попут оних у песми „Пустите ме како ја хоћу“, коју је Богдан Поповић унео у *Антологију новије српске лирике.* Или „Карневал“, која је истоветна са Винаверовим тадашњим настојањима да звучним репетицијама изазове ефекте смешног и пародијског. Винавер је заиста још тада доказао да је мајстор у стварању бескрајног ланца рима на основу почетних звучних удара који се зракасто шире и чини се да им нема краја. Поготово су честе такве „играрије“ у песмама насталим као музичке варијације, подстакнутим неким импулсом из света музике.

Међу најдужим творевинама у *Мјећи* је „симфонијски спев“, како га је окарактерисао песник, под називом „Сирене“. У слободним звучним варијацијама песник је представио у облику оперске плесне представе развојни ток љубавне драме од почетне Чежње, преко Страсти и Љубоморе, до завршне Равнодушности. Све четири секвенце су организоване уз учешће хора и че-

тири сирене, а међу њима је неизбежни *Он* као центар око кога се окреће цео звучни спектакл, у коме у говорним партијама једна реч повлачи другу сличног звучног састава и изазива непрекинути ланац рима. Певају две сирене у дуету:

Страсти гром,
Грома слом,
Снагом свом.
Бесном, злом
Нек је с мном
(Винавер 2012:56)

Ондашњи критичари највише су се били окомили на ову врсту Винаверових песама из *Мјеће* у којима све почива на „вишку римовања“, како се доцније изразио Миодраг Павловић (Павловић, према Винавер 1973: 101) или на телеграфске звуковне репетиције у којима су се распадале речи и римовање се успостављало на основу гласовних комбинација. У више наврата навођена је песма „Шекспир“:

Стар
Лир
Чар
Мир
Мук
Свак
Пук
Чак...
(Винавер 2012: 44)

Винавер је, међутим, хтео да тим експериментима нагласи свемоћ ритма у песничком стварању. Истакао је тако, не пишући никакав програмски текст, да је ритам темељ једне песничке творевине на начин на који је то и у музици. После Првог светског рата многи песници су понављали ту мисао, а Винаверова је заслуга што је знатно раније нагласио значај музике, посебно ритма, у формирању костура једног песничког дела.

Међутим, овакве звучне „играрије“ често су биле подлога хумористичког и пародијског у демаскирању устаљених песничких образаца, у чему је млади Винавер још у *Мјећи* био испред свих песника своје генерације. Ритмичко поигравање основ је хумора и хумористичких варијација којима могу да се деструишу сваки песнички образац и окоштала техника римовања. Захваљујући томе Винавер је у *Мјећи* написао цео циклус пародија „Песнички списи Трајка Ћирића (Млађег)“, у коме је пародијским песмама представио већи део српских песника почев од Бранка Радичевића до Момчила Милошевића. Посебно се у тим пародијама подсмевао парнасовачко-симболистичкој норми коју су у предратној песништву успоставили најдоследније Дучић и Ракић, а коју је у делу својих песама из *Мјеће* следио и Винавер. Винавер, ученик Бергсонов, још тада је желео да хумором разбије ту врсту маниризма која је могла да буде сметња развоју и променама поезије, о чему се тада, а особито после Првог светског рата, говорило на све стране. Разуме се, Винавер је своје пародије после рата уобличио у посебне књишке целине, али је важно истаћи да је њихов корен у *Мјећи* и у предратном Винаверовом песништву. После рата Винавер је 1920. објавио књигу *Пантологија новије српске пеленгирике,* у којој јој пародирао познату антологију Богдана Поповића, његове строге неокласицистичке принципе и технику писања коју су они подразумевали.

Поред технике, друга основна мета Винаверове пародије била је патетичка озбиљност поезије естетизма: њеног изражајног барока и трагичне инспирације. У Винаверовој пародији Ракићеве „Јефимије“, под насловом „Евдоксија“, јунакиња песме бежи из манастира („манастира сита“), а „с њом шест њених друга, што су као она младе“. Да би паралелност трагичне озбиљности Ракићеве песме и неозбиљности пародичне схеме била до краја изведена и поентирана, али и поремећена, Винавер уводи црне себре који хоће да их воде натраг у манастир (означавајући још тада црне волшеб-

нике старог рационалистичког и моралистичког света, о којима је после рата писао). И у поенти демонстрира, пожаром лакрдијашког пародијског заплета, бесмисао трагичне и претеране озбиљности: „Евдоксија сваку ножем тад прободе па попије отров, и умре тог часа“.

И све остале Винаверове песме из *Мјеће* овога су типа и на исти начин су пародије љубавних конвенција симболистичког трубадурског култа. Настојећи да му песма не буде чулна (у програмској песми под насловом „Песми“ из збирке *Смрт тишине и друге песме),* да буде „трепет незнане магле прамена“, да продире право „у плес суштине кроз провалијске даљне маглине у безданове бескраје тихе“, плашећи се чулности жене (песма „Жене“ из исте збирке) и питајући се докле ће бити „тако вечне светиље туга и усхита“ (песма „Ботичели“), Винавер се у хумористичким песмама руга трубадурским љубавним гестама и попут писца *Дервиша* доводи свог љубавника пред ноге драгани. И овај је пита: „Сонета и мадригала што вам плачна муза дала зар је хрпа јоште мала?“ интересујући се за облик и ритам песама које ће да јој пева (песма „Мадригал“ из књиге *Мјеђа).*

Тако је Винавер, у једном делу својих песама, разарао култ озбиљности и реда који је у другом стварао. Његов захтев да песма треба да продре у суштину, да буде музика која је ослобођена чулности и посвећена жени као вечној светињи, у другим песмама хумористичко-ироничне провенијенције био је доведен у питање пародистичким приступом истим темама и мотивима. Винарев је тако схватио ову другу врсту пародијске песме као средство борбе и против властитог култа озбиљности и конвенционалне ритуалности, коју оличава песма прављена по строгој схеми, као што му је таква, вероватно, лебдела пред очима док је пародирао цео један већ помало клишетизирани, у својој изграђености и довршености, стил парнасовско-симболистичке поезије у српској књижевности тога времена. На тај начин, као и Ђурчин и други песници тога времена, пу-

тем хумора и ироније, између осталог, Винавер је припремао револуцију песничке форме, за коју се несебично залагао целог живота, а нарочито у време лирске побуне после Првог светског рата.

У доцнијим проценама значаја Винаверове прве збирке песама њен пародијски део посебно је акцентован. Тако Јован Христић каже на једном месту: „Није потребно пажљиво читати *Мјећу* да би се видело како је у тој књизи (...) Винавер пронашао свој стил и да је тај стил био пародија“ (Христић 1954: 21).

Али Винаверова *Мјећа* је, како је и напред речено, стилски веома шаролико песничко дело и елеменат хумористичког и пародијског само је један њен део. Већ је наглашено да је знатан део песама у тој књизи испеван према преовлађујућим песничким обрасцима тога доба и да су то, ако се процењује вредносним критеријумима, можда и најбоље њене песме. Неколико њих је пренео у послератну збирку *Варош злих волшебника* (1920).

И најдужу песму у *Мјећи*, могло би се рећи поему, „Фаетон“, чини седам складних сонета који опевају митолошку причу о сину моћног Сола, бога Сунца и Климене, који је зажелео да од оца добије и тера Васионом Сунчана кола. После дугих оклевања и позивања на свемоћног Зевса, Сол му испуни жељу. И у последњем сонету читалац може да прати успламтелог митског младића, сличног песнику самом из „Орловске песме“, како се отима контроли и пушта кола таквом силином беса да хоће да запали цео свет и васиону. Седми сонет представља заправо тренутак кад Фаетон узима узде кола у своје руке и жели да оствари своју рушилачку намеру.

Просторе, о звезде, чудовишта бесна
Скорпионе, Раче, Медведе и Лаве
Чујте и почујте: Ја, пун младе славе
Фаетон син Сола сит тог шара тесна

Земног, сит земаљског милења у праху
– Коначно, границе, гуше ме и даве –
Ја се гњурам у вас бескрајности плаве
Грлићу те небо у грљају плаху!

Из вас огањ пршти моји коњи врани:
Пуштене су узде, никога да брани
У лет у надбездан. Нек ваш дивљи врисак

Загрмев објави да оргија ту је.
Кроз спржени бескрај, о, док он се чује
Биће само Ништа, Тама, Ја и Блесак!
(Винавер 2012: 71)

Није тешко осетити да је напон језичке масе у сонету такав да лако може да се разлије у химничну симфонију у којој би били представљени могући лом у васиони и настанак оне врсте космичких песама у ослобођеном стиху какве су се тада писале (посебно после Првог светског рата), а чији је један од твораца био и Станислав Винавер. „Фаетон“ је значајна Винаверова поема и по томе што успоставља мост према прозној књизи *Приче које су изгубиле равнотежу.* Знатан део тих прича су, наиме, исприповедане легенде о знаним митолошким и другим ликовима, а велики је подвиг за младог песника био да једну од њих преведе у строгу сонетну форму и да је укључи у своју песничку приповест и васионске просторе.

Али за *Мјећу* се не би могло рећи да репрезентује ту трећу врсту лирике која се тада називала космичком. Пре је то следећа збирка *Смрт тишине и друге песме*, која је штампана као додатак књизи *Мисли*. То је збирка песама знатно мањег обима од *Мјеће,* једнообразнија и чистије изведена. У њој доминирају два типа песама. У првом делу су песме, могло би се рећи, класичне конструкције и инспирације, међу којима је свега један сонет посвећен Јовану Дучићу, а остале су песме од три и четири строфе са уобичајеним укрштеним римама. У другом делу су претежно песме на музичке и сликар-

ске теме познатих имена из тих области. На првом месту треба поменути песме „Шопен“ и „Полонеза“. Следећи симфонијске варијације познатог пољског композитора, Винавер овде растерећује стих од уобичајених римовања и следи ослобођене музичке фразе, што му допушта да слободно заплива у космос или да се одбије од космичких маглина у себе самог, трагичног и земаљског. У том смислу посебно је занимљива и карактеристична песма разуђеног слободног стиха „Шопен“, у којој се препиру два акорда: један је светао, пролећни, а други је тамни. Први слави светлост и позива на лет према висинама, а други опет окреће поглед ка земљи и градилачким подухватима на њој, опомињући првога: „Без мене Сунцу ћеш, али нећеш допрети до Сунца!“

Ова песма говори о песниковој распетости између земаљског и небеског, између земље и васионе, што спецификује Винаверову тадашњу космичку лирику. Она није у оној мери екстатична као што су биле „Космичке песме“ његовог тадашњег пријатеља Светислава Стефановића. Винаверов лет ка васионском пространству је са задршком и осујећен је тамним земаљским искуствима и боловима на које је појединац осуђен на земљи и никакав лет у бескрајност неће га спасти. Та друга страна отрзања од земаљског и полета према васионском изражена је у другој песми посвећеној Шопену, „Полонеза“. У такту полонезе обликују се у тој песми визије демонског и свеприсутне земље којом тече и крв и јавља се Црни Маг. Као да се у тој песми негде у позадини назиру загушљива стања пред прву светску катастрофу, како их је Винавер наслутио. Можда је то био разлог што је ову песму пренео у своју прву послератну збирку *Варош злих волшебника.*

Сличне противности два акорда, како је то именовано у песми „Шопен“, препознају се и у „Мртвом граду“. Овде у стилу ритмичке попевке, у кратким плесним стиховима, ослоњен на сликара Беклина, слика Винавер град који умире док све око њега живи. Град

је самртник, пред кућама стоје „људи строј“, а на прозорима „жена вај“ и сви напрегнуто очекују да се јави звук. Замрло срце обнавља „спомене на давни звукова пир“. За то време:

Над главом нашом звездан сјај,
Све небо бело, безмер-горостас
Свег неба гори звездани гај...
„О звука, звука вечитост дај!“
(Винавер 2012: 270)

Зато се мора поклонити посебна пажња овој врсти двовалентне Винаверове космичке лирике, иако он није ни приближно испевао толико песама тога типа попут Стефановића или других тадашњих песника у свету. У њој се мешају диспаратне сензације, као што су уочљиви контрасти мрачног и светлог и, исто тако, у њој је идеална светлост хумористички и саркастички убачена у игру. Тако је створена подлога за гротескну експресионистичку слику у којој симултано постоје апсолутна космичка озбиљност и субјективни демонски смех, сјај звезда и вечног простора и тама која их поништава кад се губи свест о њиховом постојању. Винаверова поема „Визија“ из књиге *Смрш тишине и друге песме* представља увод у поезију ове врсте пре и после рата.

Већ сам наслов те поеме о путовању у свемир говори о њеној експресионистичкој визионарној структури: о снажном прожимању сновиђења и мисаоног обухватања субјекта у космичком пространству и о настојању да се изрази значење појединачне свести и њене акције у свемирској хармонији. Видљива је модерна интелектуално-агностицистичка структура Винаверовог мишљења, насупрот, најчешће, пеанском, екстатичном и романтичном идеализму већине осталих, са изузецима оних који су цео свет, па и свемир, доживели као празнину и губилиште без катарзе (Дис, Срезојевић). Неодвојив део те интелектуалне свести јесу хумор и иронија, који се манифестују у споју противреч-

них квалитета (узвишено, тривијално), или у версификацијској игри и пародијском винаверовском песничком стилу. Природно се јавља слика нацерене демонске експресионистичке визије која на моменте делује и уметнички сугестивно.

Поема „Визија“ написана је у виду поетске, хумористички нијансиране бајке. Она почиње овим стиховима:

Прерушен упутих се преко звезда.

С времена на време видех по неко сунце
како се около као паун размеће својим бојама
(Винавер, 2012: 271)

Настављајући даље у истом тону, песник говори иронично о насмејаним сунцима обученим у „хаљине од златних прелива“: „Без суза иђах кроз пламене исписане небом“. Тај пут га води „до неке друге васељене“ коју је обузимао потпуни мрак и „са свију страна дижу се стубови од таме“. Освештавање ремети таму:

Бесни, вришти светлост луда
Огња топот лије свуда
Циче зоре – страшан тресак!
Обнавља се звезда блесак!...
(Винавер: 2012: 273)

Међутим, песнику се у једном тренутку учинило да је „овој васељени суђена скора смрт до истрошености“. У складу са ироничном космичком фантазијом, која је послужила као увод у све Винаверове послератне космичке играрије, јесте и феномен поновног надолажења мрака у моменту кад песникова субјективна свест напушта ту другу далеку васељенску вечност („Мрак као и пре, све одевено у мрак“). Разуме се, мрак, који настаје гашењем индивидуалне свести, може да буде уништен само њеним поновним обнављањем. Зато, „само, по негде, где бих ја, од ватромета, беласа се још мало комађе звезда“. Субјективна песникова свест на-

звана је на крају „Демон Бола, црно очајање“ – једном, дакле, експресионистичком песничком синтагматском метафором.

Тако је, убеђењем Винаверовим у овој песми, да „за мном не иде никакво свитање“ (само испред њега, значи), изражена друга страна космичког мита: негативни квалитет празне и укочене вечности коју може да оживи динамика живота и субјективне свести. С друге стране, као и у послератним песничким и есејистичким фантазијама овога типа, Винавер и пре рата потенцира мисао о истрошености васељене, о потреби њеног обнављања ритмиком променљиве људске свести. Вечности он супротставља несталност човековог живота. Истиче у први план душу, у којој се све прелама и по којој све значи. У свему томе може се препознати Бергсонова филозофија развоја и обнављања, на исти начин као што се у реализацији ове Винаверове поеме примећују трагови Бергсонових мисли о хумору.

Винаверова рана лирика не спада у оно најбоље што је тај песник написао. Миодраг Павловић је с разлогом указао на вредност његове касне међуратне поезије, посебно књиге *Европска ноћ*. У његов избор Винаверове поезије ушле су само неколике песме из *Мјеће* и *Смрти тишине...* које је сам песник уврстио у *Варош злих волшебника*. Међутим, ако се укупна Винаверова поезија процењује на основу књижевноисторијских критеријума, онда ствар се може видети и другачије. Тада искрсава значење онога што је млади двадесетогодишњак написао у поезији, тражећи властити песнички пут, испробавајући различите песничке форме и суочавајући се са идејама које су тада биле актуелне у свету поезије. Винавер је, нема сумње, у две ране збирке наговестио све оно што ће доцније остварити, а такође у његовим тадашњим песничким експериментима садржане су све замисли и изведбе послератне авангарде. Не постоји ниједна збирка стихова тадашњег најмлађег песничког нараштаја која се по новаторским особинама може мерити са две Винаверове ране књиге

поезије. И поред тога што је са успехом неговао и строге форме, Винавер је настојао да створи и нешто ново и до тада у нашој лирици непознато и непризнато. Зато је експериментисао са разним ритмовима и произвођењем ефеката неуобичајеним звучним подударањима; ругао се устаљеним песничким нормама и гестовима и писао још тада пародије које ће у пуној мери уобличити тек после Првог светског рата. Писао је и посебну врсту космичких песама које су, услед хумористичких поигравања или трагичних тонова, блиске једном делу тадашње немачке експресионистичке лирике тога типа. Тако је рана Винаверова поезија доносила много новина које ће праву вредност стећи тек после Првог светског рата.

Закључак

Иако не чини најбољи део Винаверовог песничког рада, његова рана лирика има непроцењив књижевноисторијски значај. Не постоји ниједна књига стихова тадашњег најмлађег песничког нараштаја која се у том погледу може мерити са Винаверовим збиркама *Мјеѣа* и *Смрт тишине и друге песме.* И поред тога што је неговао строге песничке форме, Винавер је у те две књиге настојао да експериментише и да прокрчи нове лирске путеве којим ће песници корачати после Првог светског рата. Писао је, располажући слободно језичким и версификацијим могућностима, звучне песме, пародије, космичку поезију. А све је то тада представљало новост.

Извори и литература

Христић 1964: Јован Христић: „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, *Станислав Винавер,* Београд, Нолит.

Винавер 1973: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме,* Београд, СКЗ.

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Рани радови, Дела Сшанислава Винавера*, Београд, Завод за уцбенике, Службени гласник.

Radovan Vučković

STANISLAV VINAVER'S EARLY POETRY

Summary

This paper represents an overview of Stanislav Vinaver's early poetry. In fact, we discuss two collections of poetry, published on the eve of World War I: *Mjeća* (1911) and *Smrt tišine i druge pesme* [The Death of Silence and Other Poems]. His prose texts from the same period, *Priče koje su izgubile ravnotežu* [The Stories that Lost Their Balance] and *Misli* [Thoughts] are mentioned in passing. On the example of numerous poems from both collections, we demonstrate the importance of Vinaver's early poetry that precedes the avant-garde efforts after World War I.

821.163.41.09-1 Винавер С.
821.163.41:801.6

Александар Петров
Универзитет у Питсбургу
sashapt@hotmail.com

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР – ВИЗАНТИЈА, ВАСЕЉЕНА И ЈЕЗИЧКО ТКАЊЕ

Апстракт: У раду се тумачи однос песника Станислава Винавера према концептима Византије и космоса, као и разноврсним облицима, да употребимо његов израз, „језичког ткања“. Винаверов опус се истражује од његових ратних песама и незавршене поеме „Немања“, објављиваних у *Српским новинама* и *Крфском забавнику* 1916–1917, преко *Вароши злих волшебника* (1920), *Чувара света* (1927), *Ратних другова* (1939) и *Европске ноћи* (1952) до постхумно објављене књиге *Иза Цветкове меане* (1978), у којој је најистакнутији винаверолог Гојко Тешић сабрао песме из последњих година песниковог живота, штампане у часописима и листовима или пронађене у заоставштини. Винавер је као песник макрокосмоса и микрокосмоса прави песнички наследник Петра Петровића II Његоша, али и српске народне поезије космичке тематике. Посебна пажња посвећена је и Винаверовим аутопоетичким текстовима, у поезији и есејистици. Винавер је и у васељени и на земљи приказао борбу сила добра и зла, а указао је и на узрочну везу та два плана. А оба плана је изванредно дочарао својим стихом, нарочито оним римованим, кратким. На крају истраживања поставило се и питање није ли поезија Станислава Винавера, правог мађионичара језика, најсавршенији модерни израз лирске мелодије српског језика, звали је матерњом или не?

Кључне речи: Византија, типологоја ратне поезије, мистика, музика, језичко ткање, стих, ритам, интонација, рима, звук, лирска мелодија, мађија, аутопоетика, зли волшебници, песимизам, апокалипса.

1. Византија

Један од најзанимљивијих разговора између писаца у историји српске књижевности вођен је пре скоро сто година, а у потпуно изузетним, трагичним околностима. Винавер је са српском војском као водник, „са тридесет гладних војника“ у одступању кроз Албанију, „на некој чуци“, вероватно окружен смрзнутим лешевима на снегу, срео Милутина Бојића „тешко болесна и у цивилу“ (Винавер 1975: 159) и задржао се са њим у трочасовном разговору о српској поезији и њиховој заједничкој љубави према Византији. Тог разговора присетио се Винавер две деценије касније и описао га у свом познатом есеју „Скерлић и Бојић“ (1935). Нећу се задржавати на Винаверовој оцени Скерлића, „исправног и искреног човека“ у коме је, ипак, видео „типичнога неуметника“ (Винавер 1975: 144). Али, указаћу на Винаверове судове о српској поезији с почетка 20. века и на разлику између њега и Бојића.

Српску предратну поезију, мада то изриком не каже, Винавер је делио на два типа, или две линије. Једној, тада доминантој линији, коју је, мада не са већим жаром, подржавао и Скерлић, припадали су Дучић и Ракић, а приклонио јој се својом првом књигом и Бојић. Другу линију су представљали Пандуровић, затим „несумњиво велики песник Дис“ (Исто: 142) и Винавер. Винавер се пред рат против Скерлића борио са три речи – *музика*, *мистика* и *математика* (која није значила „суву минералну јасност“), а прве две су му биле нарочито блиске јер су наговештавале „неку музичку тајанственост“ (Исто: 146). Своје „ефекте музичке, тајанствене и видовите“ (Исто: 150) Винавер је покушавао да оствари „слободним ритмовима“, „лелујавим подударањима, где акценти нису били једнаки“ (Исто: 150). Винавера је „поредак речи дражио“ (Исто: 153), док је Бојић био, по њему, „потпуни роб риме и срока“, па су Бојићеви стихови, упркос језичком богатству, услед њихове „сликовне јасности“ били без икакве „таме и одјека“ (Исто: 150).

А када је реч о Византији, без које обојица нису могли себе да замисле као праве, или велике песнике, и ту су се, према Винаверу, знатно разликовали. Бојићу је Византија била неопходна „због теме, велике теме предмета“ (Исто: 155), била му је слична „староме блеску који се спомиње у народним песмама“ (Исто: 157), Винаверу „због ткања, правога ткања језичкога“ (Исто: 155), због чега му је био „мрзак Вук Караџић и његова реформа“ (Исто: 153), а привлачила га српска средњовековна књижевност.

У том разговору било је речи и о будућности српске поезије. „Бојић је видео рађање Нове Епопеје. Ја сам видео пригушеност и мистику. Ја сам тада такве стихове и носио у себи“ (Исто: 159–160). Бојић своју замисао о великом епском спеву није могао да оствари, али је у преостале две године живота ипак написао, поред неколико одличних лирских песама, и једну изузетну реторичку оду, „Плаву гробницу“. А и Винавер је у ратним годинама предност дао, ипак, поезији једног другог типа.

Једна од тих песама другог типа је песма „Визије пред Скадром“, истовремено и аутопоетичка и полемичка. Онима који су својом „бласфемијом“ прекинули „свилу нежних танких веза“ између песника и „тишина“, онима којима је хтео „најмирнијом речи, тихо“, и „скромно и без геста“ рећи „појмова бескрајних замишљена јата и летења многа“, поручује да су то биле речи „надања и спаса“. Али ти којима се обраћао хтели су нешто „силно, и светло, и свима“ (Винавер 1916: 2). Дакле, песме које је носио у себи, биле су и „претихог значаја“ и –

> Не беху за масу: да руши и слама,
> Јер за хујно море треба хучна мисо
> А за пожар патње треба говор плама

Зато је пожелео да за „тамну браћу“ напише песме другачијег гласа и „смерно молио даљину сестринску да да речи нове“ и „моћ за неизмерно и гласнији замах… и светлије снове“ (Исто: 2).

Ако оваква полемичка песма није ни могла да буде типична за песника мистике, она бар није морала да користи дванаестерачки стих, карактеристичан за поезију претходног, доратног доба. Боравак на Крфу за Винавера је очигледно био тренуткак песничког преиспитивања и прилагођавања историјским околностима. Винавер је, са још две дванаестерачке песме, „Наредником Велибором“ и „Командантом батаљона“, из најављене збирке *Пешаци*, постао песник савремене ратне тематике. Али ни то нису биле песме „гласнијег замаха“ и „светлијих снова“, мада су у његовом дотадашњем опусу представљале новину. Винавер је по њима близак истакнутом, а неправедно у заборав потиснутом песнику Владимиру Станимировићу. Поезију тог типа у својој класификацији ратне поезије (Петров 2014, у штампи) сврстао сам у поезију петог типа. Она се се клонила вредносних судова и ограничавала на слике ратних страхота. Нека као пример послужи краћа Винаверова песма „Наредник Велибор“:

Два је дана борба грмела планином
Топови се вичу, пролама се јека…
Замуче… И урла са новом жестином:
Два крвава дана трећи крвав чека.

Два војника журно копају сред блата,
Рака је огромна, суморна, дубока:
Наредник Велибор, рањен у три рата,
Џин вечитих шала, насмејана ока,
Погибе у борби … И, крај весељака,
Ракију су пила два мрка сељака.

(Винавер 1916: 2)

Блиске су те песме, кроз своје војничке ликове, и песмама Милосава Јелића о погинулим јунацима, само што су без фолклорних референци и наглашене дидактике, оптимизма и патриотизма. Тих песничких одлика био је у Јелићевим песмама свестан и Винавер, мада је за његов *Српски венац* написао да је „несумњиво ремекдело“ (Исто: 161). Винавер је према Јелићу, као песнику

погинулих ратних хероја, очигледно био снисходљив када је поново, 1939, уочи Другог светског рата, објавио, мада на други начин писане, песме посвећене својим „ратним друговима“ из Првог светског рата.

Винаверов спев „Немања“, међутим, сврстава се, опет према мојој типологији ратне поезије, у седму групу. Седми тип поезије колеба се између четвртог и шестог типа. Четврти тип такође рат оцењује као зло, али се однос према том нужном злу релативизује у случају када су песници припадници нације која је нападнута и зато принуђена да се брани, дакле оне која води тзв. „праведан рат“ (поезија Милосава Јелића припада овој групи). Шести тип поезије се заснива на тези да би музе требало да ћуте у време када говори оружје. А како песници поезије овог типа ипак пишу и објављују поезију у ратним условима, они начелну приврженост поменутој тези исказују тако што пишу поезију у којој, под 1, није присутна ратна тематика уопште, или су, под 2, присутни само неки њени далеки одјеци, или се, под 3, рат приказује парадигматски и са временске дистанце. Уместо о актуелном рату, у том трећем случају, реч је о ратовима из далеке, националне или светске историје, или се реинтерпетирају ратови приказани у митовима. А када се рат описује из перспективе националне историје, поезија овог типа приближава се понекад патриотској поезији четвртог типа.

Због ратних мотива смештених не у савремени тренутак него у српску средњовековну историју спев „Немања“ припада овој групи. „Пролог“ овога спева аутопоетичког је карактера, а тако га тумачи и Радомир Константиновић у свом другом тексту о Станиславу Винаверу (Константиновић 1983). Он наводи ове Винаверове карактеристичне стихове из „Пролога“:

О, не музике четвртине тона
Бескрајно малог, ситних бледих маса,
Нечега простог, ко плач древних звона,
Уздах језерских гибљивих таласа.

Бацих делеко себе, ко целину,
У шум се неки, нама сличан, скрити,
У мора неког општега дубину
Потопити део: не бити и бити! (Винавер 1917: 18).

Константиновић сматра да „одломци овог спева, који највероватније никад није ни дописан, предвиђају и дозивају, оваквим стиховима, читаву Винаверову будућност, откривајући један свесно опредељени став који у ово доба ниједан други српски песник није делио с Винавером: ово одбијање 'четвртине тона', тако свевласног у критиком повлашћеној поезији Дучића и Ракића, али не мање и Винаверовог друга Милутина Бојића" (Константиновић 1983: 291).

Рекао бих, међутим, да ови стихови нуде сасвим други, супротан смисао од оног кога је описао Константиновић. Ови стихови нису полемички уперени према поезији Дучића, Ракића Бојића, које Константиновић помиње, него ова песма, као и песма „Визије пред Скадром", сведочи о Винаверовом одустајању, бар привременом, од оних византијских визија којима се супротстављао Бојићевим. Овим стиховима прихвата се став да би требало бити „нама сличан" и скрити се у дубину „општега мора", а не бити дубоко личан, мистичан, лелујав, тајанствен, свилом танких веза, као четвртином тона, везан за тишину – дакле не бити песник Византијом надахнуте поезије језичких ткања. У том истом „Прологу" Винавер поручује својим речима да буду „ко бујице страсне", да ће их обући „у одежде јасне", да ће им у косе дати „сунаца и дуга", да ће им унети „бола, смеха, видокруга", у душу „младост нову једну" и „младу наивност… радосну, сетну, раскалашну, чедну" (Винавер, 1917: 18).

Као доказ за овакво читање Винаверовог „Пролога" довољно је упоредити и ове програмске стихове са стиховима једне предратне Винаверове песме из „Смрти тишине" која, према Миодрагу Павловићу, „добро сажима главне Винаверове преокупације" (Павловић 1981: 466):

О, иди право, не скређи с пута,
– Нас зову гласи тајни суштина –
О, бој се страсти вихорних кнута,
Бој се дубина земских, висина.

О, иди право, не међу туђине.
Бол, радост, све је ван ствари психе:
Песмо божанска: у плес суштине,
Кроз провалијске даљне маглине
безданове бескраје тихе (Винавер 1973: 9).

Разлика између поетичког става у „Прологу“ спева „Немања“ и става у песми „Смрт тишине“ чини ми се очигледном.

Винавер се ни у „Немањи“, том за њега ипак јединственом делу (тематски везаном за Византију, српску средњовековну државу, родоначелнике немањићке лозе и потоње српске хришћанске свеце, Немању и Растка Немањића), ипак није одрицао мистике, али је проблем мистике решавао, како је сам писао, начином „техничким“, покушајем да се она изрази „контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодређености словенске“ (Винавер 1975: 156).

> Дакле, постојала је пре свега једна Византија коју сам конструисао а приори (рецимо као романтична област какве драме Виктора Ига), просто на основу техничких задатака о изграђивању једне старинске мистике, једна Византија у антитезама Цариград–Рашка, или у свакој блиставој антитези према народноме једроме и силовитом, али монотоном десетерцу. (Исто: 157)

У спеву, у који је по сопственом признању „унео све своје тадашње језичке способности“ (Исто: 156), Винавер је, у том супротстављању десетерцу, обновљеном код неких ратних песника (Милосав Јелић), користио опет стихове карактеристичне за предратно доба: једанаестерац у „Прологу“ и дванаестерац у „Првом певању“. Понекад и риме „Немање“ подсећају на неке Ракићеве песме („Кондир“, „Варијације“). Код ве-

ликог пародичара Винавера такве риме нису овде пародијског карактера. Оне исказују Немањину унутрашњу драму:

Шта си ти, о чудна сабласна сабласти,
Зар ја што сам рођен сред копаља јеке,
Зар ја што сам саздан сред бојева сласти,
Зар ја ком је живот цвет славине цвасти,
Зар ја што проживех у огњеној страсти,
Ја, који но вичем сред вриске и звеке…
(Винавер 1917: 18)

Или:

То тамни, тисућни утисак се тиска
Стоји стиска, писка, њиска, свиска, вриска…
Излазиле слике – боја шарна блиска…
Ах поглед! тај поглед, још иска!… (Исто: 20).

Оваквим низањем рима, али и наглашеном реторичком интонацијом, смењивањем ускличних и упитних реченица, проширених и елиптичних, затим и различитих строфа, са три, четири, пет, шест, седам, осам и девет стихова, исказима у првом и трећем лицу – као динамичком песничком техником – Винавер је хтео да понуди нешто ново и у односу на десетерачку народну епску поезију и на оновремену поезију с византијским и српским средњовековним мотивима, пре свега и у односу на Дучићеве „Царске сонете“, објављиване такође на Крфу и хваљене од Бранка Лазаревића као чисто злато (Лазаревић 1917). Језичко ткање и у спеву „Немања“ сведочи о Винаверовој изузетној песничкој даровитости, и то превасходно језичкој, али је то ткање типа класичне реторичке оде, мада Винаверов силовит језички динамизам има овде и неке одлике експресионистичког израза.

Тим спевом Винавер је истовремено желео да, уместо Дучићеве српске „рекламне прошлости“ (Винавер 1975: 157) и Дучићевог цара Душана као декоративног „Силног Цара“ (Исто: 157), прикаже драму између

две стране Немањине личности: једне световне и ратничке, и друге скривене, свом снагом воље потискиване, а ипак присутне и склоне миру и молитви. Свестан је био Винавер да ће у том, за српску націју пресудном времену, овим спевом угодити и „извесном национализму, да се ми у прошлости не прикажемо нимало као варвари, макар и према самој Византији“ (Винавер 1975: 157).

Али таквој Византији, за разлику од поменутих ратних песама, није било места у првој Винаверовој збирци објављеној после Првог светског рата, у доба, и од Винавера проглашеног, експресионизма. Мада, ни збирка *Варош злих волшебника* није била целовита, ни само авангардна и модернистичка, јер је садржала и низ песама из парнасовско-симболистичког доба.

2. Васељена и језичко ткање

„Велики песник мора ставити руку на васиону, јер мора саставити микрокозам и макрокозам“ писала је Исидора Секулић (1951: 254). Такав велики песник васељене је песник *Луче микрокозма*, а међу Његошевим „космичким“ наследницима у 20. веку су и Дучић, Владислав Петковић Dis, Винавер, Црњански, Растко Петровић, Настасијевић, Попа, Павловић, Лалић.

Најближи звезданом лету у *Лучи* је рани Винаверов сонет „Сусрет“, нарочито следећим стиховима:

Промицаху сунца, звезде, васељене,
Не бројасмо зоре, сумраке, ни дане.

На граници Осме васељене, сене
Пришле су нам нове, грдне и незнане,
Зелене, у пурпур страшни обучене
Пре вечности многих нама одаслане.
(Винавер 1973: 9–10).

Винаверову песму Миодраг Павловић је издвојио као „вешто написану, музикалну и измаштану“, између

осталог и зато што се „дотиче са заносима руског симболизма, са Блоком и Бјелим“ (Павловић 1981: 463).

Када је реч о поређењима са руским песницима, неизоставно је поменути и име Афанасија Фета. У руској књижевности Фет, у српској Винавер, без премца су мајстори кратког римованог стиха. Павловић помиње овај сонет и због тога што „буди недоумице“, међу којима је и питање „чему ‘Осма васељена’?“ (Павловић 1981: 463–464). Може бити да баш „Осмом васељеном“ Винавер упућује на *Лучу* чија се космичка драма одвија на сцени „шест небеса“ (Његош 2010: 23). Винавер као да овим, а и другим космичким стиховима, попут оних у „Прологу“, поново призива Св. Саву, овог пута његову поруку „наш ум да буде на небесима у гледању“ (С. Сава у: Попа 2008: 71). Могућна је ту референца и на Доментијана који је био „први наш песник што у тражењу поетских симбола раширеним крилима прелете небеса“ (Трифуновић 1963: 23). Трифуновић указује да и у *Шестодневу* многи сматрају да на небесима „има седам кругова по којима је седам звезда размештено. Сједињено је то тако да један [круг] на други належе“ (Исто: 25). Ето, између осталог, чему и Винаверова, највиша, „Осма васељена“ и Попиних седам кругова.

И у песми „Прерушен упутих се преко звезда“, из књиге *Варош злих волшебника* (1920), слика је васељенског путовања лирског „ја“, „незнаног странца“, „стрепиоца вечитог од речи“, који у свом путу стиже „до неке друге васељене“:

> Чинило ми се да је у њој тама, што у нас светлост.
> Чинило ми се да је мрак, сенчењима разних јачина,
> био материјалан
>
> (Винавер 1914: 91)

Винавер је низом песама и у тој књизи на трагу Његошеве слике космичког и земаљског сукоба сила божанских и демонских, раја и тартара. Уводна песма у прози већ првим стихом, у којем се донекле понавља наслов књиге („Васељена је варош злих волшебника“,

Винавер 1914: 9) доводи у везу васељену са злим волшебницима:

Сваки стих химне у вароши злих волшебника,
проклиње
зле волшебнике.
Но зли волшебници уверили су народ, да то није
проклетство,
већ благослов.
И тако се злим волшебницима певају проклетства,
а тамни
народ, при сваком нашем новом проклетству,
кличе им.

Још једна песма посвећена је злим волшебницима, а она је и љубавна песма, каквих такође има у овој књизи. И лирско „ја“ је у власти злих волшебника, јер у њиховим рукама:

Мој је мач, и штит мој касни
Мој је замах небогласни,
Мој је звонки певајући стих.
У рукама волшебника злих

Мојих знања плод је страсни.
...Само један, њен врт јасни
Неком лудом, дивљом снагом скрих
Од погледа волшебника злих...
(Винавер 1914: 80)

У тексту „Његош и зли волшебници“ Винавер је и свог великог „васељенског“ претходника довео у везу са злим волшебницима: „и Његош је изигран злим волшебницима“. А њихова улога је „спречити ослобођење човечанства“. Винавер затим објашњава мисао из уводне песме:

Великидуховисталнорадена свеопштемослобођењу.
Велики духови откривају односе који постоје у космосу,

и тим самим доприносе ослобођењу, јер је константовање једнога односа већ покушај преласка у други.

Зли волшебници не могу да задрже велике духове у њиховом ослободилачком раду. Али зли волшебници дошли су на страшну и кобну мисао, која упропашћује све што велик-духови у своме свеобухватном заносу и свеспасавајућем грчу обухвате и освоје. Зли волшебници, штавише, постигну да оно што је учињено против власти злих волшебника буде у ствари једна нова помоћ, послужи не за обарање њихове владе већ за њихове учвршћивање. (Винавер 1965: 85)

И Његош је један од тих великих духова и на тај начин је изигран од злих волшебника, у чије помоћнике Винавер убраја и професора и философа Брану Петронијевића. „Зли волшебници у стању су прогласити Његоша великим философом, метафизичаром, чак и музичаром, сликаром, скулптором – само не оним што јесте: највећим револуционаром у српској књижевности“ (Исто: 87).

Важно је и Винаверово поређење Његоша са српском народном поезијом. Тим поређењем Винавер као да истиче да му је народна поезија у вези са темом космоса још и ближа од Његоша:

Српска народна песма често је исто тако револуционарна као и Његош, али је она много мистичнија, много више прожета космичким духом свеопште узрочности. Револуција је у њој последица космичких прилика. Зато српска народна песма тражи и нека знамења и прилике и знак, који најпре треба да буде дат. Његошу је нагон све и свја. Њему не треба никакав спољни звездани упут, никаква опомена неба. (Исто: 93)

Ово су Винаверове значајне аутопоетичке реченице. Његова поезија такође је „прожета космичким духом свеопште узрочности“. И он је песник знамења, знака, „звезданог упута“.

Варош злих волшебника је књига веома разноврсних песама, и по стиху и по „духу“, али нису све песме „прожете космичким духом“. Има их, наравно, које јесу, и то такође на разноврстан начин. У неким од њих Винавер је, за разлику од Његоша, и песимист („У својој поезији Његош није песимист“, Винавер 1965: 91), па и песник апокалиптичких визија. Једном таквом песмом се и завршава књига *Варош злих волшебника*, као што је са сличном поруком и почела:

Полагано малаксава
И пламеном сетним трне
Равнодушног мрака другар.
Он је хтео бити угар
За горења нових слава

Изнад ове земље црне.
Још, у храму наших зена
Последња се искра краде
Знак се Његов светли крије.
Ко последње, луде наде
За пожаре васељена
Изнад мртве провалије... (Винавер 1914: 108)

Ако се у овој песми Његов (очигледно Творчев) светли знак крије, у једној другој песми без наслова знак Вечног милосрђа остаје – „Само једна *нова* тајна...“:

После којих очајања
Остављамо смисо дела
Нераздвојно сједињена.
И до којих васељена
Нису дошла наша врела
Наша горка призивања.

Наше сплете замршене,
Магловита осложњења
Како ћемо постигнути.
За те тајне, за промене
Где су кључи, где су пути
Победничких објашњења?

Милосрђе Вечно заман
Пали сунца свуд бескрајна
Да светлија буде бездан
И јаснији наш пут таман:
– Јер огромни Знак је звездан
Само једна *нова* тајна… (Исто: 101)

Постоје и песме, као што је и већ делимично цитирана „Прерушен упутих се преко звезда“, у којима је Винавер песник крајње мрачних визија. Таква је и песма у којој се слика европска ноћ, која је и ноћ васељенске апокалипсе:

Море већ је привиђење
Свет сенака, и авети
Изилази на таласе.
И звезде ће догорети,
Лагано се сунца гасе
И маглено иде Бдење.

У ритмичним узлетима,
У урлању црних вода
Питаћемо, ко је смео
Над уморним народима
Врх векова од слобода
Да набаци покров био… (Исто: 81)

У овој песми, у којој се препознају и авети злих волшебника, спајају се, као под мртвачким белим покровом, космички и земаљски свет. Винавер је доиста и песник демонских визија. Миодраг Павловић је такву „демонску визију“, коју ће Винавер извући „из своје подсвести, пред рат“ (Павловић 1981: 465), препознао и у песми без наслова са вишезначним првим стихом „Уста“:

Уста!
Живот је проговорио кроз његова уста.
Осетисмо, како речи, као отровни пауци,
Уједоше ноћ!
А ипак ноћ! ноћ! ноћ! ноћ!

Као угљено црна грива беснога парипа
Који јури кроз недогледне степе,
Ошинула си нас по души!
О ноћи, ноћи!
Уста!...
Уста Црни Маг!

И горостасни из корица трже мач.
И векова што спремише тамна јата
Наслеђе суза, бол до неповрата,
Пригушен, задављујући плач
Прободе!...

Потече крв, крв и крв!
И стаде ноћ тешка,
И потону ноћ тешка, у провалије тамне.
Али се ми погледасмо убезекнуто:

Јер нисмо били за дан, за пир
Над нама бели засводио се мир.
И залуд звоњаху звона на весеље, на дан васкрсења
Као авети смо били, као привиђења...
(Винавер 1914: 76)

И песма која у *Вароши злих волшебника* долази после ове садржи сличну визију – визију „града самртника“:

Умире Град. Ни глас, ни звук,
Ни запевка, ни плач, ни звек.
Далеки долази звук,
Допире далек јек...

(То другде живе – док он мре.)
И тако путује век:
Кроз поља гре, кроз шуме гре
Шум далек – далек јек...

А град, Град Мирни, сад
У себе прима сваки цик,
Звук – песму, плач и јад
Град, Мирни – Град, град – самртник.

И пред кућама људи строј
На прозорима жена вај,
Слушају пој, далеки пој:
Још звука, звука вечитост дај!

Слушају сви, напрегнули се сви,
А кад се, часом, зацрни мук,
У мртвом граду језа се сви.
– Буди их опет чекани звук (Исто: 77)

Звук који стиже из васељене може да буде и звук смрти, али и звук наде. Уочио је то Миодраг Павловић у једном фрагменту из *Чувара света*, у којем Винавер „каже злокобно и пророчки“:

Овај мрак биће вековима
Овај пожар вековима биће
Узалуд свиће
У црним јековима.

Бол неће пламеном крају
Звук горко гори...
Гле! тамно се врело бори...
Гле! песме се распознају!...

Те песме се ипак препознају, звук су наде, оно што је у једној друкчијој симболици зрак светлости“ (Павловић 1981: 468).

Али Винаверова поезија познаје и „тамни звук“ (Винавер 1914: 146), који би, и у *Чуварима света*, и вероватно највише у њима, „да звезда премами жар“ (Исто: 146). Оно што се догађа у васељени има свој одраз на земљи. Ако је „црвљиво сунце глумило“ и „небеса се посакривала“, тамо „доле“ – „стварност је густа, гњила, неизлечива“ (Исто: 146–147). О томе сведочи и овај песнички фрагмент ратног и космичког песника Винавера:

На свакој звезди милиони топова
Они ћуте већ милионе година.
...Сада ће опет да отпочну паљбу (Исто: 147)

Винавер је у песничким књигама од *Мјеће* (1911) до готово својих последњих песама педесетих година, које је Гојко Тешић, расуте по новинама и часописима, сакупио у књизи *Иза Цвешкове меане* (1978), насељавао васељену песмама везаног и слободног стиха, дужег и краћег, сонетима, „историјом света у фресоскликама“ (*Женидба врапца Подунавца*, 1927) и нарацијом, сликама сновидовним, хуморним, пародијским, сатиричним, експресионистичким и, када је о свемиру реч, изванредним остварењима симболистичког језичког ткања.

Али не само песмама створеним таквим ткањем, него и песмама својеврсног наративног стиха, као у књизи *Рашни другови*. Једна од изванредних космичких песама је „Благоје Изворник“. То је песма о видовитом ратнику, секуларној верзији игумана Стефана из *Горскої вијенца*. Благоје је налазио: „увек воду / И налазио пут / И одређивао правац / И није се варао где је шта“ (Винавер 2001: 83). Исто је тако „знао и људе, / И њихов поредак и начин / Само није хтео ником да каже / А ко би га разумео“. Благоје Изворник је „слутио / И тајно гмизање човечанства / срећи и очајању, / У патњи и грабежу, / У пљачки, радости, молитви / Кроз непроходне векове / Кроз глуху гору прошлости / – Која је одјекивала у њему – / Кроз будућност пуну тутња и топота“.

Благоје Изворник изузетан је лик човека пророка у модерној српској поезији, претеча Попиног Звездездознанца из спева *Споредно небо* (1968). Он је свакако јединствен зналац земље, али су његову машту и ум не мање заокупљале, чак и у рату, и звездане тајне. Лежећи међу уморним војницима „на ледини / У ноћи бескрајне и ледене“, отворених очију и покривен „небеским покривачем“, Благоје Изворник „Размршавао је звезде / У њиховом неутешном ходу, / Шаплете великих и малих кола, / У треперењу млечнога пута / Падове и рушење светлих гнезда. / Осећао је неко свеопште предење и распредање / И мислио је ах, колико, коли-

ко / Стрпељивог, неодложног посла има Господ Бог / И хоће ли икада стићи / Да посвети мало свога драгога времена / И нама, и нама / Заборављенима, / И нашој Србији“.

Ратни другови појавили су се уочи Другог светског рата, у време владавине тзв. социјалне књижевности, па не чуди што је књига била у то време не само увелико прећутана, него и нападнута.

> У новогодишњем броју *Младе културе* 1940. године појавила се критика ове збирке пуна ретке жестине против писца и неуздржаног очаја што се дело са оваквом тематиком могло објавити… Застрашујућа критика је написана јер је дело обновило чињенице о умирању Срба за отаџбину. (Винавер 2005: 148)

И после Другог светског рата Винаверови наследници наилазили су дуго на одбијање званичних издавача, а других није ни било, да се *Ратни другови*, чији је готово цео тираж био уништен за време бомбардовања 1941. године, поново штампају. Сметала је комунистичким издавачима Винаверова епска фреска на којој је, посредством ратних ликова, приказано било огромно, готово без преседана страдање српског народа и, поготово, његов величанствен подвиг у пружању отпора моћним империјама и њиховим сателитима, а који је завршен победом и ослобађањем и других југословенских народа. Само завршни стихови песме „Благоје Изворник“, о Господу Богу и њему упућеној, посредно исказаној молби „да посвети мало свога драгога времена“ и „нашој Србији“, били су у време радикалније комунистичке власти више него довољни да се *Ратни другови* одстране из српске књижевности.

Винаверова књига песама *Ратни другови* припада контексту Његошевог *Горског вијенца*, а неким стиховима и *Лучи микрокозма*. Винавер је Његошеву парадигму борбе сила добра, на челу са Творцем света, са силама зла, оличеним у злим волшебницима, прихватио на до тада нов и за српску поезију сасвим неконвенционалан начин.

Тема рата присутна је и у Винаверовој књизи *Европска ноћ*, с поднасловом *Стихови из заробљеништва (1941–1945).* Али се књига песама појавила тек 1952. године, после раскида блиске сарадње југословенских комуниста са стаљинистичком совјетском влашћу, а пре измирења са СССР-ом и државама Варшавског лагера након XX конгреса. Почетком педесетих година, и још за Стаљинова живота, либерални друштвени талас у Југославији кретао се узлазном путањом. А почео је да се креће супротним смером после Стаљинове смрти због тога што је отклоњена опасност од агресије других комунистичких земаља на Југославију. Знак пооштравања друштвене контроле био је и обрачун са Ђиласовим продемократским идејама.

Винаверова књига неправедно се изоставља са маленог списка песничких књига које су најавиле обнову српске модерне књижевности и раздобље другог српског модернизма. *Европској ноћи* је по тој улози место уз песничке књиге Миодрага Павловића *87 песама* (1952) и *Кору* (1953) Васка Попе.

Винаверова веза са Његошем присутна је и у неким песмама *Европске ноћи*, али је хришћански елеменат Његошеве парадигме одсутан. У песми „У Пољској“ Винавер даје слику космичког и земаљског (геноцидног) тартара, од којег и васиона беспомоћно дрхти:

У овај, у тренутно овај час
Васиона је у грозници:
Она је у покрету узрујаном
Час да се расплине, час да се сажме,
А нема ко да је умири и стиша.

И све благе речи што су некад жуборно изречене
И свих песника уклин и благослов
Не могу је зауставити.

Она цвили
Као да је и она исто: што и човек и црв. (Исто: 196)

А у песми „Микица“, поред концепта простора, директно се јавља и концепт времена, како тренутног (време Другог светског рата), тако и вечног. Немачки логор за ратне заробљенике је својеврсни хронотоп пакла, ада, тартара. Српски ратни заробљеник Микица одбија, користећи хумор, да буде „само роб“, у шта га Немци, владари тог тартара, убеђују па, када нису успели у својој намери, „они су убили Микицу“. Али ту, наравно, није крај:

Негде из вечности
Помаља се благо
Микичино лице
Па макар трајало и читаву вечност. (Исто: 198)

Винаверов последњи песнички период, након *Европске ноћи*, у критици је најмање осветљен и вреднован. Радомир Константиновић је, додуше, свој други есеј о Настасијевићу закључио тврдњом да су међу „највишим тренуцима“ Винаверове лирике „најблиставији, вероватно, у позним његовим песмама, у циклусу *Роботи*“ (Константиновић 1983: 379). Тако је у песми „Небеска механика“, коју је најзаслужнији српски винаверолог Гојко Тешић нашао у песниковој заоставштини, присутна Винаверова ретка, и то директна, дефиниција васионе: „Свемир је ведра и празна чипка“ (Винавер 1978: 70).

А у песми „Обухват“, коју је Тешић објавио према аутографу, васељена је „вртоглави вез“ који трепери „Узбуђено и чудесно / Судбоносним блесцима и сенкама“ (Исто: 15).

Ако је васиона вез, или чипка, није ли разумљиво што је Винавер свемир желео да дочара ткањем (као у песми „Ткаља“ из 1952) за Винавера можда најкарактеристичнијег кратког стиха, овде шестерца, па и краћег, од два или само једног слога:

Ружа крв огњену
Звезда срж маглену
Стапам

Миља крик разгаљен,
Биља лик запаљен –
Склапам.
Зора ток преморен,
Гора скок преборен
Знам.

Свету – сан остварен,
Бићу склад озарен –
Ткам. (Исто: 19)

За Винавера се увек тврдило да га је надахњивала музика. Слушајући музику, како „звук гони звук“, питао се – којих је тада планета „дослућен мук?“ (Исто: 20). Али треба рећи да су га заносиле и мађије, врачања, враџбине. Желео је и да опчини речи и да речима зачарава. Јер мађије говоре „тајним речима, / Скривеним значајем / Чинима тамнима / Богом невидљивим / Везану, спрезану / И духом незнаним / И смислом несталним“ (Исто: 25).

Да ли овим мађијским шестерцима Винавер описује и поетику једног типа своје поезије? (О магији код Винавера и Винаверу као жрецу језика в. Петров 1980: 7–16).

Најбоље Винаверове песме су често и аутопоетичка сведочења, као када, рецимо, пише помало шаљиво о песниковим мукама са словима и слоговима, у песми „После“ (Винавер 1978: 9). Или о себи као песнику, постовећујући се са роботом („Робот трећи“):

Није ми доста грозница сласна,
Човек, аждаја, звер, мртва ствар
Победа верних уздарја јасна
Кроз мене брују домамљен чар.

Корења мрсим замршен сплет,
Жиљем дозивам догођен свет
Бога, анђеле, ускип од блата

Свуд слутим бића, полет и скрет
Мрежа сам, пругло, и лук запет
За звезда древних одбегла јата. (Исто: 81)

Или када поставља питање „другом роботу“: „За безнађа луди пламен / Залуђеној васиони / Ко да сазда звонки знамен / За безброје прекоумне?“ (Исто: 80).

А постављао сам не једном и ја себи питање: није ли у 20. веку поезија Станислава Винавера, а не Момчила Настасијевића, најсавршенији израз модерне лирске мелодије српског језика, звали је матерњом или не?

Литература

Винавер 2011: Винавер, Надежда, „Књига сећања, љубави и захвалности“, у: Винавер, Станислав, *Ратни другови* (друго издање), Београд.

Винавер 1916: Винавер, Станислав, „Визије пред Скадром“, Српске новине, бр. 61, 27. август 1916, Крф.

Винавер 1973: Винавер, Станислав, *Европска ноћ и друге песме*, Београд.

Винавер 1975: Винавер, Станислав, *Критички радови Станислава Винавера*, Нови Сад, Београд.

Винавер 1978: Винавер, Станислав, *Иза Цветкове механе*, Београд.

Винавер 2005: Винавер, Станислав, „Наредник Велибор“, Крфски забавник, Београд.

Винавер 2005а: Винавер, Станислав, Из спева „Немања“, Крфски забавник, Београд.

Винавер 2011: Винавер, Станислав, *Ратни другови* (друго издање), Београд.

Винавер 2015: Винавер, Станислав, *Сабрана дела Станислава Винавера*, књига 10, *Европска ноћ*, сабране песме (1919–1955), 2015.

Константиновић 1965: Константиновић, Радомир, „Винаверова минђуша“, у: Станислав Винавер, *Чувари света*, Српска књижевност у сто књига, Београд.

Константиновић 1983: Константиновић, Радомир, „Станислав Винавер“, у: *Биће и језик 8*, Београд.

Лазаревић 2005: Лазаревић, Бранко, „Ратна књижевност“, Крфски забавник, Бања Лука, Београд.

Павловић 1981: Павловић, Миодраг, *Есеји о српским песницима*, *Изабрана дела*, књига трећа, Београд.

Петров 1980: Петров, Александар, „Станислав Винавер жрец језика“, у: *Поезија данас*, Београд.

Петров 2013: Петров, Александар, „Његошева парадигма у српској поезији 20. века – Дучић и Винавер“, у: *Његош у своме времену и данас*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 43/2 Београд.

Петров 2015: Петров, Александар, *Типологија ратне поезије и поезија Крфског забавника* (1917–1918).

Његош 2010: Петровић, Петар II, Његош, *Луча микрокозма*, Нови Сад.

Попа 2008: Попа, Васко, *Јутро мислено*, Нови Сад.

Секулић 1951: Секулић, Исидора, *Његошу књига дубоке оданости*, Сабрана дела, VI, Београд.

Трифуновић 1963: Трифуновић, Ђорђе, *Доментијан*, Београд.

Aleksandar Petrov

STANISLAV VINAVER – BYZANTIUM, THE UNIVERSE AND LINGUISTIC FABRIC

Summary

This article is dedicated to the interpretation of Stanislav Vinaver's approach to the concepts of Byzantium, the universe and diverse forms of what he calls „linguistic fabric". Under consideration is Vinaver's opus opening with his long war poems and the unfinished long poem „Nemanja" published in *Srpske novine* and *Krfski zabavnik* 1916-1917, his *Varoš zlih volšebnika* [The Town of Evil Wizards] (1920), *Čuvari sveta* [Guardians of the World] (1927), *Ratni drugovi* [Comrades in War] (1939) *Evropska noć* [European Night] (1952), and closing with the posthumously published book *Iza Cvetkove mehane* [Behind Cvetko's Tavern] (1978) edited by Gojko Tešić, the foremost expert in Vinaver's works, containing poems Vinaver wrote late in his life, some published in journals and newspapers, while others were left behind in manuscript form. As a poet of the macrocosm and the microcosm, Vinaver is the true poetic heir of Petar Petrović Njegoš as well as of Serbian folk poetry dealing with cosmic themes. Special attention is given to Vinaver's auto-poetical texts, both poems and essays. Vinaver expressed the struggle between the forces of good and evil both in the universal and the earthly domain, pointing to the causal relationship that connects them. Vinaver gave both of them an extraordinary expression in his poetry, especially in his short rhymed lines. This research leads to the question: is not the poetry of Stanislav Vinaver, the true magician of language, the most perfect modern expression of the lyrical melody of the Serbian language, regardless of whether we label it as mother melody or not?

821.163.41.09-1 Винавер С.
821.163.41.09-1 Скерлић Ј.

Петар Пијановић
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
petar.pijanovic@uf.bg.ac.rs

СКЕРЛИЋ И ВИНАВЕР

Апстракт: У раду се разматрају сложени и подоста супротстављени односи Јована Скерлића и Станислава Винавера. Реч је не само о личном спору или двема концепцијама које се тичу естетике и литературе, него и о становиштима која ће у годинама пред Први светски рат и у међуратном раздобљу једнако утицати на токове српске књижевности и српске културе. Наравно, у првом су плану напетости које се тичу односа модерне и модернизма и њиховом утицају на културни, па и друштвени живот.

Кључне речи: Јован Скерлић, књижевне везе, култура, књижевност, традиционализам, модерна, модерност, модернизам, дух епохе, књижевна критика, естетика, рационализам, традиција унутарњег живота.

Дело Јована Скерлића и Станислава Винавера, као и књижевне везе двојице стваралаца, пружају основу за занимљив компаративни и културолошки оглед. Почетно гледиште у тако вођеном разматрању могла би да буде теза да су Скерлић и Винавер две сасвим особене књижевне парадигме, али и да су два по свему различита обрасца културе. Оваква позиција у непосредну везу доводи феномене културе и књижевности. На чему се та веза заснива? Заснива се, пре свега, на чињеници да се култура рефлектује у књижевности као што књижевност јесте језик и форма културе. Те везе Јуриј Лотман у семиотичком приступу сагледава тако што говори о изоморфности културе и уметности речи.

То значи да унутарња организација књижевности, тј. њени конструктивни принципи и функција понављају

општа начела унутарње организације и улогу саме културе. О томе Јуриј М. Лотман каже: „Сваки тип културе карактерише одређена група функција, којима служе прикладни предмети материјалне културе, идејне установе, текстови и сл. Одређене групе функција својствене су и уметностима из разних епоха“ (Лотман 1976: 382). У вези са тим наставља: „‘Бити роман’, ‘бити документ’, ‘бити молитва’ – означава реализовати одређену културну функцију и преносити неко целовито значење. Сваки од ових текстова читалац одређује на основу неке групе обележја“ (Лотман 1976: 90). Једна од културних функција јесте и информација коју књижевни или други текст у систему културе преноси кориснику у некоме њеном моделу. Све упућује на закључак да и књижевност исказује или сведочи дубински рад културе и да се тешко разумева без културног контекста. О тим везама у скорије време доста поуздано говори и нови историзам.

Ова два приступа, сваки на свој начин, могу помоћи да се објасни како и зашто неки термини, нпр. *традиционално* / *патријархално* (*старинско*) и *ново* / *модерно*, могу добијати различита, па и супротна значења. Те противречности, које у расправу уводе књижевна историја и поетика, могу се доказивати на примеру текстова Јована Скерлића и Станислава Винавера. Још и боље, ако се у расправу укључе термини *модерна*, *модерност* и *модернизам*.

Као просвећени грађанин и личност свога времена, Скерлић је темељио погледе на књижевност и културу на ономе што је било модерно. У тексту који, нимало случајно, носи назив „Србија, њена култура и њена књижевност“ (1910), Скерлић на неколико места исказује такво становиште. Он у тадашњој српској књижевности налази „толико трезвености, интелигентнога нетрадиционализма, ширине видика, либерализма у идејама, оштрога духа и правилнога суда, толико разумнога критицизма и плодне позитивности“ (Скерлић [II] 2000: 19). У таквој Србији са почетака XX века, наста-

вља Скерлић, интелигенција је „модерније васпитана и већма истински западноевропска“ (Скерлић [II] 2000: 19) него код Срба у Аустроугарској. Отуда су негативне особине тога доба биле „у нескладу са модерним животом“ (Скерлић [II] 2000: 20), онаквим каквим га види и тумачи Јован Скерлић. И његова периодизација с насловом „Подела нове српске књижевности на периоде“ (1911) у овом је погледу занимљива и упутна. Завршни део у његовој подели чини „Најновија књижевност (од почетка XX века)“ у којој, изузимајући тзв. декадентне покушаје, Јован Скерлић запажа као битне и вредне утицаје модерне западноевропске књижевности. Он у расправу уводи и културни контекст пошто подела на периоде, како је разуме и изводи, „не приказује само поједине писце, но у исто време обележава и духовно стање и културне етапе, што је уопште важно у модерном проучавању књижевности“ (Скерлић [II] 2000: 42).

Статус традиционалног и модерног у Скерлићевом приступу култури и књижевности са почетка века више је него очигледан. То значи да су у његовом вредносном систему ново или модерно увек изнад онога што је традиционално, патријархално и превазиђено. Преображај ка модерности Скерлић превасходно везује за француски утицај који се у српској култури, књижевности и у језику нарочито запажа на прелому XIX и XX века, односно у првим деценијама XX столећа.

О томе утицају Јован Скерлић пише и у *Историји нове српске књижевности* (1914), посебно у њеном последњем поглављу с називом „Данашња књижевност“ која се често назива и термином модерна. У том контексту важан је и Скерлићев став којим он изриче битну оцену: „У погледу форме главни модерни писци подигли су српски књижевни језик и српску лирску поезију готово до ступња савршености“ (Скерлић 1997: 387). Афирмација модерног и модерности и овде је сасвим неупитна. На једнак начин Скерлић вреднује и тадашњу књижевну критику. У *Историји нове српске књижевности* он истиче да је Богдан Поповић тво-

рац модерне књижевне критике, те да је његова заслуга што су у српску књижевност уведена начела модерне естетике.

По Скерлићевом схватању модерности, која је на квалитативно другачији начин блиска и Станиславу Винаверу, могло би се закључити да се обојица књижевних и културних посленика залажу за исти или сличан књижевни образац. Наравно, такав би закључак био погрешан, будући да Скерлић и Винавер представљају две сасвим различите књижевне парадигме – једној је матично име модерна, а другој модернизам. Те важне поетичке разлике доћи ће до изражаја и у начину на који у критичким белешкама Скерлић оцењује прве Винаверове књиге.

У сагледавању књижевних односа ова два стваралаца треба узети у обзир и чињеницу да је Скерлић две ране Винаверове књиге – *Мјећу* и *Приче које су изгубиле равнотежу* – пропратио критикама (белешкама). У *Српском књижевном гласнику* 1911. објављена је прва Скерлићева белешка о песничкој књизи *Мјећа*, за чијег аутора критичар каже да је модерниста који „има стварног осећања и смисла за модернизам“ (Скерлић 2012: 437). Још је важније кад каже: „Његова несређена, неједнака и ћудљива књига врло је разнобојна, разнострана, *разнотона*, ако се тако може рећи. То је врло занимљива мешавина доброг и рђавог, јаког и слабог, зрелог и зеленог. (...) Ту се наизменично ређају странице са прилично оригиналности, снаге и покрета, са страницама где се осећа имитација, где се усиљује да се песма истера докраја и где се пише да би се писало“ (Скерлић 2012: 437). Дакле, суд је половичан: Винавер је виђен као млад песник који тек будућим књигама треба да се потврди.

Ништа другачија није ни Скерлићева критика *Прича које су изгубиле равнотежу*. У приказу ове књиге из 1913. Винавер модерниста у Скерлићевим очима постао је хипермодерниста. Није се ништа променило у ставу критичара који напомиње: „Оно што се рекло

за поезију Станислава Винавера могло би се поновити и за његову прозу коју је сада окупио у једну књигу“ (Скерлић 2012: 463). Како је Скерлић оцењује: „И ова занимљива и живахна књига даје утисак духовне живости, начитаности, писмености, оштроумља, лакоће писања, стилске окретности, али још јаче се осећа неповезаност и несређеност у идејама, грчевито усиљавање, циљање на ефекте, жеља да се читалац задиви или скандализује“ (Скерлић 2012: 461). Обе критике или белешке показују да су у Скерлићевом виђењу раних Винаверових књига више истакнуте њихове мане него врлине, више је изражена критичарева резерва него његово уверење да је тим књигама српска књижевност добила нешто важно и значајно.

Уз Скерлићеве аргументе, лако се запази да је та оцена резултат и поетичких концепата. Иза једног стоји естетика реда и грађанске мере, дакле Скерлић, а иза другог писац авангардне осећајности и израза, дакле Винавер, за којега критичар помало подругљиво каже да је модерниста и хипермодерниста. Не баш дискретна полемичка нота која се осети у Скерлићевим приказима Винаверових раних књига доћи ће касније до изражаја у Винаверовим текстовима о Скерлићу. Како год био схваћен, тај дијалог ће бити користан за српску књижевност.

У стварима културе и књижевности, посебно поезије, Винавер своју позицију образлаже у бројним текстовима у којима су врло често референсани и Скерлићеви погледи на књижевност и културу. Ти радови су: „Манифест експресионистичке школе“ (1920), „Задатак песника“ (1922), „Култура на раскршћу“ (1929), „Коме припадају велики људи?“ (1932), „Поводом ‘ликвидације модернизма’“ (1932), затим дужи есеј или студија „Скерлић и Бојић“ (1934) и, најпосле, два важна рада из педесетих („Лаза Костић“, 1952) и шездесетих (*Заноси и ироси Лазе Костића*, 1963) година.

Ако се хронолошки крене у разматрање поменутих Винаверових радова, који у књижевној еволуцији те-

меље поетичку линију сасвим другачију од Скерлићеве, треба кренути од „Манифеста експресионистичке школе“. Разуме се, готово све што је претходило том тексту, а изашло као поезија, проза или есејистика из пера Станислава Винавера припада истој школи певања и мишљења. Зато су поменути Винаверови радови углавном знак осебујне и превратничке стваралачке зрелости и његова средишњица која касније, када модернизам почне да посустаје, добија мирнији поетички ток и исход. Наведени текстови помињу се не само због значаја за разумевање Винаверове модернистичке поетике, већ и стога што је у њима референсано гледиште које помаже да се боље види његов однос према Скерлићу, односно културној и књижевној парадигми коју је он заступао.

„Манифест експресионистичке школе“ по свему је битан, кључни документ Винаверове песничке мисли. У њему се каже да свака епоха „ствара мреже за хватање природних сила, свака епоха ствара, на погодном месту, уметнички млин, који је окретан силом пролазећега, горског потока“ (Винавер [I] 2012: 20). Томе додаје, одређујући своју књижевну епоху и своју мисао: „утанчана и егзалтована импресија прелази у: експресију“ (Винавер [I] 2012: 7). Тога егзалтованог нерва није било у претходној епохи; тада је све било другачије. Отуда и Винаверов став да у часу када пише „Манифест“ „старе форме нису под милим Богом ништа“ (Винавер [I] 2012: 21) значи оспоравање оних матрица певања које не могу да ритмизују дух и мисао те епохе. Све то одређује и закључак: „нова осећања, ако се и могу, донекле певати у оквиру старих форми, то је ипак излишан и парадоксалан труд“ (Винавер [I] 2012: 24). То је једно питање поезије.

Друго је оно које је до тада, што укључује Скерлића и Богдана Поповића, тражило *морал песме* који се, како истиче Винавер у огледу „Задатак песника“ претварао у „добијање обрасца по коме се ради“ (Винавер [I] 2012: 53). Овде је прелом:

И када се јавља једна друга поезија, Скерлић је вриснуо и оборио се на њу. Својим старинским патријархалним нагоном он је осетио да би 'песимистичка' или 'строго уметничка' поезија могла да нас одстрани од великих задатака. Тако је осећао патријархални човек и његов је страх разумљив. Али патријархални човек се варао. Уношење нових струја и мотива значило је богаћење духовног живота, а не уништавање првобитних јаких нагона. Они остајаху као претежни и као контрапункт, драгоцен и привлачан. Скерлић се уплашио и викао на узбуну. Он није веровао у компликованост истине. (Винавер [I] 2012: 53)

У овоме наводу није реч само о сукобљености два књижевна погледа, већ и о тексту који показује како промена духа епохе мења значење устаљених термина. Када се пажљиво прочита овај текст види се да је модерни грађанин Скерлић постао старински патријархални човек. Само се може претпоставити како би он, да је жив био, могао да реагује на овакве (дис)квалификације његове личности.

Јован Скерлић је споран Винаверу и због свога рационализма. Ако би се на рационализму остало, казује Винавер у тексту „Култура на раскршћу", будућност српске културе „била би пресечена и прекинута" (Винавер [I] 2012: 42), па додаје: „Наша култура развиће се стваралачким напором нових нараштаја, који ће прећи преко површнога и безначајнога рационализма и омогућити традицију унутарњега живота" (Винавер 2012: 42). Јасно је да Скерлић и његови погледи на књижевност, како их види Винавер, нису били део те традиције. О томе је реч и у Винаверовом тексту „Поводом 'ликвидације модернизма'" у којем он, у полемици са Велибором Глигорићем, поново помиње Скерлића и његову школу мишљења. На Глигорићев став да је модернизам већ у ликвидацији и приговор модернистима што сарађују са онима који су им „некада служили за подсмех" (Винавер [I] 2012: 392), Винавер запажа да су њима припала „сва лукративна и фондовска места"

(Винавер [I] 2012: 394), док су жива књижевност, судбина језика и израза остале у рукама модерниста.

Слична је Винаверова позиција и у кратком огледу „Коме припадају велики људи?“ Уз питања социјалне демократије, којима се у овом тексту бави, важнија су поетичка питања. Расправљајући једно од њих, Винавер ће напоменути како је задатак литературе да „изобрази живот, да нас научи изразу и осећању, да нас приведе дубљој трепетнијој стварности и исправнијем, одлучнијем духовном облику“ (Винавер [I] 2012: 400). Огледи „Поводом ‘ликвидације модернизма’“ и „Коме припадају велики људи?“ настали су 1932. године, дакле у време када писци с левице све изразитије подржавају социјалну демократију, односно марксизам. Тиме они, као грађански ексклузиван, потискују, па и одбацују модернизам који често с подозрењем гледа на социјално ангажовану књижевност. Могло би се рећи да је у неком степену Скерлић био књижевни предак модерниста, али у исто време близак тенденцији у литератури. У томе је једна од занимљивих одлика његовог књижевног система.

Најобимнији и најопсежнији рад, дужи есеј или цела једна студија у којој се Винавер бави Скерлићем и његовим књижевним пословима јесте текст „Скерлић и Бојић“. Тај дужи рад необичан је и по томе што је његова основа у Винаверовом спорењу са опонентом не толико писана, колико усмена реч великог критичара преточена у туђи ауторски текст. Треба веровати да је Винавер разговоре вођене са Скерлићем правоверно представио, те да се његова парафраза може узети као поуздан и релевантан документ. Разговоре са Скерлићем Винавер је често водио „или у редакцији *Књижевноī īласника* или пратећи га од *Књижевноī īласника* до *Дневноī листа*“ (Винавер [I] 2012: 90).

Духовни портрет Скерлићев, представљен сократским дијалозима, приказује врховног судију српске књижевности као занимљивог саговорника, апостолски надахнутог и сасвим увереног у оно што мисли и казује,

али и као врло таштог човека. Винавер памти и записује да се угледни српски критичар увек уздао „у своју здраву памет“ (Винавер [I] 2012: 90), и то памет „позитивистичке врсте коју је Скерлић једино признавао као свеопшту“ (Винавер [I] 2012: 91). Дубинском сагледавању човековог унутарњег живота супротстављао је здраву памет и једноставност. Зато Скерлић, закључује Винавер, није волео ни Достојевског ни психоанализу. Због могуће „рђавог утицаја на омладину“ (Винавер [I] 2012: 91), није волео ни Јована Дучића, па је на помен његовог имена постајао злурад и веома непријатан.

Винавер сматра да велики критичар није подносио Дучића пошто је у њему „осећао песника који је заклети непријатељ непесника, што је био он, Скерлић“ (Винавер [I] 2012: 91). Критичара је срдила и чинила до видне нервозе осетљивим противуречност коју је запажао у нескладу личности овог песника и његове поезије. Зато је Скерлић некад заједљиво говорио Винаверу: „Ено гледајте оног Дучића, здрав-здравцит иде у ‘Москву’, једе бифтеке, пије лепо белу кафу, а прича о некој плавој души и о својим тананим носталгијама и слутњама“ (Винавер [I] 2012: 91). Такав какав је Јован Дучић у поезији био, Скерлић се бојао да му „не заведе омладину“ (Винавер [I] 2012: 91) својим болећивим стиховима. Речју, Јован Дучић је, слично Сократу, био наводни „кварилац омладине“ коју је Скерлић трезвеношћу, јаком енергијом и оптимизмом хтео да „изведе на прави пут“ (Винавер [I] 2012: 91). У таквој Скерлићевој бризи за омладину и у страху од њеног кварења, Станислав Винавер проналази не само утицаје француског рационализма већ и протестантске етике којој је критичар могао постати близак за свога студирања у Швајцарској. Бојазан је у томе да се „лажним европским угледањем наша младост не заведе на странпутице морбидности, болести и декаденције“ (Винавер [I] 2012: 92). Одупрети се тој пошасти, веровао је Скерлић, требало је и „због задатака који су нашу омладину и наш народ очекивали“ (Винавер [I] 2012: 92).

У раду „Скерлић и Бојић“ Винавер колико парафразира толико и полемички тумачи мисао свога опонента. Отуда се ту лако примети и Винаверова јетка реч упућена Скерлићу којега одавно већ није било ни у животу нити у књижевности. Такав је и његов коментар:

> Скерлић никад себи није постављао компликовано питање о међусобним заплетеним утицајима појединих душевних стања, и како се из извесног оптимизма рађа подвиг, а из очајања расцветава стваралачки нагон. Скерлић је исувише веровао у нормалног и просечног човека. (Винавер [I] 2012: 92).

Биће ипак да Винавер понешто поједностављује Скерлићев став о очајању и песимизму наших тзв. декадентних песника. Пример је текст „Једна књижевна зараза“ у којем Скерлић, поред осуде „трулежне“ поезије, има и врло нијансирано гледиште о песимизму. Он, наиме, непродуховљеном Дисовом и Пандуровићевом песимизму супротставља „онај високи отмени песимизам одабраних духова, песимизам филозофски и стваралачки, који даје оклопску јачину души, орловску висину духу, песимизам који не нагриза, кочи и обара, но који човека челичи, изазива на отпор и гони на рад и стварање“ (Скерлић [I] 2000: 271). Потврда истога јесте и Скерлићев текст о Пандуровићу у *Историји нове српске књижевности*. Уз оцену да је то песник „бола, мрака, јесени“ (Скерлић 1997: 398), Скерлић додаје да он „не пева песимизам као једно филозофско осећање света“ (Скерлић 1997: 398). Но, и поред тога, уз све приговоре Пандуровићевим раним песмама пуним тамнила и смрти, Јован Скерлић у њима налази „много оригиналнога, посебних душевних стања, суптилних осећаја, дубоког и болног продирања у најтамније дубине људског срца, нарочито много личнога акцента, поред тога лепих стихова, ванредно прилагођених својим темама“ (Скерлић 1997: 398). Из овога се може закључити да Винавер није сасвим у праву када оцењује да Скерлић не показује занимање за дубље мотиве, односно за компликације у мотивима, те да то

у књижевности за њега представља „ачење – и свесну подвалу – ‘прах у очи’“ (Винавер [I] 2012: 91). Ствар је мало сложенија него што се чини Винаверу, укључујући и начин на који он приказује и тумачи перипатетичку Скерлићеву мисао.

Уза све приговоре које Винавер упућује Скерлићу, он ипак не доводи у питање његову улогу врховног арбитра у српској књижевности. Зато и каже:

> Он је стварно био судија и имао је стварно свој законик у себи, на основу кога је сваку ствар могао јасно и тачно да пресуди, и то тако да и сам верује у своју пресуду и да са пуним правом од свакога захтева да ту пресуду прими. Скерлић је био ауторитативан, али не на основу произвољности, са апсолутизмом Богдана Поповића, него на основу једнога сигурнога мерила у себи у које је он сам дубоко веровао и у које су остали веровали, још пре него што би пала Скерлићева одлука. Дакле, веровало му се још пре него што је он рекао своју реч, јер смо знали да је само он може рећи – а када је већ једном речена, веровали смо му још више, јер је то речено на убедљив начин који не трпи призив. (Винавер [I] 2012: 93)

Тој одлуци без призива Винавер ипак прави приговор. Одлука коју је таштi Скерлић доносио знала је некада да буде и сасвим лична. Отуда Винавер истиче:

> Он је осећао своју одговорност, и само ју је понекад злоупотребљавао, изричући пресуду, не толико по бабу или по стричевима, колико по својој личној мржњи, или личној нетрпељивости. Дакле, вођен такозваним негативним мотивима, а много мање позитивним пристрасностима личне симпатије – мада је и ње било. (Винавер [I] 2012: 94)

Данас би се рекло: колатералне жртве таквог књижевног судовања били су и угледни писци као, рецимо, Лаза Костић, Дис и Пандуровић. Било је и оних других који су, мисли Винавер, незаслужено добијали ви-

соке Скерлићеве оцене а да то нису заслужили: „Његов идеал био је наивни вербализам Проке Јовкића и слик Бојића“ (Винавер [I] 2012: 392). Уз све те – исправне и образложене, једнако – личне и погрешне оцене, десило се, рећи ће Винавер, да српска духовна култура са Скерлићем „има свога папу“ (Винавер [I] 2012: 94). То за културу није било добро као што није било добро ни то што је Скерлића занимала једна једина – ауторитарна истина и она критичка култура која је, не осврћући се на све друго, била на монологу темељена. Ево зато и оправданог Винаверовог приговора:

> Огромна монотоност, страшна монотоност, ужасна монотоност долазила је из те чињенице. Долазило је нешто као пустињски ветар који је сушио све изворе. Мора се увек подвући да је Скерлић своју одговорност осећао, а да је знао и за опасност која долази од факта да врховни судија борави међу нама. Наравно да Скерлић никада није веровао, а не би могао ни да појми, да постоје – многострука решења. (Винавер [I] 2012: 94)

У томе се открива и сва противуречност Скерлићеве позиције не само у књижевности и култури, већ једнако у српској књижевној идеологији, па и у политичком животу његовог доба. Он је, наиме, био првосвештеник једне и једине, какве год истине. То Винавер добро увиђа и још боље тумачи.

Скерлићеву неупитну моћ у његовом времену Станислав Винавер потврђује драстичним примером који објашњава неславну судбину Диса и Пандуровића. Обојица су најбољим књигама веома лоше прошли код Скерлића, али су, у томе је парадокс, своје певање и мишљење мењали под утицајем великог судије. Они су, запажа Винавер, „умногоме, ако не и у свему, Скерлићу давали за право“ (Винавер [I] 2012: 95) кад је он хтео да њихов „унутрашњи хаос“ замени „својим редом“, и то из уверења да је тиме „потребно спасти књижевност и културу“ (Винавер [I] 2012: 95). А када очисти књижевност од свега погубног, поверавао се Скер-

лић Винаверу, намера му је била „да се посвети политици“ (Винавер [I] 2012: 95).

У једној мери, Јован Скерлић је своју намеру остварио и у политици и у књижевности. Зашто у једној мери? Зато што је бивао свестан да као критичар нема уметничке осетљивости ни способности. На то се наслањајући, Винавер сам мисли како критичар није волео уметност, а да „човек који нешто не воли, јер то не прианља на његову душу, нема права да говори о стварима, макар и исправно“ (Винавер [I] 2012: 97). Винавер за себе каже да у таквој оцени можда и греши, али ако и јесте грешка, то је његово искрено уверење. И биће он у праву када износи сумњу у исправност те своје естетичке позиције, а са њом и суда о критичару Скерлићу. Критички суд битно не зависи од уметничких способности некога критичара, већ, пре свега, од критичаревог сензибилитета, читалачке културе, знања и способности суђења. Друга је ствар што се Скерлићу није посрећила ни политика којој је хтео да се посвети. У њој је тражио а није нашао оно што му ни књижевност није донела.

Студија „Скерлић и Бојић“, као и други Винаверови текстови о Скерлићу вишеструко су значајни за српску књижевност у првој половини XX века. Ова студија пре свега је поетичка предводница која јасно показује прелом и померање у књижевној еволуцији те, како би Скерлић рекао, *разнотоне* епохе. Наш критичар и његов књижевни и културни модел, ма колико Винавер другачије мислио, тумачили су и образлагали разлоге раскида са дотадашњим, у основи овешталим књижевним концептима и разлоге прихватања модерности по западноевропским, посебно француским узорима. Отуда се као неминовност наметала потреба да овештали концепти реда и мере буду замењени модернијим доживљајем света и новим изразом. По томе, модерно у књижевности више није било оно до чега је Скерлић држао. Термин је променио своје значење, као што се модерна морала преобразити у модернизам. Отуда

ни смисао Винаверовог огледа „Скерлић и Бојић“ није био само у порицању модерне и Скерлићевог концепта књижевности, већ, пре свега, у афирмацији модернизма и сопствене поетике. Отуда је тај текст у значајној мери аутореференцијалан, па би његов алтернативни наслов могао да буде „Скерлић и Винавер“.

Све што је у поетици ишло преко искрености, реда, мере, трезвености и здраве, препородне енергије Скерлић углавном није ни осећао као вредно нити је то прихватао. То је једна страна ове поетичке апорије. На тој страни био је песник Милутин Бојић, „ученик и нада Скерлићева“ (Винавер [I] 2012: 102). На другој страни је Станислав Винавер, који је „инстинктивно одбацивао све што је излазило из пера Богдана Поповића и Јована Скерлића“ (Скерлић 2012: 107). За њега је Скерлић, помало и подругљиво, рекао да је модерниста и хипермодерниста. Винавер није остајао дужан и узвраћао је не баш тачном тврдњом да је Скерлић патријархални и старински човек. Како год, тај човек био је законодавац у српској књижевној републици; све то не мења ни чињеница да је ране Винаверове књиге читао на стари начин.

Тумачењем сопствене критичарске позиције, Винавер не брани само себе од Скерлића него образлаже онај концепт културе и књижевности који је познат под именом модернизам. Настао 1934. године, тај Винаверов есеј је дошао касно, јер је модернизам већ рекао своје и, како је злурадо говорио Велибор Глигорић, већ био пред ликвидацијом. Но, и са тим мањкавостима, есеј је сумирао песничке токове у прве три деценије XX века, укључујући важна поетичка спорења, и најавио нове теме и путеве српске поезије. По томе је тај Винаверов рад, у честом полемичком призиву Скерлића, један од „кључних есеја за разумевање нашег песништва“ (Христић 1994: 90).

У еволутивном луку Винаверове књижевне мисли, а са Скерлићем у сталном подтексту, овај и други поменути есеји добијају свој наставак у кратком огледу „Ла-

за Костић“ и опсежној, постхумно штампаној монографији *Заноси и ūркоси Лазе Кос̄тић̄а*. И ту се још наставља не баш притајена Винаверова полемика са Јованом Скерлићем. Лаза Костић је тема спора, а његова поезија поље на којем се не расправља само лично песничко питање, већ, пре свега, питање: шта је и која је разлика између правог и оног другог песништва.

Иако Скерлић и Костић педесетих година одавно нису били живи, као ни Бојић када настаје важан текст „Скерлић и Бојић“, Винавер с дужним поштовањем расправља о свима њима. Од личности, за њега је важнији сам предмет расправе и књижевно-естетски меритум песничких ствари. На дневном реду расправе поново је, средином XX века, био Лаза Костић. Јован Скерлић у *Ис̄торији нове срūске књижевнос̄ти* о Костићу пише:

> И та његова неодмерена, пуста фантазија, та жеља да буде што оригиналнији и да говори, да што више запрепасти обичне људе у презреном табору филистара, тај коров пусте реторике и махните екстраваганције угушио је неколико цветића поезије који су никли из његове душе. (Скерлић 1997: 279)

Слично је Јован Скерлић писао о Винаверу и *Мјећи*, истичући да се код њега у тој збирци „ређају странице са прилично оригиналности, снаге и покета, са страницама где се осећа имитација, где се усиљује да се песма истера до краја и где се пише да би се писало“. У приказу *Прича које су изūубиле равнос̄тежу* он запажа да ту књигу одликују „неповезаност и несређеност у идејама, грчевито усиљавање, циљање на ефекте, жеља да се читалац задиви или скандализује“. Чим нешто изгуби равнотежу, посебно ако су то песме или приче, књижевне ствари више нису на свом месту и све постаје Скерлићу упитно, па и сумњиво.

Препознајући, могуће, своју књижевну судбину у опорој Скерлићевој речи о Костићу, Винавер је до краја живота под сенком Јована Скерлића. И када он изу-

зетно похвално пише о Лази Костићу, осећа се Скерлићево присуство и не баш притајена Винаверова полемика с њим. То се види и у есеју „Лаза Костић“, као и у обимној књизи *Заноси и иркоси Лазе Костића* која је лабудова песма Станислава Винавера.

Винаверов текст „Лаза Костић“ је скица или пролегомена за *Заносе и иркосе Лазе Костића*. Већ је у уводу тога текста Винавер укратко рекао све оно што је кључно:

> Лаза Костић није само један од водећих песника, драматичара, новинара, преводилаца, омладинских идеолога, бораца за народно ослобођење, завереника – он је такође и један од најпознатијих мислилаца које је дао српски народ. (Винавер [III] 2012: 219)

И, како рекосмо, чим Винавер помене Лазу Костића, не може тај помен да прође без Скерлића, који је опсесивна Винаверова тема, и подсећања на његове негације великог песника. Тако је и у овом тексту три пута учињено. Но, са тим и без тога, овај текст, објављен 1952. у *Књижевном Јадрану*, има вишеструки значај. Он се може читати у три равни: представља поуздану оцену Костићеве поезије (1), потврђује доследну модернистичку позицију Станислава Винавера у време које нимало није било наклоњено модернизму (2) и у глувом идеолошком добу обзнањује песничку и људску храброст мислиоца који иде против опасне догматске струје (3).

Да су та времена била опасна и смутна потврдиће оптужбе и политичке дисквалификације на рачун Винавера које су се појавиле убрзо по објављивању овога текста. Дошле су из пера Боре Дреновца и биле објављене на првој страни *Књижевних новина*. У оптужном коментару с насловом „Митоманија Станислава Винавера“ Дреновац сумњичи аутора због подржавања „идеалистичког мита о Лази Костићу“ (Дреновац 2012: 666). Супростављајући, наводно идеалистичкој, гледишта „савремене материјалистичке књижевне историје“

(Дреновац 2012: 667), Бора Дреновац закључује да је Винавер „реакционар и идеалист у својим општим погледима, субјективан и произвољан у естетским схватањима, безначајан као писац и песник“ (Дреновац 2012: 667). За свој негативан став о Костићу и Винаверу тражи подршку од књижевног браниоца у личности Јована Скерлића. Како је почео, тако је Дреновац и завршио, стављајући Винаверу на душу тешке идеолошке грехе. Оптужницу завршава пресудом у којој стоји: „овај мит Станислава Винавера о Лази Костићу унапред је предодређен за најниже место, јер је израз крајње декаденције буржоаске идеологије у нашој земљи“ (Дреновац 2012: 671). И, ево, опет је поменут, сада и злоупотребљен Јован Скерлић у одбрани догматске мисли и као наводно кључни оптужни сведок против Костића и Винавера. Све су то били симболични знакови невеселог стања у српској и југословенској култури на средини XX века.

Мало померање у освајању књижевних и грађанских слобода у нас означиће постхумно објављена Винаверова књига *Заноси и иркоси Лазе Костића*, која се може тумачити и као „историја идеја и културе српског народа“ (Тешић 2012: 738). То ће се десити 1963. године, дакле у време које ће обележити идеологија „меког“ социјализма и сасвим лагано подизање „гвоздене завесе“. Како год, тада се појављује значајна монографија која не сведочи само о модерном романтичару, већ је то, по бочним темама и фрагментима, и слојевита повесница духовних вредности код Срба. У њеном су средишту Костић, његово певање и мишљење, и Винаверова аналитичка мисао која зналачки и стилски осебујно доказује по чему је „луди Лаза“ велики песник.

Докази су му јаки колико и његов песнички осећај, мисаона снага и умеће тумачења. Свега тога не мањка Винаверу који, опет, не може без спорења са Скерлићем. Критичар који није наклоњен ни Костићу ни Винаверу, присутан је у овој књизи више него ниједан други. Кад год за тим има потребе, а има често, Винавер

улази у спор са старим опонентом којему ни Костић, видели смо, није прирастао за срце. Да ли у томе има и подсвесне Винаверове потребе да брани и одбрани сопствену песничку оригиналност, за коју је критичар држао да је усиљена, није лако просудити. Тако је стваралачка тензија, која је трајала пола века – од Скерлићеве критичке белешке о *Мјећи* (1911) до објављивања *Заноса и пркоса Лазе Костића* (1963), окончана овом тестаментарном Винаверовом књигом. Та тензија у основи је најпре значила спор између модерне и модернизма, а после Другог светског рата спор између модернизма и поратнога соцреализма. На почетку овог текста поменути изоморфизам у односу књижевности и културе такође открива да је у подлози спора у троуглу Лаза Костић – Јован Скерлић – Станислав Винавер био сукоб не само књижевних, већ и различитих образаца културе на српској, односно југословенској културној и политичкој сцени.

Литература

Винавер 2012: Винавер, Станислав. [I]: *Чардак ни на небу ни на земљи*, Дела Станислава Винавера, књига 3, приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. [II]: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дела Станислава Винавера, књига 5, приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. [III]: *Одбрана песништва*, Дела Станислава Винавера, књига 4, приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, Београд.

Дреновац 2012: Дреновац, Бора. „Митоманија Станислава Винавера“, *Критичари о Заносима и пркосима Лазе Костића*. у: Винавер, Станислав: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дела Станислава Винавера, књига 5, приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Лотман 1976: Лотман, Јуриј М. *Структура уметничког текста*, превод и предговор Новица Петковић. Београд: Нолит.

Скерлић 1997: Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*, приредио Јован Пејчић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Скерлић 2012: Скерлић, Јован. „Мјеђа“, у: Винавер, Станислав: Критичари о *Раним радовима*, *Рани радови, 1908–1918*, Дела Станислава Винавера, књига 1, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Београд.

Скерлић 2012: Скерлић, Јован. „Станислав Винавер, *Приче које су изгубиле равнотежу*“, у: Винавер, Станислав: Критичари о *Раним радовима*, *Рани радови, 1908–1918*, Дела Станислава Винавера, књига 1, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Београд.

Скерлић 2000: Скерлић, Јован. [I] *Писци и књиге II*, изабрао и приредио Јован Пејчић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Скерлић 2000: Скерлић, Јован. [II] *Писци и књиге III*, приредио Јован Пејчић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Тешић 2012: Тешић, Гојко. „*О заносима и пркосима Лазе Костића*“, *Критичари о Заносима и пркосима Лазе Костића*. у: Винавер, Станислав: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дела Станислава Винавера, књига 5, приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Христић 1994: Христић, Јован. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска.

Petar Pijanović

SKERLIĆ AND VINAVER

Summary

This paper offers an interpretation of Vinaver's perception of the role Jovan Skerlić held in the development of Serbian literature, and his poetics. Vinaver polemically links Jovan Skerlić's views of literary currents and the alleged intercession of the great critic for patriarchal or traditional values. Although defending a partially questionable position, Vinaver's discursive texts offer a very important contribution to the foundations of modernist poetics in Serbian culture and literature in the interwar period.

821.163.41.09 Винавер С.

Сава Дамјанов
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
koderdam@nscable.net

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА ВИНАВЕР*

Апстракт: Рад анализира Винаверов опус као својеврсну литерарну енциклопедију, чија свака одредница призива дух иновације, Разлике, Другог. Заборављена и занемарена српска уметничко-језичка традиција на коју се овај писац ослонио, преображена и обједињена у његовом делу, отворила је заједно са тим делом могућности које српска књижевност и култура до данас нису довољно искористиле.

Кључне речи: модернизам,одбрана поезије,енциклопедијска парадигма.

Који аспект Винаверовог дела истаћи у први план, а да се не огрешимо о целину? Јер, заиста, реч је о тако разноврсном и радозналом полиграфу каквог пре тога српска књижевност није имала. Чак ни традицијски претеча којег је највише респектовао и посветио му бриљантну, инспиративну студију *Заноси и ироки Лазе Кости*ћа, по ширини литерарно-културолошких интересовања (а посебно њихове текстуалне реализације!) није му био уистину близак, штавише – у односу на Станислава Винавера, иако и сам полиграфичан, делује кохерентно, тј. јасније усмерен у неколико основних праваца. Да ли је, онда, Винаверова списатељска дивергентност отежала нову, реалнију вредносну рецепцију његовог дела или се можда из перспективе ентропичног 21. века чини као врлина, као нешто сасвим актуелно у данашњем цивилизацијском миљеу?!

* Рад је резултат истраживања на пројекту „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (178005), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Сам наслов овог огледа јасно открива мој поетички став, који не мимоилази ни аксиолошку раван: ако је **енциклопедија** појам кроз који се најтачније може сагледати нечији целокупни опус, ако се дакле заступа теза да је неки аутор током читавог стваралачког живота исписивао једну јединствену Књигу – то значи да се њена суштина може препознати и читалачки доживети у сваком микросегменту, у сваком конкретном тексту. Станислав Винавер је у свим својим књигама неговао сличну уметничко-језичку виртуозност (чак и када су оне биле, условно говорећи, небелетристичке!), али и специфичан енциклопедијски дух који не подразумева само ерудицију већ превасходно извесну Велику Синтезу. Синтезу најрелевантнијих цивилизацијских премиса и постигнућа, синтезу „живе традиције“ и савремености, синтезу која отвара двери будућим културним и литерарним струјањима. Можда је баш зато тешко издвојити оно његово дело које бисмо третирали као антологијско (или као ремек-дело Мајстора!), мада се Винавер не може заобићи ни у једној иоле озбиљној антологији српске поезије, прозе, есеја, пародије, сатире, путописа, аутобиографистике или мемоаристике, превода, итд... Три тачке на крају претходног набрајања нису случајне, јер су у мултижанровској структури његових књига увек могућа нова открића, у зависности од визуре посматрања и интерпретације – која је утолико неадекватнија уколико се служи анахроним, конвенционалним теоријским категоријама.

Дозволићу себи слободу личног, сасвим субјективног избора на почетку јер сам Винавера најпре открио у његовим *Пантологијама*, а нешто касније – након читања песама, прича и есеја (не у целости, наравно!) – и као преводиоца, заправо као српског коаутора *Гаргантуе и Пантагруела*, чији је француски творац Франсоа Рабле. Свакако да је то откриће имало и аутопоетички карактер, најпре исказан у *Винаверовој улици* где је неколицину „винавероваца“ увео Гојко Тешић – главни уредник „Књижевне речи“, далеке 1981. Посматрано из шире перспективе, многе моје прозне књиге

настајаће на трагу Винаверових смехотворно-пародијско-језичких шифри, мада у том контексту никако не могу да прескочим ни Ђорђа Марковића Кодера (непоновљивог мајстора језика и нових форми књижевног текста!), као и још неколицину светских и домаћих писаца: Парацелзуса, Венцловића, Стерна, Стерију, Луиса Керола, Црњанског, Џојса, Настасијевића, Хармса... Међутим, енциклопедијски дух Станислава Винавера отворио ми је и двери новог читања традиције, јер је он пре других наших литерарних историчара (Милорада Павића, пре свих!) умео маестрално да препозна токове којима српска култура није кренула, а који су били и те како подстицајни и квалитетни. Можда је његова несрећа била управо у томе што је своје кључне идеје дистрибуирао у мноштву књига и текстова, често фрагментарно, уместо да их сабере у једно ремек-дело; али, то и јесте особина сваке важне Енциклопедије: да се састоји од низа релевантних одредница, остављајући целину у другом плану!

Зашто, рецимо, *Заносе и пркосе Лазе Костића* данашња официјелна критика не види баш као то ремек-дело?! Уз ретке изузетке, сви ће видети зачетке ревалоризације нашег великог романтичара пре објављивања ове капиталне студије, занемарујући чињеницу да се она бави проблематиком широм од дела једног песника: бави се истинском полифонијом српске уметничко-језичке баштине, афирмишући оне њене аспекте који су остали занемарени. Нажалост, добро је знано колико је српска критика у овом контексту конзервативна: радије ће прихватити једном дефинисане вредности него их преиспитати, а дубља ревалоризација и реинтерпретација за њу је готово светогрђе! Баш ту се крије удес Станислава Винавера, изразито откривалачког, иноваторског, али и скептичног духа: једном канонизован поредак ни ерудита његовог формата није могао да промени, чак је као писац и сам (п)остао жртва таквог поретка... Очито да они који су у његово време (а и касније!) кројили званичну мапу српске књижевности нису његове радове видели као врхунски релевантне

већ више као неку врсту побуњеничке периферије, незреле и недостојне да постане центар...

Шта би било да су се ствари одвијале другачије, да је Винавер на време задобио место које му уз остале корифеје нашег модернизма припада? Пошто сам још увек у домену аутопоетичког, верујем да би у таквом случају наша књижевност друге половине и краја 20. века имала сасвим другачије обрисе, много слободније и неконвенционалније, али и доминанте које онемогућавају медиокритетима да јој кроје капу. Заиста, ако смелије погледамо њене последње деценије, видећемо да су у први план избијали писци и критичари који би за сваку озбиљнију литературу – у најбољем случају! – били другоразредни ! Избијали су у први план баш зато што су се држали канона, зато што нису суштински нарушавали „идиличну“ слику која преовлађује од српског романтизма, преко реализма, па све до наших дана... Избијали су у први план јер или нису знали или су вешто пређуткивали све што је Другачије, Различито: у супротном, не би се догодило да светски узбудљиву и релеватну српску авангарду поново ишчитавамо тек на измаку прошлог века. У супротном, такође не би било могуће да сви алтернативни и експериментални токови из претходних периода буду маргинализовани и схватани неозбиљно, чак у тој мери да су неки од њих (рецимо сигнализам!) доживљени референтније у Европи него код нас. Још много тога би се могло рећи, највише око култа Историје и нефикционалности у српској књижевности – што је Станиславу Винаверу било страно: он је чак и своје „нефикционално-историјске“ творевине прожео рефлексијом, лирским реминисценцијама и њему својственом дозом имагинативности.

Наравно, моја теза никако није да 20. век у српској уметничко-језичкој пракси нема бриљантних домета (Андрић, Црњански, Попа, Пекић, Киш, Павић...), али би имао још бриљантнијих да смо као култура прихватили полифонијску визију традиције и савремености:

визију која представља незаобилазан смисао ***Енциклопедије Винавер*** (дакако, не и једини!). Осим у његовој есејистици, где се експлицитно залагао за некаканонске, максимално креативне и отворене књижевне (и уопште уметничке!) концепције, ово је можда најуочљивије у *Алајбеговој слами*. Ово дело је на постмодернистички начин мултижанровско и жанровски неиздиференцирано (у исти мах!), нелинеарно по току али и рецепцији коју намеће, лишено конвенционалних идеја „почетка“ и „краја“ све до најмањих појединачних фрагмената – а на нивоу глобалне структуре као да следи џојсовску идеју „work in progress“: стога *Алајбегова слама* носи фину ауру Дела које је у перманентном настајању и преображајима, но никада близу финалне и дефинитивне верзије. Примера ради, скицираћу шта би све овде могла да региструје традиционална теорија литературе: од елемената романа и приповедачких (наративних) врста, преко књижевнокритичког и параесејистичког дискурса, па све до драмског, поетског и квазинаучног; с друге стране – комика, сатира, пародија, персифлажа, травестија и слични смехотворни (тзв. хуморни) стилски модуси обједињујуће су ткиво целе књиге. Али, шта би се таквим сувопарним набрајањем добило? Шта би се добило чак и када бисмо традиционални компаративистички приступ заменили интертекстуалним и интеркултуралним, те с правом увидели да тип апсурда који су у 20. веку прославили један Хармс или Бекет (а не пре-филозофични Ками!), или у филму један Чарли Чаплин и Вуди Ален, дакле да тај парадоксално духовити и ВЕСЕЛИ апсурд бриљантно одзвања страницама *Алајбегове сламе*?! Можда би се таквим приступом опет добио – најизврснијима већ добро знани! – одговор на питање да ли српска култура више уважава ничеанску **веселу науку** или уметничку поучитељност која има права да буде забавна, али само са јасним утилитарним циљевима?...

Станислав Винавер је својим делом антиципирао уметничко-језичку будућност, која га (опет парадок-

сално!) није прихватила много интензивније и продуктивније но његова савременост. ***Енциклопедија Винавер*** још увек представља „отворено дело“ (онако како тај феномен дефинише Умберто Еко, 1965): да ли је ово њена предност или недостатак, више је питање културе у којој живи него њеног квалитета – који је несумњив и јединствен код нас. Када сам пре неколико година у једном другачијем контексту, поводом Павићевог опуса, употребио сличну синтагму („Енциклопедија Павић“, у: Дамјанов 2012), поменуо сам интернет не да бих био помодан, него зато што је управо интернет једна џиновска енциклопедија о каквој Винавер ни сањати није могао. Још мање је могао сањати да би се његово дело, презентовано на интернету као збир енциклопедијских одредница – независно од тога како оне изгледају, од најмањег чланка до његове најобимније књиге! – дубље и прегледније читало, јер би се лако прелазило с једног на други текст и разумевала њихова суштинска повезаност. Заправо, тек тако бисмо добили мрежу читања каква доликује 21. веку, интерактивну и некохерентну, али управо таква мрежа читања једино би и могла на прави начин презентовати целину Винаверовог опуса. Очито је: желим да афирмишем принципе Целине и Концепта читавог опуса, насупрот анахроном принципу једног Великог Дела – чије аксиолошке кодове нико никада није доказао, или барем уверљиво објаснио шта они уистину јесу?!

Тумачење готово несагледиве интертекстуалности ***Енциклопедије Винавер*** немогуће је на другачији начин, макар се томе и успротивили доброхотни винаверовци! Јер шта иначе, као читаоци-писци али и као култура, добијамо парцијалном интерпретацијом сјајних путописа или иноваторске есејистике Станислава Винавера (на пример)? Помаке да, али никако довољне да овога аутора изместе из тзв. побуњеничке периферије ка владајућем центру (што траје већ деценијама)! Можда је ипак за њега боље да остане алтернатива главним, официјелно глорификованим токовима

и тако егзистира у будућности као трајни изазов читалачким и истраживачким сладокусцима, тим најпрефињенијим и најизврснијим духовима на какве је он сам – очигледно! – рачунао, немилосрдно исмевајући наш традиционални провинцијализам који се испољава кроз низ елемената: од некритичког дивљења институцијама, преко култа простоте и необразованости (и естетички и ванестетички контекстуализованих!), па све до духовне инертности и неспремности за промене једном прихваћеног вредносног система – не само у уметности?! Као што је рачунао и на имплицитну подршку невуковске уметничко-језичке традиције, којој је посветио своју капиталну студију *Заноси и пркоси Лазе Костића*...

„Винаверова минђуша“ – како би то рекао Р. Константиновић, парафразирајући пишчев есеј „Шекспирова минђуша“ – својом сјајном необичношћу упозорава и подсећа српску културу на чињеницу да је поезија (тј. уметност Језика уопште!) НАДГРАМАТИКА, а не скуп симплификованих језичких, историјских и филозофских клишеа који књижевном делу дају тзв. Смисао. А под одредницом „Смисао“ у будућој ***Енциклопедији Винавер*** свакако ће бити записане и његове идеје о томе да смисао није ништа стварно, него само представља конвенцију за слабашне духове и медиокритете који се без таквог „помоћног средства“ не би умели оријентисати! Какав страшан изазов нашој културној традицији која је вазда славила рационално-логички смисао и разумљивост, па је стога литерарно-друштвене идеологе уместо Песника промовисала као кључеве читавих књижевних епоха (од средњег века до модерне!): какво хотимично „фаулирање“ сопственог дела у очима критике! Знао је добро наш аутор да јасно-стереотипна значења нису одлика његових текстова, још боље је знао да ће управо они који поседују такве карактеристике увек бити у великој предности код нас, али је најбоље знао да су управо ирационални моменти, стилске бравуре и разноврсна онеобичавања природни биотоп самог Бића

Уметности... Уосталом, да ли би без таквог сензибилитета могао да нам остави – рецимо – ненадмашан превод нонсенсне *Алисе у земљи чуда*?!

Ако се с правом може тврдити да су Станислав Винавер, а потом и Сретен Марић, очеви модерног српског есеја, онда се за првог поменутог може устврдити још нешто: да је више од било ког свог домаћег претходника који је полемисао у име тзв. **одбране поезије**[1] (од Видаковића, преко Сарајлије и Кодера, до Лазе Костића и Киша!) афирмисао стваралачку слободу као врховни принцип у свим видовима уметничког дискурса. Када је пак о књижевности реч, он је у том истом духу афирмисао исконску мелодију језика и језикотворство као врховне креативне принципе, насупрот утилитарним или когнитивно-аналитичким који припадају другим областима људског духа. Можда је та истинска и стога СУШТИНСКА (а не декларативна!) стваралачка слобода коју промовише читава *Енциклопедија Винавер* најдалекосежније наслеђе понуђено у аманет српској култури. Њени најизврснији представници су током 20. века то наслеђе дубински користили – рачунајући на Винавера или не, свеједно! – и захваљујући њима смо поново равноправно крочили на велику сцену светске цивилизације: не само у уметности језика него и у сликарству, филму, позоришту, алтернативним уметничким праксама... Колико смо важност тог искорака као друштво схватили и колико смо позитивно, у најширем контексту (укључивши и политички!), његове резултате преокренули у своју корист – питање је на које одговор слутимо. Међутим, питање које би Станиславу Винаверу било битније гласи: да ли су наша књижевност, уметност и култура уопште спремне да у новом миленијуму наставе тим путем или ће се радије повући у константиновићевску „филозофију паланке“ – као после свих великих домета и отварања

1 Мислим на синтагму која је од чувене Шелијеве *Одбране поезије* (1821) постала уобичајена у науци о књижевности.

у српској историји, од Светог Саве преко Доситеја и Вука, па све до постмодерне? На ово питање дефинитиван одговор још увек не можемо дати, али судећи по вредностима које се код нас официјелно промовишу, чак и нуде свету као аутентично наше – винаверовска мисија није окончана, што значи да и наступајуће генерације чекају сличне битке које (надам се!) једном више неће бити донкихотовске!

Литература

Дамјанов 2012: „Павић: откривање прошлости-откровење будућности“, у: *Нова читања традиције 1-3*, Београд, стр. 369.

Еко 1965: Умберто Еко, *Отворено дјело,* Веселин Маслеша, Сарајево.

Sava Damjanov

ENCYCLOPAEDIA VINAVER

Summary

This paper analysis Vinaver's opus as a singular literary encyclopaedia, where every entry evokes the spirit of innovation, différance, the Other. Transformed and united in Vinaver's texts, the forgotten and neglected Serbian artistic-linguistic tradition which this writer used as a basis for his opus opened up some new possibilities for Serbian literature and culture, together with Vinaver's own work, but they remain insufficiently used till this very day.

821.163.41.09 Винавер С.
821.163.41.09-1"19"

Тихомир Брајовић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
tbrajo@eunet.rs

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР КАО ПОЕТИЧКИ ВОЛШЕБНИК СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА

Апстракт: Винаверов опус између симболистичких и експресионистичко-авангардистичких утицаја. Модернизам као најшире уточиште у критичкој и књижевноисторијској рецепцији Винаверовог дела. Скерлићева опаска о „разнотоности“ као путоказ за поетичко разумевање Винаверових првих песничких књига. Иронизам као поетичко начело Винаверовог модернизма: од романтичарске до авангардистичке ироније. Пародичност као друго лице иронизма. Модернизам, иронизам и персонализам у Винаверовој поезији. Винавер и Дис као два пола српског модернизма.

Кључне речи: модернизам, иронизам, персонализам, симболизам, авангарда, експресионизам, поетика.

> И бити дубље модеран и служити нашем пробуђеном песничком модернизму постала је: и грозница и преласт и коб.
>
> С. Винавер, *Песнички модернизам*

Наслов овог малог прилога разумевању места и значаја аутора *Мјеће*, *Прича које су изгубиле равнотежу*, *Пантолоґије*, *Европске ноћи* и целог низа других запажених наслова у историји модерне српске књижевности представља израз својеврсне херменеутичке лагодности и нелагодности у исти мах. На самом почетку означити, у неку руку „етикетирати“ Винавера као *волшебника*, као „чаробњака“ и „мага“ модернизма, дакле,

то је бар наоко лагодно, будући да је отпрве распознатљиво као алузија на *Варош злих волшебника*, схваћена, наравно, не у етичком, него у неку руку неутралном, еснафском значењу које се тиче безбедног подручја „техничких“ начела књижевног стварања.

Та привидна терминолошка лагодност, скоро олакост, могло би се казати, условљена је, међутим, и на неки начин индукована нелагодношћу која долази од добро знане тешкоће теоријски и књижевноисторијски одрживог разумевања Винаверове необичне песничке и уопште интелектуалне пустоловине. Хронолошки јасно омеђен првом половином прошлог столећа, Винаверов опус није, генерално гледано, одвећ тешко сместити у широко схваћене оквире *модернизма*, у оном значењу које се тиче широког постромантичарског распона, од еминентно симболистичких утицаја па до различитих авангардистичких тенденција које чине својерсни „суперлатив књижевног модернизма“ (Марино 1997: 98). Проблеми, међутим, почињу већ с ближим и прецизнијим ситуирањем.

Као аутора „Манифеста експресионистичке школе“ Јован Деретић га, примерице, у својој интегрално замишљеној *Историји српске књижевности* сврстава у експресионистички одељак, примећујући при томе, међутим, да је песнички „почео у знаку симболизма“, па је чак и доцније, „иако се декларативно определио за експресионизам (...) умногоме остао веран својим предратним симболистичким опредељењима“ (Деретић 2002: 1066). Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности*, посвећеној „златном добу“ модернизма 1892–1918, примећује пак да је „Винавер [...] већ на почетку имао нека изразито авангардна својства“, што значи да се „радо [...] упуштао у игру новим облицима и новим идејама“, једнако као што је, уосталом, „имао [...] развијено осећање затонске и мелодијске могућности стиха преузетог од француских симболиста“ (Палавестра 1995: 257).

У новије време, *Антологија песништва српске авангарде* Гојка Тешића даје овом писцу чак средишње место, будући да „Винавера представља као најизразитијег и јединог доследног у одбрани песничког модернизма/авангарде у различитим стваралачким ситуацијама“, означавајући то и као „најизразитији полемички сукоб са традиционалистичком концепцијом песничке уметности“ (Тешић 1993: 509) и поткрепљујући овакво разумевање песниковим сврставањем у два велика одсека, најпре у онај под називом „Претече / протоавангарда“, а затим и у оно што антологичар у поговору означава као „језгро српске авангарде“, а у композиционој подели књиге сликовито именује као „Пут кроз хаос“.

Занимљиво је приметити да претходно назначена неодлучност у погледу ближе или уже класификације прати Винаверово стваралаштво заправо од самог почетка. У том смислу сасвим је узорна рецепција његове прве песничке збирке, *Мјећа*. „Модерни правац у књижевности допро је и у нашу литературу. Наши лиричари траже сада нове путеве и уводе нове правце који би одговарали литерарним струјама на Западу“, пише, тако, Лука Смодлака 1911, у години публиковања књиге, додајући да се „ово усиљено стварање модернизма примећује […] и у *Мјећи*“, и уствардивши да је ту „све …] у зачетку и површно, а понегде и до те мере извештачено да прелази у смешан манир“, јер „његова запажања имају потез нечег новог – потез који ишчезава у маси позајмљеног и обичног“ (Винавер 2012а: 439). Могуће је, заправо, констатовати да су се први Винаверови критичари – и то је у извесном смислу индикативно – у немогућности да недвосмислено и одсечно именују његову припадност школи или правцу, као и они каснији, најчешће приклањали баш најобухватнијој, модернистичкој припадности као његовој најуочљивијој одлици, с тим што код њих негативне квалификације претежу над афирмативним.

„Онај бесмислени хипермодернизам, који се прилично осећа у нашој савременој поезији, мислим да је код

г. Винавера достигао свој врхунац, са којега мора да се сурвава“ (Винавер 2012а: 430), сигуран је, рецимо Трифун Ђукић, а Велимир Ј. Рајић, који га такође сврстава у „нову, модернистичку школу“, још је окрутнији, спочитавајући му такорећи „ларпурлартистичку“ девизу „Слик, ма по коју цену“, и износећи при том запажање да песник „својом млађаном душом воли оно чему у нашем језику још нема имена: он воли изразе без израза, који, углавном, и чине поезију без Поезије“, те стога, „читајући ову књигу стихова, читалац се загрцњава у једној страшној дилеми: или да се насмеје, или да се заплаче. Или, још боље, да оба ова осећања слије у једно: да се насмеје *стихописцу* и да се заплаче *за човеком* у њему“ (Винавер 2012а: 433).

„Први утисак је да овај млади литератор има много литературе и да код овога модерниста има стварног осећања и смисла за модернизам“, благонаклоно, међутим, примећује иначе намргођени Скерлић у кратком осврту на Винаверову дебитантску књигу, прецизирајући да ова „неједнака и ћудљива књига врло је разнобојна, разнострана, *разнотона*, ако се тако може рећи“, јер „ту има интимних болова поред новинарских шегачења; високих мисли поред обесних детињарија. Ту се наизменично ређају странице са прилично оригиналности, снаге и покрета, са страницама где се осећа имитација […] Поред великих слобода у метрици, често успелих, има и старинске метрике, и то баш оних песника којима се г. Винавер најслађе смеје“ (Винавер 2012а: 437). Донекле слично, уосталом, размишља и Божидар Пурић у вероватно најдетаљнијем приказу изашлом непосредно након штампања књиге, оценивши најпре да „Винавер је симболиста и интегралиста“ (Винавер 2012а: 446), а потом се оградивши опаском да је у ствари „Винавер […ђак више песничких школа, често сасвим супротних и основним цртама и начином рада, и мотивима и обликом, због чега је његова поезија тако разноврсна“ (Винавер 2012а: 446–447).

Без обзира на разумљиву разлику у општој процени, ране и савремене тумаче ипак, чини се, јасно приближава уочавање Винаверове поетичке *неконвенционалности*, неретко и *антитрадиционалистичкоī* типа, односно његове изражајне разноврсности, тј. *разнотоности*, скерлићевски казано, као несумњиво пресудних одлика изразито модернистичког опредељења његовог лирског песништва. И можда је овде парадигматично баш Скерлићево разумевање. Ако се присетимо његовог критичарског дисквалификовања Дисових *Утопљених душа*, објављених исте године кад и Винаверова *Мјећа*, неће нам бити тешко да уочимо да се анатемисање аутора антологијских песама „Тамница“ и „Можда спава“, у критици такође оквалификованог „хипермодернистичким“ атрибутима, такорећи искључиво заснива на тематски и идејно неприхватљивим творевинама онога што Скерлић назива „поезијом декаденције“ као својеврсним певом „гробара који је читао књиге“ и који „логику баца под ноге“ да би писао стихове „не бола душевног но болести душевне“, наспрам истодобне занатске, односно техничке солидности, захваљујући којој, пише ондашњи патријарх српске критике, „Петковић лако и течно пише стихове, и (...) не прави екстраваганције у метрици“ (Скерлић 1964: 70–82 passim).

Винаверова модерност била је, дакле, од другачије, поетички и стилски изразите врсте која очевидно није сметала напредњачки настројеном аутору фамозног „Лажног модернизма у српској књижевности“. Ту се, међутим, не окончава и могуће поређење са Дисом. Јер оно што је другим раним приказивачима код Винавера могло да засмета проистиче, чини се, управо из нотиране поетичке разноврсности и стилске разнотоности. За разлику од *Утопљених душа*, које се одликују уједначеношћу тона, израза и сентимента, што каткад одиста може да зазвучи једнолично и монотоно, *Мјећа* је, наиме, у извесном смислу заиста неуједначена, али зато разнолика и могло би се казати „разногласна“ песничка збирка, књига са много интонација, штимунга и експресивних могућности.

Тако се, примерице, циклуси „Акорди“, „Песници“, „Музика“, „Фанфаре“, „Сумракове флауте“ легитимно могу читати као највећим делом продужени изданци симболистичке поетике, сасвим у складу с програмским уводним стиховима песме „Моја муза“ – „У паучини тонова свилени / Далека, тиха, крије ми се муза“, – који обзнањују лојалност магистралној, звучно-мелодијској и метафизичко-хармонијској линији нововековне, и посебно модерне лирике. Али сред таквог, готово еклектички интонираног певања наједном се појављују и песме другачијег, „проблематичног“ тона, попут „Каранфила“ или „Венеције“. О каквоћи тог неуобичајеног тона можда понајбоље сведочи кратка песма с насловом „Уста су ти“:

Уста су ти као корал,
Твој је осмех богу хорал;
Заборави ко те гледа
Морал.
Очију ти идеалност,
Витог тела сва реалност
Чине да се падне у –
Баналност.

Дуга традиција европске љубавне лирике неоплатонске, трубадурско-петраркистичке провенијенције овде је призвана и у исти мах опозвана у цигло осам стихова који се крећу између високопарности и тривијалности, метафизике и фриволности, патоса и пародије. Значење оваквих стихова за песника „Плаве гробнице“, Милутина Бојића, било је, наравно, прави „ребус“ и наводило га је на примедбу да „господин Винавер мисли да је то нешто ново и лепо“, уз „доброћудну“ опаску да „тако шта уме да напише и г. Светислав Стефановић“ (Винавер 2012а: 425).

Праву пометњу међу првим тумачима изазвали су, међутим, тек „телеграфски сонети“ под називом „Верлен“ и „Шекспир“, које Бојић види као „сликовање сломљених речи“ и „специјалитет своје врсте“, Трифун

Ђукић их пореди са срицањем Његошевог попа Мића, а Ранко Младеновић пак мисли да „воде у лудницу“ (Винавер 2012а: 427). Реч је, да подсетимо, о крајњој, али доследно изведеној редукцији сонетне структуре по начелу један стих – један слог – један слик, с Винаверовим личним поетским „патентом“ у виду „слоговног опкорачења“: „Стар / Лир. / Чар. / Мир. // Мук / Свак. / Пук / Чак. // Ва- / век / Дâ // Шек- / спир / Пир.“ Мимо недоумице о значењу и смислу самих стихова, а њих – упркос критичарском утиску – ипак није немогуће распознати, оно што посебно привлачи пажњу код ове вербалне „акробатике“ тиче се занатско-техничке необичности и такорећи „пеливанске“, у извесном смислу већ авангардне спектакуларности у приступу подразумеваној и асоцираној песничкој традицији, здруженог с неком врстом формално-жанровске пародичности или чак тревестије.

Врхунац тог приступа представљају, дакако, „Песнички списи Трајка Ћирића (млађег)“, својеврсна књига у књизи, на известан начин аутономна „збирка“ стихова са засебно креираним лирским идентитетом фиктивног поете-пародичара и лирског травести(јан)та. Верујем да је ово заправо и поетички најзначајнији део прве, поетички гледано такође најважније књиге Станислава Винавера. „Песнички списи Трајка Ћирића“ нису при томе тек најава *Пантологије новије српске пеленгирике* (1920), којој су позајмили цео низ наслова, или пак *Нове* (1922) и *Најновије пантологије* (1938), односно *Пантологије српске и југословенске пеленгирике* (1966), као млађих изданака истог поетичко-песмотворног замаха. Посматрани у контексту ауторовог разноликог и разбарушеног опуса они су својеврсно објављење песничког „духа“ Станислава Винавера, ако је тако могуће казати. А тај „дух“ је заправо протејски дух самог модернизма као оног свеобухватно флуидног израза новог, демократско-технолошки и субјективистичко-индивидуалистички обележеног доба које претежним делом почива на просветитељској идеји

пермамнентног прогреса и отуда има нарочит, свеколико амбивалентан однос према прошлости и културној традицији. „Мудри читатељу, / Бајна читатељко, / У знојењу вељу / Стихове сам дељк'о“, пева, тако, Винавер-Трајко у уводном „Сонету читатељу“, обзнањујући резерву према старој концепцији божанског, спонтано изазваног надахнућа песника, али и компулзивно признајући: „Морам вам касти / Није ми у власти / Не писат' стихова“.

Други моменат који разјашњава Винаверову пародијску опсесију дат је у предговору прве *Пантологије*, у којем „пантологичар“ најпре шеретски истиче да „најзначајнија особина ове Пантологије (...) јесте да је њен састављач потписан“, а онда додаје: „Као што је познато, нема клавира, већ постоје само звукови, нема песника, већ постоје само песме, и нема месеца, већ постоји само месечина. Отуда је и пеленгирика независна од пеленгира“ (Винавер 2012б: 9). Ретроспективно гледано, све наведене исказе обједињује нека врста одбране *песничког персонализма модернистичке провенијенције*, изнета у карактеристичној, *иронијској форми* његове наводне негације. Праћена тако винаверовском опаском „Уредник мисли да је Бергсон један пацер“, ова апологија личног, у неку руку и над-личног, наспрам интуитивног и без-личног у делу песништва представља можда и језгро Винаверовог, рекао бих, поетички магистралног модернизма.

Захваљујући чињеници да је неизравно, контрареторски, наводним порицањем, и отуда у неку руку *не-озбиљно озбиљно* обликована, ова одбрана поетског персонализма, наиме, упућује на *иронизам* као сâм свој садржај и смисао. Ако боље размислимо, видећемо да је управо иронијски Субјект, а то ће рећи не само пуки реторски подругљивац или хумориста, него у неку руку профанизовани наследник и потомак оног романтичарског, зачетно-модернистичког, генијског духа који се шлегеловски осмехнуто огледа у сопственој самосвести као једино достојном огледалу, у ствари

инстанца која у својем менталном опсегу држи ово протејски разнолико и разнотоно певање. „Иронија је превазилажење света духом: она је игра духа. Морамо са висине духа да гледамо свет као пуку игру нашег духа“, примећује Винавер у есеју с насловом „Романтичка иронија“, самосвесно додајући да је „то снага која даје песнику-ствараоцу власт над градивом“ (Винавер 1971: 83). Шлегеловски дух овог разумевања јасно се очитује у уверењу да је „иронија [...] чођење мисаоног духа над самим собом. Права иронија јесте иронија љубави“ (Винавер 1971: 84), односно да су „романтичари [...] својом иронијом доказивали надмоћ свога *ја*“ (Винавер 1971: 85). Како другачије но као дејство овакве, сверефлексивне лирске свести која је рођена из супериорне ауторефлексије разумети, рецимо, „Кубистички однос“, уводну песму прве *Пантологије*, у којој „пантологичар“ потписује и пародира самог себе, аутоиронично се поигравајући сопственим интелектуалним вокацијама: „Падаху немо спиралне фиранге / Што скрише страсност узбођених снова. / И продиру се безбројне фаланге / Мирних трапеза и страсних ромбова итд“?

„Иронија је гипкост, то јест највећа могућа свест“ (Јанкелевич 1989: 35), пише Владимир Јанкелевич, сумирајући овако схваћено, високо наслеђе иронизма, домећући при томе да „за свест можемо рећи да је она иронија у повоју, осмех духа“ (1989: 20), али такође и констатујући, у обрту који је више него типичан за иронијско гледање на ствари, да „*не може се у исти мах бити све и нешто*, и то што свест мора да се определи између те две неспојиве ствари узрок је истовремено и њене величине и њене беде“ (Јанкелевич 1989: 22). Рекло би се да ништа није примеренија Винаверовом песништву, па и писању уопште, од ове двосмислене позиције супериорно-инфериорне иронијске свести која се свуда распростире, али истодобно и распршује. „Хоћу да сам потпун, у целом пространству, / Па не бити волим пре, нег’ бити делом“, на том трагу пева Винаверов

иронијски субјект у песми „Мисао“ из *Смрти тишине и других песама* (1913), да би у песми под називом „Ја“ – како друго него двосмислено – закључио: „Câм. Свој. За сваког непребродна река. // За мене није васељене, века.“

Жудећи да буде све и нешто, глас свих и самосвесно иронијски глас једнога, мноштвени глас националних бардова и иронични глас Трајка Ћирића уједно, тј. да истодобно буде (п)антологичарски (дез)ауторитет и (не)критички (дез)интерпретатор, а све време у ствари бивајући протејски присутан, парадоксални дух који управља овом амбивалентном песничком и књижевном пустоловином супстанцијално је, да тако кажемо, несупстанцијалан, у исти мах супер-персоналан и инфра-персоналан, надперсоналан и полиперсонализован, постојано непостојан у оном смислу у којем је, како запажа Јанкелевич, „иронија јалова митогенеза“ (Јанкелевич 1989: 55), али исто тако је и „моћ да се ствари посматрају с извесног свеобухватног становишта (...) не излагањем њене садржине којим се њене размере увећавају, него ослонивши се на чаролију која тренутно делује и произивајући алузивне моћи наслућивања“ (Јанкелевич 1989: 163).

Баш ово, опсењујуће и засењујуће *синоптичко* дејство *иронизма* на делу је у Винаверовом волшебничком подухвату, у његовом „чаробњачком“, „мађионичарском“ илузионизму који нас виспрено држи у простору дочаравања већ заправо ишчезле Целине, истина, не више као монолитне и величајне творевине, него као „калеидоскопске“ артистичке (ре)конструкције своје врсте која непрестанце и неуморно мења свој интерни поредак. „Прави уметнички доживљај“, поручује стога у *Мислима* песник *Мјеће* и *Антологија*, „то је велико, вештачки створено једињење од много елемената и сви издвајају из њега оно за шта су највише примљиви, што их највише удара. Природа се не да исказати на један начин, будући многострана“ (Винавер 2012а: 199).

Чувари света (1926), формално гледано можда и најкомпактнија Винаверова песничка књига у којој се ненасловљени фрагменти сукцесивно ређају и надовезују, остављајући широк, можда и дифузан простор за конструктивно-смисаоно дејство читања и тумачења, од самог почетка на противречан начин охрабрују управо такав афинитет, сугеришући да „Великим пространствима / Расплинуо се смисао / Све је пуно смисла“, а у исти мах подастирући, међутим, и другачије, шопенхауеровски дезилузионистичко виђење, према којем „Све је свему мукла храна / Нема светлом смисла знана / Сломљен, ко је игда чеко / Да од ноћи и од дана / Из зори се јавље неко“.

Рефлексивна супериорност овог концепта песништва огледа се при томе у лакоћи дискурзивне аутоинтерпретације. „Хтео сам да речи и изрази дођу у компликованија лебдења, да се једни са другима друже и раздружују, како су, ах! одавно чезнули“, писао је Винавер доцније у „Уводу у *Чуваре света*“, објашњавајући своју замисао, и додајући, у маниру правог поетичког волшебника: „Сањао сам да ми се догађа као оном трећем сину из скаске, који је гвозденим штапом ударио у корен неког дрвета и када је то учинио, безбројно камење – а то су били омађијани и зачарани ближњи које је вештица затравила – добило је свој стари људски облик. Не мислим да су речи и изрази добили облик људски, облик бивши, облик некадашњи, али да добише облик о коме су маштали“ (Винавер 1963: 49–50).

Наместо конвенционалног тематског јединства, ово парадоксално устројено певање отуда, рекло би се, заправо има тек поетички софистиковано тежиште, садржано у максималистичко-иронијском начелу „препредене и посредне свести која самој себи намеће кретање тамо-амо све до антитезе“ (Јанкелевич 1989: 54), зато што „иронија непрестано испреда и пара своју пенелопинску потку, своје дело које непрестано настаје; и слица и с наличја оно непрестано ‘ствара’“ (Јанкелевич 1989: 55), зато што „мисли једно, а говори супротно,

разграђује једном руком оно што другом руком прави“ (Јанкелевич 1989: 77). „О, љубави, бониј е ироније / све звониј е, све клониј е / Све исконски исконије // Окиваш, тучније – / И горче лучније / И молније мучније / И мукло обручније / И звучније“, казује управо у том духу свеиронијски Субјект *Чувара света*, такорећи животно заинтересован и пријемчив баш за овакво поимање песничких послова и дана, за које све што улази у подручје певања постаје предмет двосмисленог одјекивања и потенцијално двојаког звучања.

Па и сама звучност, могло би се казати. Можда је, наиме, Винаверова већ пословична посвећеност мелодијско-звучним и музичко-хармонијским могућностима песничког језика и израза, иначе осведочена бројним дискурзивно-теоријским и есејистичким прилозима, ипак мало преозбиљно схваћена, а то значи фаворизована на рачун других аспеката и видова испољавања његовог модернистичког дара. Ово, наравно, не значи да она не постоји и да није и те како важна, већ само то да уз „непосредно“ и нерефлектовано схваћену, има и другу, можда и претежнију, ауторефлексивно-самосвесну страну, која по дефиницији отвара простор иронијског одјекивања, а с њим неизбежно и могућност рецепцијске, интерпретативне „дисторзије“. Осим немале моћи знања и себе-знања, самосвест, наиме, са собом носи и последице себе-пропитивања и себе-проблематизовања. Прожимајући постојано такорећи све облике и видове испољавања, Винаверов *поетички иронизам* испољава се пре свега у иновацијски претражујућој резонанцији модернистичких потенцијала, а не у стремљењу за изражајном компактношћу која се доживљава као заокруженост и довршеност парадигматског типа.

Добро је, примерице, знано да је у песништву овог аутора, који је својим имитативно-иронијским и рефлексивно-пародијским даром обухватио све што је било вредно пажње у српској поезији до његовог доба, заправо тешко пронаћи антологијски издвојене насло-

ве. За разлику од Владислава Петковића Диса, песника изразите, унеколико и једнолике изражајне концентрације, који, независно од антологичара и доба у којем се врши избор, по правилу има неколико антологијских песама опојне звучности и мелодичности, Станислав Винавер је песник „ватрометне“ звучне дисперзије која на публику дејствује пре укупним, могло би се рећи синергијским утиском но појединачним остварењима и ефектима, пре „пантологичарском“ него антологичарском имагинацијом, дакле.

Реч је, чини се, заправо о два пола испољавања српског књижевног модернизма која на известан начин своју сугестивност показују и данас, за оне који желе да разумеју оно што се дешавало на динамичном поетичком хоризонту овог протејског доба, односно опредељења, и који управо у Дису и Винаверу могу да распознају парадигматске фигуре. Сликовито казано, на једној страни при томе су ирационалност, боемија и јецајућа виолина, а на другој – интелектуалност, *ars combinatoria* и медитативна флаута; тамо евокација мртве драге и безбојне Нирване, овде – призивање далеке, умрле сестре, али такође и сунчаног Фаетона; онде метафизички чежњиво усредсређивање, патос и песимистички сентимент, а овде – волшебнички игриво распршивање, хумор и у основи виталистички иронизам.

Као у неком имагинарном тесту, можемо, могли бисмо да бирамо између тих могућности и тиме покажемо своју читалачку и културну диспозицију. Или смо, афинитетски гледано, већ одабрали, било као појединци, било као читалачка заједница и култура? Или можда ипак и не морамо да се ултимативно опредељујемо и бирамо, већ можемо да упоређујемо и збирамо, и као појединци, и као заједница, и као култура? Лепо је, наиме, и несумњиво опчињавајуће снатрити „са очима изван сваког зла, / Изван ствари, илузија, изван живота“. Али исто тако може да буде лепо и опчињавајуће, песниковим речима казано, „пронаћи звезду у болу линије / (...) ископати стварност из сна. / Ишчаурити сми-

сао из знака“. На свој поетички волшебан начин Станислав Винавер увек нас једнако подсећа на то. Стога је његово место на поетичкој мапи српског модернизма несумњиво једно од најистакнутијих и најзначајнијих.

Литература

Винавер 1963: Винавер, Станислав. *Надграматика: избор из есеја.* Београд: Просвета.

Винавер 1971: Винавер, Станислав. *Чувари света.* Предговор, избор и редакција Раде Константиновић. Нови Сад–Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав. *Рани радови 1908–1918: Мјеђа, Приче које су изгубиле равнотежу, Мисли.* Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Винавер 2012б: Винавер, Станислав. *Антологије/ Алајбегова слама: Антологија новије српске пеленгирике, Нова антологија пеленгирике, Најновија антологија српске и југословенске пеленгирике.* Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Деретић 2002: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности.* Београд: Просвета.

Jankelevič 1989: Jankelevič, Vladimir. *Ironija.* Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Marino 1997: Marino, Adrijan. *Moderno, modernizam, modernost.* Beograd: Narodna knjiga.

Палавестра 1995: Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892–1918.* Београд: Српска књижевна задруга.

Скерлић 1964: Скерлић, Јован. *Писци и књиге, V.* Београд: Просвета.

Тешић 1993: Тешић, Гојко. *Антологија песништва српске авангарде 1902–1934: Откровења &преиначења.* Нови Сад: Светови.

Tihomir Brajović

STANISLAV VINAVER AS THE POETIC WIZARD OF SERBIAN MODERNISM

Summary

The author of this paper starts by noting the dilemmas and the wavering regarding the classification of Stanislav Vinaver's opus (symbolism, expressionism, avantgarde), equally present in the first critical reactions and later literary-historical overviews, and opts for a broadly defined modernist qualification. Vinaver is considered to belong to the mainstream of modernism, and his poetic foundation can be traced to a defence of personalism and to an omnipresent ironism. Taking up the romanticist, all-encompassing notion of irony, Vinaver permeated nearly all his works with it, from parodies to his cosmic-themed poetry. At the close of the paper, the author presents a retrospect of the poetic sensibilities of Vinaver and Dis, as two opposing polarities of Serbian modernism.

821.133.1.02 СИМБОЛИЗАМ
821.163.41.09 Винавер С.

Јелена Новаковић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
novakovicj@sbb.rs

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР И ФРАНЦУСКИ СИМБОЛИЗАМ

Апстракт: У раду се испитује однос Станислава Винавера према француском симболизму чија је основна поетичка начела (одвајање поезије од стварности, интериоризација поетског предмета, давање предности наговештајима над јасним изразима, музикалност стиха) обогатио динамизмом Бергсонове филозофије и сопственог стваралачког надахнућа и уградио их у темеље сопствене поетике.

Кључне речи: симболизам, француски симболизам, поетика, динамизам, стих, музикалност стиха.

Када је реч о француском симболизму, а и о симболизму уопште, ваља имати на уму да то није јасно временски омеђан покрет, са прецизно дефинисаном поетиком, него више једна од најзначајнијих тенденција у правцу модернизације поезије.

Ако је реч „симболизам“, као ознаку књижевног покрета с краја XIX и с почетка XX века, званично увео у књижевноисторијску и књижевнотеоријску терминологију Жан Мореас који је дефинисао обележја нове естетике у свом књижевном манифесту објављеном 1886. године у листу *Le Figaro*, значење те речи је, како констатује Пол Валери у есеју „Existence du symbolisme“, „загонетка за многе људе“ и „понор без дна“ (Valéry 1957: 686). Као израз незадовољства постојећом стварношћу и реакција на позитивистичко веровање у људски разум, симболизам се супротставља и миметичкој логици реализма и натурализма, и парнасовском описивању спољашњег света, и социјалном

романтизму Виктора Игоа. Надахнут немачким романтизмом, он се окреће унутрашњим просторима духа, посматрајући свет као „шуму симбола“ који упућују на једну другу, трансцендентну стварност. „Непријатељица поуке, декларације, лажне осећајности, објективног описивања, симболистичка поезија настоји да заодене Идеју у неку чулну форму која, међутим, сама по себи није циљ, него, служећи изражавању Идеје, остаје подређена. […] Тако се, у тој уметности, слике природе, људске радње, све конкретне појаве, не испољавају саме по себи; то су чулни привиди који треба да представе своја езотеричка сродства са првобитним Идејама“, каже Мореас (Moreas 1836: 1–2). Велики песници који се везују за симболизам, Бодлер, Рембо, Верлен, Маларме, остају по страни у односу на симболистичку школу, а његове главне присталице постају „декаденти“ и „уклети“ песници, наследници Нервалов илуминизма, који настоје да ослободе језик устаљених конвенција, а јасно изражавање замењују сугестијом, попут Вилијеа де л’Ил Адама или Жила Лафорга.

Удаљавајући се од појавне стварности, неки песници, по узору на Бодлера, својом тематиком наговештавају тајанствена сазвучја између спољашњег и унутрашњег света, други, по узору на Верлена, то чине музикалношћу својих стихова, док Маларме на томе путу одлази најдаље и, прибегавајући језику као средству за изражавање суштине ствари, „препушта иницијативу речима“ (Mallarmé 2002: 211) и ствара једно херметично дело које може да разуме само мали број посвећених. Како указује Пол Валери, док Верлен и Рембо настављају Бодлеровим стазама у области осећања и доживљаја, Маларме то чини на подручју песничког поступка, тежећи савршенству и чистоти израза (Valéry 1957: 613).

Јединствен у својој основној тежњи ка откривању скривеног смисла помоћу симбола и спиритуализацији поетског предмета, али разнолик у индивидуалним песничким опредељењима, симболизам се појављује ма-

ње као књижевни покрет чија су поетичка начела јасно дефинисана и прецизно разрађена, а више као „једно сасвим ново и необично стање духа“ (Valéry 1957: 694) које тежи модернизацији. Он је део процеса обнове поезије који започиње са Бодлером и продужава се и траје током XX века, а његова „песничка порука“, како је констатовао Ги Мишо (Michaud 1947: 11–12), почива на његовом зрачењу које је обележило не само француску, него и светску модерну књижевност. Симболизам је постао интернационални феномен који обухвата и српску књижевност. Али, да би се одредила његова обележја код различитих представника, потребно је уочити који је вид симболизма у питању, онај „умерени“ – који се задовољава наговештавањем душевних стања – или малармеовска експериментисања са речима која поезију сасвим удаљавају од појавне стварности. Крајем XIX и почетком XX века, српска књижевност је спремнија да прихвати оне песнике симболистичког усмерења који, попут Анрија де Рењеа, Жана Мореаса, Шарла Мориса, Ренеа Гила, пледирају за „свежу, снажну и нову поезију“ (Moréas 1891: 1–2, нав. Marchal 1993: 61), не напуштајући у потпуности традиционалне песничке поступке, и који, следећи Бодлера, у дочаравању унутрашњих предела душе не иду до малармеовског препуштања иницијативе речима (вид. Новаковић 2004: 33–62 и Novaković 2012: 107–130).

У својим малармеовским видовима, француски симболизам продире у српску књижевност у раздобљу између два рата, захваљујући пре свега Станиславу Винаверу[1] и Тодору Манојловићу. Винавер је, како сам изјављује (*Беоīрадско оīледало*, 476–478), још у ра-

1 Винавера критичари називају симболистом „из господствене школе Шарла Мориса“, следбеником Вилије де л’Ил Адама, Малармеа и Верлена (Божидар Пурић, „Песме Станислава Винавера“, наведено у: *Рани радови*, 446), а у његовој поезији откривају „трагове тог естетизирајућег спиритуализма, те помало извештачене и тражене музикалности, тог умора и туге која се негује са уживањем као душевно стање својствено само изабранима“ (Зорић 1976: 20).

ној младости са одушевљењем читао Малармеа[2] коме се већ у својој првој песничкој збирци *Мјећа* (1911) и непосредно обраћа: „О! Маларме! / Како чар ме / Твоје музе / Чудновати / што тих пати / Обухвати / Свега узе“ (*Рани радови,* 35). У Малармеу он види главног носиоца модерних схватања поезије, о чему сведочи и памфлет „Делфијски оракул опет проговорио“ (1921), у коме критикује Богдана Поповића због његовог односа према малармеовском симболизму (Поповић 1921: 397–398).

У жељи да српску поезију усмери новим токовима и ослободи је спутавајуће епске традиције, Винавер прихвата нека симболистичка поетичка начела, као што су удаљавање поезије од спољашњег предмета и конкретне стварности, одбацивање картезијанске логике у корист аналошке визије света, одбацивање миметичког начела у корист сугестија и наговештаја, давање примата језику над стварима, а музикалности стиха над поетским садржајем.

Тајанственост света и универзална аналогија

У духу симболизма, Винавер одбацује миметизам реализма и натурализма, који почива на вери у могућност да се свет спозна и тачно представи, у корист једног новог, стваралачког начела које исходи из сумње у декартовски *Cogito* и свести о ограничености људског сазнања коме велика подручја реалности остају недоступна, што у њему изазива стрепњу. „Декартов дух, жељан да све сведе на известан одређен број образаца обузет је језом: језа је та толико позната још од Паскала – Авај! Дакле: ипак се све не може свести“, каже он (*Видело света*, 143).

2 Са Малармеовим стваралачким напором, како указује белешка у књизи *Језик наш насушни*, Винавер се упознао и преко Мондорове књиге *Малармеов живот* (*Језик наш насушни*, 40).

Рационализму се супротставља свест да реалност превазилази све декартовске обрасце, да је свет пун тајни, а приказивање појавне стварности уступа место дочаравању душевних стања, као што показује низ песама у збирци *Мјеђа*: „Верујем у тајне, у мађијске куте / И призиве тавне из тавних времена“ (*Рани радови*, 83), „Верујем у прстен сред краја далека / И у дворани Тајни, и у Плаво Село / И у Дух духова и његово дело“ (*Рани радови*, 84), а то ће бити и предмет „Песме о плавом духу“ (*Рани радови*, 86).[3] Песма „Саменова душа“ посвећена је души меланхоличног и кратковеког Албера Самена, која „крај језера шета“, „крије се од света“, „са неба се вине“ када месечина „смеши се у сети“, „плаче и јеца, још тужи и снева“, „пуна болних дражи“, поистовећујући се са „бледоликом девом“ (*Рани радови*, 39). Винаверова муза је далека и тиха, скривена у унутрашњим понорима самог његовог бића „У паучини тонова свилени’ / Далека, тиха крије ми се муза, / И хитам њојзи, невидљивој сени, / под стопе носим звукова и суза“, читамо у песми „Моја муза“ (*Рани радови*, 14). Међутим, иако жели да види њене „бледе чари“, песник своју чежњу не остварује јер његову пажњу привлаче чулне манифестације света које добијају синестетичко обележје, „тонови боја и боје тонова“ и он, „заслушан“, заборавља на њу (*Рани радови*, 14).

Каузалност уступа место универзалној аналогији, свет се појављује као бодлеровска „шума симбола“ у којој се успостављају везе између различитих, наизглед неспојивих области, а природа упућује на поноре људске душе. Ту аналогију Винавер открива у делима Жерара де Нервала, чији је илуминизам сродан Бодлеровим „сазвучјима“ и у Сведенборговој доктрини коју прихватају и симболисти. У тим делима „све је у вези, једно

3 Плава боја упућује на малармеовски „азур“ у истоименој песми, али и на „бескрајни плави круг“ Милоша Црњанског, жељени а никад достигнути апсолут коме теже симболисти у свом песничком подухвату.

друго условљава“, кроз њих веје „осећање тајне“, а „пут у тајну, бекство од тајне, спрега са тајном, стрепња око тајне“ изгледају „много важнији, много трепетнији но сам садржај те тајне, и било које тајне“ (*Видело света*, 150). Понорима непознатог нема краја. „Место једних премошћених бездани, свакад и вазда ничу нове. Вреди ли онда уопште ишта премостити? Ето, тај ‘понор’ мислим да је, ипак, врховна Нервалова слутња, и поред свих његових *correspondances* које указују пут од ознака ка ознаци“ (*Видело света*, 143), слутња која је Нервала можда и навела да свој живот сам оконча.

У „Манифесту експресионистичке школе“ универзална аналогија појављује се као „Дух Васељене“. Он нам даје „благовремено на решавање задатке који су више или мање судбоносни за њ, већ и као сама могућност“, каже Винавер и додаје да је још Матерлинк слутио „да је целокупан напор наше свести, у својој коначној некој еманацији (коју не видимо) само један експеримент, потребан боговима, ради расплета неких њихових сложености“ (*Чардак ни на небу ни на земљи*, 16). На Нервалов илуминизам надовезује се мистицизам белгијског симболистичког песника и драмског писца Мориса Матерлинка који је у српској културној средини имао добру рецепцију. „Дух Васељене“, који подсећа и на *Spiritus Mundi* неоплатинистичког космоса, прожима циклус „Приче једног свица на каменом зиду“ из збирке *Мјеђа*, нарочито песму „Природа“ у којој сви, и биљке, и животиње, и птице, и инсекти, учествују у „балу“ природе, док „тамо, далеко од свију у миру тију, сред мрака, једна нова рака чека – човека“ (*Рани радови*, 52), наговештавајући, не без извесне ироније, неумитност смрти и попримајући епикурејске конотације које ће доћи до изражаја у неким каснијим Винаверовим делима.

Космос налази своје аналогије у унутрашњим просторима духа, у „диференцијалној прашини осећања“ која су му сродна, као што уочава Матерлинк који „описује

вансветске светове“ чија бића, међутим, „пређутно *имају нашу психологију*, донекле измењену“ (*Чардак*, 25).[4] На тој аналогији почива веза човека са светом и могућност разумевања тога света, коме воде два пута: уздизање до космичког – треба се „овасељенети до васељенкости“ – и „силазак у атоме, који су такође космоси, што тврди хемија, што је језиво осећао Паскал“, па су према томе „космичари“ и Матерлинк, тибетански мистичари, лао и персијски минијатуристи“ (*Чардак*, 17).

Део универзалне аналогије је и феномен синестезије, на који указују „тонови боја“ и „боје тонова“ у поменутој песми „Моја муза“, а који се наслућује и у другим Винаверовим песмама из збирке *Мјеђа*, нарочито у онима из циклуса „Сумракове флауте“ испод чијег наслова, у загради, стоји: „Ритми и боје“: „Плави звук тај“ (*Рани радови*, 48), „пурпурне симфоније“, „Баха фуге, чудне к’о дуге“, „акорде плаве и бледе“ (*Рани радови*, 49), „певајући песме шарене“, „прастару песму плаву“ (*Рани радови*, 50), „плачу звуци са виолина чије су жице мириси јасмина“, природа која „љубичасто брује“ (*Рани радови*, 52). То је у духу чувеног Бодлеровог сонета „Correspondances“ у коме, како читамо у његовом српском препеву из пера Ивана В. Лалића, „боје, мириси и звуци разговоре воде“, као и низа Верленових песама, а нарочито Рембоовог сонета „Самогласници“ у коме се сваком вокалу приписује одређена боја. Том сонету, као и самом Рембоу, Винавер посвећује посебну пажњу истичући да ту сваки вокал има не само своју боју, него и свој „градивни смисао“, што је израз песниковог настојања да себе и своје нагоне превазиђе, да себе преобрази у низ „експеримената песничких“, да своје искуство транспонује у своје дело и свој живот претвори у поезију (*Видело света*, 174).

4 Такви су и други уметници, попут Дебисија и Равела, а нарочито Шекспира који је „финије осећао“, па је зато „већи уметник“ (*Чардак ни на небу ни на земљи*, 17 и 25).

Појам реалности и реализма: поунутрашњење поетског предмета

Одбацујући миметизам, Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“ настоји да редефинише сам појам стварности, а тиме и појам реализма. Прави реализам је „покушај, не да се ствари представе онакве какве су, већ тако, да се роди убеђење да су оне збиља такве“, да се створи ефекат стварног, а „конкретност служи само као полазна тачка“ (*Чардак*, 11). Реалност „није у стварима“, него „у дејству ствари на нас“ (*Чардак*, 12), што је подређује магији речи, а реализам више не представља објективно и тачно приказивање спољашње стварности, него дочаравање једног превасходно субјективног света у коме се крије тајанствена суштина, а који мора да делује на читаоца као стварност. Стављајући у први план „дејство“, Винавер не упућује на сликаре импресионисте иако су и они настојали да, уместо самог предела, прикажу „импресију“, утисак који он производи, који су дакле исто тако тежили поунутрашњењу уметничког предмета, али који, сматра он, у томе нису отишли довољно далеко, него су хватали само несталну и пролазну визију, а не и суштину скривену иза варљивог привида. Они су „хтели, преко себе, да даду ону исту природу која је била око њих“, верујући да ће тако, преко „два апсолута“, себе и природе, досегнути „последњи апсолут израза“. Али, доводећи ова два апсолута у „насилни међусобни однос“, нису умели да изразе ни духовну битност субјекта ни суштину околног света (*Чардак*, 10), нису умели да претворе импресију у експресију која представља једну сасвим нову, уметничку реалност.

Тој експресији тежио је песник Стефан Маларме који је сасвим напустио објекат у корист субјекта, приписујући предметима другоразредну улогу и сводећи их на спољашње подстреке, што ће наследник симболизма и такође један од омиљених Винаверових писаца, Марсел Пруст, претворити у саму грађу свога

романа *У трагању за изгубљеним временом*, у коме црквени звоници или глогови цветови имају значаја само као подстицаји на „трагање за изгубљеним временом“ и откривање „дубинског“ ја, скривеног иза низа својих појавних облика. И Маларме изјављује, у једном писму из 1864. године, да не слика предмет него „дејство које он производи“ (Mallarmé 1998: 663), настојећи да у том сликању „дејства“ помоћу вербалне чаролије превазиђе супротност између човекове чежње за идеалом и реалности која је подређена релативности, да нађе уточиште од баналне стварности у апсолутном складу језика који би постао стварнији од стварности и у коме би музикалност била сугестивнија од појмовних садржаја. „Кажем цвет; и изван заборава где мој глас оставља многи обрис у нечем различитом од знаних чашица, музикално се диже мисао, иста и блага, одсутност свих букета“, познате су и често навођене Малармеове речи (Mallarmé 2002: 678). Оживљен чаролијом речи, цвет постаје идеални предмет који носи у себи лепоту свих цветова а налази се изван свих својих појединачних манифестација, изражавајући саму суштину цвета.

Винаверов експресионизам, међутим, превазилази статично дочаравање Идеје или Духа Васионе, које носи у себи неоплатонистичке трагове. Он сматра да је уметников циљ „ослобађање“ од „експеримента“ који над нама врше богови, стицање надмоћи „над оним што је требало да нас начини својим оруђима“ (*Чардак*, 16), укључивање у божанске планове, присвајање динамизма природе, како би, користећи елементе реалности за своје сврхе, јер је то једина грађа којом располаже, попут новог демијурга, створио нов свет од своје „визије“ која је „*увек јача од саме стварности*“. То упућује на Валерија који каже да стваралачки чин претвара уметника у такмаца Демијурга, који повезује духовно и чулно и тако „без напора поставља човека изнад природе“ (Valéry 1960: 89). Нагласак се пребацује са предмета на израз који се малармеовски ослобађа

свог непосредног подстицаја и, црпећи своју елементарну снагу из Космоса, ствара ефекат реалности. „Ми, експресионисти, не питамо, шта хоће природа, ми то остављамо, уколико се то тиче израза, слугама природе: плашљивим љубавницима природе, који изучавају њене ћуди и према њима се управљају. [...] Ми смо оно исто што и природа, и ми стварамо са оним комађем које успемо да из Космоса привучемо у своју орбиту, као цигле за зграду, коју ми непрестано подижемо и обарамо. Ми и обарамо сами себе, јер ми, као и природа, налазимо задовољство не у коначности једнога постигнућа, већ у периодичности победе и пораза“ (*Чардак*, 10). Експресионисти су стваралоци, као и природа са којом се изједначавају, али је и превазилазе да би постали нови творци, да би „градили васељену, а не прецртавали оно чему је, у најбољем случају, други неимар дао полазне могућности“ (*Чардак*, 9).

Наговештаји, препуштање иницијативе речима, музикалност стиха

Ако нам се природа не обраћа директно, она то ипак чини путем „наговештаја“ и „индикација“, што нам пружа могућност да је „схватимо и да је победимо у уметности“ (*Чардак*, 18), да на основу властите перцепције онога што нам нуди изградимо властити поетски свет, једну чисто језичку реалност која је другачија од оне свакодневне и представља суштину скривену иза варљивих привида. У поезији, „ред осећања и ред речи, који има да представи неке границе тих осећања, тако су размештени да природа улази у њих, оживљује их, и ми имамо реалност, и ми имамо нешто јаче но реалност – визију, то јест квинтесенцију реалности“ (*Чардак*, 20). Пут ка тој квинтесенцији је малармеовско препуштање иницијативе речима. Свака реч добија своју праву функцију тек у склопу целине песме која се појављује као нека музичка композиција: „Узмимо поједину реч, и то саму. Тешко је мелодијски и замислити је сасвим саму. [...] Ако кажемо ‘ватра!’ то означава једну указану

ситуацију. Сама пак гола реч није кадра да опстане без осећајне примесе. У ствари, чим је изговорена, она је и нешто конкретније. Око тога се, бесциљно, паштио Маларме: да му поједина сама реч дочара све што је од ње очекивао“, каже Винавер (*Језик наш насушни*, 40).

Поетски свет није илузија живота, лажна стварност коју песник намеће читаоцу, него „свет узајамних односа, сличан свету звукова, у коме се рађа и умире музичка мисао“ а „сазвучје односи превагу над узрочношћу“, каже Валери (Valéry 1957: 1502). У први план долази музикалност стиха коју Пол Верлен уграђује у саме темеље своје поетике, захтевајући у својој програмској песми „Песничка вештина“ („L’Art poétique“) „музику пре свега“ (Verlen 1969: 67), стављајући на прво место стих са непарним бројем слогова и сетну неодређеност „песме сиве / где се Нејасно с Јасним спаја“[5] и додајући: „Хоћемо само Преливе свега тог, / не Боју, само Преливе! / Ох! те преливе недељиве / Сан уз сан, флауту уз рог!“ (Verlen 1969: 68)[6]. Одјеци те поетике могу се наћи и у неким Винаверовим песмама, као што је „Срећа“ из циклуса „Приче једног свица на каменом зиду“ („Мирно је вече / Виолина тече“), као и у низу других песама у којима се тужни и отегнути звуци виолине појављују као одјеци чувене Верленове „Јесење песме“ („Chanson d’automne“) која се сва састоји од звукова и наговештаја („Des sanglots longs des violons / de l’automne / blessent mon coeur d’une langueur / monotone“[7]), у складу са начелом прокламованим у поменутој програмској песми. Верлену је Винавер посветио и један „телеграфски сонет“, показујући да се и на српском језику може написати сонет од 14 једносложних речи, а написао је и низ

5 „Rien de plus cher que la chanson grise / Où l’Indécis au précis se joint“.

6 „Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! / Oh ! la nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor!“.

7 У Кишовом преводу: „Из полутмина / плач виолина / јесени / продире до срца / чамом која грца / сред сени“ (Verlen 1969: 10).

песама чији смисао не зависи од значења речи од којих се састоји.

Из „сазвучја“ речи рађа се смисао који се тек накнадно опажа. Поезија постаје пустоловина речи које се осамостаљују да би градиле нов смисао.[8] Звучни слој песме није обичан звук, он је тоталитет који обухвата и боје и расположења и смисао. „Цео свет ми је слик, / У слик се претвара све, / И сам Венерин лик / За слик ми само је“ каже Винавер у песми „Песник говори“ (*Рани радови*, 34). То упућује на Малармеову Књигу којом треба да се заврши свет, као и на Рембоово опраштање од света ради препуштања халуцинантним визијама схваћеним као извор видовитости: „Рекох збогом свету! – јер живот нема друге вредности осим као сировина за ливницу песника-експериментатора“, каже Винавер позивајући се на Рембоа и наводи одломак из „Песме Највише Куле“ (*Видело света*, 155). „Он може све постојеће претворити у све постојеће у духу“. Али то је само сан, а сан ипак није живот. Није у питању само музика речи, него нешто много дубље, што има егзистенцијално значење јер изражава однос динамичне душе према скученом појавном и емпиријском свету.

---

8 Тај песнички поступак Винавер уочава и код енглеских песника А. Ч. Свинберна који је, како читамо у „Манифесту експресионистичке школе“, „пронашао да је главно дати извесну музичку постепеност речи, колоратуру флуидности“, а да ће „смисао сам доћи“ и Р. Браунинга који је „открио да је главно: галванизовати појмове једним општим а ипак незнаним и недефинисаним грчем“ и да „смисао мора доћи, накнадно“ (*Чардак*, 20), као и код Јована Дучића (иако према њему има критички однос), што донекле даје за право књижевним историчарима који овог српског песника сврставају у симболисте: Дучић је, „у својим добрим стварима, проналазио комбинацију појмова, заокругљену неком општом чулношћу. Накнадно је долазио и смисао, и долазила је визија, које писац није унео, сам од себе“ (*Чардак*, 21). У „Објашњењу ‘Суматре’“, Црњански проналази код Дучића и феномен синестезије: „Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне. Није то било тако давно, кад је Дучић, исмејан, усудио се да напише да „шуште звезде“! Ми, дабогме, одосмо даље!“ (Crnjanski 1966: 211–212).

Песнички херметизам

Поистовећујући своју стваралачку снагу са снагама природе, песник присваја и начин на који му се она обраћа, па његови искази често имају облик неразумљивих и нејасних алузија. Из тога произлази херметизам којим се одликују многе Малармеове и Валеријеве песме, као и „Артемида“ Жерара де Нервала који је „сачувао лептирски прах на крилима душе“ (*Видело света*, 124), вештину „да се штошта прикрије, а ипак спомене“ (*Видело света*, 147), како каже Винавер који указује на оно што Нервала сврстава у претече симболизма. Ако занемаримо разна кабалистичка тумачења ове песме, коју је Винавер и превео, остаје „звучни и тајанствени склад у који не можемо да продремо, осећајући, стално, да је у сржи песме неки смисао, којим она васцела трепери“ (*Видело света*, 136). Говорећи о Нерваловој поезији као преводилац који увек има у виду рецепцију песме и њеног препева, он истиче да „тајна“ која „брује“ у његовим стиховима треба да „добрује“ и до читаоца (*Видело света*, 149). Тако чини и Валери, који користи реч „мађија“ да изрази „начин да ми човеку приближимо извесна наша сазнања која се не могу дати набрајањем речи, чињеница и факата, него која се дају извесним синтетичким путем“ јер у процесу мишљења учествује „цело-целцато човеково биће“, па према томе и оно „које ме слуша или чита мора да уђе у тај процес“ (*Одбрана песништва*, 416). Поезија није приказивање и подражавање створеног, она има, како констатује Бергсон, „хипнотичко“ дејство, она је чарање и опчињавање, како указује и сам наслов Валеријеве збирке песама, *Charmes*[9].

Песнички херметизам, чији је далеки претеча припадник Лионске школе Морис Сев, који много пре симболиста, још у XVI веку, хармонији и ритму даје вредност независну од мисли, везује се за читаву једну тра-

9 Наслов долази од латинске речи *carmina*, која значи „песме“, али и „чаролије“.

дицију засновану на веровању да песници треба да изражавају највеће тајне света на индиректан начин, помоћу алегорија и симбола, традицију која укључује и платонистичко схватање да се иза појавног света увек налази идеја, а да је видљива ствар само њен одраз и да је песников циљ уздизање ка идеји лепоте у коме су први степеници наша чула, вид и слух, па стога поезија треба да буде пре свега песма и музика. Наша душа треба да се уздигне до идеје преко симбола. За Винавера, као и за симболисте, нејасност је инхерентна самој поезији. „Како да се јасно изрази замршено милијардско треперење, које претходи стварању сваке практичне, чулне слике у нама. Јер чула су нам дата само ради животне праксе. [...] Поезија и уметност дочаравају душевна стања, која могу бити и јасна и мање јасна. Главно је да сама поезија буде 'претходни подстрек нашем душевном раду'. Питање је дакле: да ли је нечија поезија успела да буде тај чулни и духовни подстрек – како тврди и тражи Валери" (*Одбрана песништва*, 57).

Посматрано у том контексту, језичко и ритмичко експериментисање није пука игра, већ начин да се досегну „најдубље дубине психологије и израза, појмовне и осећајне структуре доживљаја" (*Одбрана песништва*, 390). Речи, појмове, представе, треба ослободити од стега граматике и конвенционалних значења и та „револуција" је почетак експресионистичког подухвата који „тражи смисао у динамици или могућности динамике" (*Чардак*, 22). „Ми експресионисте, почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у *бескрајно ослобођење света од света*" (*Чардак*, 21). Није довољно створити нови свет. Тај нови свет „мора да се креће, да се мења, да живи, да бива и да траје по својим својственим динамичним бесовима", „нови морају бити и покрет и покренуто", или, у најмању руку, можемо да унесемо „нову динамику, и нова образложења, нови ритам и нови ток, у стару стварност" (*Чардак*, 26), као што то донекле чине мистичари, југословенска експресионистичка књижевност (Крлежа, Црњански, Андрић) или Пол Валери.

Симболистичко трагање за суштинама Винавера не води естетизму нити се своди на трагање за идејама, него се оплођује динамизмом Анрија Бергсона чија је предавања помно пратио у Колеж де Франсу, како подсећа у тексту „На Бергсоновом часу“ (*Видело света*, 68) а Бергсон је и предмет његових есеја. Он је на филозофски начин формулисао оно што су интуитивно схватили симболистички песници попут Малармеа или Валерија. Окамењивању и аутоматизацији живота у његовом свакодневном одвијању, подређеном рутини и навици, Бергсон супротставља непрекидно обнављање животне енергије кроз уметничко стварање у коме пресудну улогу има интуиција. У тај бергсоновски контекст укључују се и Винаверова размишљања о Валеријевој песми „Гробље крај мора“ у којима ставља нагласак на превагу динамичког принципа над зовом ништавила.

Однос према стварном свету

С друге стране, Винавер је свестан да писац, иако такмац природе у стварању нових облика, ипак црпи градиво из реалности и да не сме сасвим да занемари ту реалност, јер то води осећању празнине и ћутању, што је искусио и Рембо који је желео да подвргне реалност „алхемији речи“ и претвори је у злато поезије, али се то показало као немогући подухват. „Ако се стварни доживљај поклопи са песничким – утолико боље, јаче, судбоносније. Али сам го стварни доживљај, без песничке емоције, без песничког свога смисла није ниуколико поезија. Песнички доживљај везан је, више или мање, јаче или слабије за стварни. То је све. Маларме, Рембо, Момберт, Станбург, Блок – покушавали су (са више или мање успеха) да ту везу олабаве: да одбаце стварност, месо, плот – и да задрже чисту овејану поезију, без примеса реалности. Изгледа да се не може, да је и то ћорсокак“ (*Чардак*, 308). Одбацивање стварности и живота води у стваралачки ћорсокак. Рембоов

песнички подухват, заснован на „алхемији речи“, завршио се напуштањем поезије. Банална стварност превазилази се креативним чином, али је и даље присутна. Естетизму се супротставља социјална компонента коју налазимо у неким Винаверовим политичким текстовима објављиваним у *Републици* и *Времену*, а која се наслућује и у неким есејима о другим песницима, о Дису чији је песимизам, како констатује у тексту „Еволуција песимизма“, последица незадовољства владајућим друштвеним односима, о Тину Ујевићу у чијој збирци *Лелек себра* налази израз немирења са стварношћу и ишчекивања велике „револуције духова“ (*Чардак*, 156), или о Његошу који је „песник револуције“ (*Чардак*, 156), борац против зла и неправде, као и у неким песмама попут „Отаџбине“ из збирке *Мјеђа*.

Уз то, Винавер је окренут реалности чулног света, коју налази у Раблеовом роману *Гаргантуа и Пантагруел*, у његовом сочном језику и обиљу еротских метафора. То дело представља његов велики преводилачки подухват у коме је показао сву своју вербалну виртуозност. А реалност чулног света налази и у делу француске списатељице Колете. У њеним реченицама открива „милујући лахор“ слутње (*Видело света*, 321), а у „тобоже плитким сексуалним дрхтајима“ њених „зверчица“, „буба и јунака“ наслућује „бездану дубину живота“ (*Видело света*, 325).

Свест о реалности чулног света, која Винавера удаљава од симболизма, наслућује се и у његовом тумачењу Валеријеве песме „Гробље крај мора“ која је за њега пре свега израз песниковог обожавања мора и жеље да му се са заносом преда, док њен метафизички вид остаје у другом плану.

> Основно ми пак изгледа у „Гробљу крај мора“ оно исконско Валеријево: да обожава море и сунце и игру видних осета. Основан ми изгледа и његов занос: да се купа, да сваким делићем тела оствари и иживи пун замах љубавне стихије око себе. И тако Валери, најзад, иако је

> презрео и своју љуску и облик, и саму стрв свог облика – ипак чезне да море разбије све окове и препреке, а он, Валери, одвучен морем, да се унесе у њега, свим својим мислима, осетима, целим својим ткивом, како плотским тако и оним од узаврелих речи. Ако је пак тако, онда је донекле споредније: хоће ли се, у тој његовој необузданој плахој чежњи, испољити још и овај или онај сликовити детаљ, који, из разлога ритма и риме, нисам могао да прикључим заносу или стишаном миру горких или разведрених слогова. (*Видело света*, 194)

каже Винавер и додаје да га Валери „осећа целим својим бићем, њега и сву његову безмерну многострукост“, да „звони и одзвања њиме“ (*Видело света*, 194).[10]

На основу напред реченог, може се кратко закључити да је Винавер прихватио наслеђе француског симболизма које је обогатио динамизмом Бергсонове филозофије и уградио у сопствену поетику. У склопу те поетике, то наслеђе је добило нови смисао, попримајући његов лични печат, а то је његова властита окренутост ка чулном свету, насупрот симболистичком удаљавању од стварности.

Извори

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Рани радови*, *1908–1918*. Приредио Гојко Тешић.

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на* земљи, Службени гласник – Завод за уџбенике, стр. 293–294.

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Одбрана песништва*, Службени гласник - Завод за уџбенике.

10 А затим напомиње: „Када сам ову своју овако просту мисао о Валеријy, који хоће да се купа цео целовит у мору које би обухватило све што је он кадар да осети – испричао Матићу, најсуптилнији зналац француског песничког слога и замаха у нас, рекао ми је: да је он и у Бајрону (тамо и тамо), који је био пливач-рекордер, осетио сличан залуђујући занос, у односу на океан“ (*Видело света*, 194).

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Видело света: књига о Француској*, Београд, Службени гласник – Завод за уџбенике.

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*, Службени гласник – Завод за уџбенике

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Београдско огледало*. Приредио Гојко Тешић, Београд, Службени гласник – Завод за уџбенике.

Литература

Valéry 1957: Paul Valéry, *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Valéry 1960: Paul Valéry, *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Verlen 1969: Pol Verlen, *Pesme*. Izbor, prevod i pogovor Danila Kiša, Beograd, Rad.

Зорић 1976: Павле Зорић, *Станислав Винавер као књижевни критичар*, Београд, Институт за књижевност и уметност.

Mallarmé 1998: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Mallarmé 2002: Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Marchal 1993: Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod.

Michaud 1947: Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet.

Mondor 1941: Henri Mondor, *Vie de Mallarmée*, Paris, Gallimard.

Moréas 1886: Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886, 1–2.

Новаковић 2002: Јелена Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг*, Београд, Гутенбергова галаксија, 2004.

Novaković 2012: Jelena Novaković, *Intertekstualna istraživanja*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2012.

Поповић 1921: Богдан Поповић, „Стефан Маларме, Симболизам и други 'изми'", *Српски књижевни гласник*, 1921, II, 397-398.

Crnjanski 1966: Miloš Crnjanski, *Poezija*, Beograd, Prosveta.

Jelena Novaković

STANISLAV VINAVER ET LE SYMBOLISME FRANÇAIS

Résumé

Dans cette étude, l'auteur examine le rapport d'un des principaux représentants de l'avant-garde serbe, Stanislav Vinaver, au symbolisme français dont il accepte les principes poétiques fondamentaux (opposition à la logique mimétique du réalisme, séparation de la poésie de la réalité quotidienne, interiorisation de l'objet poétique, suggestion des contenus obscurs de la conscience, musicalité du vers), pour les enrichir de sa propre inspiration créatrice. En rejetant la tendance symboliste à s'enfermer dans le monde inaccessible des symboles, il se tourne vers le monde sensible et il élabore sa propre esthétique où l'hérigage symboliste s'enrichit du dynamisme bergsonien et prend un sens nouveau.

II

821.163.41.09-1 Винавер С.

Јован Делић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
jovandelic.delic@gmail.com

РАТНИ ДРУГОВИ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду се посматрају *Ратни другови* Станислава Винавера као промишљено компонована збирка тридесет три авангардне баладе, при чему број има христолику симболику распећа и васкрсења. Спој поступка епизације лирике и слободнога стиха и динамизација ријетко богате, јединствене галерије портрета такође су авангардна обиљежја збирке. Аутор овога рада види Винаверово пјесништво у драматично напетом луку између историјске конкретности и метафизичке апстракције. Занемаривање било кога пола овога пјесништва било би крупно методолошко огрешење и неправда према овом пјесништву огромног тематског и доживљајног распона. Овај рад је прилог рехабилитацији пјесника Станислава Винавера и побуна против редукције његове поезије било на хуморно-пародијски, конкретно-историјски или метафизичко-звучно-апстрактни аспект. Поезија Станислава Винавера мора се сагледавати у својој цјеловитости и свеукупности.

Кључне ријечи: Авангарда, критичар, мислилац, преводилац, пјесник, приповједач, пародија, хумор, иронија, поетска рехабилитација, мисаона лирика, партиотска лирика, метафизичко, звук, пјесник апстракцијâ, историјско, конкретно, епска традиција, слободан стих, епизација лирике, хибридизација жанра, христолика симболика броја, туђи глас, туђе виђење, преокрет јунака, неповјерење у рационализам, ирационално, фолклор, басма, молитва, лексика, синтакса, паралелизми, паралелни фиктивни свијет, музика.

Станиславу Винаверу је више пута одато признање да је водећи критичар и књижевни мислилац српске авангарде, да је врхунски преводилац Раблеа у свјетским размјерама – да је мајстор пародије, највећи кога смо икада имали и имамо, да је полиглота веома широке културе и интелектуалац врхунског образовања, од математике и физике до метафизике, да су му, између осталих, професори били Анри Бергсон и Леви Брил. Судови о његовој поезији знатно су скромнији, ако се изузму Јован Христић (1972), Миодраг Павловић (1973) и Милосав Тешић (2005), сви одреда пјесници, и Гојко Тешић, приређивач Винаверових сабраних дјела. О Винаверовим *Причама које су изгубиле равнотежу* високо мишљење има Предраг Петровић (1999, 2007).

За нас је најубједљивија, у пуном смислу ријечи откривалачка, па и најтачнија оцјена Винаверове поезије она коју је изрекао Миодраг Павловић:

> Винавер, као песник, новост је у нашој поезији, не само као нова фаза, него и више од тога, то је и нови звук и нова мисао. Ми се још нисмо навикли да га примимо и да га читамо као песника. Он обитава међу нама као странац. И то је искључиво наша кривица.

Сами смо, дакле, криви што не познајемо довољно Винавера пјесника; што га не читамо пажљиво и са више повјерења; што његову поезију редукујемо на пародију и хумор. За Павловића, рехабилитација Винавера као пјесника није завршена. Она је, заправо, тек озбиљно и започела, а управо Павловићев избор и предговор у 444. књизи 66. кола Српске књижевне задруге, под насловом „Европска ноћ и друге песме“[1] озбиљан је захват у тој рехабилитацији: Станислав Винавер је представљен као доминантно „интелектуални, мисаони песник значајног формата“ који посједује риједак и „леп спрег особина“: „његови видици су максимално

1 Сви цитати из поменутог Павловићевог текста дати су према овом издању.

широки и узвишени, душа понекад дечија“. Понајбоље Винавера Павловић види као „песника апстракције“ који, међутим, „није апстрактни песник“:

> Апстрактни, појмовни елементи, редуковани феномени, код њега имају динамичност, способност за акцију, чак и трагичност. У својим најбољим тренуцима Винавер је одвојенији од земље но било који наш песник којег знам. Он је много апстрактији од рецимо Момчила Настасијевића чији је духовни брат био. Момчило је сав на земљи, или под њом, у пепелу који тиња, у мисли која брује над морем, у свом срцу које се смирује с биљем. Али Винавер није ни мислилац који своје мисли слаже у стихове, није ни у ком случају ни ерудитни песник – он је песник који даје својим мислима не само вербално, глаголско месо, него им даје и трепете целог свог бића, дрхат крви, затезање нерава, непредвидљиви поход подземних бића и визија.

Павловић подвлачи да су његови погледи на Винавера еволуирали од предговора *Антологији српској песништва*:

> (...) био сам ближи схватању да је права вокација Винаверова била хуморна. Ипак, бирао сам песме интелектуалног интензитета. Моје мишљење о Винаверу је еволуирало, много пута сам га понаво читао док ми се лепота интелектуалног и музичког спрега није открила.

У том необичном споју мисли, звука и хумора ваља тражити љепоту Винаверове поезије. На крају ће Павловић рећи да је Винавер „инфантилни отац наше модерне поезије“.

Важна тематска линија у Винаверовом пјесништву јесте историја, чему је допринијело Винаверово горко ратно искуство у оба свјетска рата, али и искуство добровољца у Балканским ратовима. У ђачком батаљону борио се на фронту, прошао албанску голготу, боравио

на Крфу, па онда путовао у Италију, Француску, Велику Британију и 1917. у Русију, гдје је изблиза доживио Октобарску револуцију. У Другом свјетском рату допао је њемачког ропства као официр југословенске војске и провео рат у заробљеништву. Пјесничка књига *Варош злих волшебника* (1920) сублимира искуство Првог свјетског рата и Октобарске револуције. Миодраг Павловић види у тој књизи Винаверов „сукоб са историјом“:

> (...) песник се сукобљава са читавом историјом, са њеним творцима, злим волшебницима. Упаничен, он не може да замењује једну историју другом, он може само да се нада да нешто склони од суровости историје, неку мисао, неки звук, неко стрпљење, неки врт, као што каже у малој песми у збирци *Варош злих волшебника*:
>
> *У рукама волшебника злих.*

Историја са својим невољама не може се за живота превазићи, па ће Винаверова поезија, све до последње збирке *Европска ноћ* (1952), „осцилирати између апокалиптичних визија историје и интелектуалних спиритуалних узвинућа у апстракцију, у брујa, у ритам“.

Винавер, према Павловићу, налази антитезу историје „негде у бескрају, у вечности, у тајним знацима неба, у еротичном блаженству музике“. Павловић налази да се Винаверова последња пјесничка књига *Европска ноћ* „распада на два дела“: један ратни, историјски, који Павловића мање занима, и други филозофски, етерични, имагинативни, који припада оном најбољем што је Винавер написао. Према нашем осјећању, та два дијела су не само комплементарна, већ и значењски неодвојива: философско, етерично и имагинативно јесте, наравно, антитеза ратном и историјском, али без њега не би постојало нити би имало пуно значење ни овоземаљско упориште.

Винаверова пјесничка књига *Ратни другови* (1939) појавила се пред Други свјетски рат, тринаест година послије *Чувара света* (1926) и дванаест послије *Женид-*

бе враица Подунавца (1927). Она дјелимично јесте изненађење и заокрет у Винаверовом стваралаштву. Та књига је релативно добро прихваћена и из ње су често биране репрезентативне пјесме. Ево како је ту књигу оцијенио Миодраг Павловић:

> У тој књизи Винавер покушава да се отресе свог преобилног римовања и музикалности, тражи намерно један наративни, прозаични језик, одриче се филозофије, и траже реалистичку конкретност, одриче се хумора и сатире, остварује сентименталност и носталгију. То је збирка песама, збирка сећања на другове из рата, просте људе, јунаке и сељаке. Књига која је имала извесног успеха и пре и после рата; њене песме су највише улазиле у антологије.

Ратни другови су, дакле, нешто посебно у контексту Винаверовог стваралаштва; другачије од свега осталога. То су, прво, знатно дуже пјесме, а дужина је, по правилу, сигнал структурних особености дјела. Винавер, који није баш рушилац традиције, који је непрестано испробавао и иновирао традиционалне моделе, као да се овом књигом окренуо другом типу традиције и испробавао њене могућности у модерном пјевању. Да прецизирамо хипотезу: у *Ратним друговима* Винавер проба могућности споја епске традиције и слободног стиха. И то чини, по нашем осјећању, врло успјешно, не напуштајући сасвим терен лирике. Пјесме из *Ратних другова* су, можда, један тип авангардне баладе. Не знам ниједно наше модерно пјесничко дјело које је остварило такву и толику галерију портрета – преко тридесет пет. Ријеч је о ратницима, јунацима, с којима је пјесник у блиском односу, што се из наслова види. Сви су учесници у крупном историјском догађају – у Првом свјетском рату; догађају општег значаја, планетарног и националног. Сви су борци не само за слободу и отаџбину, већ буквално и за свој спас и спас свога народа осуђеног на физичко уништење и истребљење. Овакав избор јунака и догађаја води обично у тра-

диционалну епику, у патриотску патетику и реторику, у клишее и општа мјеста. Винавер је све то срећно избјегао и остварио немало пјесничко чудо. Ова књига је лишена мржње према непријатељу; пјесника непријатељ не занима, већ само ратни другови.

Ако се *Ратни другови* читају као авангардне баладе, онда се могу разумјети као релативно далека претеча или антиципација „ровачких поема“ Матије Бећковића. Овој Винаверовој пјесничкој књизи, по много чему јединственој у српском пјесништву, припада значајно мјесто у оном пјесничком процесу што ће се препознавати у поезији послије Другог свјетског рата као *епизација лирике*. Чега се год латио, Винавер је изазвао неки потрес и промјену од далекосежног значаја, а то није увијек добро примијећено, добро прочитано ни интерпретирано, а камоли вредновано. То никако не значи да је Бећковић некакав Винаверов сљедбеник. То само значи да је у нашој модерној поезији могућно пратити неке занимљиве процесе и накнадно успостављати континуитете и типолошке сродности, што се, барем у српској књижевности, више пута показало драгоцјеним.

Ратни другови су у знаку авангардног рушења граница међу родовима и врстама. То је, истина, вјечни процес у историји књижевности, а можда и један од принципа књижевне еволуције и иновације; процес који је у авангарди био доминантан и код најзначајнијих писаца, особито пјесника, дао врхунске резултате. Винавер је према могућностима десетерца у модерном пјесништву изрекао крупне резерве и његов спој епике са слободним стихом потпуно је у складу с његовим авангардним поетичким начелима.

Књига је изразито цјеловита, сва компонована као једна пјесничка цјелина, један циклус од укупно тридесет три пјесме. Број пјесама тешко да је случајан. Српски авангардни пјесници су веома пажљиво компоновали своје пјесничке књиге: и Црњански, чије *Стражилово* се проучава као примјер строгости и унутар-

ње правилности, и Момчило Настасијевић, који је у наслову својих *Пет лирских кругова* истакао савршену фигуру круга као идеал пјесничког циклуса, па и цијелог опуса (*Седам лирских кругова*), и Растко Петровић, чије *Откровење* има дванаест пјесама, од којих су три „уводне“ и симболизују неплодни дио године, а осталих девет је у знаку симболике рођења. Тринаести текст носи наслов „Пробуђена свест или Јуда“ и симболизује тринаестог апостола, онога који проказује, открива и издаје. То ће рећи да је дванаест пјесама из сфере ирационалног, а да је тринаести текст другачије природе, онај који претходних дванаест „пробуђеном свешћу“ тумачи и проказује. Он је аутопоетички, и по природи и по функцији другачији од дванаест пјесама. Симболика бројева је несумњива. Број тридесет три – а толико је пјесама у Винаверовим *Ратним друговима* – сугерише Христове године, односно распеће: страдања кроз која су *Ратни другови* морали проћи у Првом свјетском рату. Завршна пјесма је „Велика парада“, која и насловом и значењем сугерише васкрсење разорене отаџбине, распетога народа и преполовљење војске. За нас је христолика симболика бројева несумњива – распеће се завршава васкрсењем.

„Велика парада“ је, уз „Белај“, једна од двију пјесама у *Ратним друговима* које немају у наслову по правилу именоване и само једном („Три војника“) неименоване књижевне јунаке. Али и она има своја два јунака, два портрета: први је војни капелник Јован Завађил, а други „Јанићије Струнџалић / звани Мањерка, / стари командир митраљеског одељења, / рањен у свим ратовима, / да већ није остало места за ожиљак, / а увек у очекивању / да хитно буде упућен на положај / чим израде нови распоред / у тој тромој Врховној команди“. Та два јунака су истовремено и доминантна два гласа у пјесми. Првим, капелановим гласом испјеван је највећи дио пјесме. Краћи, завршни удар – поента – припада Мањеркином гласу.

Пјесма почиње гласом војног капелана:

Све те победе и порази
Не значе ништа према ономе
Што долази на крају.

А на крају долази велика парада у којој ће да учествују и живи и мртви:

Има да траје та парада!
У њој ће барабар
И живи и мртви да учествују,
Наравно, сви преображени,
Онакви какви никад нису били
И никад нису имали времена да буду,
Али какве их је замишљао
Сваки честити ратни наредник.[2]

Велика парада, у којој ће барабар да учествују живи и мртви, и сви преображени, за нас је метафора васкрсења.

Војни капелан ће развијати цијелу теорију о томе како је музика увијек везана за рат и ратовање; како су и музика, и парадни марш, и ратовање, и тријумфи, и порази универзални; како су се парадни маршеви преузимали од свога постанка, тако да су српски и аустријски парадни марш чак блиска својта. Та повезаност рата и музике провлачи се и потврђује кроз цијелу књигу.

Мањерка – стари командир митраљеског одељења – допуниће капеланову сувише свечану слику велике параде укључивањем у њу цијелога народа:

То је све кратка парада.
Тек за њом настаје голема парада
Целога народа
И то је оно што ће да запрепасти свет.
Видите ли те мајке

2 Сви цитати из збирке *Ратни другови* дати су према издању: Винавер 2005.

Што шаљу синове у бој
Са благословом?
Сестре чији је једини понос
Брат војник?

Усмјереност на туђи глас или на туђе виђење, на лик фокализатора, готово да је правило у овој пјесничкој књизи. То пјеснику омогућава дистанцу која га чува од патетике и клишеа. Само ће упућен и обавијештен човјек знати да је испод наслова пјесме „Др Аврам Винавер“ рођени отац пјесника Станислава Винавера. Отац, др Аврам Винавер, љекар, санитетски мајор, управник Пете резервне болнице у Ваљеву, и син Станислав били су ратни другови. Др Аврам Винавер добио је пету по реду пјесму у *Ратним друговима*.

Пјесма почиње описом „нестварне“ ситуације у којој се налазе изобличени и промијењени људи, питањима о неразумљивом говору и галами тих изобличених и „неземаљских“ створења „у кошуљама белим, / разрогачених очију“, толико чудних и необичних да су постали „суви и црни“, „неземаљски“. У другој строфи читаоцу је понуђена слутња да је ријеч о тешким болесницима који халуцинирају и које болничари чувају „да не искоче кроз прозор“; љекари их „обилазе са страхом“, а сваки час понеко умире. Овај мотив искакања кроз прозор понављаће се кроз пјесму и наћи ће се на повлашћеном мјесту – на самом крају, у поенти.

Болесници су свугдје: по собама, у ходницима, у дворишту, на калдрми, на улици, по цијелом Ваљеву и Србији. Тек на почетку четврте строфе јасно је да је ријеч о епидемији тифуса пјегавца од којега бунца „цела наша земља“. Србија болује. Са црним барјацима оживљавају стара паганска зла божанства:

Морија затоми свет.

Доктор Аврам Винавер, санитетски мајор и управник Пете резервене болнице, јавља се тек у 24. стиху. Он је „испијен од болести и брига“ и данонoћно обила-

зи болеснике „поштапајући се тешко“. Доктор је читао из унезвијерених погледа болесника „где се ко налази / на путањи живота и смрти“. Љекар је истовремено маг и врач: он надгледа и помаже да „да се извија код војника / онај лак осећај ка мирном, ка здравом, / који и сачињава сав живот“. Он смирује болешћу изазвано лудило и буди животни нагон у пацијенту, у његовом погледу и у души; разговара са пацијентима „бескрајно стрпљиво и очински / неком стравичном љубављу“ коју, очевидно, није лако разумјети, док болесници урлајући питају зашто их не пуштају да скачу „на прозоре, кроз зидове, и кроз врата / када су гоњени, са свих страна / као дивља звер“. Најважније је за доктора да стално држи отворене „огромне плаве очи под златним цвикером“, да одоли исцрпљености, умору и болести, јер у оскудици љекара нема замјене; да има психичке снаге да непрестано слуша данонoћне очајне вапаје безбројних болесника који би да искоче кроз прозор; да не подлегне тим непрестаним позивима и изазову да и сам искочи из своје коже, ситуације, живота,

И да отвори прозор,
И да искочи из ове собе,
Из ове вароши,
Из ове васионе.

Потреба и нагон за искакањем кроз прозор из собе, вароши и васионе заједничка је и пацијентима и њиховом старом љекару, иако долази из различитих побуда. Нема се куда искочити нити се смију очи затворити, јер ваља непрестано будити полуугашени живот у очима пацијената. А то је досуђено њему, љекару, доктору Авраму Винаверу.

Већ из ових примјера је јасно да не бисмо могли прихватити оцјену о реалистичкој конкретности *Рашних другова* и о обичности Винаверових јунака: обично је постало толико необично да је сада лудо и неземаљско. Винавер се не римује са ма како широко схваћеним реализмом, па ни са обичношћу ликова. Чар

ове збирке је управо у томе што своје наизглед обичне јунаке – конкретне ратне другове са именом и чином – чини изразито необичним. Ова књига је авангардна управо по споју епских јунака – ратника, бораца, командира, љекара, команданата, ђака и трећепозиваца – са слободним стихом чији ритам не прати метар већ логику нарације и синтаксе, па се стихови разлажу у синтаксичке одсјечке веома различите дужине, и у преокрету јунака из такозваних „обичних“, или пак епских, у необичне, с потпуно неочекиваном правом природом и неким скривеним тајним животом; затим у потпуном неповјерењу у рационализам, односно у увјерењу у ирационалну природу човјека, па и историје; у споју лирског, а често и трагичног, с епским јунаком, са ратником из Првог свјетског рата; у динамизацији портрета, односно унутарњег живота књижевног јунака, што је већ видљиво из портрета др Аврама Винавера; у специфичном активирању фолклора, попут басми и бајања, као у пјесми „Баба Ранђица“; у грађењу потпуно антиканонске молитве, односно у претварању средњовјековног жанра у говорни жанр.

Винавер је већ у *Злим волшебницима* показао склоност ка поетској сублимацији историјског искуства. *Рашни другови* су корак даље: њима се пјесник укључио у матицу српске књижевности у којој тематизовање историје има повлашћено мјесто. Зато је ова књига веома важна и за пјесникову личну еволуцију: за нас је сасвим природно и очекивано што ће метафизички усмјерени пјесник *Чувара света* и пјесник *Рашних другова*, инспирисан историјским догађајима и мјестом *привидно* обичних људи у њима, остварити храбар и недовољно прочитан спој метафизичког и историјског у својој позној и драгоцјеној књизи *Европска ноћ*. Ту је искуство двају свјетских ратова наново сублимирано и моделовано. Овај рад, као и научни скуп о поезији и поетици Станислава Винавера у оквиру пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“ на београдском

Институту за књижевност и уметност, јесте нов, овога пута поетички усмјерен покушај рехабилитације Станислава Винавера као веома значајног пјесника и једног од водећих књижевних мислилаца у српској књижевности 20. вијека, посебно у њеном раздобљу између два свјетска рата.

Једина од тридесет три пјесме – трећа по реду – има у наслову главну јунакињу, жену, бабу Ранђицу, која није никакав ратник, али јесте мајка двојице погинулих ратника, младића, Миладина и Стојадина. Управо је ова пјесма примјер изразито авангардног упошљавања фолклора. Пјесма је подијељена на два дијела смрћу баба Ранђициних синова која се десила „у самом почетку рата“ и злостављањем несрећне мајке, затворене у шабачкој цркви:

У самом почетку рата
Оба сина погинуше баба Ранђици
Бранећи храбро отаџбину
У шестом пуку.
А крвава казнена енциклопедија
Која се светила нејачи и бабама
Затворила је и баба Ранђицу у шабачку цркву.

Њу су тукли и мучили (...).

Баба Ранђица је била нешто између врачаре, љекарке и богомољке. За разлику од других врачара, „била је код Бога добро уписана“: кућа јој је била пуна икона и по цио дан би пјевала тропаре или, беруђи траве по Церу, „мрморила црквене стихире“. Одгонила је зле духове,

Изгонила је нежити, скидала уроке
Исцељивала је вилосана
Гасила угљевље, бајала басме,

све с вјером у Бога и у Божју помоћ; лијечила је травама, басмама и молитвама. Пјесник је карактерише оксимороном *побожна вештица*, гдје би супстантив

вешшица означавао *жену која зна* шта и како у којој невољи ваља чинити, а никако злу жену. Винавер, дакле, враћа старо значење ријечи *вешшица*, а у спој*у побожна вјешшица* заискри његов хумор и затитра блага иронија. То су већ сигнали авангардног односа према ријечи и њеном значењу – пут уназад до самога извора значења, па и ријечи које смо заборавили, затурили (*нежит*, *вилосан*). Баба Ранђица је довела Винавера у сусједство Ратка Петровића који се залагао за модерно упошљавање „неистрошених“ фоклорних облика попут басми, и Момчила Настасијевића и његовог тамног вилајета. Зли духови нијесу подносили бабу Ранђицу, јер их је она прогонила прво басмом:

И терала их у глуху гору
Где петао не кукуриче
Где звоно не звони

и одакле нема путева за повратак, а онда би их посрамљивала и застиђивала грдњама и псовкама, тјерајући „са њима шегу“ и грдећи их „до неба и пакла“:

Што су тако крмељиви и ружни,
Блесави и тужни,
Ђорави и врљави,
Ђопави и прљави,
Криви и сухи,
Глупи и глуви,
Смрдљиво смеће,
Везане вреће,
Не зло брзи, на све готови,
Репати скотови,
Сакате грдобе,
Нечастиве неподобе.

Набрајање и синтаксички паралелизам су основна стилска средства у овом одломку у којем је баба Ранђица установила цијелу једну поетику ружног да би изобличила и постидјела зле духове. Набрајање и грдње воде у хиперболу и гротеску, односно гротескни смијех

којим се побеђују зло, болест и смрт. Зато су се зли духови плашили бабе Ранђице више него икога на свијету.

Послије синовских смрти, међутим, долази до промјене; до потпуног преокрета у бабиним односима према бесовима:

И све је више почела да осећа
Жалост
За јадне буновне
За потиштене
Презрене бесове,
За болне и збуњене
Уроке и нежити,
Жалосне недуге,
За тешке, помрачене
Слепе бољетице.
За поморе скоротечне.
Она је знала да нико никада
Није им рекао лепу и пристојну реч,
Да они и као деца
Нису имали материнске неге,
Да нико није умео, ни хтео
Да их пригрли и пољуби,
Припитоми и умири
И бољем поучи.

Несрећна мајка изгубљених двојице синова нашла је у свом ожалошћеном срцу милости и љубави чак и за зле духове, па је, да их не би повређивала и плашила, престала да чита чак и молитве, учинивши топлином и материнском љубављу и бесове кротким и послушним:

И они су без по муке напуштали сељака,
Само је требало да она пружи руку,
Да мало покади,
Или да именом позове
Урока горостаса
Који је некада, на дивљем коњу
Ужагрених очију

Избезумљено се отимао
Њеном страховитом заговору.

Сви су је покорно слушали,
Око ње се понизно скупљали,
Подвијали репове,
Шетали око ње, као кучићи,
Чак и певушили нешто неразумљиво
И нису хтели да напусте
Мирисну башту и милосну мајку
Коју су тек сада нашли.

Бесови су, дакле, у баба Ранђици нашли први пут материнску љубав и открили своју „милосрдну мајку“, а врачара је на њих пренијела своју њежност према изгубљеним синовима и тиме их укротила и припитомила, увећавши тиме ширину и богатство своје душе и сачувавши своје способности лијечења, али материнском љубављу. Жалост и губитак су проширили материнску љубав до неслућених граница, помјеривши границе између добра и зла, између човјека и злих духова. Тиме је посредно исказана и величина материнског бола за изгубљеним синовима – у патњи за њима усинила је и зле духове. Не знам пјесника који је овако пјевао у славу материнске љубави, патње за изгубљеном дјецом и бескрајног ширења напаћене мајчине душе.

Само се велики пјесник могао тако поиграти са фолклорном традицијом: прво упослити бајалицу, а потом преобразити саму врачару и њен однос према бесовима, учинити зле духове кротким и послушним као питому кучад, а да је главна тема – губитак два сина, двојице младића, смрт два војника – наизглед „скрајнута“, помјерена „у страну“, депатетизована и готово „замаскирана“ предрагоцјеним благим хумором, толико ријетким и у самога Винавера, гороломног смјехотворца. То може само мајстор, и то мајстор смијеха: да створи топао хумор опјевајући однос ожалошћене мајке, губитнице обојице синова, и злих духова које је бјесомучно прогонила, а сада их усвојила и припитомила, а

да притом не оскрнави ни материнску љубав, ни патњу, ни погибију њене дјеце. Тешко је носити се са тако јаким емоцијама и крупним темама; тешко је уопште пјевати о добрим и злим духовима, а Винавер је надмашио сва очекивања и разбио све клишее пјесама о мајци и материнству испјевавши баладу у славу доброте и ширине ожалошћеног мајчиног срца. Било какво спомињање реализма у вези са овом пјесмом нема смисла. Ово је једна од најбољих пјесама из *Ратних другова*. Из ње се види велики пјесник Станислав Винавер.

Већ смо рекли да је Винавер учинио молитву експресивним говорним жанром. У тридесет првој пјесми налазимо необичну молитву артиљеријског потпуковника Тиосава Дринчића упућену Богу „са страшнога очајнога друма“ којим војска одступа, а народ са војском гура топове на положај. Ауторски глас нас уводи у молитву коментаром да „сваки овде има своје рачуне са Богом / и све клетве и жеље упућене су само Богу“, па и потпуковникова необична, сасвим авангардна молитва. Потпуковник Дринчић тражи од Господа лично ништа мање него муницију за топове:

Дај нам, Боже, муниције, муниције
За наше празне топове.
Од како смо постали, гладни смо муниције!
Само муниције!
У њој смо тако оскудни
Због тога је и цела ова промена.

Да напунимо све батерије,
Сва гротла,
Да урлају топови и дан и ноћ
Да бљују ватру
Да никад не замукну у шенлуку.

Да их стално хранимо челиком,
Па да пешадија јури напред ношена својом лаком
песмом
Ношена лаком песмом од пушака,

Уз тешку срчану песму гвожђа,
Уз громки благослов хаубица, брђана и пољака –

Да се радује српска мајка
Да се радује српски народ
Да се радује свако српско срце,
Тој слаткој веселој грмљавини.

Предмет замолбе је топовска муниција којом се убијају људи, што је тешко усагласиво са Христовим учењем. Али та молитва је вапај; крик угроженога официра који се бори за спас народа осуђеног на уништење. Артиљеријски високи официр има своје рачуне с Богом и изравњава их канонски проблематичном молитвом. И молитва, као и басма, добија у Винаверовој пјесми универзалну димензију.

Рекло би се, судећи према почетном опису, да пјесма „Дача учитељ“ води у реализам. Дача учитељ из села Вреоца је „дебео, нешто подбуо од вина и седења / са маленим оштрим очицама“, бавио се страсно „ситном и најситнијом политиком“. Пјесник, међутим, открива његово „тајно и велико“, „једино право“ заимање о којем нико није имао појма. Научивши кришом руски језик, Дача се бавио кришом руском књижевношћу живећи свој паралелни фиктивни свијет и живот у тој књижевности и носећи кроз рат пун сандук руских књига. Због љубави према књижевним јунакињама остао је неожењен; једина његова ратна преписка била је са књижевним јунацима и јунакињама из руске књижевности. По Дачиној погибији нађен је његов сандук са руским књигама, биљешкама о биткама и мноштво непослатих, пажљиво преписаних писама, намијењених књижевним ликовима:

И последње писмо
Звезданоме кнезу Мишкину
Из Достојевског
У коме Дача, учитељ из Вреоца

Уверава кнеза Мишкина
Да није напустио ни једну реч њихове поруке,

Да мора доћи велика душевна свест међу људе
И да су и код нас душе све зрелије
Као никад раније
За огромни сан руске књижевности
За велики завет који се само наслућује
И који се не да изразити речима.

Привидно реалистички скицирани, „обични“, подбули учитељ Дача преображава се у фантастично биће чији је једини прави живот био живот фикције, међу јунацима руске књижевности. Прави и пуни Дачин живот одвијао се у паралелном свијету. Тек смрћу, односно постхумно, обзнањује се Дачина фантастична и хуморна природа, као и посљедња истина.

Хумором су прожети инфантилни језички склопови, синтагме и стихови у Винавера. Тако наслов „Глиша из Дрниша“ звучи као наслов какве пјесме за дјецу или као дјечје међусобно ословљавање. Глиша из Дрниша је, међутим, био сналажљив „у свакој околности“; умио је „са старешином и редовом“, остајући „увек тајанствен“, „увек трезвен и мудар“, као да чува своју праву мисао за смртни час или дан растанка развлачећи лице у широк осмијех. Није мање хуморна ни ова његова карактеристика:

Био је права филаделфија,

што би требало да значи да се прометао по свијету као омиљен човјек прије него што је постао посилни код команданта пука.

Али Глиша из Дрниша, исти и у самртном часу растанка, пошто је погођен шрапнелом – остао је тајанствен, дубоко је уздахнуо, па развукао лице у стари широки осмијех

И не саопштавајући никоме тајну
Којом је живео целога века –

Већ далек, већ одсутан
Присећао се детињства...
Тако је умирао Глиша из Дрниша, „права филаделфија“.

Ријетко су гдје као у Винаверовим овим пјесмама здружени смијех и смрт: „Баба Ранђица“, „Глиша из Дрниша“, „Три војника“, „Ранислав буба“, „Дача учитељ“, „Гире са Сорбоне“, „Потпоручник Лазар Дилберовић“, „Цветан Коморџија“...

У пјесми „Потпоручник Лазар Дилберовић“ налазимо сличан дјетињаст надимак као у претходно коментарисаној – Рака Пиштољ. Пјесма је занимљива као двоструки портрет: истовремено је пјесма о Раки Пиштољу и о потпоручнику Лазару Дилберовићу. Притом је Ракин портрет дат из психолошке перспективе потпоручника Дилберовића.

Рака Пиштољ је послат као официрско појачање потпоручнику Дилберовићу када је војска била у одступању, када је дисциплина попуштала и војнички морал се ломио:

У томе часу
Када су толики официри
Лежали по болницама
Или под земљом,
Послали су из Скопља
Подофицире – ђаке
Да старешински кадар попуне.
Тако је и Лазар
Добио поднаредника ђака
Раку Пиштоља.

Лазар је био активан потпоручник, „Одликован највећим одличјем, / Најсигурнији командир у пуку / (...) Мален и спретан, тачан у свему / Без једне погрешке у физичком и духовном склопу“, оличење апсолутне прописности и исправности, присебности и прибраности; узор млађим старјешинама. Овај син јединац прецизнога сајџије из Босне слиједио је очев идеал – ис-

праван и уредан сат као метафору за војску која мора да функционише као сложен, прецизан механизам.

Рака је био Лазарева супротност: учен младић, висок и незграпан, „огромна раста / Неспретних ручерди и ножурди, / Великих као рипида“. Школован, а наизглед простак, „Гломазан и космат, / Без трунке прописа у себи“, с увјерењем да се „физички квар поправља једино духом“, говорљив и поплавом ријечи усмјерен на војнички дух и његово подизање, од чега би се „ћутљиви, гадљиви командир“ Лазар забезекнуо.

Лазар и Рака су, дакле, комични пар јунака здружених по супротности, каквих је доста у свјетској књижевности. Рака се својом говоранцијом допао војницима, зближио се с њима причом разних знања и свјетских чуда, а Лазар је вребао новог водника, звао на рапорт и кажњавао, несвјестан да се међу њима изградила чврста и нераскидива веза, какву командир до тада није познавао. Та блискост ће му пући пред очима тек у тренутку Ракиног смртног рањавања и погибије.

Ракина погибија осјенчена је благом иронијом: пао је смртно рањен „усред неке говоранције / Која се, од паклене паљбе, није добро ни чула. / – У сама уста“.

> Тек тада је Лазар у магновењу сазнао кога је имао
> и изгубио:
> Лазар је осетио
> Да пре Раке није никог тако волео,
> Да Раку воли као брата
> Кога никада није имао
> Кога никада више неће имати.

На дјелу је карактеристично Винаверово здруживање ироније, хумора и смрти при дочаравању необичних односа међу ратним друговима.

Некада су топоними извори хумора, поготово када су здружени један уз други, као у првом стиху пјесме „Жарко из Зла Газа“: наиме, Жарко из *Зла Газа* и Слободан из *Непоменића* стигли су истим возом у Београд.

Два злогука имена једно уз друго – Зли Газ и Непоменићи – постају извор смијеха којим се зло побеђује. Три војника – Јевта, Глиша и Драгомир – по други пут су заглавили у селу *Зломислици*, „на домену отаџбине“.

Да ли је насловом „Три војника“ Винавер алудирао на Змајеву баладу „Три хајдука“ нама је непознато, али и Винаверови војници оживљавају и појављују се по други пут и међу Србима, и на небесима. Већ је, дакле, Винаверов фантастични сиже хуморан.

Винаверови војници Јевта, Глиша и Драгомир су „Домаћини и ратници, / Исписници и сељаци. / Из исте чете, исте десетине“. Лирско-епски сиже је необичан: ратници су прошли љуте бојеве, „А кости су оставили / У снежној мећави / У леденој Албанији“.

Али ту није крај, већ почетак Винаверовог фантастичног сижеа. Српски сељаци су несмиреници и на небесима: „досадили су небеској сили / Чим је отпочео Солунски фронт. / Било им је учињено / И опет су се нашли на старом послу, / У старом друштву, / Заменивши шајкачу шлемом“. Нашли су се по други пут међу Србима, овога пута у Грчкој.

Ратни сиже – причање о бојевима и догађајима, па и о страдањима тројице сељака ратника – максимално се сажима; заправо се своди на лирске скокове земља – небо – земља – небо. Исписници су први пут заглавили у Албанији, у сметовима и зими, а други пут „У селу Зломислици, / На домаку отаџбине“. По други пут су дошли на онај свијет и – како то приличи непослушним војницима – били изведени на рапорт. Највећи дио пјесме управо је тај рапорт, испричан колективним гласом тројице сељака бораца. Пјесма има укупно шездесет четири стиха, а сижеу о двоструком ратовању на земљи и двострукој сеоби на онај свијет припадају двадесет два стиха. Преостала четрдесет и два стиха су саопштење тројице ратника на рапорту у којем се сажима њихово овоземаљско ратничко искуство. Безмало двије трећине пјесме припадају томе саопштењу.

И та четрдесет два стиха необично су распоређена. О новим, модернијим и повољнијим условима ратовања на Солунском фронту казује свега седам стихова; односно један строфоид.

Осталих тридесет пет стихова, распоређених у пет неједнаких строфоида, пјева у славу српских раскаљених друмова и добрих и послушних волова: сивоња̂ и бијелоња̂, мркоња̂ и шароња̂. Друмови и волови су метонимија отегнуте сељачке војничке судбине:

Друмови и волови –
Цела наша тежачка
Отегнута песма,
У спарни дан,
У звездану ледену ноћ.
Наша вечита војничка судбина.

Волови имају своју мудрост у трпљењу, тегљењу и издржљивости; у дугом преживању главне мисли о опстанку; у крупним тужним очима какве је још имала – од свих бића овога и онога, доњег и горњег свијета – волоока главна грчка богиња Хера. Из волујских очију могућно је ишчитати одговор на сва главна питања:

А ко уме да их упита,
Прочита у њиховим очима
Одговор на сва главна питања:
Какво ће сутра бити време,
Колико ће трајати светски рат –
– И да се мора изгурати.

Волови знају оно што су три војника два пута пропустила – да сваки терет, па и свјетски рат, изгурају до краја.

Винаверова балада „Три војника“ преображава се у параболу о дугом ратовању и војничкој судбини у којој је главна мудрост – изгурати до краја. Са нама или без нас – то није најважније.

Оно што је потенцијално патетично и ужасно – приче о дугом ратовању и двострукој погибији – у Винаве-

ра је хуморно и параболично, фантастично и помјерено из равнотеже. Чар Винаверових балада је у томе што су почесто „изгубиле равнотежу“.

Хуморан је и лик Цветка коморџије, који у општем полому и пожару при одступању кроз Руговску клисуру, у хаосу пропасти државе и народа, доживљава тренутке заноса и среће, јер је пронашао нове потковице за босог и већ хромог свога коња Маринка, па никако не може да разумије што се његов ћутљиви колега Радисав, чији је коњ у најбољем реду, гуши у сузама и очајан брише црвене, упаљене очи рукавом. Проналазак нових потковица за хромог оронулог коња Цветану је довољан разлог за срећу којом ће потиснути ужас одступања, напуштања отаџбине и слику опште пропасти државе и народа.

Изразито хуморан, контрастивно-комплементаран пар, наглашено гогољевских имена, у наслову је пјесме „Мајор Деснић и потпоручник Левић“. Пјесма изражава сумњу у рационалност понашања човјека у ратним условима, у тренуцима угрожености живота и близине смртне опасности, наглашавајући снагу еротског, нагонског, ирационалног. Наиме, нема никаквог рационалног разлога ни оправдања за еротску пустоловину једног војног команданта и његовог лудо храброг и непромишљеног ађутанта. Обојица су побуњеници против строгог реда и војничке дисциплине, које иначе признају и којима се покоравају када морају, и у које утјерују себи потчињене војнике. Обојица су провела ноћ код својих старих љубазница, сељанки, које им иначе ништа не значе, у селу које су заузели Аустријанци, у кући гдје су већ смјештени непријатељски војници. Снага еротског, нагонског, и изазов пустоловине јачи су од свих прописа „човечанских и божанских“. Потпоручник Левић је ђавоља – лијева – страна, подстрекач и инспиратор пустоловине, храбрији од најхрабријих када је ријеч о сличним авантурама, али неразумно храбар и у биткама, на бојном пољу, способан да устане у највећој паљби, ако ће то подићи војнички

морал. Он је, уз то и интелектуалац који зна за безизлазност и безнадежност плотске љубави још од *Старога завјета* и „Пјесме над пјесмама“. Зато је он истовремено и са Сорбоне и из *Старога завјета*; и данашњи и вјечни. Лудило нагона је универзално. Ирационално се тешко контролише и потчињава разуму.

Мајор Деснић је такође задовољан еротском пустоловином и својим одговором на изазове младости непромишљеног и лудо храброг ађутанта Левића. Нема ни кајања, ни страха од могућих посљедица. И рат је живот; што пунији и луђи – то бољи. Деснић и Левић су двије хуморне стране истога.

Пантелија из Горње Петловаче памти се и по своме завичају – Горњој Петловачи – чије име већ изазива смијех. Цијела та пјесма – „Пантелија“ – обиљежена је близином хумора и смрти.

Пантелија је тежак болесник и има привилегију да лежи код Француза. Обилази га и пази побожна сестра Маргарета, која, наравно, говори само француски. Пантелија француски не разумије, па се њихов „дијалог“ одвија „паралелно“. Пантелија и Маргарета се споразумевају као Насрадин-хоџа и Француз.

Маргарета тјеши Пантелију, који је у безизлазној ситуацији, ријечима да је Бог велики и милостив и да чини чуда, па ће тешкога болесника вратити у чету, а затим у отаџбину, и његовима донијети велику радост, што ће довести до слављења Божје промисли.

Пантелија се, пак, чуди што је Маргарета према њему тако добра; пита је има ли брата или сестру, живи ли у селу или у граду и усхићен је што и тамо има добрих људи.

Потом се, у предсмртном сну, пред Пантелијом грчки пејзаж преображава у Србију и његову Горњу Петловачу: маслине у шљиваке, а море у ливаде, па он показује Маргарети своје калеме и знаменити дједов дуд. Родитељи Пантелијини се распитују о Маргарети,

браћа ћуте, а неудавана сестра Драгојла погађа да је ова добра душа ваљала Пантелији у туђем свијету у тешким данима, па ју је брат довео да јој покаже љепоте Србије. Пантелија, дакле, сања пред смрт повратак у Србију, у завичај; у родну кућу, и тамо доводи Маргарету. Завичај у сну је утопијски простор, па тешки болесник улази у смрт као у простор среће, а хуморни језички (не)споразуми се сном преображавају у илузију идиличне љубави. То без хумора није могло, макар да је ријеч о смртном сну.

У наслову „Гире од Сорбоне“ је надимак Гавре Остојића, наредника ђака, кога су још звали и „Гире Диркајм“. Пјесма се у једном свом сегменту може разумјети као критика рационализма и универзитетске јалове схоластичке учености. Наиме, Гире је упао у рат „право са Сорбоне / Која га је преобразила својим методама / И неизлечивим рационализмом“. Он би о свакој ствари, па и о рату, „проналазио теорију / Хладну и спретну / У складу са Диркајмом“; сваки дан износио нова тумачења; доспио је до највеће рационалистичке заблуде – да му је све било јасно.

А онда је дошло до преокрета у схватањима – универзалне теорије су се показале ограниченим:

Једнога дана, без икаква повода
Осетио је да су објашњења таштa,
Да рат припада подједнако свима,
Да свако има нарочити кључ
И да нико нема право на једино
Исправно решење.

Тога дана осетио је да рат
Није приватна ствар,
И да се не догађа за то
Да би се о њему писали прикази,
Ма како виспрени,
И састављао годишњак
Кад се прикупи доста материјала.

Тада је Гире са Сорбоне поцијепао свој дневник у који је уносио своје теорије о свијету и његовој будућности, усклађене са тада помодним теоретичарима. Покушао је да се примакне простом војнику, али је то већ било немогућно – плаћао је висок данак свом рационализму и књишким, рационалистичким представама о свијету. Схватио је да постоји тежи предмет за који не постоји важећи уџбеник ни теорија:

И да је најтеже на свету,
Теже и од интегралног рачуна
И санскрита

Постати обичан сељак...

Посљедњи стих је и графички стекао посебан статус: издвојен је и извучен у поенту.

Потпуна супротност Гирету са Сорбоне је Благоје Изворник. Није случајно што су та два портрета дата један уз други – као 23. и 24. по реду. Можда је баш Благоје Изворник најнеобичнијих знања од свих лирских јунака у Винаверовим *Ратним друговима*. Он је персонификација и живи споменик интуиције и интуитивног сазнања, што се слути из његовог надимка – он је *Изворник*. А то је онај који има изворно знање и знање о изворима; онај који открива извор и воду; из њега извире знање о природи и предјелима, о путу, о земљи и води, о непријатељу. Његово знање не почива на учењу, науци, школи или рацију, већ на *осјећању и слутњи*. Он је знао:

(...) превоје, нагибе, гребене, изгибе,
Знао је где се издиже чука, где расте брег,
Знао је кад иза планине
Надође нова стрмина,
Када у гужви врхова, кланаца, венаца
Земља се умирује
И вал се спушта благ и мек.

Благоја извор зове да га пронађе; нуди се ономе ко умије да слути, предосјећа и проналази, ма колико да је скривен и тих:

(...) Радостан и насмејан
И благословен
Тај извор,
Он зове оног који уме да чује,
Да слути,
Да зна.

А Благоје Изворник и слути, и чује, и зна. Његово знање је дар, а не рационална наука:

Благоје Изворник налазио је увек воду
И изналазио пут
И одређивао правац
И није се варао где је шта.

Ако је „знао откуда врви непријатељ, / И да ли ће да ухвати баш ову литицу“, морао је много тога знати и о људима. Али о људима и „о тајнама великима“ је ћутао, ограничивши се „Само на земљу и воду, / На брдо и долину, / На планину и камен, / На то нешто ситне тајне“.

Он се разликовао од других војника нехајем за нејасне дневне вијести и презиром за сваку покривку. Док су се други покривали чим стигну, Благоје Изворник се, отворених очију, прекривао „небеским покривачем“, покушавајући да проникне у звијезде и њихов небеске распоред. Био је задивљен Небом и Божанском Творевином. Али имао је он и са Господом неки стари, још старозавјетни спор:

И мислио је: ах колико, колико
Стрпљивог, неодложног посла има Господ Бог
Да то држи – одржи, одмрси – не помрси,
И хоће ли икада стићи
Да посвети мало свога драгога времена
И нама, и нама

Заборављенима,
– И нашој Србији.

И ту метафизичку тајну и зебњу осјећа Благоје Изворник; провјерава је у свом нијемом разговору с Небом и Богом: да смо заборављени – и Срби, и Србија, и Благоје сам, јер се Господ заплео у своје космичке астралне послове. Далеки одјек *Псалама Давидових* и бројних варијација на тему заспалог и заборављеног Господа као да допире из ове пјесме.

Нема ни *р* од реализма у овој пјесми у славу институције и нијемог дијалога са Небом, Звијездама и Господом. Али има метафизичког трепереља усред ужаса историје. Постоје негација рационализма и подигнут споменик слутњи и интуицији.

Пјесма „Благоје Изворник“ има, дакле, наглашене поетичке и метафизичке вибрације и импликације. Она је испјевана у славу изворног и интуитивног сазнања, потпуно опречна пјесми „Гире са Сорбоне“, сва у знаку негације схоластичког рационализма и дијалошких метафизичких вибрација са дремљивим Господом.

Поетичко-метафизичке импликације садржи и пјесма „Сташа“, портрет пјесника у младости:

Ако песник бити значи
Написати неколико патриотских стихова
И десетак љубавних елегија
И искрено веровати у све лепо
Што је постало од како човечанство
За себе зна.

Тематизују се све сами естетички проблеми: љепота, вјера у њу, осјећање за лијепо, посебно пуноћа доживљаја природно лијепог и однос човјека у рату и несрећи према љепоти природе. Поручник Сташа, пјесник, има изузетно развијено осјећање за природно лијепо у вјеру у љепоту, али и потребу да помаже људима у невољи – браћи по народности и оружју у свјет-

ском рату на Крфу – невољи која је у њему изоштрила осјећање одговорности за другога, за човјека који пати и страда, и уздигло га до личног односа према Богу:

Сматрао је сваки посао
Као неопходан, и као да је њега
Поставио сам Бог
Да браћи у невољи помаже (...).

Као ађутант пристаништа на Крфу, Сташа успоставља везе са француским подофицирима и командантима, са енглеским магационерима, са особљем лађа, све зарад спаса неког српског мученика.

У јурцању и тражењу помоћи за другог, Сташа пјесник се нагледао широких видика који су се пружали унедоглед, вртова са поморанџама и сваковрсних љепота Крфа које су му испуњавале груди миљем и пробудиле сјећање на Одисеја „Који је овде нашао рај / На острву Феачана“.

Пјеснички и непјеснички снови – Одисејеви, Хомерови и Сташини – „Ово занесено острво, / Ова вечност естазе“, доводили су младога пјесника до пуноће осјећања љепоте природе и доживљаја личне среће која – кад се једном доживи – тражи да буде поновљена. Мисао о безазленој срећи више га није остављала, и он је кренуо пред саму зору у град

Право према великом призору
Да се надише среће
Да осети огромни обухват
Вечне неизмењене природе
Када јој је прилазио
Без икаквог човечанског плана.

И доиста, млади пјесник Сташа се сударио са савршенством природне љепоте, али и са нескладом између ње и страдања људи и народа у ратовима, ропству и биједи:

Па као да је и цео свет
Где год се протежу обзорја
Дело савршенога уметника
Коме се ништа не може замерити
Осим можда то:

Да је све то некако празно и туђе,
И претерано раскошно,
Док трају међу људима ратови
И народи страдају у ропству и беди,
И нико не успева
Да лепоту стварно потчини човеку,
Рад кога је она и постала,
Па да заједно дрхте, стрепе и саосећају
– И ликују.

Празно и туђе – поражавајући преокрет у поенти, изазван нескладом између природне љепоте, дјела савршеног умјетника, и страдања људи и народа, безмјерне људске несреће у срцу те љепоте – то је коначан и најдубљи, поражавајући доживљај младог, осјетљивог, одговорног и самосвјесног пјесника који чезне за складом између љепоте и човјека; складом у којем би љепота и човјек могли „да заједно дрхте, стрепе и саосећају / – И ликују“.

Ко би могао бити тај Сташа пјесник, очевидно зналац језика и естетска природа, осјетљив и мисаон, готово трагично распет између љепоте природа и људске несреће? Није ли *Сташа* скраћено име од миља од Винаверовог личног имена – *Станислав*? И не би ли пјесма „Сташа“ могла бити један помало скривени пјесничко-поетички аутопортрет из ратне младости Станислава Винавера?

Према нашем осјећању – јесте: аутопортрет који пјева о открићу несклада међу вриједностима; несклада који разара осјетљивог човјека на земљи, отвореног и за безмјерне љепоте природе, и за застрашујућа људска и народна страдања.

Дирљиво, болно, аутентично, доживљено, дубоко.

Вратимо се односу рат (битка) – музика; односу који је постао важна тематска линија ове пјесничке књиге; линија којом се овај пјеснички вијенац издваја међу цјелокупном нашом „ратном“ поезијом. Та тематска линија, по нашем осјећању, казује нешто важно о Станиславу Винаверу, пјеснику и теоретичару пјесништва, односно естетичару.

Већ у другој пјесми у књизи – „Капетан Живота“ – рат се доминантно доживљава и осјећа звуком. Битка је „нека огромна звучна аждаја“. Капетан је „мераклија“, „научен на звук“; „он је био музикалан“. И у полусну, ноћу, у земуници, осјећа како битка пулсира. Већ први стих, иако наизглед објективна дескриптивна констатација, долази из његовога доживљаја:

Целе ноћи клокотало је на све стране.

Будећи се, он на основу звукова анализира битку и утврђује „где је забуна“. Када је „иста свирка“, значи „да се ништа не догађа“. Промјена „свирке“, „густина и реткост звучне кише“, омогући ће да се осјете „празни простори“ и „брисани правци“. И када се грмљавина битке уједначи, „она је страховита лавеж / Једног јединог бескрајног разбоја / Који тка нераскидиво и недељиво / И згрануто“. Музика битке је, и када је једнолична, израз ткања неког лудог разбоја који тка *згрануто*.

Капетан Живота има изоштрен слух и за друге звукове, шумове и тонове – за звукове природе; и планину доживљава увом:

Он је осећао планину кад зашумори
У јесењој ноћи
И када и сам шапат дрвећа
И повијање младога шибља
Опомињање на жубор потока и језера
И на сребрне млезеве водопада.

Командир је, уз то, и страствен ловац, што ће за пјесму, односно за развој сижеа, бити од нарочите важности:

А лов, пре свега, био му је страст.

Тај инстикт ловца изоштрен је у току битке. Капетан се осјећа одговорним за њену звучну једноличност („Као да је томе он једини крив“), па предузима иницијативу ловца. То је *искорак појединачног*, за Винавера, бергсоновца, веома важног:

Он је устао,
Испослао је две патроле
Као хртове на звери,
Дао им бомбе и наређења
И чекао да отпочне хајка.

Том иницијативом појединачног „једноличност се *мути*“ (подвлачења су наша – Ј. Д.), па свирка и паљба добијају „Неки *страснији занос*“. То појединачно ремећење једноликости уводи у пјесму метафоре лова, али из нових звукова битке „*извире надахнута горска песма*“.

Капетан Живота је тај који је промијенио битку и њену музику, учинивши да се она претвори у надахнуту горску пјесму; тако

Да плотун као да њуши плотун,
Да се кува нешто ново
У огромном казану,
И да из злокобног клопарања
И тупе помаме метала
Извире надахнута горска песма
И обузима ноћ.

У овој и још неколиким пјесмама Винавер се показује као бергсоновац и интуициониста. Пјесма је похвала инстикту, интуицији, звуку, осјећању, појединачном, ирационалном. Она је доиста спој историјске тематике, у стварну битку урођеног књижевног јунака

преузетог из стварности – ратног друга – а метафизичких слутњи; она је горки тријумф појединачног надахнућа у општој згранутости. Оно што ће доћи са књигом *Европска ноћ* – спој историјског и метафизичког – слути се у *Ратним друговима*, па и раније мјестимично.

Ову „музичку“ тематску линију наставља пјесма „Ђока Недић, верни виолиниста“. Вјерност је његова прва особина; вјерност виолини, прије свега:

Он је увек свирао виолину
Од како за себе зна.

Али Ђока је виолиниста посебнога соја. Једино се око виолине није слагао с мајком, која га је без оца, као рано сироче, самохрана подизала и довела га „до матуре и права“:

Мајка је хтела да Ђока и ту
Испече занат
И укроти инструменат.

Ђока је, међутим, бјежао од школског, ученог, схоластичког свирања, од „ноталности“ и „насилне школске музике / Која мења душу мелодије, / И свирао некако српски“. Стран му је био „учени развој хармоније / Која гради мостове преко светова, / И у превеликој охолости / Напушта све и свакога“.

Не, дакле, школски „охоло“, да се изгуби душа мелодије, већ „некако српски“, мање учено, али са више вјерности виолини и „српском начину“; више индивидуално обојено.

Ђока је био „веран, веран до краја“:

Успомени оца, срцу мајке,
Животу оскудном и чистом,
Тужној судбини свога народа,
И сваком другу
И свакој мелодији и звуку
И чак и нечујном слогу сна.

Овај „нечујни слог сна“ изразито је винаверовски, оностран, тешко ухватљив. Ђока Недић, виолиниста, по њему је близак своме пјеснику који га је опјевао; свом ратном другу Станиславу Винаверу који је био усмјерен на „нечујни слог сна“.

Нова искуства и искушења наишла су „У Албанији у одступању“, гдје је Ђока Недић доспио „Као наредник ђак / У глади и очајању. / У слому земље и песме“. Ђока је и тада „грлио виолину“ налазећи у њеним жицама „тако много места“ и стежући у њих „цео свој мучни и чедни живот“. Виолина му је остала једина веза са мајком, друговима и са свијетом. Тада је, у општој и личној несрећи, дошло до новог квалитета, до открића – до *згушњавања ствари*:

И чинило му се најзад,
Да је виолина сатерала живот
У мањи размак и дубљи осећај
И постала од прошлости потпуно различна,
Да се можда морало одрећи
Свих старих љубави
Као гломазних и расплинутих.

То згушњавање живота и свијета умјетношћу, музиком – виолина је ту синегдоха – сопственог искуства, прошлости и старих љубави, као да је и Винаверов поетички и естетички став, па чак и аутопоетичко језгро ових портрета, сабраних у *Ратним друговима*.

Недићево искуство је допрло даље и дубље – то је искуство предсмртних тренутака и саме смрти. То је згушњавање живота виолином до њеног последњег звука и јецаја, до дрхтаја жица у цвокоту и предсмртном грчу у „белој, нежној блиској смрти“. Тада је „верни виолиниста“ чуо оно „што није чуо смртни чуо смртни човек“:

У леденој Албанији
Крај утрнуле ватре
И занемелих костура,

У мећави злокобној
Згрченим прстима
Миловао је виолину,
И када се потпуно приволео
Њеном цвокоту,
Чуо је што није чуо смртни човек:
Последњу песму верности.

То није „обична верност“, сплетена „око неколико пуких ствари и мисли“, већ она крајња вјерност виолини уз чији се цвокот и дрхтај виолиниста везује вјерношћу, посљедњом и вјечном, с бијелом смрћу у зими и мећави:

Када смо верни до краја
Свакој честици снега и треперења,
А највећма белој, нежној блиској смрти
Од које се толики отимају
У језама и грчевима
Сваким живцем и сваком ћелијом,
Да губе сав слатки садржај бића
А не схватају њено вечно присуство.

Тешко да је неко овако опјевао посљедњи дрхтај и цвокот виолине у сједињењу виолинисте с бијелом смрћу; тешко – не само у српској поезији. А то, бојати се, критичари Винаверових *Ратних другова* нијесу осјетили ни истакли.

Најзад, ту је и једини трубач из Трећег батаљона, Мркша Златић, добрано обиљежен животним хендикепима, који се, прилике су, преображавају у свирачеве предности: „био је стар и наглув / И несумњиво ударен“, али је беспрекорно изводио трубне знаке. У биткама, чак и у јуришима, заборављао би на пропис, свирао „кола и кокоњишта / И неке старинске песме свога краја / Где је некад био свирач на гласу“.

Мало је ко обраћао пажњу на откачену свирку старог, наглувог и удареног свирача, који је свирао за себе, али јесте нови командант:

Са чудом је слушао Мркшу.
У његовој свирци
Он је препознавао нешто присно
Као неку заборављену шару
Која се више не тка.

У мајору Десимиру Ристићу старе, заборављене мелодије пробудиле су сјећање на родно планинско село и на старамајку у њему од прије тридесет година, па је непрестано захтијевао да трубач свира, издајући посебно једну ријетку, стару мелодију:

Ону криву, спору бескрајну песму
Од само две-три ноте:
– Па да се жално отегне
И нагло прекине...

Умјетник је обиљежен, издвојен и очуђен својим хендикепима, а обдарен изузетношћу и памћењем старих, заборављених мелодија. Његова „удареност“ постаје у умјетности предност, а памћење у народу заборављених старих мелодија – прави Божји дар и открије неке ријетке нијансе и тамне дубине.

Управо зато – због буђења успомена и неких нејасних мутних осјећања – пјесникова пажња усмјерена је на повлашћеног и захвалног слушаоца – на команданта мајора Ристића. Мелодија која се „жално отегне / И нагло прекине“ као да има везе не само са мајоровим узбурканим емоцијама и сјећањима на родно село и забрађену старамајку, већ и са ратом који се жално отегао, и са животом који се лако може у трену прекинути.

Као да је Винавер, „дуплом експозицијом“, спојеним портретима – скицама удареног трубача и његовога осјетљивог команданта, одао признање старим, заборављеним српским мелодијама као шарама које више нико не тка. Та изузетна шара – раритет слути се у Винаверовом пјесничком ткању као похвала већ заборављеним, а инспиративним слојевима фолклорног насљеђа.

Свака од трију пјесама које тематизују музику инсистира на индивидуалности, на појединачном, на ирационалном и на интуитивном у музици, у умјетности, у доживљају звукова и тонова, ма колико рат не био лична ни појединачна, већ планетарна ствар. Свака од пјесама је похвала музици и музичарима, макар били мали и анонимни изван Винаверове поезије. Значај ове тематске линије за збирку је изузетан, а за разумијевање Винаверове поетике и естетике несумњив.

Сада је много јасније откуда похвала музици у „Великој Паради"; откуда у завршној пјесми повлашћена позиција војног капетана Јована Заваћила који види Велику параду у знаку система оркестара и банди, односно у знаку обнављања урнебеса:

Начичкаће се тада банда до банде,
Оркестар до оркестра,
Инструмент до инструмента
И капелник до капелника
И биће урнебес који се једнако обнавља.
Сви учесници Велике Параде биће преображени
„под златним пљуском музике":
Онакви какви никад нису били
И никад нису имали времена да буду
Али какве их је замишљао
Сваки честити наредник.

Природно је да војни капелник инсистира на преображавалачкој моћи музике, али његове ријечи нијесу само на нивоу партикуларног, већ имају и домете универзалног исказа, поготово што капелник призива у помоћ ауторитет једног Шекспира:

Свакако да је ту и музика
Учинила своје
Која исправља кичму и крв распали
И за коју је рекао Шекспир
– Највећи геније за кога се зна –
Да би без музике свет био празан

И да она доводи у такво састојаније
Да већ нико не разуме
Шта се све учини од човека...

Несумњива је Винаверова побуна против рационализма и несумњиво је његово виђење ирационалности умјетности, посебно музике, и у погледу њене природе, и у резултату њенога дјеловања. Шекспирово име то схватање само ојачава својим ауторитетом. Капеланови ставови, повлашћеном позицијом у књизи, постају универзални, па и пјесникови поетички и естетички ставови.

Висок емотивни учинак у *Ратним друговима* имају поенте, а нарочито преокрет у поенти. Каплар Радојко Ивезић спасава заставу умотавши је око тијела, па под кишом куршума препливава ледену ријеку. Пливајући кроз ватру и воду, узда се у чврсту благословену земљу:

Ах, како је слатка та тврда земља,
Од земље нема ништа тврђе ни сигурније.

А само који трен касније неће ни схватити да је смртно погођен, јер и чврст ослонац превари и расклопи се у понор и гроб:

Он виде у магли официра из нашег пука
Који се над њим наднео.
И потону у истом часу у провалију,
У неку страшну Саву,
Јер земља, та чврста, та ужасно јака земља
Која је јача од свих вода и потреса
Занијела се, и расклопила се.

За нас данас није никакво чудо што је Винаверова књига *Ратни другови* имала и има, и имаће, ако буде српскога народа и његовога језика, лијепог успеха код публике и критике. Није чудо ни што је површно читана, јер се критика задовољавала сижејним и епским слојем књиге, а Винаверове баладе су сложене и богате, ослоњене на традицију, али су и авангардна иновација

традиције, што је најуочљивије у слободном стиху и говорном ритму.

Усмјеравајући се на кључне историјске догађаје свога стољећа и свога живота – у *Ратним друговима* је то био Први, а у *Европској ноћи* и Други свјетски рат и његови логори – Станислав Винавер се прикључио главном току, матици српске књижевности, чије је основно поетичко својство историчност. У *Ратним друговима* Винавер се ослонио на нашу богату епску традицију, али су његове пјесме задржале лиричност и баладичан тон. Непријатељ је неперсонализован и занемарен у пјесмама, а Винаверови јунаци често завршавају смрћу. Није акценат на епском сукобу ми – други (непријатељ, противник), већ је страдалник ратни друг, присан припадник заједнице. Пјесме су, у односу на епику, фрагменти, што су све особине баладе.

Већ у *Ратним друговима*, а и прије њих, могућно је уочити метафизичке трептаје у Винаверовим баладама, урођеним у историју. Спој историјског и метафизичког као да је био Винаверов пјеснички идеал који ће највише доћи до израза и реализовати се у *Европској ноћи*.

Винаверово „мућење жанра“ видљиво је и на плану коришћења фолклора – басми и бајалица – и на плану стварања нове, авангардне молитве којом се од Господа тражи муниција. Балада се каткад развија према параболи о дугом ратовању и војничкој судбини, о издржљивости и трпљењу. Винаверови искораци у просторе сна и фантастике такође су драгоцјени.

Бројем и распоредом пјесама (тридесет три пјесме, са тријумфалном „Великом Парадом“ на крају) потврђује се строгост у компоновању пјесничке књиге, што је и наших „експресиониста“ био закон (Настасијевићевих *Пет*, односно *Седам лирских кругова*, *Откровење* Растка Петровића, *Лирика Итаке*, а нарочито „Стражилово“ Милоша Црњанског, Винаверови *Ратни другови*), као и симболичка сугестивност броја пјесама и

композиције књиге: бројем тридесет три и „Великом Парадом“ на крају сугеришу се и христолико Распеће, и Васкрсење народа, војске и државе.

Ријетко ко – и у свјетским размјерама – спаја тако умјетнички успјело тугу и хумор, односно фантастику, хумор и иронију са трагичном судбином јунака, као што то чини Станислав Винавер. По томе је ова књига изузетна.

Од нарочитог значаја је тематизовање музике у збирци. Покушали смо да то у овом раду истакнемо подвлачећи цијелу једну тематску линију кроз *Ратне другове*. На основу те тематске линије може се говорити о Винаверовој имплицитној естетици у *Ратним друговима*.

С тим у вези је и отклон од рационализма и школског односа према свијету и животу („Гире од Сорбоне“), односно похвала изворном, интуицији и осјећању („Благоје Изворник“). Ова Винаверова књига има наглашену метапоетску, односно аутопоетичку димензију.

Винаверов пјесник Сташа – у коме ми видимо пјесников аутопортрет – подсјећа на Одисејев боравак на Крфу, код Феачана, што обогаћује алузивност Винаверове књиге и показује сложеност српске, па и Сташине позиције у Првом свјетском рату. Одисеј је лирски јунак српске авангарде.

Ратни другови су наглашено дијалошка књига. Повремено се јављају двоструки портрети у једној пјесми, при чему је каткад други портрет дат из психолошке перспективе, а некад и гласом насловног јунака.

Ријеч је, дакле, о драгоцјеној књизи која заслужује озбиљну читалачку и критичку пажњу. Са њоме се боље разумију традиција и њена авангардна иновација; са њоме се боље разумије двадесето стољеће, али и његова поетска транспозиција. Настојали смо да јој поклонимо оно што добра књига прво тражи – пажљиво и добронамјерно читање.

Литература

Винавер 2005: Винавер, Станислав, *Ратни другови*, Београд: Жагор.

Петровић 1999: Петровић, Предраг. „Винавер као приповедач“, Повеља, год. 29, бр. 3, стр. 86–102.

Петровић 2007: Петровић, Предраг, „Винаверова уметност кратке приче“, Београдски књижевни часопис, год. 3, бр. 8. стр. 130–133.

Христић 1972: Христић, Јован, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, у: *Књижевност између два рата*, књ. 1, прир. Светлана Велмар Јанковић, Београд: Нолит.

Павловић 1973: Павловић, Миодраг, „Звучна екумена Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*, Београд: СКЗ.

Тешић 2005: Тешић, Милосав, „Шумна мисао Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Звучни предео*, Београд: Чигоја.

Jovan Delić

STANISLAV VINAVER'S RATNI DRUGOVI [WAR COMRADES]

Summary

This paper treats Stanislav Vinaver's *Ratni drugovi* [War Comrades] as a deliberately composed collection of thirty-three avant-garde ballads, where the number carries a Christ-like symbolism of crucifixion and resurrection. The coupling of various devices, such as the epicizing of lyrical poetry with vers libre and the dynamization of an exquisitely rich, unique gallery of portraits also represents avant-garde traits of this collection. The author of this paper positions Vinaver's poetry in an intensely strained arc between historical concreteness and metaphysical abstraction. Disregarding either of those two poles of Vinaver's poetry would represent a great methodological error and injustice towards this poetry that displays a huge scope of themes and experiences. This paper is a contribution to the rehabilitation of Stanislav Vinaver as a poet and a rebellion against the reduction of his poetry, either to the humorous-parodic, the concrete-historical or the metaphysical-aural-abstract level. Stanislav Vinaver's poetry has to be viewed in its entirety and totality.

The paper especially highlights the motif of music, the ballads' autopoetic function and Vinaver's implicit poetics, based on Bergson's intuitionism. A hybridization of the genre, the poet's self-portrait in the image of Staša the poet, a compound of humour and the subject of death, his use of folklore, an emphasized doubt regarding the achievements of rationalism – all these are important characteristics of this system composed of Vinaver's thirty-three avantgarde ballads.

Vinaver's poetry collection *Ratni drugovi* foreshadows the process of „epicizing lyrical poetry", the orientation towards the voice of Other and the illusion of orality, which would all be developed in Serbian poetry after World War II.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Александар Јовановић
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
aleksandar.jovanovic@uf.bg.ac.rs

СНОВИДНА ПОВОРКА МРТВИХ
– *Ратни другови* Станислава Винавера, књига српске књижевности и културе –

Апстракт: У раду се најпре даје преглед најзначајних тумачења *Ратних другова*: Јеле Спиридоновић Савић, Тодора Манојловића, Миодрага Павловића и Љубомира Симовића. Карактеристично је да су први критичари мање говорили о резу између раног и каснијег Винаверовог певања, него потоњи. Сажето се указује на ритмичку организацију слободног стиха у овој збирци и на битна песничка својства у њој. У другом делу рада анализују се, као конкретни примери поетичких и песничких одлика *Ратних другова*, три песме: „Пантелија“, „Сташа“ и „Велика парада“.

Кључне речи: *Ратни другови*, „Пантелија“, „Сташа“, „Велика парада“, Први светски рат, песнички рез, песнички простор, епифанија, родољубље.

Један од најавангарднијих стваралаца и свакако најавангарднији дух српске књижевности објавио је, у предвечерје Другог светског рата, књигу о својим ратним друговима из Првог рата. Историјски удес, лична судбина и песникова поетичка отвореност довели су до песничке збирке једноставно назване *Ратни другови* (1939). Реч је, по свему судећи, о оним књигама које се дуго носе у себи (у овом случају, још од Скопског ђачког батаљона 1914), а онда се објаве са великим моралним олакшањем и, како би рекао Растко Петровић, изван сваке естетике. Јер, као ретко ко, Станислав Винавер је имао свест о слободи и развоју српске

књижевности и није се устручавао да бира своје поетичке инструменте у сагласности са темом и природом конкретног дела.[1]

Тако су *Ратне другове* разумели и први критичари који су писали о њима. За њих није било великих недоумица око поетичког континуитета, још мање, у погледу вредности збирке:

> У овој књизи Станислав Винавер не само да је ослободио своју поезију свих уобичајених конвенционалности и тзв. песничких реквизита, но је баш, као навлаш, свестан своје мајсторске магије, унео много од онога што се мисли да није песничко… […] Песник је тим проширио поље поетског и, боље но у свим теоријама, доказао на делу: да је поезија нешто тајновито, несазнатљиво, изван, изнад и упркос свих правила и поетика (Спиридоновић Савић 1940: 757)

> Дакле, нешто приповедачко, епско, историјско – и у првом маху ми бисмо се готово запитали: зашто је писац једну такву ствар ставио у стихове? Читајући, међутим, дело, примећујемо и уверавамо се да је тај његов облик потпуно оправдан: у питању је стварно *поезија* (Манојловић 1940: 749).

При крају текста, а поводом песме „Пантелија“, Манојловић ће рећи: „Чини ми се да су то најдирљивији, најлепши, најчовечанскији родољубиви стихови наше литературе“ (752). Један од најдоследнијих бранилаца наше модерне поезије неће се устручавати да поређа готово градацијски епитете „најдирљивији“, „најлепши“, „најчовечнији“, показујући како песничка оства-

1 То је његова слобода, од које се није одвајао од *Мјеће* (1911) до *Европске ноћи* (1952), и коју треба разумети, а не узети покоји Винаверов став, обично из ранијег периода, и жалити што наша књижевност не иде за Винавером. Жалост наших књижевних идеолога је заправо што наша књижевност не иде за њиховом (зло)употребом Винавера.

рења проналазе пут до срца и најобразованијих читалаца, без обзира на њихова поетичка усмерења.

Нешто другачија читања (па и вредновања) Винаверове књиге уследила су после Другог светског рата, под утицајем поетичких сукоба и промена педесетих и шездесетих година у нас. Као да је у новим временима рани Винавер постао још модернији, а овај други још удаљенији од себе самога. У предговору Винаверовим изабраним песмама *Европска ноћ и друге песме* (1973), у Колу СКЗ, песник и есејиста Миодраг Павловић од укупно двадесетак страница *Ратним друговима* посвећује тек десетак редова.

> У тој књизи Винавер покушава да се отресе свог преобилног римовања и музикалности, тражи намерно један наративни, прозаични језик, одриче се филозофије и тражи реалистичку конкретност, одриче се хумора и сатире, остварује сентименталност и носталгију. То је збирка сећања на другове из рата, јунаке и сељаке. Књига која је имала извесног успеха и пре и после рата; њене песме су највише улазиле у антологије. […] Винавер даје одушке наративном и анегдотичном елементу, занемарујући апстракције у једној каснијој збирци, коју смо већ поменули, *Ратни другови*. Невероватан излет за једног Винавера. Но популарност је тиме ипак стекао; то је Винавер који се обратио својој земљи, онај који се опет изјашњава за Србију и за коју се већ једном борио с пушком у руци, и то је имало одговарајућег одјека, и има га и данас. Свако ме је приступачан тај жаргон, и то су добри песнички текстови (Павловић1973: 8–9, 15)

Оно што је за Винавера била најдубља унутарња људска и песничка мисија, за Павловића је невероватан песнички излет. Павловићев суд о *Ратним друговима* заслуживао би шири осврт, и сам за себе, и у контексту канона за који се борио у српској књижевности. Будући да је то дуга, и дужа тема, овде ваља ука-

зати тек на један моменат: аутор *Антологије српске поезије* слутио је вредност ове књиге, али није могао, ни хтео, да је прихвати у сагласности са својим модернистичким уверењима. Нити је ниједну песму из ове збирке унео у своју антологију. Отуда извесне противуречности у његовим исказима, као и замерка Винаверу да је тежио популарности. (У свом отпору функционализацији књижевности, као да је Павловић превиђао разлику између споља наметнутог идеолошког задатка и њене најдубље унутарње припадности својој култури.)

На Павловићевом трагу је и Љубомир Симовић у есеју „*Ратни другови* Станислава Винавера“ (1985). Према његовом мишљењу, велики рез између ове и претходних Винаверових књига место је којим треба започети читање збирке:

> У односу на раније Винаверове песничке збирке (*Варош злих волшебника*, 1920, *Чувари света*, 1926), његова књига песама *Ратни другови* (1939) представља тако оштар и тако велики заокрет, да пред њом застајемо са највећом недоумицом. […] Винавер је своје песме писао желећи да речи и изразе доведе у „компликованија лебдења“, да досегне неко „сведодирно подрхтавање и „слутњу“, и „нешто магновено и трепетно“ („Увод у *Чуваре света*“). У *Ратним друговима*, међутим, појавили су се стихови у којима од таквих амбиција, и таквих апстракција и музике, нема ни трага. (Симовић 1990: 229)

Нешто касније довешће своју мисао до краја:

> Музика из ових песама је сасвим ишчезла – од ње је, ту и тамо, остала понека ретка анафора и, још ређе, понека незграпна рима. Винаверовим стиховима зацарила је проза, изломљена у немелодичне слободне стихове неизразитог ритма. Певање је заменила дуга нарација, успорена обиљем детаља и детаљних описа. (Симовић 1990: 230)

За Симовића, дефинитивно, поетика на којој је заснована ова збирка доследно је супротна поетици на којој су засноване Винаверове раније књиге. Како почиње, тако Симовић и завршава овај есеј говорећи о недостацима збирке, од којих је највећи што је у њој проза победила стих, а аутор погрешио у процени докле сме да иде у ослобађању и демократизовању стиха: „Винаверов стих у *Ратним друговима* представља пораз, али је и тај пораз крупан и значајан допринос нашем песничком искуству“ (234).

Међутим, када се суочи са конкретном песмом, у Симовићу проради песничко-есејистички нерв, његови увиди постају дубоки и изнијансовани, не допуштајући да им изречени уопштени судови сметају. Зато и првобитни оштри судови морају да се исправе или, бар, допуне, на овом, али и на још неколико места:

> Према томе, иако говоре о рату и ратницима, песме ове књиге имају исти садржај и исто средиште као и песме из *Вароши злих волшебника* и *Чувара света*: то су тајни живот, тајно знање и тајни говор. Само том садржају и средишту Винавер у *Ратним друговима* прилази са супротне стране. То средиште из кога је он, изнутра, певао, он сада гледа и описује споља (Симовић 1990: 233).

Указивање на сложене односе људи са смрћу, пејзажима и музиком, описе нејасних и неизрецивих екстаза, преласке невидљивих граница које омеђују овај видљиви свет и отискивање у невидљиве просторе и прадавна времена, на нестајање у озвученој смрти, итд, чине Симовићево читање лепим и једним од најдетаљнијих.

Подразумевајући претходна тумачења са којима пређутно полемише, бранећи *Ратне другове* од замерки да су се претерано приближили прози, Надежда Винавер пише:

Песме у овој збирци се разликују од дотад објављених Винаверових стихова. Он није хтео строги распоред, није хтео правилне строфе, није хтео сликове – рима би оваквог садржају сметала. Форма се морала повиновати јасно конципованом садржају и нагласити мирни тон епитафа. (Винавер Н. 2005: 130)

Форма се јесте повиновала садржају, али је Винавер (а како би могло другачије) пажљиво бирао средства и разастро их је дуж читаве књиге. Њен слободни стих је брижљиво грађен, уз ретка намерна римовања која не доводе у питање његову природу (у песми „Баба Ранђица“[2]). Том утиску доприноси и графички изглед песама, са стиховима различите дужине (од два до двадесетак слогова, најчешће од шест до четрнаест), увек разврстаним у строфе/строфоиде, такође неједнаке дужине (од четири до седамнаест стихова, најчешће од шест до дванаест стихова). У овако оствареним строфама логично је да долази до неподударања стиховних и синтагматских целина, а у једном броју примера синтаксичке целине се преливају преко граница строфе, што све доприноси динамизацији певања. Посебан поступак представља Винаверово грађење строфа у облику једне једноставне реченице, са низом уметнутих одредаба. У строфи која се наводи, од једанаест стихова први и једанаести чине основну реченицу, осталих девет су атрибутске одредбе: „Активни потпоручник Лазар / Одликован највећим одличјем / Најсигурнији командир у пуку / Који је уживао да каже ‘разумем’ / Мален и спретан, тачан у свему / Без једне погрешке у фи-

2 „Што су тако крмељиви и ружни / Блесави и тужни, / Ћорави и врљави / Ћопави и прљави, / Криви и суви / Глупи и глуви, / Смрдљиво смеће / Везане вреће / На зло брзи, на све готови / Репати скотови, / Сакате грдобе / Нечастиве неподобе“ („Баба Ранђица“, пета строфа).

Сви стихови у тексту се наводе према издању: Станислав Винавер, *Европска ноћ*: сабране песме (1919–1955), *Дела Станислава Винавера*, књ. 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015.

зичком и духовном склопу / Коме је и сваки потез на лицу / И сваки покрет тела одавао / Апсолутну исправност и прописност / Присебност и прибраност / Служио је за пример млађим старешинама“ („Потпоручник Лазар Дилберовић“).

Бројне анафоре, полисиндетони, асиндетони, у мањем броју и реторска питања присутни су дуж целе збирке: „И викали противу труле Аустрије / И клицали Босни / И поробљеним народима / И Великој Србији. // И ових једанаест јуриша / Имало је да постане једанаест песама / И једанаест заноса“ („Радмило Загорчић“); „О значају ослобођења / О Великој Србији, / И о савезницима. // Доцније им је причао и што нема / Никакве везе са овим ратом / О огромним кућама у Њујорку / О древноме Риму / И о једнооком Ханибалу, / И о Југурти, / Старом презирачу“ („Потпоручник Лазар Дилберовић“); „Те мајке и сестре, деца, старци / Посрћући / Вукући се, / Падајући, / Дижући се“ („Велика парада“); „Да то држи – одржи, одмрси – непомрси“ („Благоје Изворник“); „За војском – / За војском којом су се / Заносили и поносили / Којом умиру и васкрсавају, / Којој припадају душом и телом / Која означава слободу“ („Велика парада“). И тако редом, нема потребе да се наводи још примера, јер би њихов обим могао да премаши готово половину збирке. Специјалистичке анализе би могле детаљније да описују природу Винаверовог стиха, да говоре о његовим наративно-говорним својствима, али и то само условно.

Ако, условно, и можемо говорити о минималистичким средствима, онда су она ту да би поезија сама проговорила. Зато се ове песме не могу препричавати. Оне нису наративни портрети *ра̄тних друго̄ва*, него песничко понирање у мутна и понорна стања душâ у тренуцима у којима се држи или пада све, тешко сазнатљивим за лирске јунаке, тешко изрецивим за песника и тешко описивим за тумаче.

Певајући померена времена свеопштег личног и народног страдања, инверзију културних слојева у индивидуалном и колективном памћењу, брисање граница између овостраног и оностраног, сновидне сусрете живих и мртвих, епифанијске тренутке у сусрету са нестајањем и ништавилом, матерњу мелодију доспелу у слух у граничној ситуацији да нам каже шта смо заборавили да јесмо, и без чега, када је поново чујемо, не можемо више да будемо – Винавер је дао чисту поезију у којој је активирана најдубља човекова осећајност, произашла из најдревнијих и најзначајнијих питања његовог постојања и опстанка.

Ратни другови су дубока и понорна књига не само српске књижевности, него и српске културе. Она није била тек рез у Винаверовом певању, него јасна објава једног значајног тока у његовом делу. У две „музичке“ песме из збирке, „Трубач Микша Златић“ и „Ђока Недић, верни виолиниста“, и у збирку у целини, унето је доста онога што је Винавер писао о Момчилу Настасијевићу у предговору његовим сабраним делима; без ове збирке не би, у оваквом виду, било ни *Европске ноћи*; текстови о везовима и Растку Петровићу, том *лелујавом лику са фреске*, део су истог поетичког даха. Био је то ток у којем је Винавер најснажније повезао искуство модерне европске уметности са српском књижевношћу и културом и, није патетично рећи, уткао своју судбину у судбину народа у којем је рођен.

II

Природа поезије у *Ратним друговима* се, можда, најбоље може уочити разматрањем конкретних песама. Зато је други део рада посвећен песмама„Пантелија“, „Сташа“ и „Велика парада“. Њих три, са песмама „Баба Ранђица“ и „Трубач Микша Златић“ (заједно са песмом „Ђока Недић, верни виолиниста“) – то су врхови ове збирке.

„Пантелија“ . Песма почиње описом, али већ од трећег стиха у опис се усељава иронија:

Пантелија из Горње Петловаче
Лежао је код Француза у Ахилеону
У чаробној палати чаробна врта
У царској раскоши.

Рањени војник из мачванског села Петловаче (и још, песнички додато, Горње, значи: брдовитије, сиромашније) смештен је у царску палату, једну од раскошнијих на јонским острвима, окружену вртом и скулптурама. Иронија је не само у томе како је, и зашто, палата грађена, него и скромном уметничком укусу оне која ју је уређивала, да би јој потом служила за утеху.[3] Ова грађевина и вајарска дела, укључив и најпознатије, рањеног Ахила са стрелом у пети, који се просто нуди за аналогију, Пантелији – када би разумео оно што не може да разуме – не могу да пруже утеху. Једноставна и беспоговорна реченица, „био је тежак болесник“, удаљила га је од свега чаробног и царске раскоши, чак и када не бисмо хладну лепоту мермера видели у ироничном светлу.

Али, колико о болести, „Пантелија“ је песма о разумевању и разговору српског рањеника и француске часне сестре Маргерите која га пази, упркос језичком, а мирно се може додати и културном јазу: „Није знала ни речи српски / Као ни Пантелија француски. / Ипак, увек су имали шта да кажу“. Кроз њихове „разговоре“ помаљају се сажети и у себе склупчани портрети два бића, у исти мах зближена и удаљена, у мери у којој је то највише могуће.

3 Није без разлога Лоренс Дарел, заљубљеник у грчка острва и културу, Ахилеон овако дефинисао: „Чудовишна грађевина окружена безвредним скулптурама и дражесним вртовима, а припада последњем кајзеру“ (Дарел 2012: 179).

Маргеритин портрет дат је у распону од строге побожности до крајњег разумевања света. Напомена да свету „давно је све опростила“ може да се чита управо као израз њених схватања, али и посредна напомена о њеном претходном животу. Њен говор, пажљиво обликован, интониран је тако да се креће између дужности и добровољности, али и између наде и утехе, са градацијом: ускоро ћеш устати → вратићеш се у чету → вратићеш се у отаџбину → твоји ће се обрадовати, уокврирен Божјом промишљу, милошћу и чудом.

Насупрот Маргеритиној дужности, Пантелијин монолог боји душевност: није њему страно поимање дужности, али не може да га раздвоји од личног улога. Отуда толика упитаност:„Зашто си тако добра са мном, / Имаш ли брата, сестру, / Имаш ли родитеље“. И завршна напомена је социјално и културолошки одређена: „Или живе у граду / – И тамо има добрих људи – “, у којој се у однос човека са села према граду уноси, можда пре овог рата теже замисливо, разумевање за њему стран урбани простор. Стављен између две црте, последњи наведени стих не припада само лирском јунаку, него, можда још и више, песнику, сведочећи саучесничку иронију у најдубљем разумевању и у немогућности прихватања Пантелијиног становишта.

На половини песме, у самртном сну лирског јунака, наративни ток се прекида, крфски пејзаж пресликава се на Горњу Петловачу, преносећи јунака у завичај. Ту утеху не може да му пружи раскошна и извештачена култура (сада се потпуније сагледава основни тон и смисао уводних стихова) него дубока, готово мистична природа: маслине и море преображавају се у шљивике и ливаде, и он је, са оном која је већ постала његова, у тренутку потпуне и бесповратне среће поново *међу својима*.

Много тога је стало у овај сновидно-самртни призор, један од семантички најгушћих у књизи. Најпре, постојање и деловање, у којима нема разлике између личног улога и традиције:

Он показује сестри Маргерити
Воћке које је сам калемио
И стари дедин дуд.

Карактеристична је и упитаност, може се рећи и блага зачуђеност родитеља пред странкињом („И отац и мајка питају / Ко ти је то, сине?“), али без прекора који знамо из претходне литературе, везане за исто ово тле. Браћа, дошла из рата, не говоре ништа и ми не знамо шта њихово ћутање значи: да ли су се они из своје смрти накратко вратили да би сви још једном били заједно у овом смртном тренутку или је то знак њиховог дубљег сагласја са братом.

Или сви заједно слуте – промењени свеопштом ратним страдањем и из њега произашлим искуством – да људска приврженост и доброта не застају на просторним, образовним и језичким границама и да стари патријархални, породични и културни обрасци више не могу да важе. Најлакше је то да изговори оној која се ради тих образаца жртвовала:

Само сестра Драгојла
Она што се није удавала
Каже:

Ово је нека добра душа
Сигурно је ваљала нашем Пантелији
У туђем свету

Али, личним разлозима, у којима се не раздваја љубав и доброта, она додаје и шири, национални разлог:

Па је повео, да јој покаже
Како је лепа наша Србија…

Њихова једноставност је, у духу основног тона песме и збирке, била најпогоднија да се дочарају прелепи завичајни предели (пред којима сасвим бледи ахилеонски врт и његова прорачуната и уређена лепота). Али, и више од тога. Завршни стихови се одвајају од

конкретне особе која их је изрекла и постају поента целе песме. Нема пуног бића које се може раставити од своје земље, људи и културе.

У лепоти тога јединства се и живи и мре.

„Сташа“. Од свих лирских јунака, посебну привлачи пажњу онај којему аутор зајми име у овој песми. Именован је већ у првом стиху, „потпоручник Сташа, песник“, а његово задужење пристанишног ађутанта на Крфу је обухватало све предвидиве и непредвидиве дневне послове. Али, као и у свим вредним песмама ове збирке, и у овој се јунак непрестано измешта из реалних околности у пределе једног другачијег, помереног а блиског света и враћа натраг на отрежњујуће крфско тле.

Од самог почетка песме јунака прати блага (ауто)иронија. Он је песник „Ако песник бити значи / написати неколико патриотских стихова /…/ И искрено веровати у све лепо / Што је постало откако човечанство / За себе зна“. Али, иронија се ту не зауставља. Улога песника као посредника између богова и људи конкретизује се његовим посредовањем и молбама командантима и официрима за обичне војнике и њихове свакодневне муке. И опис крфске лепоте у зору, који у потпоручнику-песнику буди сећање на Одисеја и његову опчињеност Крфом, стилизован је иронично у духу слика морских пејзажа који нас опчињавају, иако смо свесни њихове баналности. И његов однос према хексаметру дат је кроз спој парадокса и самопохвалне подсмешљивости („У бесмртним хексаметрима / Које ми данас више не разумемо. // Њих је Сташа схватио за трен ока“). У истом тону је сагледавано Божје дело које као да је ненадмашни мајстор „Све то сам нацртао, удесио, угодио / Не остављајући ништа ађутантима“. Иако изгледа да је иронија усмерена на ађутанте, којима је мало тога дато да знају, а мисле да виде све, пресликавање војничке хијерахије на небеске односе сенчи и ненадмашног мајстора и, посебно избором глагола, његов рад.

У средишту песме је готово епифанијски доживљај среће, чак екстазе главног јунака. Острво у свој својој лепоти ствара битан услов за њено призивање („Превредрих, предивних снова / Чија је најдубља стварност / Ово занесено острво / Ова вечност екстазе“), да би се до пуне објаве дошло стављањем у заграде свега свакодневног, укључив дужност и морал:

Јасно сада било Сташи
Да је највећа срећа лична ћутљива,
И да тражи да се свега одрекнемо
Ма како били постављени –
Да бисмо постигли нешто тајно
Неиздрживо своје, раскошно и безмерно.

Та срећа, мала и неодређена, тренутна је, али мисао на њу јесте стална и стално је сећање на њу које се може призивати кад год се ослободимо предрасуда и „када јој прилазимо / Без икаквог човечанског плана“.

Дело ненадмашног мајстора, савршеног уметника јесте и само ненадмашно, али не и савршено:

Дело савршенога уметника
Коме се ништа не може замерити
Осим можда то:

Да је све то некако празно и туђе,
И претерано раскошно,
Док трају међу људима ратови
И народи страдају у ропству и беди,
И нико не успева
Да лепоту стварно потчини човеку
Рад’ кога је она и постала
Па да заједно дрхте, стрепе и саосећају
– И ликују.

Последњи стихови сведоче да се само на тренутак може изаћи из задатог круга, да Крф јесте острво надземаљске лепоте и Одисејевих усхићења, али је са-

да најпре острво ратних страдалника. Несавршено је Божје дело у свој својој лепоти и савршенству док се народи изгоне и трпе, узвраћа изгнани стваралац своме Створитељу. (Враћајући се малопре наведеном иронијском примеру, нису ни аћутанти били беспослени.)

Немогуће је, међутим, ову наративну и наизглед једноставну песму свести на један или два дискурзивна исказа, међу којима су и толико понављане замерке Богу на постојање људске патње. Најпре, због суптилног песничког израза који се, чим нас поведе ка тешко изрецивим просторима наслућивања, тајни или среће, мења, лексички, али без синтаксичког усложњавања: постаје неодређен, насупрот претходном прецизном опису збивања или ситуација, сугеришући нам упад епифанијских тренутака у наративни ток („Када је свршио посао / Сташа се вратио на пристаниште / И опет прионуо раду“ → „Да бисмо постигли нешто тајно / Неиздржљиво своје, раскошно и безмерно“).

Одредница „раскошно“ јавља се и на крају песме, у већ наведеним стиховима „Да је све некако празно и туђе, / И претерано раскошно, / Док трају међу људима ратови“. Иако се у овом другом случају њена вредност релативизује, она се не поништава. Напротив. Празно је и туђе бавити се лепотом док траје рат, па и епифанијски тренуци морају да буду накнадно иронијски обојени, али лепота је одувек ту, уграђена је у саме основе света и човечанства, омогућавајући тренутке опијености и среће, тим драгоценије јер се, осим у успомени, не могу дуго да задрже.

„Велика парада“. Завршна песма, иако то композиционо није посебно наглашено, преузима улогу епилога у збирци. Музика је и у њој један од средишних мотива, али за разлику од других песама у којима избија изнутра, из пејзажа и ратних дешавања, овде, слободно речено, долази „споља“, кроз речи војног капелана Јована Завађила и слављење њене улоге у рату и места у будућој великој победничкој паради:

Свакако да је ту и музика
Учинила своје
И за коју је рекао Шекспир
– Највећи геније за кога се зна –
Да би без музике свет био празан
И да она доводи у такво состајаније
Да већ нико не разуме
Шта се све учини од човека…

Иако су капелникове речи разложна похвала музици, опет је на делу Винаверова иронија, јер о чему ће капелник да сања у рату ако не помпезној паради на његовом крају и својој, као никада пре наглашеној улози. Но, није му дано да се сасвим размахне, јер („У томе часу када је раздрагани капелник / Већ дириговао велику параду“) јавља се митраљезац „рањен у свим ратовима“, дакле са много искуства о ономе што крај рата значи, не само да „осенчи“ улогу музике, него да паради и прослави да други и дубљи тон. Наиме, ратник зна оно што музичар превиђа: да за првом, свечаном парадом, долази друга и свеопшта:

То је све кратка парада
Тек за њом настаје голема парада
Целога народа
И то је оно што ће да запрепасти свет.

„Непрегледна народна маса“ (мајке које шаљу синове у рат, сестре чији су једини понос браћа војници, старци, деца која су све трпела, и сви други) – коју смо у детаљно описану већ срели у песми „Потпуковник Тиосав Дринчић“ – наступиће у тој бескрајној колони, у тишини, идући тада, као и увек, и у победи, и у поразу за својом војском:

Те мајке и сестре, деца, старци
Посрћући,
Вукући се,
Падајући,
Дижући се

У једној јединој мисли
У једном једином осећању
Вечно и истрајно
За својом војском –

Ко је у тој паради целокупног народа, којом се опраштамо од *ратних другова*: преживели победници и мученици, али да ли и мртви? Нема непосредне потврде, али контекст нам дозвољава да мислимо да су и они ту, устали (као и јунаци у „Три војника“) да се на крају велике драме још једном појаве, пре трајног опроштаја. Најпре, укључени су и у претходну параду, „У њој ће барабар / И живи и мртви да учествују“, али је много важније како је она сама дата: у безмерном ћутању, већем од сваке музике, у свеобухватном простору и времену који се не деле, у непрестаном корачању за војском којом умиру и васкрсавају.

Та сновидна, свевремена и свепросторна поворка јесте завршна похвала *ратним друговима* и народу из кога су потекли и у који су се – пошто су на тренутак оживели да би нам још једном, мушто или немушто *рапортирали* о ономе што су мутно носили у себи – коначно и заувек вратили.

Извори

Винавер 1939: Станислав Винавер, *Ратни другови*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д.

Винавер 1971: Станислав Винавер, *Чувари света.* Предговор, избор и редакција Раде Константиновић. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ.

Винавер 1973: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*. Београд: СКЗ.

Винавер 1991: Станислав Винавер, *Европа у врењу: путописни и мемоарски списи*. Приредио Петар Милосављевић. Нови Сад: Дневник.

Винавер 2005: Станислав Винавер, *Ратни другови*. Београд: Жагор.

Винавер 2015: Станислав Винавер, *Европска ноћ*: сабране песме (1919–1955). Дела Станислава Винавера, књ. 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике.

Литература

Винавер Н. 2005: Надежда Винавер, „Књига сећања, љубави и захвалности“. У: Станислав Винавер, *Ратни другови*. Београд: Жагор, стр. 129–146.

Дарел 2012: Lorens Darel,*Prosperova pećina: Vodič kroz krajolik i običaje ostrva Krfa*, Loznica: Karpos.

Манојловић 1940: „Две књиге песама. /…/*Ратни другови* Станислава Винавера“. У: Станислав Винавер, *Европска ноћ*: сабране песме (1919–1955). Дела Станислава Винавера, књ. 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015, стр.749–752.

Павловић 1973: Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“. У: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*. Београд: СКЗ, стр. 7–29.

Симовић 1990: „*Ратни другови* Станислава Винавера“. У: *Књижевно дело Станислава Винавера*. Зборник радова. Гојко Тешић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 229–235.

Спиридоновић Савић 1940: „Песме Станислава Винавера. *Ратни другови* Станислава Винавера“. У: Станислав Винавер, *Европска ноћ*: сабране песме (1919–1955). Дела Станислава Винавера, књ. 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015, стр. 753–757.

Aleksandar Jovanović

THE DREAMLIKE PROCESSION OF THE DEAD. STANISLAV VINAVER'S RATNIDRUGOVI (WAR COMRADES), A BOOK OF SERBIAN LITERATURE AND CULTURE

Summary

This paper begins by offering an overview of the most important interpretations of *Ratni drugovi*: those by Jela Spiridonović Savić, Todor Manojlović, Miodrag Pavlović and Ljubomir Simović. Characteristically, early critics wrote less about the break between Vinaver's early and mature poetry than the later ones. We offer a condensed description of the verslibre's rhythmic organization in this collection and its important lyrical characteristics. The second part analyses some concrete examples for the poetic and lyrical qualities of *Ratni drugovi*, three poems: „Pantelija", „Staša" and „Velika parada" (The Great Parade).

821.163.41.09-1 Винавер С.

Драган Хамовић
Институт за књижевност и уметност, Београд
d.l.hamovic@gmail.com

ОБНОВА ЕПСКОГ ИМПУЛСА У ПОСТАВАНГАРДНОЈ ПОЕЗИЈИ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду разматрамо елементе експресионизма у поставангардним, већином наративним песмама Станислава Винавера (*Ратни другови*, 1939; *Европска ноћ*, 1952), узимајући у обзир песникове есеје о народној епици и десетерцу као упоришном метру главног тока српске песничке традиције.

Кључне речи: Експресионизам, топос побуне, епски импулс, *Ратни другови*, *Европска ноћ*.

> Српски народ створио је самом себи, легендом, кичму историје, и обавио је оним крепким мишићима десетерца који су га могли бранити и држати.
>
> (Винавер 1938: 72)

Привлачи пажњу аутобиографска компонента Винаверовог есеја „Скерлић и Бојић“ (1934), који би, ради потпуније информативности, могао да понесе наслов „Скерлић и Бојић и ја“. У опису прилика у којима се Бојић нашао „под највећим рефлекторским осветљењем“ надмоћне Скерлићеве фигуре, показује се Винаверова нескривена тежња не само да се полемички одупре, него и да се приближи критичару који је – како у есеју каже – „збацио са престола старе богове у нашој литератури које је дубоко презирао као шарлатане и недовољно културне блефере“ (Винавер 1938: 76). Скерлићев ауторитет, са дводеценијског размака од

његовог прераног одласка, Винавер и подрива и потврђује. У драматургији есеја потом долази до суочавања два представника надолазећег песничког нараштаја. Винавер се поставља насупрот Бојићу, посредујући његове и своје песничке пројекције: „На оној чуци у Арбанији разговарасмо још Бојић и ја каква ће бити поезија идућих дана. Бојић је видео рођење Нове Епопеје. Ја сам видео пригушеност и мистику. Ја сам тада такве стихове и носио у себи. Не пригушеност ропску, него пригушеност интимну“ (Винавер 1938: 98).

Одиста, пригушеност и мистика припадају кључним ознакама прве послератне Винаверове песничке збирке, *Варош злих волшебника* (1920): „Експресионистички топос побуне, акције и револуције тематизује се на апстрактан начин, алудирајући на неодређене односе између поробљених (подређених) *људи* […] и *злих волшебника* који су пројекција овоземаљских сила у васељени, нека врста њиховог негатива“ (Стојановић Пантовић 1998: 63). Поред неодређености, симболичке пречишћености слика и разиграних сазвучја, промоли на више места стварносни предложак, миметичке слике потекле из искуства минуле колективне трагедије. Тако, између два дванаестерачка сонета – где промичу некакви кристали и стара сунца, нејасни простори и бескрајни звучни потоци – затичемо песму, у којој као да рашчитавамо ону исту мисао из Винаверовог и Бојићевог разговора на чукама Арбаније:

Ми смо тад,
– Можда је то био последњи пут –
Гледали у пропаст нашу нетремице.
Па ипак, данас,
Ми смо у пламеновима
Одступали полако,
Да се не би све у постојању,
Вечито понављало,
И да бисмо
Опет могли да будемо чувари

Неког смисла и разлога
За потребу новога живота.

Контуре експресионистичког програма, надилажење материјалне конкретности и борбена акција за духовно омогућење и ослобођење појединца, изражени су у дискретно евоцираном ратном призору деонице коју смо издвојили. Сведеније, искуствена сцена се раствара у симболе у једној од наредних песама космолошке *Вароши злих волшебника*. Појављују се у лирском опису једино слике воде, чете, као и знаковите црне руке пружене према бедним ватрама. Потом се ређају музикалне апстракције, да бисмо изнова налетели, готово без припреме, на готово натуралистичку слику дубоке раке намењене за тело наредника Велибора, „ципна вечитих шала“, кога сахрањују „два мрка сељака“. Као да је реч о скици за један од портрета из потоњих *Ратних другова*, јер је уведен лирски јунак у завршној сцени животне приче. Слично је у дванаестерачком сонету, сатканом од реалних слика и умних и чулних наслућивања, с потписом „Бан Нушић“ удно песме. Реч је, дабоме, о сину српског комедиографа и приповедача, о лирском документу његове погибије.

Обично се књига *Ратни другови* (1938) третира као извесно скретање с главног, широко и упорно образлаганог пута аутора „Манифеста експресионистичке школе“, једног од најречитијих поборника преврата првог таласа српске авангарде. Претходно наведени лирски испади – а од „испада“ овај авангардист није зазирао – говоре да је заметак епопеје, и то заиста Нове Епопеје коју је наводно призивао Бојић, Винавер донео већ у *Вароши злих волшебника*. Присетимо се Симовићевог читања *Ратних другова*, највећма грађеног на контрастној паралели између раније Винаверове поезије и његове епско-лирске споменице о јуначким савременицима: „Место симболистичке музе, која пева, заузео је приповедач, који прича. Уместо мутних слутњи и ‘недосневних’ и ‘недоспевних’ наговештаја, у

песму улазе голе чињенице“ (Симовић 2008: 279), вели Симовић, али и донекле релативизује описани раскорак: „Винавер у овој књизи опева то заједничко осећање народа чији је опстанак доведен у питање, и пева о тој заједничкој борби за опстанак. Али, више од тога, он пева један засебан, лични однос према свему томе“ (Симовић 2008: 281).

И то је заиста неспорно. Уместо великих кретања колектива, или бар унутар тих кретања, жижа је померена на појединца, штавише у његову духовну, имагинативну нутрину, на лепе и племените бизарности људи с именом, презименом и биографијом. Људи су ухваћени у стихију и велики ослободилачки, превратнички напор Великог рата, а „голе чињенице“ проведене су кроз један нарочити филтер.

Али, да ли је наративни поступак, тачније поступак лирског портрета, укинуо или изневерио експресионистичка начела песника Винавера? Шта је остало од њих? На ово питање настоји да одговори и Симовић: „Уместо музике, добили смо опис компликованог и рафинираног музичког доживљаја света. Уместо бајања, добили смо причу о бајању. Према томе, иако говоре о рату и о ратницима, песме *Ратних другова* носе исти садржај и поседују исто средиште као и песме из *Вароши злих волшебника* и *Чувара света*: то су тајни живот, тајно знање и тајни говор“ (Симовић 2008: 286). Реч је, значи, о искораку, еволуцији, оваплоћењу базичних идеја посредством призора с историјском залеђином – не о њиховом поразу, што је такође видљиво у доцнијим „стиховима из заробљеништва“, у којима се упоредо јављају песнички текстови оба описана типа – наративни и музикално-асоцијативни.

Вратимо се програмским есејима. Винаверу дугујемо и данас веома инспиративне разрачуне са традицијским утврђењима, попут десетерца на пример. Српски епски метар кључна је мета песникове борбе с ауторитетима – а мета је била и жива установа Јована Скерли-

ћа. Када се обара на „прекаљени“, „догматични“ десетерац, Винавер не пропушта да изрази дивљење његовој историјској улози и снази. Да ли је и могао другачије песник који је личну космичку епику одживео у жаришту Великог рата? „Ипак је код српских експресиониста, упркос јаком полемичком набоју са претходницима преовладао један умеренији став у односу на традицију“ – указује и Бојана Стојановић Пантовић. „Тај став може се одредити као покушај *ревизије* традиционалних, кодификованих вредности“ (Стојановић Пантовић 1998: 44). *Без сталног стварања није могућа чак ни прошлост* – у „Манифесту експресионистичке школе“ аутор курзивом маркира овај став што призива у свест Гадамерову поставку делатно-повесне свести, процеса разумевања као стапања хоризонта предања са сопственом повесном позицијом. Винавер не негира предање, обраћа му се „као партнеру у комуникацији, као једном Ти“, или, како то објашњава један наш тумач филозофске херменеутике: „Ти-искуство предања није искуство које имамо са неким предметом, него са Ти које се и само односи према нама, и само је делатно“ (в. Радојчић 2011: 58–59). Делатна страна предања, тачније народне песме и десетерца, за Винавера је понајпре исказана као узнета похвала колективној, ослободилачкој акцији: „Сумњам да таквих примера има много у повесници света. Српски народ вођен оштром историјском нужношћу, кристалисао је себе, да би могао дати отпора, не водећи много рачуна о многоструким урођеним тежњама за што свестранији обухват сама себе“ (Винавер 1938: 9). За Винавера авангардисту, тежиште је ипак на следећој, за његово поколење запречујућој околности: „Народна песма надјачавала је свакога појединца. Ко се хтео послужити њом, она се послужила њим. Он је вршио њену, а не своју мисију у свету“ (Винавер 1938: 9).

Израз предочене трагичне заточености налазимо и у бираним гласовима *Ратних другова*, сасвим дословно. У песми о Дачи учитељу, страсном читаоцу руских

класика, лирски јунак нам преноси становиште старог друга „да нас прожима десетерац / Да се бијемо / За народну песму [...] Да сваки наш покрет проистиче из ње / И да уопште нисмо своји“, с оградом да он, лично, више припада великој причи руских романа. Ни трговац што је обишао свет и бележи догађаје путничког и ратног живота, у песми „Чика Грујица Дабић“, не може да „исплива [...] из десетерца“. Расправа с десетерцем, као моделом и културном тековином, одјекује чак и у семантички затамњеним местима „Песме стражара на кули“ из позне књиге *Европска ноћ* (1952). Не само дословно него и посредно, Винаверова тема „малих распона“ мелодије нашег наслеђеног десетерачког језика очитава се у опису „Ђоке Недића, верног виолинисте“. Ђока је свирао, по речима песме, „претежно некако српски“:

Ђоки је био туђ учени развој хармоније
Који гради мостове преко светова,
И у превеликој охолости
Напушта све и свакога.

Ђока је био веран, веран до краја
Успомени оца, срцу мајке,
Животу оскудном и чистом
Тужној судбини свога народа.

Народна песма надјачава сваког појединца – Винаверовим ставом из есеја „Језичке могућности“ прожета су искуства и опеваних ратних другова, у песмама чије су средиште појединци изнутра – или, према речима из наведеног есеја – „Србин у односу на себе сама, или на море, или на птице“ и њихов „неизражени немир бића, жеђ космичког утонућа, полет звезданих знања“ (Винавер 1938: 13). Програмски налог експресионистичке школе примењен је, ипак, на ратном, епопејичном тематском градиву. Треба истаћи да је песник у окретању према бергсоновском трајању као „непрекидном процесу прошлости“ налазио не само на препреке, него и на делатни континуитет. Експресионизам је,

према Винаверу, револуционаран, тражи смисао у динамици, али је, исто тако, и Његош „песник револуције“: „Српска народна песма често је исто тако револуционарна као Његош, али је она много мистичнија, много више прожета космичким духом свеопште узрочности. Револуција је у њој последица космичких прилика“ (Винавер 1938: 85). Експресионистичку оптику песник преноси и на појаве, савремене и прошле, које му се указују блиским. Тако и саму песничку традицију посваја, хоће да је претумачи у својственом, изабраном кључу.

Отуда и сам феномен рата није друштвено-историјска, него је *ствaралачка* појава. „Рат, овде донекле значи, колективни напор целога народа да нешто преживи и изрази“ (Винавер 1938: 4), пише с почетка „Језичких могућности“. Рат је напор заједничке и јединачне артикулације. У песми „Кондотијер“, кроз лик капетана Лајоша Ђула, мађарског грофа и пребега у српску војску, сукобљава се витешко-феудална и модерна идеја о ратовању. Мађар племић, у рату којем се прикључио, запажа обесвећење оног „чистог и пословног и занатског и умног у њему“:

Сада се боре читави народи
У бежанији страдају, пате, куну,
Траже смисао свога збивања
Својих отаца, праотаца –
Тај рат – то је њихов рат,
Свакога најмањег човека.

Демократизација рата повлачи и легитимну револуционарну акцију, до које је авангарда снажно држала. „Рат припада подједнако свима“, крајњи је закључак и наображеног Гавре Остојића са Сорбоне, који се, после многих научених теоријских објашњења, напокон подухвата најтежег личног предузећа: „Постати обичан сељак...“ С друге стране, у песми „Стари војсковођа“ – а овом је лику јамачно прототип војвода Радомир

Путник – рат је доживљен као „крепки низ условљених дејстава“, а таква се представа преноси на читаву природу „огрезлу у војни план“:

> Цео је простор пун заседа и јунаштва,
> Извиђања и дослућивања –
> (Док у неким заклоњеним провалијама
> Глухо чекају ратне резерве)

Према експресионистичкој аналогији: рат је акција, динамика стварања и прожима сав живот природе и људске заједнице и сваког појединачно. Мимо свих апстрактних места и сигнала, у *Ратним друговима* идеје поменуте поетике задобијају конкретан сликовни и ситуациони корелат, чинећи песме далеко песнички заокруженијим, што у Винаверовим опитним музикалним песмама неретко није могао бити случај.

У песми „Цветан коморџија“ песник *Ратних другова* је уприличио деликатан, можемо рећи криптопародијски обрт у односу на епски мотив саживљења јунака са својим коњем. Насловни лирски јунак и није прави јунак него је позадинац, али је његов однос према коњу обликован на посебан начин („Њега је свакако боље разумео боље / Него самог себе, / Јер о себи као да уопште није мислио“). У средишту лирског сижеа је потрага за новим потковицама за коња и њихов проналазак у засенак баца читав трагични полом војске и народа у повлачењу. Чини се да тешко можемо наћи виспреније дат програмски преокрет перспективе, са колективне на личну, обрат дат у драстичним, страдалним неприликама колектива, када се сваки појединачни удес улива у заједнички. Али Цветан коморџија, опсесиван и искључен из сваке друге стварности осим оне коју сам одређује, ништа друго не примећује („Горела је наша држава / Наша муниција, наше снабдевање, / Наша цела тековина / Кућа коју смо кућили / За више од сто година слободе“), у срећи због тога што је напокон обезбедио свога коња за даљи пут:

Сад је Маринко спасен,
Сад неће да буде бос,
Сад ће да има добар ков!
И не знајући шта ће, од радости
Он је вукао за копоран свога другара
Коморџију Радисава
Старца – неборца – ћутљивца.
Хвалио се шта је нашао
Показивао у смеху, огромне зубе
Викао, певао, клицао –

И није разумео зашто
Радисав, чији је коњ у потпуном реду,
Плаче крупним сузама
И брише рукавом црвене очи
И као да не обраћа пажњу ни на шта...

На почетку Винаверовог „Манифеста експресионистичке школе“, у прокламованом начелу динамизма налазимо и основну вредност: „Ми и обарамо сами себе, јер ми, као и природа, налазимо задовољство не у коначности једнога постигнућа, већ у периодичности победе и пораза“ (Винавер 1921: 5). Зато се према појмовима победе и пораза песник *Ратних другова* и не одређује. У еуфоричном финалу збирке, у песми „Велика парада“ чујемо глас војног капелника Јована Завађила:

Све те победе и порази
Не значе ништа према ономе
Што долази на крају.

А то што долази на крају својеврстан је експресионистички есхатон, „голема парада / Целога народа“ и безмерно ћутање „веће него свака музика“. Исти мотив периодичности победа и пораза дозначен је у логорској наративној песми „Микица“ из *Европске ноћи*, у којој заробљеник не пристаје на мисао о вечитости ропског положаја, мада победници и тамничари хоће

да се верује само у правило
Које су сами прогласили,
У њихово случајно правило
Тренутне њихове победе
Као да се битке добијају за свагда.

У песмама из *Европске ноћи* затичемо још преображених епских елемената унутар појединих лирских сижеа, логорашких портрета. Епски се подвизи преводе у унутрашње, колективни у интимне – и такви су од значаја не само за заједницу, него и за читав мистични поредак васељене. У песми „Стојан“ насловни јунак појачава одбрамбени напон у заробљеништву додавањем „још горче прегрштн траве“ у иначе очајан, неукусан оброк. Јуначко трпљење у прехрани тела Стојан пребацује на поље менталног одржања, „учећи најизлишније стручне речи / Да изоштри мозак“. Али се не задржава на контроли умне активности, јер задире и у подсвесно, пошто је могућне ударе из осећајне сфере давно изагнао из себе. А све то чини „да не би изгубио снагу будућу“:

Својим сновима је управљао
Своје речи је држао на узди
Осећаје је давно обуздао
И по кад кад их је, из даљине, слушао како цвиле.

Етичка, чојствена поента – којима се одликују нека од најузоритијих дела српске епике – опредмећена је у Винаверовим логорским причама у малим човечним гестовима праштања и солидарности. Тако и „Веља учитељ“, који је „био и у бугарском ропству“, приповеда помирљиво, тренутно разрешујуће искуство при сталној промени у метежу повесног тока, измени односа и улога:

И они су били да те Бог сачува
А после смо делили хлеб
И било им је жао кад смо се растали.

Налик претходном примеру, у песми „Јакша Јагурида, професионални заробљеник“, праобразац живота сведен је на театралну логорску играрију што се прекида само да би наново отпочела. Епска оптика се овде, ближе Његошу него народној песми, подрива изнутра, наглашавањем апсурдног потенцијала непрестајућег динамичног збивања:

– Сви ми овде
По неком исконском правилу
Одређени да се целог живота
Играмо рата и заробљеништва
И како те најгоре мрзи.

„Велики духови схвате борбу неких сила, и изнесу је, на конкретан начин“ – писао је Винавер у чланку „Његош и зли волшебници“: „Чим је нешто изнесено, изнесен је и привремени, локални резултат те борбе, која од искони траје и у будућности увире. Тај резултат, као што је јасно, јесте само привремена равнотежа, јесте само симбол борбе а није сва борба, а још мање крај борбе“ (Винавер 1938: 77). Одјек овога става налазимо у песми „Освестићу људе“ из *Европске ноћи*, једној од ненаратавних песама међу претежним песмама-причама или портретима, у исказу спрегнутом у дванаестерачке терцине:

Распевећу очај старе васионе,
Тренутак што цвили, дане који звоне,
У сазвучја живих укобићу рез.
[...]
Освестићу људе: грозничавог претка
Збуњеног потомка; у бунцања јетка
Расплинут, развејан опчињени плод.

Ма колико био везан за унутрашње покрете појединца, Винавер и овде упућује на дубински борбени, егзистенцијални континуитет између нараштаја, предака и потомака – другачије од епике али опет упоредиво

с њом, где је наречени однос парадигматски. Чији су то, уосталом, сугерисани „Судбински страсни хорови / Језивом слава векова“ у песми „Звучни предео“? У песми „Тамо где нисмо“, с краја *Европске ноћи*, канал општења кроз времена је проходан („Из давнина допиру праисконски стихови“), а васељенски простор у грозници дели истоветни удес са човеком и црвом. Макрокозма се пресликава у трепету микрокозме, не без хуморног одблеска при таквој несразмерној релацији. (Као што се наредник Милован и чуди и смеје несразмерној жудњи Немица за парчетом чоколаде усред ратне изгибије: „Цео им рат прође у стрепњи за чоколаду.“) Померање и промена наспрам непокрета и вечитости базични је налог, матрица не само стварања већ и самог опстанка: „Тог спорења роморење / То борење, та будноћа“ („У сну река“). Појединац се улива у матицу заједничког, људског и космичког, тока, и мали и превелики у исти мах.

Отуда често прво лице множине, колективна инстанца певања. „Наша основна тежња јесте: ослобођење од овог експеримента над нама“ (Винавер 1920: 13) – нигде наведена крилатица из Винаверовог авангардног манифеста није могла подесније стајати него у контексту злокобног логорског експеримента у Другом светском рату. Након раније слике *васељене злих волшебника* појављује се у *Европској ноћи* и аналогна слика Пољске као *логора свих логора* и пољске деце, поносне – што њихову земљу ниједна патња није мимоишла. С високих звучних апстракција Винавер се постепено спушта на тврдо тло искушане историје, и у таквом стицају симбола и предметних чињеница, нарације и рефлексије настала су можда понајбоља остварења његове поезије, остајући ипак веран поетичким полазиштима што подразумевају стални покрет, акцију и побуну – чак и интимну, трпљеничку. А дубље упориште те акције и побуне познао је у народној песми и у трагичном борцу против злих волшебника, Његошу. Хоризонт предања и хоризонт личног доживљаја

светских ратова, војнички и логорашки, стапају се у мистичним, надисторијским обрасцима животног елана *борбе непрестане*. Винавер је, у сржи, повезао бунт експресиониста с главним тачкама слободарске епске традиције народа чији је био одани припадник, наврхуњених ратом у којем је и херојски суделовао.

Извори и литература

Винавер 1920: Винавер, Станислав. *Варош злих волшебника.* Београд: Геца Кон.

Винавер 1921: Винавер, Станислав. *Громобран свемира*. Београд: Свесловенска књижарница М. Ј. Стефановића и друга.

Винавер 1939: Винавер, Станислав. *Ратни другови*. Београд: Геца Кон.

Винавер 1938: Винавер, Станислав. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Београд: Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд.

Винавер 1952: Винавер, Станислав. *Европска ноћ*. Стихови из заробљеништва (1941–1945). Београд: Ново поколење.

Радојчић 2011: Радојчић, Саша. *Разумевање и збивање*, Бања Лука: Арт принт (Крајина плус).

Симовић 2008: Симовић, Љубомир. „*Ратни другови* Станислава Винавера“. У: *Дупло дно*. Одабрана дела, Београд: Београдска књига.

Стојановић Пантовић 1998: Стојановић Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.

Dragan Hamović

THE RENEWAL OF THE EPIC IMPULSE IN STANISLAV VINAVER'S POST-AVANTGARDE POETRY

Summary

This paper discusses elements of Expressionism in the post-avantgarde and mostly narrative poems of Stanislav Vinaver (*Ratni drugovi* [War Comrades, 1939]; *Evropska noć* [European Night, 1952]). We consider the poet's essays on oral epic poetry and the decasyllabic verse as the mainstay verse of Serbian poetry tradition. The Serbian epic metre is the key target of the poet's fight against authorities. For Vinaver, the active side of oral poetry and decasyllabic verse is expressed as a praise of collective liberating action. The programmatic demands of the „Expressionist school" were applied to epic thematic material in the collection *Ratni drugovi*. In turning towards Bergsonian duration as a „continuous process of the past", the poet encountered both obstacles and an active continuity. Expressionism is revolutionary, it searches for a meaning in dynamics, but, according to Vinaver, Njegoš is also a „poet of revolution". Thus Vinaver appropriates and attempts to reinterpret the poetic tradition itself, in his own, chosen key. In accordance with the expressionist analogy: war is action, a creative dynamics and it permeates all life, nature, the human community and each individual. Apart from all abstract places and signals, in *Ratni drugovi* the ideas of that poetics gain a concrete pictorial and situational correlative. Later, after an earlier image of the universe of evil magicians, in *Evropska noć* we encounter an analogous image of Poland as the concentration camp of all concentration camps. Vinaver slowly descends from lofty aural abstractions to the hard ground of history. In this concurrence of symbols and material fact, narration and reflexion, Vinaver created what might be his best lyrical achievements, but remained faithful to his poetic starting point that includes constant motion, action and rebellion.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Ђорђе Деспић
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
djordjedespic11@gmail.com

ЛИРСКО У *РАТНИМ ДРУГОВИМА* СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА*

Апстракт: Рад настоји да аналитички осветли двојну жанровску специфичност Винаверових *Ратних другова*. Премда се ова песничка књига на први поглед недвосмислено и радикално разликује од других остварења из његовог песничког опуса, остављајући утисак да се понајпре приближава делу које изразито одликују епске особине, пажљивије читање требало би да открије евидентно присуство бројних лирских елемената, што свакако није безначајно како за жанровско одређење, тако и за уметничке импликације овог поетског дела. Представљање ратних збивања из перспективе Винаверових јунака, и поклањање пажње појединачним судбинама, подразумева и индивидуализовано виђење и осећање, а то напросто није могуће без снажног уплива лирске интуиције. Отуда се лирска обележја ове поезије не могу тако лако заобићи, посебно што већина песама управа завршава у духу лирског поентирања. Колико год спољашњост била детаљна, реалистичка, конкретна и пластична у Винаверовим *Ратним друговима*, унутрашњост јунака обилује флуидним квалитетима наде, носталгије и љубави, те једне животне неостварености за којом се чезне. Отуда је ова поезија пуна сентимента и лирског доживљаја света, а иако је јуначки дирљива, она је истовремено у суштини антиратна и дубоко човечна.

Кључне речи: поезија, лирско, интуитивно, онеобичавање, епско, наративно, структура, језик, култура.

* Рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (178005), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Песничка књига *Ратни другови* Станислава Винавера у односу на укупно ауторово књижевно стварање поседује барем две посебности. Прва је поетичке, а друга рецепцијске природе. С једне стране, самеравајући Винаверов преостали песнички опус који обухвата четири збирке, и то *Мјећу* (1911), *Варош злих волшебника* (1920), *Чуваре света* (1926) и *Европску ноћ* (1952), књига *Ратни другови* из 1939. године јасно се издваја на плану уметничких преокупација и израза. Уместо наглашеног посезања за симболистичком поетиком и музичким принципом, тежње ка тематизовању неизрецивог и мистичног, уместо истицања занесености космичким импликацијама и сугестије неухватљивих, тајанствених осећања, ово Винаверово остварење доноси један одмор од апстрахованих садржаја и окреће се превасходно оном тематском оријентиру који у свој својој конкретности даје трагику страдања српских бораца у Првом светском рату, док уместо мелодијског и ритмичког начела нуди један прозаичнији песнички говор. С друге стране, у контексту рецепције Винаверове поезије, *Ратним друговима* није посвећена већа пажња, и морало се чекати педесет година од песникове смрти не би ли се ова књига поново у целини штампала.[1]

Ову Винаверову књигу, циклусно неиздељену и састављену од тридесет и три песме, они усамљени критички гласови и осврти везиваће најпре за облик једног остварења са наглашенијим епским карактеристикама. Тако Љубомир Симовић *Ратне другове* види као „мали еп о ратовању српског народа у Првом светском рату“ (Симовић 1990: 231), док ће Миодраг Павловић, у свом иначе веома опширном есеју о Винаверовом песништву, тек на два места и накратко дотаћи ову књигу, истичући Винаверову неочекивану и неоубичајену наративност, прозаични језик и тежњу ка реалистичкој конкретности (Павловић 2000: 253). Иако

1 У питању је београдски издавач „Жагор“, који 2005. године Винаверове *Ратне другове* објављује уз поговор Надежде Винавер.

овакви жанровски описи, који иду ка наглашавању епске, односно наративне природе *Ратних другова*, имају своју оправданост, Винаверови стихови без обзира на мотивско-тематску усредсређеност, израз и тон, ипак не поседују епску монолитност, те су вероватно ближи одређењу „поеме од 33 певања“ у којој аутор „говори о свеприсутној смрти, исписује кратке животне и ратне биографије својих другова“ (Цвијетић 2007). Но, премда се Винаверови *Ратни другови* на први поглед недвосмислено и радикално разликују од осталих остварења из његовог песничког опуса, остављајући утисак да се понајпре приближавају делу које изразито одликују епске особине, пажљивије читање требало би да открије евидентно присуство бројних лирских елемената, што свакако није безначајно како за жанровско одређење, тако и за уметничке импликације овог поетског дела.

Може се рећи да ову Винаверову књигу одликује препознатљив и доследан песнички поступак. Наиме, јасно присутна наративна основа на композиционом плану готово по правилу већ негде око средине песме трпи јак уплив лирског духа, који од тог момента па до краја стихова најчешће доминира, обавезно се јављајући при завршном поентирању. Отуда се у погледу композиционе структуре Винаверових песама може устврдити да се у њима наративан ток скоро без изузетака смењује лирским струјањем, било кроз снажне интуитивне наносе, било кроз преплитање стварносног са чудесним и ишчашеним, било кроз различите епифаније које се објављују у моментима трагичних страдања јунака.

Винаверови ликови су јунаци посебних способности. Било чисто војничких, било оних душевних и духовних које на мистичан начин осећају свет и зачудно кореспондирају са микро и макрокосмосом, попут капетана Животе у истоименој песми. Чак и у књизи за коју се чини да поетички одудара од дотадашњег песниковог опуса, препознаје се присуство Винаверове негдашње стваралачке опседнутости феноменом музике

и ритма. Но, овде музички принцип није више елемент песничке структуре, није више у домену стиха и мелодије као што је некада био у Винавера, већ је више присутан на мотивско-тематском плану. Капетан Живота, наиме, свет око себе заједно са ратним дешавањима која се одвијају као да једино звуком успева да поима и тумачи. Управо у том ослушкивању и разумевању звука и ритма света уноси се метафизичка нијанса у ове Винаверове стихове, који тиме добијају димензију тајанственог и необјашњивог. Лирска особеност изразитијег музичког начела присутна је и у песми „Ђока Недић, верни виолиниста“, где је на делу сугестија тонског и мелодијског „записивања“ живота и света. Песма у потпуности поентира лирским сажимањем и надјачава наративну основу, при чему живот метафорички стаје у једну виолину, згушњава се до краја, и у леденој Албанији тоне у препуштање, у нестајање.

Читајући пажљивије песме *Ратних* другова, уочљиво је да Винавер заправо не инсистира на епској формули у дочаравању судбина ратних другова, те да наративно обојеним стиховима готово редовно придружује свежину и ефекте лирски зачудних импликација. Стога у контексту доминирања музичких сугестија овде треба поменути и песму „Трубач Мркша Златић“. Ма колико на први поглед изгледало да Винавер своје јунаке представља као сасвим обичне, сви они заправо поседују посебан сензибилитет и специфичне душевне и духовне карактеристике. У томе и јесте мајсторство онеобичавања ових судбина. Сви они јесу трагични јунаци, али су и зачудни по унутарњем склопу, и лирски обојени у својој осетљивости. Винавер, у ствари, много више настоји да нагласи неку поетску помереност и неочекиваност него да по сваку цену форсира наративну причу која би нагињала мимезису ратних дана. Колико му је у фокусу говор о збивањима на фронту, толико је и ослушкивање унутрашњих и необичних истина, чиме оно повесно снагом имагинације постаје оно онеобичавајуће и уметничко. Тако Мркша Златић, остарели и

„ударени“ трубач, уместо борбене у самом јуришу свира жалну мелодију која, опет, уместо да ражести његовог мајора, изазива у њему носталгичну емоцију и уживање. Тако се ствара парадокс да и у ратним дејствима претеже душевна емоција над прагматичким деловањем, лирски дух над епским, интуитивно ослушкивање и разумевање над наративним представљањем, што вероватно и јесу крајње уметничке консеквенце Винаверовог песничког поступка у овој књизи.

Ма колико, дакле, неговао наративан поступак у *Ратним друговима*, Винавер свој стих није заснивао једино на стварносним сликама и ситуацијама, већ, залазећи у скровите делове њихове личности, и на оном једино интуицији доступном сазнању. Готово сваки од Винаверових ратних другова, осим што се бори против спољашњих, реалних непријатеља, води и специфичну борбу унутар себе, ону душевну, с тим што се јасно не разабире која је од њих тежа и захтевнија. Тако је код необразованог Ранисава Бубе у истоименој песми чак већа та унутрашња борба коју води због жеђи за писменошћу, као да је то она трагичност коју Винавер жели да нагласи, будући да наслућена лепота писане речи и учења језика код Ранисава никада неће одмаћи даље од срицања Лафонтенових басана. Трагично у јунаку који умире овде не потиче толико из непосредне ратне драме и патриотских прегнућа, колико најпре извире из немогућности да се човек оствари као биће културе, што он примарно и јесте.[2]

Винаверу је та тема језичке, културне или књижевне условљености његових јунака очигледно привлачна за поетско проблематизовање, и будући да јој у књизи посвећује већу пажњу, могла је бити обликована и кроз засебан песнички циклус. Тај унутрашњи порив за језиком, читањем и писањем, који код Ранисава остаје

2 Ово осећање трагичног у јунаку који умире, дато кроз чежњу и жал за језиком и речима, јавља се и код Миодрага Павловића у његовој збирци *Велика скитија* (1969), у песми „Посечени Кнез се сећа“.

на нивоу чежње и неостварене жеље, у песми „Дача учитељ“ добија своју пуну реализацију, па чак одлази и у другу крајност. Под утицајем књига, првенствено руских реалистичких романа, Дача учитељ до те мере развија своје биће да оно постаје потпуно потчињено фикцији коју чита и упија, бришући границу између стварносног и имагинативног. Дачин емотивни живот, рецимо, потпуно бива одређен јунакињама романа Толстоја и Достојевског, због којих се не жени и којима непрестано пише писма. Овде се можда понајбоље препознаје илузија потпуне наративности Винаверових *Ратних другова*, јер песник привидно посеже за наративним стихом, који ипак не дочарава никакве догађаје из спољашњег света, већ најчешће открива она тајна гибања и превирања својих јунака о којима је могуће тек интуитивно сведочити. Та дубока условљеност човека литературом у овој песми избија на још једном месту, и ту превазилази ниво самога јунака, те прераста у феномен ширих и далекосежнијих културом условљених импликација. У питању је идеја да су језик и књижевност они фактори који суштински одређују и појединца и колектив, и да је човек првенствено биће језика:

Фића је сматрао
И сад, као некад у учитељској школи
Да нас прожима десетерац,
Да се ми бијемо
За народну песму
Да припадамо потпуно народној песми
Да сваки наш покрет проистиче из ње
И да уопште нисмо своји.
(Винавер, 1939:15)

То схватање да услед дејства народне песме, ми, заправо, „уопште нисмо своји“, резултат је виђења човека као бића кроз кога непрестано делују културне, повесне и друге струјнице, односно да је наш идентитет условљен било традицијом, било лектиром коју присвајамо, и то много више него што се на први поглед да закључити.

На сличном трагу је и песма „Радомир Чолић, телефониста“, у којој Винавер поступак онеобичавања јунакове судбине гради на моћи архитектуре, али и историје, да би мотивисао и освестио јунака, и улио му и душевну и физичку снагу за пожртвованост и патриотска прегнућа. Иако лепота римске архитектуре Радомира Чолића на фронт враћа снажнијег и одважнијег у духу, његово тело то ипак неће издржати. У знаку животне ироније, Радомир ће управо у моменту епифаније поново пронађене властите креативности доживети природну смрт.

Врло занимљивом чини се и песма „Стари војсковођа“, која у погледу структурне уређености представља само средиште *Ратних другова*. И она као и друге песме преноси одређени вид сведочења о рату, те представља још једну варијацију и ратног амбијента и унутрашњих доживљаја јунака. Међутим, она се намеће и као једна врста аутопоетичке метафоре којом се истиче специфичан песнички поступак самог Винавера. Стари војсковођа, заборављен и стога огорчен, настоји да испише историју ратова у којима је учествовао, преприча сва збивања, да историјску причу учини језгровитијом и ослободи је сувишних детаља. Но, оно што нам Винавер фингираним цитирањем војсковођиног рукописа дочарава далеко је од историјског сведочења, од тежње ка објективној и веродостојној слици ратних збивања, и представља изразито субјективизован доживљај тих дешавања, пун експресивних израза и емоционалних импулса, имагинарних визија и интуитивних слутњи. Стари војсковођа можда би хтео другачије да прикаже ратове, реалистички и веродостојно, али *писмо* му се отима и залази у поунутрашњено искуство. Стога такав поступак делује као метафора самог Винаверовог стваралачког поступка који своја сведочења о Великом рату не заснива искључиво и до краја на нарацији и мимезису, већ на постепеном и доследном прелазу на субјективно, поунутрашњено виђење људских судбина, скоро редовно поентирајући у духу интуитивног доживљаја.

Јасно је да Винаверов поступак никада није нити произвољан нити случајан, већ стваралачки освешћен и уметнички функционалан. Једна од песама која на леп начин потврђује такву тезу јесте песма „Радован Загорчић“. И овде је приметно да стихови од средине песме из наративног тока прелазе у лирско оглашавање и чисто интуитивни запис јунакових унутрашњих збивања. Међутим, Винавер, врло пажљиво и ефектно, додатно води рачуна о томе да самим лирским дискурсом дочара јунаково умирање. И као што је из њега „крв лагано и неприметно отицала“ (Винавер, 1939: 59), тако и песник језичким *ткивом* мајсторски сугерише чиљење: његово наслућујуће гашење посредством језика као да се управо одвија пред читаоцем. Винавер се у овим стиховима приближава једној варијанти магновења, дакле, стања свести и мисли без јаснијих контура, које као да се разливају, не допуштајући јунаку „да се сабере и сажме“. Отуда утисак расплињавања и нестајања и јунака и света који га окружује, света којег више не осећа присно већ као нешто туђе. Тај „бескрајни бескрај“ у који јунак све извесније залази сугерисан је управо дискурсом који, за разлику од првог дела песме, више ништа конкретно и пластично не дочарава: стихови нуде чуђење над све упорнијом флуидношћу света, и они постају све „растегнутији и расплинутији“, баш као и сам свет. Тиме сам поступак, сам лирски дискурс, постаје метафора нестајуће, разливајуће судбине смртно рањеног Радмила Загорчића.

Једина песма која се јасно издваја из мотивско-тематског контекста *Ратних другова* јесте песма „Баба Ранђица“. Она једина нема за тему судбину јунака, ратника, већ једну жену, бабу врачару и њену животну ситуацију, и отуда се ови Винаверови стихови могу посматрати као вишеструко онеобичавајући. На првом месту, песма одудара од херојског амбијента књиге јер је посвећена женској јунакињи, а потом јер тематизује бајање и врацбинске работе скидања урока, изгањања нечисти и исцељивања болесника. Дакле,

Винаверов поступак онеобичавања нуди се кроз вешту веродостојност илузије, односно кроз поетски сугестивно откривање демонских егзистенција. Но, песник оно што је само по себи чудесно чини још зачуднијим: баба Ранђица после мучења које доживљава од стране аустроугарских војника, уроке и „нежит“ из болесника уместо грдњом и шегом почиње да изгања благом и питомом речју, као да се у оном злу које је доживела заправо још више приближила демонском свету, али и потпуније га разумела. Таква реч свакако пре припада женском принципу, потпуно усамљеном у књизи, док је сама песма вероватно једина која поседује минимални удео наративног тока.

Анализом Винаверовог песничког поступка којим су исписани *Рашни другови* долази се до увида да оваквo уметничко решење поседује један колико изненађујући, толико и ефектан антитетички распон у тематизовању животних и ратних судбина српских војника. Наративни израз је несумњив и веома уочљив, и можда се и може рећи да је у овој књизи на делу „говорни или наративни стих“ (Ружић 1990: 188), али он се наративно протеже тек првим делом песме, и више је наративан по форми и казивању у трећем лицу, док је суштински то стих чији се прави уметнички домети и ефекти заснивају на природи интуитивног разумевања. Готово у свакој песми Винавер по правилу не оставља стихове само у епском духу, са акцентом на реалистичким описима и анегдотама, већ им са композиционог аспекта посматрано обично негде од средине песме придружује и лирски тон, дајући тематизованим догађајима и ситуацијама не само наративну ширину ширину, већ и лирску дубину. Мотивска ширина одликује се у детаљним и разноврсним описима ратних судбина, те импресивној лепези јунака који се појављују, од трубача и коморџије до каплара и официра, од ђака и учитеља до сељака, трговаца и лекара. Кључна, пак, места у којима ова поезија добија дубину, колико семантичку толико и емоционалну, јесу она где кроз Винаверов лирски сензибилитет

проговара осећај за трагично, и кад песма залази у психу и душу његових јунака. Тада трагичност *Ратних другова* добија своју пуноћу, емоционалну и егзистенцијалну снагу. Зато се може устврдити да Винавера не интересује само колективна већ и појединачна историја, историја из перспективе конкретних јунака, његових другова, историја која би била дата кроз индивидуализовано виђење и осећање, а то напросто није могуће без снажног уплива лирске интуиције. Отуда се лирска обележја ове поезије не могу тако лако заобићи, посебно што већина песама управа завршава у духу лирског поентирања. Колико год спољашњост била детаљна, реалистичка, конкретна и пластична у Винаверовим *Ратним друговима*, унутрашњост јунака обилује флуидним квалитетима наде, носталгије и љубави, те једне животне неостварености за којом се чезне. Отуда је ова поезија пуна сентимента и лирског доживљаја света, а иако је јуначки дирљива, она је истовремено у суштини антиратна и дубоко човечна.

Литература

Винавер 1939: Винавер, Станислав. *Ратни другови*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон.

Павловић 1974: Павловић, Миодраг. *Поезија и култура*. Београд: Нолит.

Ружић 1990: Ружић, Жарко. „Винаверов стих“. *Књижевно дело Станислава Винавера*. Гојко Тешић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 175-196.

Симовић 1990: Симовић, Љубомир. „*Ратни другови* Станислава Винавера“. *Књижевно дело Станислава Винавера*. Гојко Тешић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 229-235.

Цвијетић 2007: Цвијетић, М. „Помен ратним друговима“. *Политика*. 3. 2. 2007.

Đorđe Despić

THE LYRICAL IN STANISLAV VINAVER'S *RATNI DRUGOVI* [WAR COMRADES]

Summary

In this paper we have tried to highlight some of the genre specifics in Stanislav Vinaver's *War Comrades*, a book which differs significantly from the overall poetic opus by this author by the strongly manifested presence of epic or narrative characteristics. Following the trail of this collection's previous reception, which is not very elaborate, so it can be claimed that the book was ignored and even suppressed, we sought to point out that, apart from the epic aspects in *War Comrades*, we can recognize the important presence of lyrical characteristics, and that these poems must be viewed through this double genre specification. Therefore, we would like to point out that Vinaver does not insist on an epic formula in the evocation of the fate of his comrades, and that he almost regularly joins the narrative verses with the freshness and effects of lyrically startling implications.

One can say that this Vinaver's book is characterized by a distinctive and consistent poetic process. Namely, the narrative basis of his verses, highly present in almost all the poems, usually suffers a strong influence of the lyrical at the compositional level somewhere in the middle of the poems, and regularly occurs at the final point. Hence, in terms of compositional structure of Vinaver's poems, it can be argued that their narrative course is alternated by lyrical flow, either through a strong intuitive drift, the interweaving of the realistic and the miraculous and dislocated, or through estranged epiphanies that occur in the moments of the heroes' tragic suffering.

The key points of this poetry, its deepest semantic and emotional points, are those where Vinaver's lyrical sensibility mediates a sense of tragedy, and when a poem enters the psyche and soul of his heroes. At such moments, the tragedy of *War Comrades* achieves its completeness, its emotional

and existential force. Vinaver is not interested only in collective, but in the individual history as well, a history revealed through the fate of specific comrades. It is, however, given through perception and experience of the hidden and the secret in a character, which is simply not possible without a strong influence of lyrical intuition. Hence, the lyrical characteristic of this poetry cannot be so easily ignored, especially as most of the poems end up in the spirit of lyrical point. As much as the outside of Vinaver's heroes in *War Comrades* is detailed, realistic, concrete and plastic, their interior abounds with fluid qualities, unattainable desires and hopes, nostalgia and love, and unrealized life. Accordingly, this poetry is full of sentiment, and although heroically touching, it is also essentially anti-war and deeply humane.

821.163.41.03 Винавер С.

Александар Милановић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
aleksandar.jus@gmail.com

РАТНИ ДРУГОВИ У КОНТЕКСТУ ВИНАВЕРОВИХ ПОГЛЕДА НА ПЕСНИЧКИ ЈЕЗИК

Апстракт: У раду се анализирају језичко-стилски поступци у Винаверовој збирци *Ратни другови* (1939), и то у контексту песникових погледа на песнички језик. Уочава се промена језика у односу на Винаверову експресионистичку поезију, пре свега у синтакси, али се за нове поступке проналазе наговештаји и образложења и у његовим поетичким текстовима из двадесетих година прошлог века. Као посебно значајни издавајају се поступци у оквирима технике сказа, затим промене структуре и ритма реченице, као и увођења глаголских прилога у песничку реченицу тј. стих.

Кључне речи: песнички језик, синтакса, реченица, дијалектизам, колоквијализам, неологизам, архаизам, глаголски прилог, ритам, пауза.

1. Историјат питања

Књижевна критика, књижевна стилистика и књижевна историја до сада као да су више писале о томе какав језик Винаверових *Ратних другова* није, него о томе какав јесте. А управо је сам Винавер скретао пажњу на језик ове збирке, подвлачећи да је у питању „широко-народна поезија (*Ратни другови* и логорске песме), са покушајем нове метрике (са насловом на Витмена). Проблем језика добија нарочити значај“ (наведено према Тешић 1998: 337).

1.1. Проблему језика и стила у *Ратним друговима* највише се посветио други, млађи српски песник

– Љубомир Симовић. Из његове перспективе, Винаверов прелаз са поетског на прозни исказ радикалан је и препознатљив практично на свим поетичким равнима, а чак и експлицитно на вишим језичким нивоима, лексичком и синтаксичком:

> Винавер слика полако, детаљно и прецизно, као да није песник, него романсијер [...] Оваквих описа, који би се без икакве преправке могли уклопити у неки прозни текст, Винаверова књига је препуна. И схватање поезије, и садржај, и песничке структуре и форме, и лексика, и реченица, и мелодија, променили су се тако радикално, да та промена у први мах делује невероватно и необјашњиво. Место симболистичке музе, која пева, заузео је приповедач, који прича. (Симовић 2001: 211)

За Симовића, *нарација* и *дескрипција* стилске су доминанте Винаверове збирке: „Винаверовим стиховима зацарила је проза, изломљена у немелодичне слободне стихове неизразитог ритма. Певање је заменила дуга нарација, успорена обиљем детаља и детаљних описа“ (Симовић 2001: 211–212). Винаверова дескрипција је, према Симовићу, *реалистичка*, иако се описује „неко компликовано психолошко стање“,[1] а одређен је и одговарајући традицијски контекст „наративне струје“ у српској поезији: „Винавер је знатно појачао ону наративну струју коју су већ сачињавали Жарко Васиљевић, Тодор Манојловић и Младен Лесковац, и омогућио је да се та струја одржи и настави и касније“ (Симовић 2001: 217).

1.2. На поетичке и језичко-стилске промене у *Ратним друговима* указује и Надежда Винавер, за коју у овој збирци доминира „мирни тон епитафа“, преточен у „наративно-говорни стих“:

---

1 „Винавер у *Ратним друговима* више не покушава да непосредно произведе магијски, надсмислени, архаични звук и језик, нити да непосредно оствари она ‘компликованија лебдења’ и оно поменуто ‘нешто магновено и трепетно’. Он овде покушава нешто друго: да реалистички опише неко компликовано психолошко стање“ (Симовић 2001: 216).

Песме у овој збирци разликују се од дотад објављених Винаверових стихова. Он није хтео строги распоред, није хтео правилне строфе, није хтео сликове – рима би овавом садржају сметала, била би извештачена. Форма се морала повиновати јасно конципираном садржају и нагласити мирни тон епитафа. Овакво исказивање је захтевало сопствену логику књижевног уобличавања и због тога је Винавер одабрао наративно-говорни стих верујући да он може најбоље да одговори тематици, да обезбеди „природни“ тон излагања. (Винавер 2005: 130)

Ауторка наведених редова сматра и да у *Ратним друговима* језик није компликован, да у њему нема „великих речи“, патетике ни фраза,[2] а да, са друге стране, у овом „обичном“ језику има реализма, ироније и одраза војничких прича.[3]

2. Континуитет или дисконтинуитет

Иако се скоро по правилу истиче, као код Љ. Симовића[4] и Н. Винавер, да *Ратни другови* представљају потпуни преокрет у Винаверовом песничком стваралаштву, ова збирка се својим језичко-стилским карактеристикама на дубинској, значајнијој равни ипак уклапа у многе Винаверове судове о природи песничког језика изнете у експресионистичкој фази, али и знатно после ње. „Јеретичку“ мисао да *Ратни другови* суштински не одударају превише од Винаверових поетичких и

2 „Епопеје се не пишу компликованим језиком“ (Винавер 2005: 130); „У овим стиховима нема захукталости, нема великих речи, нема патетике“ (131); „Винаверова књига нема фраза“ (140).

3 Као и Љ. Симовић, и Н. Винавер истиче стихове „реалистичне по многим детаљима“ (Винавер 2005: 130). Још два цитата добро илуструју ауторкино становиште: „Винавер хоће да говори обичним језиком о ‘обичним’ стварима рата“ (130); „У овој збирци има и песама са фином дистанцом према јавном исказивању жалости, има ироније, има војничких прича“ (133).

4 „Винавер је *Ратне другове* засновао на поетици доследно супротној поетици на којој су се заснивале његове раније књиге“ (Симовић 2001: 212).

језичко-стилских ставова из експресионистичког периода покушаћемо да докажемо анализом Винаверових поетичких текстова са једне, и конкретне језичке грађе из *Ратних другова* са друге стране.[5]

2.1. Симовићево указивање на „поезију *Ратних другова*, наративну, реалистичну, документаристички конкретну, писану јасним, прецизним и комуникативним језиком прича и ратних извештаја и хроника“ (Симовић 2001: 212) води нас анализи Винаверових ставова о реализму у песничком језику. Већ у „Манифесту експресионистичке школе“ (1920) Винавер пише:

> S jednim treba da budemo načisto: sa realizmom (odnosno psihologizmom). Pravi realizam, u najvećem broju slučajeva, jeste pokušaj, ne da se stvari predstave onakve kakve jesu, već tako, da se rodi ubeđenje, da su one zbilja takve. Sva snaga realizma jeste u ubeđenju, u ubedljivosti. Treba čitaoce (gledaoce, osećaoce) ubediti da je to stvarnost. Ubedljivost se postiže na dva načina: akcentom i izborom teme. Tema se izbira iz same dubine, sa dna konkretnosti – da bi se dala iluzija: kako je i ono, što se razvija, konkretno. (Винавер 2007: 51)

Песников однос према стварности, судећи на основу Винаверог мишљења у истом тексту, мора бити исказан другачијим, новим тумачењем исте („новим образложењем“), као и другачијим, новим језиком („новом динамиком“, „новим ритмом“, „новим током“): „Uneti novu dinamiku, i nova obrazloženja, nov ritam i nov tok, u staru stvarnost – ukoliko je to moguće“ (Винавер 2007: 53).[6] Стога не чуди што Винавер, не рачунајући властита имена (ониме),[7] заправо у језик своје збирке уноси

5 Сви Винаверови поетички и језичко-стилски судови цитирани су према издању Гојка Тешића (Винавер 2007).

6 На исти начин Винаверов однос према реализму, а на примеру песникових судова документарности Настасијевићеве поезије, сагледава и Тешић 1998: 181.

7 Актуелизација лирских јунака врши се веома често не само преко њихових имена већ и преко навођења села из којих су, што је чест

јако мало сасвим конкретних реалија из Првог светског рата које су лексички отелотворене у данас специфичне архаизме или историзме, а врло много појмова и лексема које су карактеристичне генерално за рат, било који и било какав. Актуелизација Првог светског рата маркираним реалистичким детаљима није пречеста, а најбољи пример даје песниково активирање данас застареле синтагме *пушка берданка*: Са старом пушком берданком 3.[8] Исту стилску функцију имају и тадашњи војнички жаргонизми – *ренац*, (Они нису млади ренци / Којима треба пример 27), *неборац*, (Старца – неборца – ћутљивца 32; Војне чиновнике, неке цивиле, неборце 33; Радомир Чолић, редов неборац 39; Слаб и нејак, проглашен је за неборца 39) и *шкарт* (А камо ли са ветром / Старим дезертером и шкартом 49). Конкретно време и конкретан простор актуелизовани су и понеком колоквијалном конструкцијом (Само са стручном пољопривредном школом / Коју су звали ћупријски универзитет 9).

О „осветљавању“ ситних детаља и доживљаја у поетском језику, али и ван њега, Винавер је писао и после *Ратних другова*, у тексту „Граматика и надграматика“ (1951): „Imamo mi načina u našem jeziku da poje-

---

модел у народном језику, али и у војничкој комуникацији: Драгош из Липолиста 3, Пантелија из Горње Петловаче 28, Вилотије из Каменога Дола 48, Жарко из Зла Газа и Слободан из Непоменића 50, Ристивоје Палеташевић / Из Вучјег Трна / Звани Одборник 58. Исту стилску функцију има и навођење надимака: Само се Богу молио / Да се не прокљуви за његов надимак / Ранисав „Буба“ 10; Дача учитељ 13; Фића 15; Ђока Недић, верни виолиниста 18; Потпоручник Сташа 20; Глиша из Дрниша 23; Крца Спасић 34; Гавра Остојић, наредник ђак / Звани „Гире Диркајм“ 51; Ђоле Главоња 55; Ристивоје Палеташевић / Из Вучјег Трна / Звани Одборник 58; Добио поднаредника ђака / Раку Пиштоља 63; Јевта, Глиша и Драгомир 66; Јанићије Струнцалић / Звани Мањерка 83. Инсистирање на оваквим детаљима видљиво је и кроз типично именовање животиња, односно навођење зоонима: Сивоња и белоња / Мркоња и шароња 67.

8 Сви примери из збирке наведени су према оригиналном издању из 1939, наведеном у изворима.

dine sitne doživljaje, ako ustreba, i mikroskopski razmotrimo i osvetlimo. Jezik nam je živ, pa može i natrag kao i napred, ako mu, i kad mu to zatreba“ (Винавер 2007: 306). Међутим, за „микроскопским разматрањем“ Винавер у збирци не потеже немотивисано, а овакав језичко-стилски поступак потпуно корелира са његовим ставом изнетим у тексту „Модерна југословенска књижевност“ (1921): „Nova literatura počinje ratom. Ona je opšta. Ona iznosi lokalne i sitne detalje ali im prilazi sa visine jednog širokog shvatanja“ (Винавер 2007: 67). Песниково посматрање локалних и ситних детаља „са висине једног широког схватања“ нужно води напуштању тежње да се реалност преточи у сасвим конкретну лексику, у овом случају, на пример – војну терминологију, везану за стратегију, тактику и сл. Стога је – уколико се вратимо цитатима Љ. Симовића и Н. Винавер с почетка овог рада – израз у *Ратним друговима* заправо ближи пре свега интимном, колоквијалном језику војничких писама или прича (тј. препричавања војничких догодовштина међу родбином или пријатељима) него неутралном, „прецизном и комуникативном језику ратних извештаја и хроника“, како на лексичком тако и на синтаксичком плану, без обзира на то да ли се под „ратним извештајима и хроникама“ подразумевају службени војни или публицистички жанрови.[9]

2.2. Расправа о значају детаља за језик и стил *Ратних другова* води нас даље и дубље у Винаверову поетику. Цитат из Винаверовог текста „Патриотске песме

9 Винаверова дистанца према фолклорном „језику рата“ и окренутост „језику књижевности“ била је видљива већ у тексту „Језичне могућности“ (1923): „Rat, ovde donekle znači, kolektivni napor celoga naroda da se nešto preživi i izrazi. Šta su balkanski ratovi i šta je Svetski rat doneo iz naroda, za razvoj našega sadašnjega jezika? Ništa. A zašto? Jezik koji danas imamo nije više u dosegu kolektivnoga narodnoga stvaranja. Ono se uputilo drugim pravcem. Jezik je postigao izvesnu uobličenu i živu organičnost, blagodareći književnicima, te sad ona, ta organizovana jezična treptavost talasno razvodi svojim živim strujama i tokovima, sve ono što se prostome čoveku pojavi kao potreba jezičnoga bivanja“ (Винавер 2007: 104–105).

Вељка Петровића“ (1912) готово се без измена може применити и на саме *Ратне другове*: „U patriotskim pesmama opisivali su velike ljude, oličenja naroda. A, ako ste se rešili da, po ruskom receptu opisujete male, sebra, vojnika, šiljboka, veleizdajnikovo dete, seljaka, onda nije dovoljno videti male detalje, uopšte nije dovoljno videti, gledati, očima gledati nego se mora uneti u dušu, biti sledbenik Dostojevskog i Tolstoja“ (Винавер 2007: 27–28). Критика, попут Симовићеве, углавном је сасвим исправно истицала Винаверово запажање детаља, али се није пажљивије фокусирала на песникову жељу да кроз њих продре у душу својих лирских јунака.

Управо је одраз душе српских војника и осталих учесника Првог светског рата Винавер покушао пронаћи у њиховом *аутентичном језику*. *Ратне другове* стога треба читати као велику збирку (псеудо)цитата и парафраза исказа сведока велике епопеје: свака од песама актуелизује по један *идиолект*, који представља огледало специфичне душе и другачијих искустава и погледа на свет. Пред читаоцем се нижу различити разговорни искази који стварају мозаички компоновану слику света, сагледану из туђе перспективе, али поетски исказану из песникове, тј. пропуштену не само кроз спознајни, већ и језичко-стилски филтер Винаверов. Отуда сви ти „цитирани“ и парафразирани искази имају и одређене језичке константе које их стилски удаљују од свакодневних, спонтаних, и истовремено приближавају књижевним. Стога би било теже уопштено говорити о језику *Ратних другова* као о језику писане прозе, већ пре као о језику блиском исказу књижевних јунака и ликова у њој – тј. о актуелизацији живог говора људи различитог пола, узраста, образовања, навика и сл. Све наведено води нас заправо закључку о Винаверовој примени технике *сказа* у поезији, што је несумњива иновација коју је ова збирка унела и снажно промовисала у српској поезији.

2.3. При расправи о говору другог у *Ратним друговима*, одмах ваља истаћи да песник само делимично пу-

шта лирског јунака да сам ствара поетски текст. Често смо сведоци поступка у којем лирски наратор парафраза исказе лирског јунака: Он је причао готово цео дан / О прошлим ратовима / Када је био млад / И тукао се у првој линији / Ти ратови били су тежи / И лепши. 3; Јер су многи, урлајући / Тражили одговор на питање: / Зашто их не пуштају да скачу / На прозоре, кроз зидове, и кроз врата / Када су гоњени, са свих страна / Као дивља звер 12; Писао им како сиротињски ратујемо / У сламним шеширима и гаћама / Са мало артилерије. / Снабдевање нам је посве оскудно / Већ смо исцрпени од два ранија рата, / И како смо простосрдачни / И мали, али честити 14. Наратор, наравно, обрађује туђе исказе кроз препричавање: селектује битне делове док друге одбацује, несумњиво уводи синониме који су блиски његовом језичком осећању, и сл. Све то води уравнотеженом и хомогеном језику лирског наратора.

Када, међутим, са парафразе прелази на „цитат“, Винавер се труди да његову „аутентичност“ докаже специфичним језичким детаљем, за шта нам најлепшу потврду пружају стихови у којима се појављује неологизам *посенегалчити се*, чије пуно значење добијамо тек у контексту песме у којој се описује анегдота лирског јунака са сенегалским војницима: Жалио се Ђоле, говорио је / Иде се к томе да се свет / Посенегалчи 56.

3. Структура и ритам реченице

Винаверов „филтер“ аутентичног израза учесника рата несумњиво је највидљивији у синтакси. Реченица посве другачија од разговорне најтипичнија је за оне делове песама у којима доминира песникова тј. „нараторова“ дескрипција, која неретко представља својеврсан оквир за „цитате“ и парафразе: Лежећи на ледини / У ноћи бескрајне и ледене, / – Када су уморни војници ћућорили / По стоти пут исту нејасну вест / Или неко старо језиво пророчанство / И покривали се чим стиг-

ну – // Благоје Изворник, отворених очију / Покривао се небесним покривачем („Благоје Изворник“, 54).[10]

У наведеним стиховима препознатљив је и Винаверов типичан синтаксостилистички поступак: дугачка и разуђена реченица, сасвим некарактеристична за свакодневни говор, ритмички је испрекидана интерполацијама (уметањима), док граница реченице свесно надилази границе стиха, чак и строфе. Тек након читавог низа прилошких одредби, у чијој структури има и уметнутих зависних реченица, следи информативно језгро стихова, исказано предикатском реченицом (← * Благоје Изворник покривао се небесним покривачем), у којој опет имамо још једно уметање прилошке одредбе (*отворених очију*). Оваквим интерполацијама, а захваљујући паузама које се подразумевају, Винавер постиже специфичан испрекидани ритам, налик на нервозни говор и дисање ратника у борби или сведока ратних страхота. Примери стихова са активирањем глаголских прилога који следе у раду додатно ће илустровати тврдњу да је Винавер у *Ратним друговима* посебну пажњу посветио управо структури дугачке реченице и њеном испрекиданом, некад правилном а некад неправилном, ритму. У питању није синтакса ратног крика у борби, исказана кратком реченицом као код других експресионистичких песника наднетим над страхоте рата (уп. Вулетић 1986), већ синтакса и даље узбуђеног и надахнутог лирског и епског приповедања о рату, али датог ипак са извесне дистанце.

Овакав синтаксостилистички поступак сасвим је у складу са Винаверовим погледом на песнички језик из текста „Језичне могућности“ (1923): „Pod jezikom ne treba razumeti prinovu u rečima i poštovanje ove ili one

10 О разликама између „стихованог језика“ и других видова језичке делатности, и то баш на плану синтаксичког рашлањавања и ритма, сјајно је писао Виктор Виноградов у више наврата, а најјезговитије у Виноградов 1971: 199–246.

sintaksičke finoće. Pod jezikom valja, šire, shvatiti *žubor jezika*, matice u njemu, ubrzanje, usporenja, tok, šum, tempo, ubedljivost, talasanje, dinamiku jezika“ (Винавер 2007: 105). На истом становишту – да се новим ритмом може у поезији пренети дубљи смисао – песник је остао и готово три деценије касније, у тексту „Београдски говорни језик“ (1950): „Novi ritmovi i nove govorne melodije omogućavaju nam da bolje i razgovetnije izrazimo dublji i zamršeniji život današnjice“ (Винавер 2007: 280).

3.1. У поетичким радовима Винавер је у више наврата анализирао поетску функцију и естетске вредности реченице у стиху. Увођење кратке и ритмички испрекидане реченице из језика експресионистичке поезије у непеснички језик описао је у тексту „Београдски говорни језик“ (1950) као реакцију на гломазну и непрегледну *бирократску* реченицу која није имала мелодијску структуру:

> Tako se javila birokratska rečenica – još uvek, prividno, strogo logična, ali sve više glomazna i nepregledna. Morala je da se služi kurzivom mesto preglednom sređenošću na melodijskoj bazi. Da bi se tome doskočilo uzeta je iz pesničke tehnike toga doba, rečenica kratka. Posle svakog naprezanja, svakoga glagola – mali odmor. Te zainaćene rečenice propovedane su svud, pa i u školi. Ekspresionistička rečenica uspela je u prvi mah, da rastereti nezgrapnost dugačke birokratske rečenice (Винавер 2007: 280).[11]

Винавер је очито већ 1939. године раскрстио са кратком експресионистичком песничком реченицом, о чему непосредно сведочи синтакса у збирци. Касни-

11 У истоме тексту Винавер процењује и како је средином 20. века говорни језик престонице савладао комуникативне проблеме бирократске реченице: „Došla je najzad i novija beogradska rečenica sa više smisla za tesne grupe. Ta rečenica razbija veliku birokratsku rečenicu na dva tri komada koja ponovo sklapa u celinu, ali pošto je grupa reči postala prisnija“ (Винавер 2007: 280).

је је у тексту „Београдски говорни језик“ описао и своју борбу против кратке реченице у поетском тексту:

> Život kroz kratke rečenice postaje postaje mučenje i nasilje. Ne sme se disati izvan tobožnje logike, koja je nametnuta i lažna. Međutim i u to doba govorni je jezik očuvao dugu rečenicu *tako potrebnu kada je u pitanju veći i sočniji obuhvat pojmova i doživljaja* [курзив наш – А. М.]. Ostala je takozvana ‘Kićina’ rečenica, narodska, dugačka i labava rečenica, sa stalnim domaganjem. Njena je logička veza rasplinuta. Stvari se ređaju proizvoljno, prema važnosti onoga što govorniku uzgred dođe na um. Naročito je mnogo dometaka (ne umetaka) (Винавер 2007: 280).

Винаверов опис тзв. „Кићине“ реченице показује како је песник од овакве народске реченице искористио у *Ратним друговима* њену дужину, слободу у редоследу реченичних чланова условљену фокусом, као и њену предиспонираност „сочнијим обухватом доживљаја“. Иако јој Винавер замера логичку расплинутост и произвољност (што је донекле контрадикторно у односу на суд да је устројена према важности изреченог), то очито не сматра њеним смртним грехом, нарочито у контексту са другом реченицом из наведеног цитата. У редоследу реченичних конституената у оваквој народској реченици, напомиње песник, оно што је информативно најмање важно „дометнуто“ је на крају, а не уметнуто.[12]

3.2. Управо се умецима, уведеним место „дометака“, Винаверова песничка реченица из *Ратних другова* удаљила од народске, „Кићине“. При *кумулацији*, уметнуте конструкције у Винаверовој реченици најчешће имају функцију апозиција, апозитива и прилошких одредби, али се неретко појављују и у другим

12 Уметнуте конструкције Винавер је прокоментарисао само једанпут, поприлично неодређено, описујући средином 20. века „новију београдску реченицу“: „Umetnute rečenice padaju i tako se jasno razlikuju u grupama“ (Винавер 2007: 280).

службама. Уколико се у обзир узму и развијене прилошке одредбе уведене испред субјекта, као и уметнуте конструкције које раздвајају предикат од субјекта, добија се сложена реченична структура налик барокној: Лежећи крај једне сељанке / Која је још стењала у сну / И слатко хркала / На ниском сељачком миндерлуку / Потпоручник Левић ироничан, насмејан / Некако огорчен, али ипак весео / Сам је себе питао, сам себи одговарао 36. Дистанца између субјекта и предиката, на којој Винавер постојано инсистира, ствара напетост у реченици и подиже читаочеву пажњу. У следећим стиховима раздаљину између основних реченичних конституената повећавају две синтагме у функцији апозиције, потом синтагма у функцији прилошке одредбе и коначно синтагма у функцији апозитива: Доктор Аврам Винавер / Санитетски мајор / Управник Пете Резервне Болнице / Поштапајући се тешко, / Испијен од болести и брига / Обилазио је болеснике дан и ноћ 12.

Оваква функционална разноврсност уметнутих конструкција које се нижу ствара реченицу подједнако удаљену и од разговорног и од „просечног“ прозног језика. Сличних примера низања тј. кумулације хетерофункционалних интерполација има још: У Селу Вреоцу, Дача учитељ / Дебео, нешто подбуо од вина и седења, / Са маленим оштрим очицама, / Са танким високим гласом / Бавио се страсно политиком, / Малом и најмањом, / Ситном и најситнијом 13. Уметнуте конструкције понекад као да уводе и псеудоцитат типичног војничког коментара (*„Све звездица по звездица!“*) у дескрипцију лирског наратора: И у војсци, у ратовима, / Доспевши до капетанског чина / – Све звездица, по звездица –, / И до командирства, / Наставио је са тајном Русијом 14.

3.4. О стилистичким аспектима и ефектима инверзије Винавер је први пут писао тек 1950. године, истичући њен потенцијал за превазилажење синтаксичких странпутица у стилу: „U teškim slučajevima uvek se pribegava inversiji (koje je sve manje u modernim sintaksič-

kim jezicima). Inversija kod nas […] vazda je u stanju da stvar krene sa mrtve tačke, kad rečenica nije znala šta će i kuda će“ (Винавер 2007: 282). И годину касније, у тексту „Граматика и надграматика“ (1951), песник се кроз полемику са граматичарем Томом Маретићем враћа реду речи у реченици, не апострофирајући директно синтаксостилистички поступак инверзије: „Nije isto (kao što je mislio Maretić) reč na početku grupnog talasa, i reč na kraju talasa. Naša sloboda u redu reči – u stvari nije proizvoljnost, nego velika odgovornost pisaca, koji uobličavaju rečenični tok. Kakvo se uvo od njih traži!“ (Винавер 2007: 305). Слобода коју пружа језички систем, дакле, мора бити у поезији функционално омеђена, а редослед речи и реченичних конституената мора бити условљен песниковом *језичком компетенцијом*, али и добрим *језичким осећањем* (песниковим „увом“).

У раду овога обима можемо само напоменути да се на синтагматском плану у *Ратним друговима* уочавају ређе постпозиције атрибута (Шта говоре ти људи / У кошуљама белим 11; Томе вапају очајном 13; У мећави злокобној 20; Друмова разривених 42) и још ређе интерпозиције (Ко се сећањем у огромну, у загонетну / Унесе природу 43). Анализа редоследа реченичних конституената у песничком језику, који се обично оцењивао као близак разговорном или прозном, вероватно би одбацила овакве оцене барем на овој синтаксичкој равни, али би наведени феномен тек требало испитати.

4. Отклон од разговорног језика

Иако узима живи говор за основу артикулације у *Ратним друговима*, по многим граматичким (морфолошким, синтаксичким) и лексичким параметрима Винаверов поетски израз у њима удаљава се од разговорног, свакодневног језика. Ретки *дијалектизми* (Неко је сподбио кафез са канаринком / Тица је још ту, али не цвркуће / Један носи сулундар / Неки носе бакрач, сикиру, цепаницу 73) или *народне изреке* и *изрази* (И

тек онако / И иди ми дођи ми / И лези лебу да те једем 82), на пример, као и селекција доминантне свакодневне лексике, несумњиво доприносе ефекту сказа. Са друге стране, селекција појединих глаголских облика и стилски маркираних лексема свесно воде управо отклону од језика свакодневице.

4.1. Када су у питању активирани глаголски прилози, Винавер је њиховом селекцијом направио снажан отклон према говорном језику, у којем су више него ретки, али истовремено и према тадашњем српском песничком језику. Пре Винавера ниједан српски песник није их тако често употребљавао, па слободно можемо говорити о овоме песнику као иноватору морфосинтаксе нашег песничког језика. Након Винавера овај поступак наставио је да негује и развија пре свих Борислав Радовић (Милановић 2010: 97–114). Као и генерално у српском језику, и у Винаверовом поетском изразу доминирају примери глаголског прилога садашњег, али ни они са глаголским прилогом прошлим нису ретки.

4.1.1. У многим стиховима појављује се само један глагол у глаголском прилогу садашњем. Неретко је овај облик у иницијалној позицији реченице, тј. у инверзној позицији у односу на предикат, али и испред субјекта. Стављање фокуса управо на глаголски прилог сведочи о редоследу песникових смисаоних приоритета када су радње тј. процеси у питању: Будећи се у земуници / Командир, капетан Живота / Научен на звук / Утврђивао је где је забуна 4; Берући траве на Церу / Она је мрморила црквене стихире 6; Сричући басну о Попцу и Мраву / Он је умро жедан науке 11; А причајући о свакодневном / Остајао је увек тајанствен 24; Пратећи борбу / Командант је слао и примао ордонансе 26; Једва отварајући очи / У највећем напору / Он виде у магли официра из нашег пука 34; Лежећи крај једне сељанке / Која је још стењала у сну / И слатко хркала / На ниском сељачком миндерлуку / Потпоручник Ле-

вић ироничан, насмејан / Некако огорчен, али ипак весео / Сам је себе питао, сам себи одговарао 36; Ломећи догађаје у бескрај детаља / И снажним замахом састављајући у целину / Он дочарава стари рат 42; Идући у кафану, када је време / Из далека је посматрао Сенегалце 56.

У три примера, структурно веома слична, иницијални глаголски прилози садашњи налазе се у одричном облику: И не саопштавајући никоме тајну / Којом је живео целога века / Коју је чувао целога века – – / Већ далек, већ одсутан / Присећао се детињства… 25; И не знајући шта ће, од радости / Он је вукао за копоран свога другара 32; И не заборављајући никако / Своју суморну немилост / Свој горки заборав / Своју рођену неправду – / Код њега се појављивала сумња 46.

Није ретка ни позиција глагола у глаголском прилогу садашњем између субјекта и предиката. Без обзира на недоследну интерпункцију, видљиво је да су негде конструкције са овим обликом накнадно уметнуте, негде не: Доктор Аврам Винавер / Санитетски мајор / Управник Пете Резервне Болнице / Поштапајући се тешко, / Испијен од болести и брига / Обилазио је болеснике дан и ноћ 12; Јер су многи, урлајући / Тражили одговор на питање 12; Како је руски генерал / Дан и ноћ стојећи на пристаништу / Као статуа / Као бедем над судбином / Бедем о кога се валови узалуд ломе / Гледао наше јадне војнике 35; Ми смо клечећи певали руску химну 36.

Наравно, и у Винаверовој збирци глаголски прилог садашњи најчешће је у типичној позицији – иза субјекта (који је додуше неретко изостављен) и предиката: Које чује и дан и ноћ / Немајући за друго времена 13; Али никоме није смео да се повери / Да подели срећу / Бојећи се разочарења и богохулства 14; А давао ствар већ у првом такту / Остајући доцније само веран почетку 19; Море је истина шумело / Певајући своју прастару песму 23; Као да је ненадмашни мајстор / Све то

сам нацртао, удесио, угодио / Не остављајући ништа ађутантима 23; И све су подносили / Радо и стрпљиво / Знајући да друкчије не може бити 27; Који је покушао / Учитељски – очински / да уразуми жутокљунца / Присећајући се неких израза / Из опште педагогике 27; И једрог класја што шушти тамно / Струјећи соком хране за милионе 43; Што грме од брда до брда / Нестрпљиво чекајући / Онај последњи промукли пролом 43; Говорио је са нагласком / И достојанством / Истичући речи 46; И сањао, премирући од миља 48; Жарко је у главном износио / Са бескрајном благом опширношћу / Тепајући сам себи / Како је умео да се снађе 50; Командовао је оштро / Кидајући се на комађе 55; И исправљао завртањ / Оспособљавајући збуњену душу часовника 62; Од кога се наш борац одвикао / После балканских ратова / И после Цера / Не схватајући ни променљивост судбине 63; једне куну Фрању / Широко отежући десетерац 75; Њему се срце цепа / Гледајући тај прости народ 77; Када је раздрагани капелник / Већ дириговао велику параду, / Не обраћајући пажњу ни на кога 83.

Честа је Винаверова кумулација хомофункционалних глаголских прилога у стиховима. Овакав стилистички паралелизам ствара изразито равномеран ритам са јасно одређеним и правилно распоређеним паузама: Мајка Ђокина / Срчано ходајући кроз живот / Одвајајући од уста / Школовала је Ђоку 18; Како оштри и ћудљиви врхови / Клецајући, издижући се, пропињући се / Сваки час преображавају цртеж 43; Које сам убацивао у пределе / Убрзавајући, успоравајући, помамљујући / Развој и расклоп 44; Студирао је не трудећи се прекомерно / Не напрежући мозак до краја 47; Када смо безбродне реке пролазили / Држећи се за руке / Прозебли и пропали / Гинући, страдајући / И грчевито испливавајући 47; И лагано корачајући / Громогласно се смејући / Намигујући на понеку фрајлу / И кадкад само пљуцкајући / Дугачким танким млазом / Уз какву маснију псовку / Причаху згоде и незгоде из рата

50; те мајке и сестре, деца, старци / Посрћући / Вукући се, / Падајући, / Дижући се / У једној јединој мисли 85.

4.1.2. Глаголски прилог прошли је у односу на садашњи још ређи у разговорном функционалном стилу, али и у свим другим стиловима стандардног језика, па је већ стога и још стилематичнији: Који је такође капетан наше војске / И лудо храбар / Дошавши на сличан начин / Само, ради словенске солидарности 17; И када је на Солунском фронту / Са огромним напором помагао / Стиснувши зубе / На исправљању линија 41; И грејао руке, и лице / Згрчивши се у полукруг око пламена 47; Тако је, после прве ране / Добивши петнаест дана боловања / Успео да искамчи још десет дана поштеде 50; Преседео је одсуство, / Забрљавши објаву 50; И опет су се нашли на старом послу / У старом друштву / Заменивши шајкачу шлемом 66–67.

Попут глаголског прилога садашњег, и глаголски прилог прошли чест је у иницијалној позицији Винаверових стихова: Дошавши у пук / Као поднаредник ђак, / Само се Богу молио 10; Нашавши неку стару читанку / Он је крај ње проводио многе ноћи 11; Нашавши се у Албанији у одступању / Као наредник ђак / У гладу и очајању, / У слому земље и песме, Он је грлио виолину 19; Повративши се донекле / Он је изгубио стару ведрину 35; Пошавши у кафану на вести / Застао је пред сенегалским батаљоном 55; И обавивши ту обуку / Жучно га отерао 56; Извршивши јуриш на последње ровове / Они су заробили много непријатеља 79.

Уметнуте конструкције са глаголским прилогом прошлим раздвајају и удаљавају субјекат од предиката, стварајући истовремено испрекидани ритам песничке нарације: Ранисав Вујадиновић / Дошавши у ђачку чету / Само са стручном пољопривредном школом / Коју су звали ћупријски универзитет / Патио је од непросвећености 9; Нови командант трећег батаљона / Затекавши се у близини / Са чудом је слушао Мркшу 25; Цветан коморџија, нашавши у општем слому / У пла-

мену, крклању, пожару, хаосу / Подесне потковице за Маринка / Скакао је од радости 32; Жарко из Зла Газа и Слободан из Непоменића / Дошавши у Београд истим возом / Да регулишу Бог зна коју крупну ствар / Реше се, право из станице 50; Ђак поднаредник Крстић / Узевши команду над четом / Као најстарији по чину / Решио се да не одступа никако 78.

4.1.3. Својеврстан и редак стилски ефекат Винавер је постигао и комбиновањем оба глаголска прилога у иницијалним позицијама напоредних конструкција: Научивши самоучким начином / Кријући то од свакога / Руски језик, / Бавио се читањем руске литературе 14.

4.2. Винаверова лексичка онеобичајења поетског израза строго су дозирана и контролисана, и по квантитету и по квалитету. Сходно тематици збирке, у њој нема радикалнијих лексичких експеримената (упадљивијих неологизама, оказионализама и сл.). Ретки *архаизми* и *поетизми* дориносе отклону од разговорног језика, док са друге стране подједнако ретки *колоквијализми*, као и раније наведени *дијалектизми*, удаљавају језик *Ратних другова* од стандардног и очекиваног у поетском језику.

4.2.1. У *Ратним друговима* сасвим су изузетни колоквијализми, сведени практично на два уочљивија примера (*прокљувити*, *зафркавати*) у исказима лирског наратора: Да се не прокљуви за његов надимак / Ранисав „Буба“ 10; Који га је стално задржавао / И по мало зафркавао 49.[13]

4.2.2. Лексички архаизми у збирци различитог су порекла и старине, семантички су прозирни и посве

13 Много година касније Винавер у тексту „Благочестива стара поезија“ (1953) износи како се оваквом лексиком у књижевном тексту може постићи више од оног што се уобичајено од ње очекује: „Danas Fokner, Eliot, Aragon i toliki drugi unose i najgrublji ili svakodnevni iskrunjeni govor. Oni ga unose u svoja najsudbonosnija otkrovenja i zaveštanja“ (Винавер 2007: 336).

ретки у збирци (нпр. *частица*, *видилац*, *војени*): Када смо верни до краја / Свакој частици снега и треперења 20; Са осмехом видиоца / Који зна 24; Место војеног кореспондента 68. Колебање норме, тј. коегзистенција ређег архаичног и чешћег савременог фонетског облика исте лексеме огледа се у следећим примерима: Артилерије 75 : артиљеріју 76, артиљерија 76 (артиљерци 76, артиљерски 76).

4.2.3. Подједнако су ретки и уочљивији поетизми (*студ*, *лепршај*, *вал*): Језиве студи 42 (ген. јд.); Танки лепршај осетљивог нервног ткива 44; И вал се спушта благ и мек 53.

4.2.4. Онеобичавању Винаверовог израза допринеле су свакако и следеће мање фреквентне и новосковане лексеме: Изгонила је нежити 6; И чим би нагазио на нежит 9; Њеном страховитом заговору 9; Ћутљив и мало саопштљив 39; Осећао је превоје, нагибе, гребене, изгибе 53; Ма да је кроз сан и јаву / Чујао народе 54; Иде се к томе да се свет / Посенегалчи 56; Необуздани шалција, хвалција 59.

4.2.5. Многе данас архаичне и разнородне необичне граматичке конструкције прошле су потпуно незапажено код књижевних критичара и стилистичара, а ваљало би им у детаљнијем истраживању посветити пуну пажњу: Ако је и остао жив кроз Албанију / То је само о нади да види синове 4; Просвету је ценио нада све 10; Али их има који живе лажју / И стварају од ње већу истину 17; И убрзо је Ђокином рођењу умро 18; И не саопштавајући никоме тајну / Којом је живео целога века 25; Молити се није било коме 31; Шта је пошао тај народ? / Куда је пошао тај народ? 72; С временом на време завапио би неко за њом 74; Неке жене плачу погинуле синове 74; Већ дириговао велику параду 83. Несумњиво су све оне удаљавале Винаверов језик од свакодневног, чинећи га негде архаичним, а негде чак и свесно аграматичним.

5. Закључак

Стих Винаверових *Ратних другова* несумњиво није експресионистички пре свега по дужини, структури и ритму реченице. Описан је код Љ. Симовића као *наративни стих*: „Највећи недостатак ове књиге је у томе што се Винаверов наративни стих није убедљиво оформио као стих, и што је, на путу од прозе до поезије, остао ближи прози“ (Симовић 2001: 218). Наративном исказу несумњиво га приближавају и високофреквентни глаголски прилози, као и неретко веома разграната структура реченице, најчешће у дескрипцији или нарацији лирског наратора. Али, Винаверов је стих истовремено неретко близак и говорном исказу, нарочито у цитатима или нараторовим парафразама исказа лирских јунака. У оба случаја језиком се најреалистичније дочаравају сведоци Првог светског рата, а та индивидуализација стилски је веома успешна. Стога се не бисмо у потпуности могли сложити са Симовићевим речима: „Језик, који је раније био у првом, сада се повлачи у други и трећи план. Он више не манифестује себе, ни своје жуборе, ткања и брујања – он сада посредује, и описује стања и ситуације у којима се та брујања и ти жубори зачињу и рађају. Тајни, којој је раније покушавао да се приближи кроз језик, Винавер сад покушава да приђе са друге стране. Уместо да песма сама буде неки други свет, она је постала опис тог другог света. Уместо да сама буде неки други језик, постала је опис тог другог језика“ (Симовић 2001: 216–217).

Винаверови језичко-стилски поступци у *Ратним друговима* променили су се у односу на његову претходну поезију, променили су и њу, али су делом почели мењати и српску поезију. Песнички језик је постао комуникативнији, семантички прозирнији, али је дошло и до значајних иновација, нарочито у песничкој синтакси (структури реченице и њеном ритму). Иако су поједини савремени песници, попут Љубомира Симовића, оценили Винаверов стих у *Ратним друговима*

као недостатак ове збирке, неки иновативни поступци у њему – попут технике сказа или снажног увођења глаголских прилога у структуру дугих синтаксичких конструкција – свој директан и снажан одјек налазе и у данашњој српској поезији.

Извори

Винавер 1939: Станислав Винавер, *Рашни другови*, Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д.

Винавер 2007: *Citat Vinaver* (priredio Gojko Tešić), Edicija Festival jednog pisca, knjiga 2, Beograd: Kulturni centar Beograda.

Литература

Винавер 2005: Надежда Винавер, „Књига сећања, љубави и захвалности“, у: Станислав Винавер, *Рашни другови*, Крагујевац: Жагор, 128–142.

Виноградов 1971: Viktor V. Vinogradov, *Stilistika – Teorija poetskog jezika – Poetika*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Вулетић 1986: Branko Vuletić, *Sintaksa krika*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Милановић 2010: Александар Милановић, *Језик српских песника*, Београд: Завод за уџбенике.

Симовић 2001: Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Београд: Стубови културе.

Тешић 1998: Гојко Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Београд: Просвета.

Aleksandar M. Milanović

RATNI DRUGOVI [WAR COMRADES] IN THE CONTEXT OF VINAVER'S VIEWS OF THE POETIC LANGUAGE

Summary

This paper analyses the linguistic-stylistic devices in Vinaver's poetry collection *Ratni drugovi* [War Comrades, 1939], in the context of his views of the poetic language. We discern a linguistic shift from Vinaver's Expressionist poetry, primarily in the syntax, but some hints and explanations of the new devices can be traced to his poetic texts from the 1920's. Particularly important are the devices borrowed from the *skaz* technique, shifts in sentence structure and rhythm, as well the introduction of verbal adverbs (transgressives) in the lyrical sentence i.e. the verse.

III

821.163.41.09-1 Винавер С.

Предраг Петровић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
pedja611@yahoo.com

МОДЕРНИСТИЧКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ ВИНАВЕРОВЕ *ЕВРОПСКЕ НОЋИ*

Апстракт: У ради се истражују модернистичке тенденције универзализовања историјског искуства у Винаверовој збирци *Европска ноћ*. Због тога што је настала у немачким радним логорима, Винаверова збирка мора се читати у контексту логорске књижевности која се појављује у годинама након Другог светског рата. У исти мах она је и у вези са магистралном поетичком линијом двадесетога века, која приказује свет надзирања и кажњавања. *Европска ноћ* је и мултимедијално дело састављено не само од Винаверових песама, него и од графика Петра Лубарде, које нису само илустрација појединих песама него и смисаоно садејствују у конституисању трагичне визије историје.

Кључне речи: поезија, историја, модернизам, логор, музика, језик, метафизика, уметност.

Када се говори о послератном модернизму у српској поезији, његове почеци се, наравно, везују за збирке *87 песама* (1952) Миодрага Павловића и *Кору* (1953) Васка Попе, док се, међутим, Винаверова књига *Европска ноћ*, објављена 1952, уоште не помиње у том контексту. И у време када се појавила, Винаверова последња збирка песама једва да је озбиљније запажена за шта разлоге треба тражити првенствено у специфичној позицији коју је овај аутор имао на књижевној и јавној сцени половином прошлога века. Као носилац аутентичне модернистичке естетике која је бранила слободу и достојанство уметничког стварања, Винавер је већ тридесетих година дошао у сукоб са „социјализованим надреа-

листима“, одбацујући догматске, левичарске тенденције у тадашњој литератури. Због тога ће у послератном периоду бити гуран на маргине књижевног живота као идеолошки неподобан писац, што је очевидно у нападима које у агитпроповском маниру против њега, на страницама *Књижевних новина* 1952. године, предводи Бора Дреновац, тај „типични чиновник у култури и прави симптом и израз једне друштвене појаве и културне политике тога доба“ (Тимченко 1990: 155). Међутим, за анатомију поетике послератног модернизма знатно важнија је критика Винаверових књижевних погледа која је дошла из пера Марка Ристића. Наиме, поред добро познатог сукоба између модерниста и реалиста, у првој половини педесетих година постојала су и супротстављена усмерења унутар саме модернистичке линије. Винавер је у есеју „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“ (1954) афирмисао авангардну линију међуратне српске књижевности којој су припадали Растко и Црњански, управо они аутори са којима се Ристић жестоко обрачунао у, исте године објављеној, студији „Три мртва песника“. Ристић модернизам одређује полазећи од предратног надреалистичког искуства и зато не преза да у огледу „О модерном и модернизму, опет“, објављеном у часопису *Дело* 1955. године, устврди да „би било потребно одлучно дићи глас против Винаверог писања уопште, и против његовог написа о Растку Петровићу, а посебно против чињенице да је тај и такав напис *Књижевност* објавила, као да жели да збрку око модернизма повећа“ (Ристић 1955: 180).[1]

1 О Ристићевој полемици са Винавером, која је од изузетног значаја за разумевање сукоба унутар модернистичке линије српске књижевности педесетих година, опширно је писао Гојко Тешић који вели и ово: „Ристић се оштро супротставља Винаверовој књижевноисторијској визији модерне српске књижевности негирајући његове апологетске судове о Растку Петровићу и модернизму двадесетих година. Ристићеве оцене из априла 1955. године веома су сродне онима изреченим у памфлету ‘Против модренистичке књижевности’ из далеке 1932. године. (....) Винаверовој концепцији модернизма Ристић супротставља онај свој из *Путева* и *Сведочанстава*,

Имајући у виду сукобе који се на књижевној сцени одвијали тридесетих а потом једним делом наставили, у знатно другачијем идеолошком контексту, почетком педесетих година, Ристићев напад је био очекиван. Међутим, остаје отворено питање зашто *Европска ноћ* није изазвала интересовање млађих критичара, на првом месту Зорана Мишића који је одиграо важну улогу у афирмацији модернистичке поезије Васка Попе и Миодрага Павловића. Наиме, у утицајној Мишићевој *Антологији српске поезије* (1956) Винаверова поезија заузела је место између стихова Црњанског и Растка Петровића, а представљена је песмама из *Чувара света* (1926) и *Ратних другова* (1939). Мишић не штеди речи похвале за Винавера и истиче читав низ момената, од музичких квалитета, бравурозне версификације и богатих ритмова, ингениозног језичког доживљаја у традицији Лазе Костића, до блискости са валеријевском интелектуалном поетском струјом „која је сва у грозничавом напору да се допре до врховног склада, да се докучи последња суштина ствари“ (Mišić 1983: 150). Ипак, чини се да сви ови квалитети у знатно већој мери долазе до изражаја у песмама из *Европске ноћи*, које овом антологичару као да остају непознате. Јасно је да Мишић Винавера вреднује првенствено као значајног аутора из међуратног доба, док послератни модернизам види у знаку нових песничких гласова. Међутим, управо ће један од кључних протагониста књижевног преврата с почетка педесетих година, песник Миодраг Павловић, први скренути пажњу на уметничку вредност Винаверове *Европске ноћи*. Постављајући и данас актуелно питање зашто у нашој књижевној јавности није прихваћено мишљење да је Винавер значајан песник двадесетога века, Павловић у есеју „Звучна екумена Станислава Винавера“ (1972) истиче да *Европска*

онај ‘надреалистички модернизам’ или *апсолутни модернизам* који у себи садржи битно револуционарно и морално исходиште“ (Tešić 1991: 194).

ноћ дотиче врхове српске поезије протеклог столећа али да, ипак, „није имала књижевноисторијски ефекат, иако се појавила у време када су код нас пуцале танке скраме догматске, доктринарне естетике књижевности“ (Павловић 2000: 298).[2] Различити од Попине и Павловићеве поезије, презрени од бивших надреалиста предвођених Ристићем, лишени поетичког континуитета са авангардним песништвом Милоша Црњанског, Растка Петровића и Момчила Настасијевића, Винаверови позни стихови били су скрајнути на тадашњем књижевном хоризонту.

Метафизичка имагинација, музичка сугестија и раскошни версификаторски распон *Европске ноћи* деловали су спрам *Коре* и *87 песама* анахроно, можда управо онако како су на песнике и критичаре модерне на почетку двадесетога века деловали Лаза Костић и његова позна лирика. Насупрот Попином елиптичном изразу и кондензованости песничких слика, односно искидане синтаксе и редукованих језичких средстава Павловићевих песама, поезија знатно старијег Станислава Винавера као да је долазила из неке друге песничке димензије, блиске оној трећој димензији песништва о којој пише Гадамер објашњавајући феномен мелодије смисла као непоновљивог јединства звука и неодредљиве многозначности смисла. Насупрот граматици и синтакси које одређују нашу свакодневну комуникацију, песма образује простор у којем делује гравитациона снага речи. „У томе се састоји песничка

2 Занимљиво је да ће и Васко Попа одиграти важну улогу у објављивању Винаверових песама. Попа је, као уредник у Нолиту, затражио од Гојка Тешића да приреди књигу *Иза Цветкове меане* (1978). „Ипак, комедијант случај је умешао своје прсте, па ми је Васко Попа у пролеће 1977. године поручио ‘сабрану’ а заборављену и по часописима расејану руковет *Иза Цветкове меане* за Нолит и његову нову песничку серију, у којој је требало да се појави низ песничких збирки које припадају традицији, или, боље рећи, некој врсти намерног књижевноисторијског заборава или немара. (...) Наслов књизи *Иза Цветкове меане* дао је сам Васко Попа“ (Тешић 2015: 782–783).

инкарнација у језику, у смислу да она не мора да се уклопи у једнодимензионалност аргументованих веза и логичке линије зависности, него помоћу вишецифрености – како је то једном назвао Паул Целан – песми такорећи даје трећу димензију“ (Gadamer 2002: 57). Управо овако одређење поезије чини се важно за разумевање Винаверове поетике, јер знатно пре Хелдерлина и Целана наш аутор је у предавању „Увод у *Чуваре света*“ из 1926. године изложио своју теорију поезије као *треће реалности*. Поред реалности чулних акција и оне коју образују наша осећања, песништво путем слика, игара речи, музичких подрхтавања, рефлексија, аналогија и наговештаја отвара нову дименизују поимања света. „У трећој реалности поезије, где сугестија игра тако важну улогу, где је чудесно скраћење изненада наша снага или слабост – ту се опет могу упоређивати читави утврђени токови мисли и осећаја као појединачне целине. У реалности нарочите врсте која је област поезије везују се, развију се и упоређују слутње и коби, изненадно искрсла сазнања, заплићу се кроз удес упоређења“ (Винавер 1975: 117).

Све три поменуте збирке, *87 песама*, *Кора* и *Европска ноћ*, и поред разлика у песничком изразу, проистичу из интензивног доживљаја ратом разореног и декомпонованог света. Визије апокалипсе, дехуманизације, сталне угрожености, сведености човека на број, света на списак и живота на апсурдне призоре, али исто тако и потреба за проналажењем наде и новог смисаоног упоришта, уочљиве су у све три књиге. Ипак, само о Винаверовој збирци може се говорити у контексту логорске књижевности. Првобитни наслов *Европске ноћи* био је, како се то види из пишчевих рукописа, „Стихови броја 713 (У разним заробљеничким логорима)“, од чега је коначној верзији остао само поднаслов: „Стихови из заробљеништва (1941–1945)“. Претежни део песама написан је у заробљеничким логорима Оснабрик, Штрасбург и Баркенбриге, где је Винавер провео Други светски рат као официр војске Краљевине Југославије.

Тај аутобиографски, односно документрани моменат некада је и наглашено присутан у песмама какве су „Угаљ, гвожђе и кромпир“, „Наредник Милован“, „У Пољској“ или „Песма стражара на кули“. Непосредно након повратка из заточеништва Винавер је објавио књигу *Године понижења и борбе: живот у немачким „офлазима“* (1945) која, иако не спада међу најбоља Винаверова прозна остварења, пружа неке драгоцене увиде за разумевање збирке *Европска ноћ*, односно може се читати као документарно упориште Винаверове послератне поезије – од интроспективног приповедања о стању безумног страха, преко описа „данонећног безизлазног гнусног робовања“, визије Европе као огромног немачког ратног механизма и фабрике смрти, доживљаја рата као пакта са Мефистофелом па до уверења да се читав свет и васиона претварају у велики казамат. „Историја се не пише узалуд пламеним писменима на свим зидовима и по свим згариштима Европе, по фабрикама смрти, по концентрационим логорима, по безбројним просторима ограђеним кукавном бодљикавом жицом која је претила да обузме васиону у своје бодље и високе напоне“ (Винавер 1991: 378). У последњој Винаверовој збирци не само да доминира визија Европе као великог логора („милиона робова у хиљадама логора“) и фабрике смрти него се у појединим песмама историја доживљава као вечно робовање у којем се само смењују улоге и заставе победника и побеђених, односно исконска, сурова игра која траје откако је света и века, што је очигледно у песми „Јакша Јагурида, професионални заробљеник“:

Једнога дана чуће се
Да је рат престао:
Њихову ће заставу неко скинути
Као да је никад није ни било.
Онда ћемо ми њих
У исте такве жице
А побошћемо нашу заставу.

– Сви ми овде
По неком исконском правилу
Одређени да се целог живота
Играмо рата и заробљеништва
И како те најгоре мрзи.

Слична мисао доминира и у песми „Опет“, која развија визију о свеприсутности ропства у историји, од антике преко средњег века до модерног доба, прерастајући у на крају у вапај:

О, ко ће све историје ропстава што их је икада било
Опет да доживи. (Кад нас затресе
Поновна неисцелна) –
И ко све да их продужи и прерасте?

Винаверова *Европска ноћ*, писана у условим заробљеништва, принудног рада и сталног присуства болести и смрти, мора се читати у специфичном поетичком контексту жанра какав је логорска књижевност, чији је репрезентативни пример и у то време објављена збирка *Песме из дневника заробљеника број 60211* (1947) Милана Дединца. Логорашко писање, како то истиче Јовица Аћин, у својим најаутентичнијим облицима није пуки покушај да се информативно пренесу сведочанства о тешким условима живота. То је писање које је изазов немогућности опстанка и израз ужасавајућег унутрашњег сазнања да излаза из логора заправо нема. „То искуство води порекло из свега онога што логорски свет чини грозним и претвара га у савремено оличење појма пакла. Логор је тада нешто што се поистовећује са животом, кажњеничка колонија у којој робијаш, за разлику од обичног затвора, после извесног тренутка мора да изгуби сваку наду да постоји и неки други свет, различит од логорског“ (Aćin 2003: 104). Зато се о Винаверовој књизи мора говорити у још ширем смисаоном хоризонту који је обележио искуство књижевности двадесетога века, од Мандељштамове визије „века звери“ до Солжењициновог *Архипелага Гулаг*.

Апокалиптичне, митске и метафизичке слике у *Европској ноћи* сугеришу безизлазност појединца у тоталитарном устројству света као огромног казамата, а историју као дуги ланац репресије, надзирања и кажњавања. Логор се у овим песмама цинично указује као одлучујући простор цивилизацијског постојања или, како га у новије време назива Ђорђо Агамбен, основна биполитичка парадигма или биполитички *nomos* нашег света, присутан у свом перфидном глобалистичком облику и данас.[3]

Винаверова збирка поетички се успоставља на универзализовању конкретног историјског искуства, односно на његовом претварању у метафизичке категорије. Јасно је да се насловна синтагма „европска ноћ“ указује као метафора за замрачен и ратом помрачен стари континент. Међутим, занимљиво је да се ово одређење збирке јавља у Винаверовој поезији знатно раније, већ у књизи *Варош злих волшебника* (1920), као завршно, у загради дато, именовање наведене песме:

Море већ је привиђење
Свет сенака, и авети
Изилази на таласе.
И звезде ће догорети,
Лагано се сунца гасе
И маглено иде Бдење.

У ритмичним узлетима,
У урлању црних вода
Питаћемо, ко је смео
Над уморним народима

3 „Настанак логора делује као догађај који на пресудан начин обележава модеран политички простор. (...) Логор постаје нови механизам уписивања живота у поредак или, још и пре, показатељ неспособности система да функционише без трансформације у смртоносну машину. Логор је, као дислоцирана локација, скривени политички модел у којем и даље живимо, који морамо научити да препознајемо кроз све његове преображаје“ (Agamben 1997: 112).

Врх векова од слобода
Да набаци покров био...
(Европска Ноћ)

У контексту ове Винаверове песме, настале непосредно након Првог светског рата, стање европске ноћи постаје метафора перманентног постојања западног света у којем се непрестано одвија неизвесна борба са *злим волшебницима* који се у збирци *Европска ноћ* јављају у обличју мноштва демонских фигура: утвара, авети, вампира... Овај каталог демона какав постоји у Винаверовим песмама могао би се упоредити још само са оним у поезији Новице Тадића. Гротескно биће које у Винаверовој збирци можда најбоље репрезентује ужасавајуће лице репресивног логорског система је Стакленац, дат у истоименој песми. То је иследник стакленог мозга и ока које упија ликове затвореника желећи да и од њих начини полумртве, послушне Стакленце не би ли једног дана у свет и васиону зурила „само празна уметнута стакла". У песми се одвија онај застрашујући моменат логорског живота када се „*стварно* мења у *стравно*" (Aćin 2003: 104).[4]

Тенденција митологизације историје доминира књигом *Европска ноћ*. Од конкретне, некада готово натуралистички успостављене слике логорске стварности, Винаверове песме се смисаоно крећу ка митопоетским сликама које упориште имају у архетиповима, фолклору или бајкама. Тако се у песми прозаичног наслова „Угаљ, гвожђе и кромпир" ове три материје указују као градивне супстанце, из земље ископана храна

4 Винаверов гротескни Стакленац подсећа на биће које би се најпре могли назвати зомбијем, живим мртвацем. Тако схваћен, он постаје не само прадигма тоталитарног друштва већ и модерног, дехуманизованог доба у којем се „зомби показује као очигледна снага дискурса и деконструкције, будући да раскида са антроплошким текстом који дефенише оно људско и чини да се у парампарчад распрсне оквир природе нашег властитог идентитета" (Gonsalo 2012: 24).

за ратну машинерију која се на крају претвара у огромну, незаситу аждају:

Тамна се пробудила аждаја подземна
Са утробом незајажљивом и бесном,
Набрекла исконском енергијом
Да у бунилу освете и сласти
Звездама добаци – од звезда одбаци:
Свој бездани црни сан.

У „Песми стражара на кули“ једна карактеристична логорска ситуација – стражар на осматрачници мотри на заробљенике – претвара се у препознатљиву књижевну односно драмску ситуацију која је од атичких времена позната као *teihoskopia*, да би у завршници постала ужасавајућа демонска визија мртвачког кола. У том смислу Винаврова песма би се могла читати на фону песме чувара куле из петог чина другог дела *Фауста*. Као што Гетеов јунак у мрачној ноћи назире будућа страшна зла која ће поморити људе, тако стражар у Винаверовим стиховима види како се логорска ноћ гротесконо изобличава у мртвачки плес у којем, у ритму „злочиначке музике“, учествују и стражари и логораши, и џелати и њихове жртве. Сабласно коло обузима читаву планету и заправо је манифестација ирационалних, демонских сила које су, као и у многим другим песама *Европске ноћи*, сасвим овладале историјском позорницом, а допиру из дубина архетипског и колективног несвесног. Као што се музика у овој песми указује у свом злом обличју, као ритам насиља и смрти, тако се и светлост, у облику рефлектора као „белих отрова“ и „зракова ножа“, указује као знамење ропства у којем су стражари „осветлитељи“ а затвореници „осветљени“:

Ај ви, чувари, ај ви, чувани,
Осветлитељи и осветљени,
Сви пси хватачи и сви митраљези рокташи

Све што штекће, режи, чува и шиљбочи
Све што игде икога плаши
И све што се игде икога плашило –
У плес! у плес!

Спас пред демонским лирски субјект *Европске ноћи* тражи у молитвама. То, међутим, нису традиционалне, канонске односно хришћанске, па чак ни увек молитве силама светим, као у песми „Молитва води подземној“ у којој се, пред „понором горких ћутања“, зазивају древне, митске силе не би ли се умилостивиле. Винаверове песничке молитве често прерастају у басме, мађије, шапате, језичке и звучне преплете. Међу овим песмама најлепша је „Света Петка у Охриду“. Пред потамнелим али чудесно будним ликом светице тражи се опроштај и заштита у облику нове, песничке молитве, која постаје последње хуманистичко упориште у мрачним историјским временима:

О потребна је опет молитва
Само не силама светлим
И не чудесна, не кликтава,
Већ шапат глух
Већ ромон потмуо:

Да измолимо од сила
Које јасни не признају лик

И светли не примају свет –
Да нам врате њу:
Бескрајну чежњу људску
Свеопроштаја и свезаштите.

Свој пуни смисао ова песма добија ако се чита у контексту Вивареовог кратког есеја „Нова Јефимија“ објављеног у *Републици* годину дана пре књиге *Европска ноћ*. Поредећи Ракићеву „Јефимију“ са Попином песмом „Манасија“, Винавер уочава на први поглед неочекивану везу између два лирска доживљаја српског

средњег века. У укрштају модернистичког и средњовековног упоставља се свевремена позиција уметника који се снагом свог стваралачког, и у исти мах сакралног чина, супротствља злу. Као и Ракићева Јефимија, и Винаверова света Петка задобија ореол „заштитнице једног племена, једног града, једног народа, једне културе, која бди над својим родом, у доба најмучнијих његових коби. Од таквих симбола и митова остварено је оно што Јунг назива дубином наше предачке подсвести“ (Винавер 2012: 156).[5]

Метафизички квалитети *Европске ноћи* остварују се и у широко схваћеној сфери музике. Најпре се примећује да је Винаверова последња збирка изведена у импресивном метричком репертоару: од шестераца, симетричних и несиметричних осмераца, јампског деветерца, дванаестерца па до различитих форми слободног стиха (в. о томе: Ружић 1990: 188–191). Тиме ова песничка књига представља својеврсну синтезу Винаверове поезије, али у исти мах и њен уметнички врхунац. У фрагментарним есејистичким расправама књиге *Језик наш насушни* (1952), која је синтеза Винаверових ставова о говорном и песничком језику, пажња је посвећена управо неким феноменима који ће своје песничко остварење добити у *Европској ноћи*, рецимо питању о значају и функцији цезуре у историји српског и европског стиха. Ипак, можда су најзанимљивији делови посвећени језичкој мелодији и могућности да она постане носилац не само значења, него и особени израз духа модерног времена. Позивајући се на Хегелово стајалиште из *Естетике* да је напредак историје оличен баш у томе што су отпале дужине а акценти, на првом слогу и у корену речи, дошли до изражаја, Винавер констатује да слични процеси у српском језику у новије време тек воде ка „виспреном наговешта-

5 О могућностима успостављања поетичких веза Ракићеве и Попине поезије посредством Винаверовог тумачења, види: Петровић 2007: 185–207.

ју, строжој апстракцији, контролисаном податку, ка брзом значају, просторном обухвату, интегралу, васиони, ка страсној схватљивости интуитивне врсте“ (Винавер 2012: 11).[6] То посредно упућује и на неке језичке могућности остварене и у *Европској ноћи*, првенствено тежњу ка апстракцији на плану песничке слике и, с тим у вези, наглашену музикалност самог језичког израза. Став да „мелодија држи у животу и васкрсава из мртвих“ (Винавер 2012: 159), како је насловљено једно поглавље у књизи *Језик наш насушни*, најбоље упућује на ауторову намеру да заснује поезију наглашене музичке сугестивности, односно музичке семиозе, која тежи да песме проговре првенствено својом богатом звучном оркестрацијом.[7] „Флуидно бивање музике“, о којем је писао Момчило Настасијевић, Винаверова поезија настоји да оствари не у знаку матерње мелодије него и обликовања песме као јединственог звучног предела у којем некада уопште нема места ни за какву предметност, објективне корелативе, експликацију или рефлексивност. Винаверова *Европска ноћ* даје не-

6 Занимљив је Винаверов кратак осврт на српску модернистичку прозу с почетка педесетих година, која својим експресивним језиком артикулише динамизам новог доба и страсти модерног човека: „Да ли да вам кажем са каквом сам радошћу то констатовао и код двојице писаца наших, који су осетили сву сласт и надахнуту силу нашег новог усменог изражавања? Добрица Ћосић и Михаило Лалић праве реченице где читав један зашумели рој речи постаје једна реч, боде и уједа као једна реч, чији и јесте једини задатак да пече и уједа као змија. То је реч-реченица, под једним јединим необузданим тонским акцентом. Они то чине и морају да чине: из страсти, из плахе мржње, из разјарености, из огромног беса, из грозе и грожње, језе, стрепње, пркоса, јуначког несавлада. Они не стижу да лагано набрајају“ (Винавер 2012: 178).

7 Оснивач музичке естетике Едвард Ханслик засновао је концепцију музичке семиозе која је у различитим поетичким и теоријским манифестацијама била присутна током читавог двадесетог века, како у музици тако и у поезији. Сагласјем или, пак, контрасирањем тонова, њиховим одмицањем и сустизањем, успињањем и замирањем, сугеришу се одређена стања и значења. В. о томе: Dona 2008: 132–136.

колико изузетних примера како поезија може да делује само својом музикалношћу оствареном избором стиха, асонанцама и алитерацијама, синтаксичким спреговима речи и римом. Такве су песме „Везиља намењује“, „Басме“, „Тренутак сунцокрета“ или аутопоетичка песма „Арабеска“, саткана само од звучних преплета:

Тешког расклапања
Круни одзвањање
Мутног утапања
Далеко сањање.

Слути се, отима
Буновних чесама
Свест о животима
Жуборних песама.

Опојне сокове
Песма је савила
У витке токове
Заплетом правила.

Другачија и од авангардног искуства Растка Петровића, Момчила Настасијевића или надреалиста, позна Винаверова поезија, како је то занимљиво приметио Миодраг Павловић, повремено се „додирује са електронском музиком, са неком филозофском и песничком science fiction“ (Павловић 2000: 263). Ако би се за Настасијевићеву матерњу мелодију могло рећи да је покушај да се Јунгова концепција колективног несвесног и архетипова оствари у домену музички организованог песничког језика, Винаверови звучни предели могли би бити покушај песничке реализације Ајнштајнове визије простора и времена, о којој је Винавер усхићено писао у *Београдском огледалу* називајући генијалног физичара „диригентом васионске симфоније“ (Винавер 2012а: 432).

Већ у збиркама *Мјеђа* (1911) и *Смрт тишине* (1913) Винавер, на трагу симболистичке поетике, настоји да

у језику остварі музички принцип као врховну метафизичку тајну која се човеку никада не открива, већ се само наслућује. Музика је та која повезује интензивни унутрашњи живот са космичким кретањима у универзалну динамичку целину. Неколико деценија пре Витгенштајновог, у *Филозофским истраживањима* (1953) развијеног, поређења језика са градом у којем се смењују нова и стара здања, сплетови улица и тргова, класични стил центра и дивља градња периферије, Винавер у есеју „Језичне могућности“ (1923) развија идеју језика као простора којим управља музика: „Музика данас организује друштво, војску речи, док је, у старије време, када се мислило реч по реч, остајала сва у речпојединцу, у индивидуи. Музика прави улице за реченицу-варош. (...) Најзад један народ једног раздобља оличава свако своје, језиком изражено душевно стање, једним рекли бисмо музичким пределом, то јест ред и распоред речи, њихово истицање, надвисивање, видици, перспективе јесу као неки ланац брда, прошаран пропланцима, извучен у врхове и поноре“ (Винавер 1975: 91–92). У *Европској ноћи* не само да музички принципи управљају језиком, него и доминира слика света, космоса и времена којима владају метафизички принципи музике. Збирка се успоставља као низ звучних предела, различитих тоналитета, ритмова и оркестрација: од „злочиначке музике“ која држи свет вечној омчи, у песми „Тај стари“, потом „буновног муцања“ васионе, у песми „Вал“, „величанственог ткања тишине“ у „Насељу“ и паскаловске визије „згранутог ћутања“ бескрајних простора у песми „Тешка ноћ тресе гранама изнад нас“, до простора земље која упија „музике простор звездани“ у „Звучном пределу“ и, коначно, могућности да се новом музиком „распева очај старе васионе“ у програмској песми „Освестићу људе“.

На плану стиха уочљива је у *Европској ноћи* поларизација на песме испеване у везаном, силабачко–тонском, и слободном стиху. Слична подвојеност постоји

на тематском плану где се збирка „распада на два дела“ (Павловић 2000: 263). Једну групу би чиниле ратне песме, са наглашенијим присуством логорског искуства, док би у другој била остварења у којима доминирају метафизичка, музичка и митска имагинација. Међутим, можда би се пре него о „распадању“ могло говорити о смисаоној динамици контраста, али и привлачења ова два тематска тока – јер што је апокалиптична слика историје присутнија тим је, у другим песмама, наглашенија потреба за митским симболима, космичким визијама, молитвеним језичким бајањима и, коначно, за метафизичком утехом. Иако Винаверова збирка нема, као *Кора* и *87 песама*, организованост песама у циклусе, она ипак није тако разнотона као што на први поглед изгледа. Она је целина која почиње метафором изгубљеног светлосног адиђара а завршава се надом у неки нови Смарагдни град као простор наде и спасења, у завршној песми „Град над морем“, који би могао бити алузија на небески Јерусалим али и на бајковити *Emerald city* из романа Френка Баума *Чаробњак из Оза*.

За композицију *Европске ноћи*, али исто тако и за разумевање њене позиције на мапи српске модернистичке уметности, од изузетне је важности то што је ова збирка заправо мултимедијално остварење, упоредиво у том смислу са Растковим *Откровењем* или Дединчевом књигом *Од немила до недрага*. Поред песама, Винаверова збирка као свој интегрални део садржи и графике Петра Лубарде, чиме се уметнички успоставља као особено језичко и ликовно ткање. Наша ликовна критика сагласна је да управо од Лубарде, тачније од његове изложбе у галерији УЛУС-а маја 1951. године, почиње преображај југословенске и српске послератне ликовне уметности која напушта соцреалистичке оквире и креће путем асоцијативне апстракције. „Тај догађај узима се“, пише Јеша Денегри, „као датум почетка једног новог периода у уметности ове средине, и то не само због концепцијског преображаја ко-

ји наступ овог уметника доноси у односу на претходнике него сигурно још пре због вредности низа конкретних слика које у следећим годинама време све више потврђује“ (Denegri 1993: 58). Дакле, управо аутор који је кључна фигура новог сликарства почетком педесетих година, наменски ради графике за Винаверову збирку. Лубардина остварења нису, наравно, једноставне илустрације песама али очигледно је да су неке дирекнто инспирисане песничким сликама, рецимо графике уз песме „Стакленац“ или „Песма стражара на кули“. Садејство песничког и ликовног језика у *Европској ноћи* одвија се управо у знаку оног стваралачког поступка који је критика препознала као доминантну карактеристику Лубардиног сликарства, а слично би се могло рећи и за Винаверову поезију из тога доба – „Објекат ишчезава али остаје његов траг“ (Протић 1955: 136). Лубардине графике сугеришу стања ужаса и насиља, представљају гротескно изобличене ликове или експресивно оцртвају ситуацију заробљеништва (на пример изувијана линија у облику бодљикаве жице уз песму „Вечност“). Иако као и Винаверове песме теже апстракцији, оне имају упориште у препознатљивој историјској, односно ратној и логорској стварности. И ликовно и песничко *писмо*[8] историјске садржаје транспонују у апстрактне слике дајући им статус архетипова, универзалних симбола, елементарних сила које су у сталној борби.

8 Пажње је вредно то да је Лубарда о својим сликама говорио као о специфичном типу писма. „Лубарда није био уметник који је волео речима да тумачи свој радни процес али је ипак у једној изјави дао до знања да *не слика већ пише*, односно да *преко сликарства реализује извесне мисли и одређене погледе на свет*. Схватање слике као специфичног писма, свест о томе да је слика пластички запис али и носилац спознајних закључака, визуелна чињеница али и порука са метафизичким значењем, то су оне особине сликарства које Лубарда негује у тренутку када – у напору ослобађања од норми социјалистичког раелизма – уметничко искуство средине не иде много даље од сликарског бележења опажајне реалности“ (Denegri 1993: 62).

Коначно, управо поводом Лубардине изложбе из маја 1951. године Винавер је осетио потребу да још једном проговори о природи модерне уметности. Уочавајући како се на његовим сликама камен преображава у небо, историја у метафизику, микрокосмос постаје део макрокосмоса, Винавер вели и ово: „Модерни уметник је онај који има неодољиве снаге да оно што је врховно и вазда савремено у изразу и слутњи, тај свеобухват васионе и атома, ту радост чула, то ликовање боја, да то наметне нашим чулима“ (Винавер 2012а: 410).

Литература

Aćin 2003: Aćin, Jovica. Gatanje po pepelu. O izgnanstvim i logorima tragom pisanja. Beograd: Stubovi kulture.

Agamben 1997: Agamben, Giorgio. „The Camp as Nomos of the Modern“. Trans. Daniel Heller-Roazen. *Violence, Identity and Self-Determination*. Ed. Hent de Vries and Samuel Weber. Stanford: Stanford UP, 106–118.

Винавер 1953: Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Стихови из заробљеништва (1941–1945)*. Београд: Ново поколење.

Винавер 1975: *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска.

Винавер 1991: Винавер, Станислав. *Европа у врењу. Путописни и мемоарски списи*. Приредио Петар Милосављевић. Нови Сад: Дневник.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*. Дела Станислава Винавера: књига 8. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав. *Београдско огледало*. Дела Станислава Винавера: књига 9. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2015: Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955)*. Дела Станислава Винавера: књи-

га 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Gadamer 2002: Gadamer, Hans-Georg. *Filozofija i poezija*. Prevod Saša Radojčić. Beograd: Službeni list.

Gonsalo 2012: Gonsalo, Horhe Fernandes. *Filozofija zombija*. Prevod Biljana Isailović, Beograd: Geopoetika.

Denegri 1993: Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.

Dona 2008: Dona, Masimo. *Filozofija muzike*. Prevod Alenka Zdešlar Ćirilović. Beograd: Geopoetika.

Mišić 1983: Mišić, Zoran. *Antologija srpske poezije*. Beograd: Nolit.

Павловић 2000: Павловић, Миодраг. *Есеји о српским песницима*. Београд: Просвета.

Петровић 2007: Петровић, Предраг. „Ракићево и Попино Косово“. *Милан Ракић и модерно песништво*. Зборник радова. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 185-207.

Протић 1955: Протић, Миодраг. „Петар Лубарда“. *Уметност*, бр. 10. Београд, 25–34.

Ристић 1955: Ристић, Марко. „О модерном и модернизму, опет“. *Дело*, год. I, бр. 2. Београд, 171–182.

Ружић 1990: Ружић, Жарко. „Винаверов стих“. *Књижевно дело Станислава Винавера*. Уредник Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 175–195.

Tešić 1991: Tešić, Gojko. *Srpska avangrada & polemički kontekst (dvadesete godine)*. Novi Sad: Svetovi.

Тешић 2015: Тешић, Гојко. „О *Европској ноћи*, укратко“. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955).* Дела Станислава Винавера: књига 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 781–790.

Тимченко 1990: Тимченко, Николај. „Станислав Винавер у педесетим годинама“. *Књижевно дело Станислава Винавера*. Зборник радова. Уредник Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 151–169.

Predrag Petrović

THE MODERNIST SENSIBILITY OF VINAVER'S *EVROPSKA NOĆ* [EUROPEAN NIGHT]

Summary

The discussions of post-war modernism in Serbian literature link its beginnings with the collections 87 pesama [87 poems, 1952] of Miodrag Pavlović and Kora [Bark, 1953] by Vasko Popa, while Vinaver's *Evropska noć* [European Night, 1952] almost passes unnoticed in that context. Vinaver's poetry, ruled by musical suggestion, sumptuous metric scopes and metaphysical imagination, seemed anachronous in the context of Pavlović's and Popa's poems, perhaps in the same way that Laza Kostić's poetry seemed to the poets and critics of the early 20th century. In contrast to Popa's elliptic style and condensed poetic images, and contrary to Pavlović's fragmented syntax and reduced stylistic devices, the poems of a significantly older Stanislav Vinaver seem to arrive from another linguistic dimension. However, all three collections originate from a strong experience of a world decomposed and destroyed by war. All three books contain visions of apocalypse, dehumanisation, constant vulnerability, humans reduced to numbers, the world reduced to a list and life reduced to scenes of grotesque and absurdity, as well as a need to find hope and a new mainstay of meaning. *Evropska noć* displays a distinct modernist tendency to transcend and universalize the historic experience, which is mythologized and transposed into metaphysical categories. Finally, Vinaver's poetry collection has to be discussed as a multimedial work that includes both Vinaver's texts and Petar Lubarda's graphics that transcend their illustrative function and participate in constituting a tragic vision of history.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Светлана Шеатовић Димитријевић
Институт за књижевност и уметност, Београд
svetlana.seatovic@gmail.com

ЗВУК И БОЈЕ У *ЕВРОПСКОЈ НОЋИ* СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду се анализирају звуци и боје у збирци *Европска ноћ* полазећи од мемоарске грађе Станислава Винавера *Године понижења и борбе – Живот у немачким „офлазима“* (1945) и од поетичких и општих естетичких начела Винаверове поезије. У облицима интертекстуалности, алузија на стварне доживљаје песничког субјекта и литерарне алузије Винаверова поетика боја и звукова је синтетички представљена као одраз једног поетичког програма у ратном и послератном стваралаштву овог песника.

Кључне речи: звук, боја, поетика, мемоари, фашизам.

Европска ноћ није конзистентно компонована збирка, напротив, она је хетерогена песничка структура као и цео Винаверов опус; није ни једна од врхунских песничких књига српске поезије 20. века, али јесте аутентичан глас једног од најконтроверзнијих интелектуалаца српске књижевности протеклог века. Она јесте, како је то приметио Гојко Тешић, поетичка и тематска синтеза *Чувара света* и *Ратних другова* и превратничка књига другог модернизма педесетих година 20. века. *Европска ноћ* је прилог нашој поезији логорологије друге половине прошлог века и изузетна синтеза звукова и боја који се интегришу у целину мисаоног, космичког песништва. *Европска ноћ* је објављена 1952. године у издању Новог поколења у Београду, садржи 56 песама и пропраћена је цртежима Петра Лубарде, што

такође представља један од тада актуелних облика интермедијалне везе сликарства и поезије (збирке Васка Попе, Милана Дединца). Путописи и мемоарски списи *Године понижења и борбе – Живот у немачким „офлазима“* (1945) представљају документарно језгро *Европске ноћи* и можемо их сагледати као комплементаран тематски материјал, мемоарску грађу која потиче из истог историјског контекста и животног искуства Станислава Винавера. „Његова књижица *Године понижења и борбе – Живот у немачким ‘офлазима’* (1945) може се схватити и као специфично мемоарско сведочење о понашању Срба, заробљених официра у немачким заробљеничким логорима. Самосвест и потреба да види и да виђено каже, учинили су да има дистанцу и према људима из народа с којим је делио судбину. Тиме што је рекао и понеку (помногу) непријатну реч он је том народу чинио добру услугу. (Разуме се, уколико га тај народ икад и икако буде чуо, читао)“ (Винавер, Милосављевић 1991: 23). С друге стране, рукописне збирке *Повратак* и *Стихови броја 713* (који су објављени у *Делима Станислава Винавера* које је приредио Гојко Тешић)[1] пружају заједно са осталим збиркама целокупан увид у песнички и развојни опус овог песника. Према увидима приређивача Тешића, те рукописне збирке представљају наставак *Европске ноћи* и истоветних тема из српске логорологије. Тако се и звуци и боје могу читати као одјеци ових искустава у *Европској ноћи*. У издању које је приредио Тешић објављена је и насловна песма „Европска ноћ“ са печатом немачке логорске цензуре, што додатно доприноси сазнању да је ова песма, којом и започиње збирка, настала у аутентичном простору немачких логора и да је, свакако, писана под утицајем тренутних животних искустава. Тај моменат животног, тренутног искуста и проживљавања треба такође имати у виду када се тумачи ова збирка.

1 Љубазношћу приређивача Г. Тешића добили смо ово издање у електронском облику, пре него што је оно објављено.

Варијанте исте збирке налазе се у рукописним збиркама *Стихови броја 713 (У разним заробљеничким логорима)*. Како Тешић пише, на десној маргини *Стихова броја 713* дописан је наслов *Повратак*, а то је постао и наслов троделне целине која садржи варијанте песама из *Европске ноћи*, али које нису ушле у прво издање исте збирке. Како, према увиду у машинопис, тврди Тешић, Винавер је имао две верзије наслова: „Песме из заробљеништва“ и „Песма стражара са куле Микица – сачувани заробљенички стихови броја 713 VD“.

Већина критичара је те 1952. године окарактерисала последњу Винаверову збирку као хаотичну и деконцентрисану (З. Гавриловић и други). Праву реафирмацију доживела је са неколико Попиних бележака, а истински са предговором Миодрага Павловића за издање *Европска ноћ и друге песме* у плавом колу СКЗ-а. 1973. године. Миодраг Павловић је оценио: „То је европска ноћ Другог светског рата, заробљеничких и ратних искустава; истовремено, она садржи поезију његове зреле мисли и најчистије наше песничке музике. Књига хетерогена, са низом антологијских комада у себи, недовољно запажена и оцењена“ (Павловић 1973: 9). Винаверова посвећеност музици, наслеђе Бергсонових идеја о књижевности, ритму и звуку, низ његових ранијих песама инспирисаних ритмовима класичне музике, нпр. Шопена, или пак нашег десетерца, условили су настанак једне од најфинијих ритмичко-музичких целина у српском песништву. У *Европску ноћ* уграђен је и теоријски основ Винаверовог есеја „Језик наш насушни“. Од ритмичког и музичког аспекта до апстрактности и космичких домета Винавер је у *Европској ноћи* синтетизовао управо тај музички, звуковни слој са спектром боја које наговештавају пропаст највиших идеала модерне Европе. Павловић је у предговору *Европској ноћи* закључио да се Винавер у овој збирци приближио „апстрактној екумени“. Због тога он примећује да Винавер у *Европској ноћи* говори музиком појмова и спрегова и враћа се ка-

трену и сонету у песмама „Везиља намењује“ или „Арабеска“. За Павловића та Винаверова музика у последњој збирци је нека врста *science fiction-а*. Винавер је сав у слутњама и интуицијама које се остварују кроз звуковни слој. Павловић *Европску ноћ* дели на два дела: 1. реалистички, ратни; 2. филозофски, етерични, имагинативни и овај део Павловић сматра најметафизичкијом, најмузикалнијом, најапстрактнијом песмом наше поезије. Овај аспект је за Павловића Винаверова особеност не само у српској, већ и у европској поезији 20. века, па ће казати: „Валери је сува конкретност у поређењу са Винаверовим хоризонтом голих јекова, севова, кружења, слутова, мигова, знакова, зовова“ (Павловић 1973: 17). Павловић је, према нашем мишљењу, погрешио оштро делећи реалистички и филозофски аспект ове књиге јер је реч о врло јакој синтези која се не би могла тако оштро диференцирати. Павловићев избор *Европска ноћ и друге песме* 1973. године био је покушај да се прикажу Винавер као лирско-рефлексивни песник и филозофска страна његовог опуса која је остала потпуно занемарена на рачун сатиричне и хуморне.

За нас, са данашње тачке гледишта, постаје сасвим нејасно зашто је приликом приређивања *Европске ноћи и других песама* Павловић из првог издања избацио велики број песама. Извесно је да је реч о избору, али ако је приређивач већ хтео да нагласи тај филозофско-мисаоно-музички аспект Винаверовог опуса, чему онда селекција? Наша анализа полази од првог издања јер, колико нам је познато, песник га се није одрекао нити оставио било какву другу препоруку за нова тумачења. Посебност *Европске ноћи*, како је Павловић приметио, јесте у чињеници да ова збирка нема своје наследнике, нема њеног посебног књижевноисторијског значаја и рефлексија. Ипак, Винавер је поставио стандарде новог звука и нове мисли која уједињена са спектром тамних боја, прелива белог и сивог, представља једну

врсту мисаоно-музичког света. Тачан је став Миодрага Павловића да је Винавер „пророк једног развоја наше поезије који се није остварио [...] Винавер је инфантилни отац наше модерне поезије“ (Павловић 1973: 29). Савременици су врло негативно оценили *Европску ноћ*, па је већ 1952. године Зоран Гавриловић писао: „Отуда *Европска ноћ*, то клупче противуречности, хаоса речи, игре, пригушеног песничког талента, не значи врхунац Винаверовог развоја, иако би то, бар хронолошки, требало да буде. То је даља, логична разрада једног данас сасвим одређеног интелектуалног става и схватања поезије и, у томе смислу, значи још видније губљење некадањих поетских елемената који су успевали да се пробију кроз завесу мање или више успелих парадокса у које их је Винавер увијао и завијао“ (Винавер 2015: 765). За Гавриловића *Европска ноћ* је подрхтавање, немир, слутња, спуштање у тамне области сна и грозничавог доживљавања. „Читава збирка, и поред све наглашене и устрептале субјективности, у ствари је претежно хладно, интелектуалистичко обртање речи, појмова, израза“ (Исто). Винаверову *Европску ноћ* Гавриловић одређује као поезију самог парадокса, он је сматра чистом церебралношћу. Гавриловићу је ова збирка чак нарцисоидна, „бизарно интелектуално искуство једног човека који је кроз дуги низ година размишљао о поезији, разрађивао своје теоријске поставке и најзад их пружио у облику стиха“ (Винавер 2015: 766). Према Гавриловићу, *Европску ноћ* вреди читати само због „узнемирености пред космосом, снагом и тајанством лепоте природе“. Владо Дубравчић ће казати да је *Европска ноћ* „крш стихова Винаверове књиге“, „илустрације су истрзане, мало циничне и скептичне, и пуне тражења и експеримената у облицима“ (Винавер 2015:772). Станислав Винавер је у нашој свести и општим ставовима досадашњих тумача више личност културног и књижевнокритичког профила, него што се може сагледати значај његовог песничког опуса.

Књижевноисторијски контекст *Европске ноћи* и мемоарска грађа

Винаверова поезија је синтеза боја и тонова, крикова, јецаја и палете звуковних културолошких симбола, од гусала и асоцијација на десетерац до звиждања ветра у немачким логорима – што представља поетички иновативан подухват у развоју српске поезије. Истовремено, збирка *Европска ноћ (Стихови из заробљеништва 1941–1945)*, која је обављена у издању Новог поколења у Београду 1952. године, кореспондира са још једном збирком насталом на основу заробљеничких дана у току Другог светског рата. То су *Песме из дневника заробљеника број 60211* Милана Дединца. Дединчева збирка је објављена 1949. године, а Винаверова само неколико година касније на основу истог искуства. Оно што књижевноисторијски, тематски и естетски везује оба песника је опрема збирки, које су поред песама имале и илустрације. Винаверова *Европска ноћ* у првом издању објављена је са цртежима Петра Лубарде, а Дединчеве *Песме из дневника заробљеника број 60211* са бакрорезима Мила Милуновића. У опусу Милана Дединца то није први пут да се уз лирске записе, песничке текстове, поеме користе илустрације – то је већ употребљено у *Јавној птици* и *Једном човеку на прозору*. Због тога бисмо могли да говоримо о једном заједничком обележју ова два песника, без обзира на то што се њихови песнички и интелектуални путеви нису у потпуности интегрисали. *Европска ноћ* Станислава Винавера, као и Дединчеве песме, доноси одјеке родне земље који звуче јаче, а боје сумаглица и црне европске ноћи појачавају тај утисак космичког и, како је то приметио Миодраг Павловић, и „филозофског, етеричног и имагинарног“. Треба имати на уму да је Винавер веома тешко поднео капитулацију земље после херојског искуства једног од 1300 каплара у Првом светском рату, о чему је писао и у записима „Године понижења и борбе“, али и чињеницу да је његова мајка трагично

завршила живот у гасној комори. За Винавера је било понижавајуће и бедно понашање српских генерала у току заробљавања и потом у самим логорима: „Безгранично поверење народа према својој војсци, према официрима као носиоцима њеним, скрхало се до краја неком врстом тектонског померања, које потпуно мења изглед земљишта. Уколико је вера била већа и разочарење је било веће. Војници су нас од дана капитулације презрели, а наредбе о предаји оружја уопште нису схватили... Народ је занемео од чуда. А жене? Приликом испраћаја за Немачку дочекале су нас псовком... Изгубили смо себе (...) Команданти као да су ступили у немачку службу, само да капитулација буде потпунија“ (Винавер 1991: 318). Додаћемо још једна реченица из текста „Зашто смо пропали“: „Не само да је Југославија пропала, него је тај обожавани и уображени официрски кор покривен срамотом, из које се нико није могао извући, завејан снежним вејавицама, затрпан Хималајима срамоте. Горчином незапамћеног понижења презреле су нас жене и деца која су срицала народне песме“ (Винавер 1991: 322). Узроци свих тих пораза, падова, крикова, бесова, мукова, тамних тонова су у нарушеном осећању књижевноисторијске и националне свести о континуитету. Чак и у мемоарима када Винавер пише о официрским поразима, он наглашава презир жена и деце, који су срицали народне песме. Ту се још једном види како чак и у форми мемоара Винавер инсистира на томе колико му је значајна народна поезија као исконска позиција, али и свест његовог народа и патријархалног друштва у коме је презир жена и деце најстрашнија осуда за једног официра и мушкарца. Ово скретање у мемоарску грађу је било нужно због низа елемената који говоре о ширини Винаверове литерарне и националне свести и опет тог десетерачког стиха или свеукупне народне поезије. Тиме се поетички, естетички и етички кодекси своде у недељиву целину. Тако, када сравнимо Винаверове белешке и сећања, књижевноисторијски контекст, поетички развој

и општецивилизацијски доживљај апокалиптичних година у Европи током Другог светског рата, онда пред нама искрсава врло сложена песничка, културолошка и литерарана судбина једне од најзначајнијих фигура српска књижевне авангарде. *Европска ноћ* је објављена само три године пред Винаверову смрт и показује сву сложеност песникових доживљаја суноврата Европе и трагичних идеологија, али када се ти песнички доживљаји поткрепе и Винаверовим мемоарским записима, онда је пред нама не само цивилизацијски суноврат Европе, већ и морална и национална пропаст српских официра и генерала у априлском рату, а касније и у оквиру немачких логора. Отуда боје и звуци које ћемо детаљније приказати у наставку текста представљају симболичке одјеке судбина српских појединаца, трагичност европске ноћи и апсолутну трансформацију идеала модерне Европе 20. века. Као што и сам наслов казује (а према теоријама поетике наслова које кажу да је наслов ДНК саме збирке или књиге у овом случају), *Европска ноћ* је управо одраз тог синтетизованог суноврата који вероватно Винаверу – као отвореном критичком уму, једном од оних који је имао привилегију да слуша Бергсона на Колеж де Франсу у Паризу и да види успон европске интелектуалне и свеопште уметничке мисли – представља једну од најтрагичнијих појава. У Винаверовом свеукупном опусу овај пад, обележен доминацијом фашистичке идеологије, добио је једно од најзначајнијих места.

Тама и светлост, муклина и жубор *Европске ноћи*

Европска ноћ се отвара истоименом песмом у којој се чује први звук, а то је звук кломпи које одзвањају ходником, док прво светло које ту налазимо јесте оно „где чкиљи жижак“. У уском ходнику одвањају само хладни звуци кломпи, а сва светлост је сведена на један жижак. Ту драмску атмосферу уског, мрачног,

хладног ходника у коме само одзвањају кломпе представља стање фашистичке Европе. Већ у следећој строфи уводе се подаци: „сто хиљада европских логора спава“. Боје преузимају основу симболизације, па су зато градови „замрачени и мутни“, а реке су „тамне и мукле“, „немају стари светлосни вал“. Напокон, стање духова у чије име проговара песнички субјект оличено је у колективном *ми* које каже: „светлост је наш изгубљени адиђар“. Мислим да овај стих кореспондира са мемоарима и реченицом „Изгубили смо себе“. Тако доминирају тамне и мукле реке које ће имати улогу лајтмотива у наредним песмама; повремено ће те реке тећи, застајати, али ће остати замућене. Међутим, прво помињање река стапа и тамну боју и звук који је замукао. То све у потпуности подсећа на Елиотову *Пусту земљу.* Када реке изгубе свој светлосни вал и када остане само мук, па нема чак ни „речите тишине“, свет апокалиптичне Европе је скициран већ у првих неколико стихова. А „ноћ лежи нага, безмерна, бременита“ – тиме се наслућују песничке слике тешке европске ноћи чије дисање је „тешко и испрекидано“, као у порођајним мукама. Ова песничка слика ноћи која се порађа оптерећена је нејасним теретом, уместо да је „чаробна раскалашна“. Тако је и ноћ изгубила чаробност јер су и њу „опљачкали“ непознати и безимени творци *европске ноћи*. Лепота ноћи се призива у сећању песничког гласа и то не одређеном бојом, већ „бљештавилом у светлости млазовитој“. Тако се контрастима постављају боје садашњег тренутка мрака и таме насупрот бојама прошлости које опет нису дефинисане, већ су дате у палети различитих облика светлости, од бљештавила до млазовите светлости. Та европска ноћ некада се „њихала у сјају“, а сада, у тренутку када глас проговара, Европа је „замрачена“, приказана, кроз изврсно поређење, као „шума четинарка“. Та европска ноћ, која је наступила из перспективе онога што устаје са робијашког лежишта, јесте ноћ у којој би и сам затвореник да растера утваре и да „обасја пространства“. Тако се

само звуком муклине и тамом река и Европе као шуме четинарке призивају сећања на европске ноћи чаробне, бљештаве и млазовите. У контрастним позицијама Европе *некад* и *сад* видимо само кјароскуро технику бојења основних мотива, градова, река, Европе и ноћи, сјајем прошлости и тамом садашњости робијашких дана. Предели Европе су „тамни“, као паучина сплетени, сан је недосегнут, а звукови су ретки и немоћни. У „Песми стражара на кули“ појављују се јутра, али „сива маглена“, сумрак је „мутан и туробан“, „тамно“ је невреме, али насупрот њега стоји „бели“ отров песничког гласа који жели да раствори маглу, сумрак и ноћ. Избор доба дана: јутра, сумрака и ноћи, појачава интензитет стања Европе у којој нема ни дневног светла, па се тако само одликама јесењих магли боје симболички мисаона стања духова Старог континента. Звука нема нигде, тек само „најтиши трепет“, „најсмернији лепрш“. Уместо светлости дана „милиони робова/ у хиљадама логора“ налазе се под потопом „млазне светлости“. Дакле, и када има светлости – она је „млазна“ – опет исти придев који казује да нема сунца, већ се та светлост само слабашно пробија у млазевима као далеки одсјај сунчевог зрака, или пак представља рефлекторе. Насупрот „снопу чисте светлости“ јавља се звук: „Митраљез бије и будан пас“. Због тога и када се у апокалиптичној Европи (или робијашком логору) пробије сноп светлости, јавиће се звук митраљеза или будног пса. У „Песми стражара на кули“ робијаш се сећа како је човек „исткао десетерац“ који је после излио у „древни стих“, а насупрот њима појавиће се само „крвава крила слома“, па ће свако сећање на наш десетерачки стих бити контрапункт јединој боји која се јавља у ноћи, а то је црвена боја крви. Звукови стражара на кули се обележавају глаголима „штекће, режи, шиљбочи“, да би се све то накрају увукло у плес. Тај плес смрти је праисконска игра која симболизује ритам, покрет, звук. Винаверова *Европа у ноћи* се спушта до најдубљих митских и синкретичких облика људске цивилизаци-

је, опирући се тако најјезовитијим поривима фашизма који је у својим заступницима пробудио најгрубље, анималне пориве човека праисконског доба. Због тога ће се у песми „Тај стари“ чути и „злочиначка музика“, у коју се звук трансформише иако је потекао од „старог чедног прадревњака“ који је био кротак, ведар и који је умео да изведе „ситно везиво звукова“. Опет контрастима Винавер насупрот „ситном везиву звукова“ поставља злочиначку музику. Док демони владају Европом, Винаверов робијашки песнички глас призива анђеле да му донесу дан. Боје и звукови биће уједињени када се насупрот демонима ноћи појави светлост дана. Опет је спектар боја сама светлост, а звук је „јаук-паук“. У песми „Дан“ први пут се помиње и пролеће које контекстуално призива светлост и ведрину. Звукови се јасно дефинишу у песми „Угаљ, гвожђе и кромпир“, и то су они звукови који стижу из земље:

То тутњи угаљ
То брује гвожђе
То лелече кромпир.

Тиме се звукови тутњаве, брујања и лелекања појављују као прапотопски звукови из утробе земље, чиме Винавер изазива космички и најдубљи земаљски вапај, онај мајке Земље, која је „очајна“ – чиме се потенцира свеопшти ужас планете под ударима историјске силе зле идеологије фашизма. Црн је и сан у овој песми и то се понавља неколико пута на крају последње и претпоследње строфе: „црни сан“. То је Целаново „црно млеко“ из „Фуге смрти“. Звук у песми „Вал“ биће именован као „брујa“, док „све клеца“, а на крају све стиче „крвави страсни печат“. Звукови дрхтања планете, брујa, клецања и пропасти роје се док се као једина боја опет пробија црвено, тј. „крвави страсни печат“. У песми „ Света Петка у Охриду“ чак је и црквица „тамна, претамна“ и из ње је нестао „стари блесак светице“ која је „блистала“ „безмерјем светлим“. Тако чак и свето место губи свој сјај, а светица има „тамни“ лик. Лик Свете Петке у

Охриду је један од најјачих доживљаја ове збирке, где се апокалитичност постиже и чудесним појавама у којима чак тамни и светица у чију снагу нико никада није сумњао. Једини зрак наде дају стих да светица „Није заспала за свагда./ Преко ње је тама пала“. Тама и тамни тонови опет светицу могу вратити у светлост, али само звуковима парадокса: „шапат глух“ и „ромон потмуо“. „Берач предела“ као нека врста фантазмагоричног бића које је некада пролазило светом уноси звукове немости јер је „нем“, а звукови „титрају“ док се призивају игре нове светлости:

Час засветли алемом,
Час сребрно малакше,
Час бисерно зажубори

Због тога се звук и боја у овој песми међусобно потпомажу јер на крају и бисерно као боја жубори синтишући тако звук и боју у један од трачака наде. Тај митски берач предела улази и у сан и у јаву и у оксиморонима он се појављује уз „радости лелек“ и „језиву раздраганост“. По први пут овде се јављају сребро, злато, ведрина, „прегршт боја и вода“. Тако ће се негде од половине збирке све чешће појављивати вода и реке које ће бити подземне или надземне. Вода ће као праелемент бити један од облика кроз који ће се рађати нада и вера у могућност спасења Европе.

У песми „Катедрала“ опет се појављују тамни људи, али се наглашава да је црква „распевана“, мада се не појављују експлицитно позитивно конотирани звуци. Послови око цркве се сматрају „глухим“, док су људи који граде цркву пуни „мрака бесовскога“ и „исконских чудовишта“. Тиме се описује свет у коме се подиже црква, али се исто тако и дефинише унутрашње стање људи – преко боја тамног и бесовског мрака. У цркви која призива контекст стожерне богомоље појављују се поколења од којих се очекује да ће стварати „звучни блесак“ као место где би обитавали анђели. Тиме се

постиже ефекат синтетизовања звука и блеска, тј. светлости. Тако се изградњом цркве/катедрале очекује обнова помраченог света јер би та катедрала, као симболизација вавилонске куле, требало да проговори гласом молитвеног певања где ће се „рашчинити тама света“ и то пре, свега, „узрујнијим роморењем“. Песнички глас који је проговарао у низу претходних песама у колективној, *ми* позицији, сада се појављује у првом лицу са жељом да и „сам, самотан и без друга… вечно вуче камен за све нове богомоље“. Та врста сизифовске подређености песничког ја имплицитно указује на идеју о нади како би се могло поново достићи позитивно стање света: „Светлије и јасније / Блиставије и страсније / Жуборније и гласније“. Уједињавањем светлог и блиставог са звуком жуборења и гласности, насупрот муклом и тамном свету, кроз песму „Катедрала“ поставља се централна тачку у збирци која успева да покрене наду и веру у тамним и уским ходницима *Европске ноћи*. Поента ове песме где се потенцира стање земље сатканe од камена, која ће због тога постојати као „молитва од пламена“, јесте да ће она, *песма*, спасти простор и планету у стању пропасти. „Катедрала“ је песма у којој се види пут човечанства ка трансцендецији, а Миодраг Павловић је назива чак неком врстом „екуменске катедрале“. Тиме Павловић[2] сматра да је Винавер, услед целе историјске катастрофе, тежио синтетичности света након свих националних, религиозних, расних и културних подела. У структури збирке *Европска ноћ* централна тачка припада песми „Катедрала“, али донекле и добро позиционираној песми „Коперник“, која асоцијативним пољем треба да призове коперникански обрт који би повратио светлост и блештавило Европе. У кратким шестерцима, ритмом убрзаних преокрета, Коперник је дат као симболичка фигура од ко-

2 Видети детаљнију анализу песме „Катедрала“ у предговору Миодрага Павловића „Звучна екумена Станислава Винавера“ (Винавер 1973: 7–29).

је песнички галс очекује промену која ће се стећи „новом смерношћу“, „новом побожношћу“. Цео земљин шар именован је као „шарена прозирност“ и „светлосно беспуће“. Иако нема потенцирања тамних боја, наглашава се „згранутост срца“ тј. стање које би требало да „потресе исконски поредак“ да би се болом превладао „тамни полет“. Тако се из унутрашњег стања згранутог срца, бесом отпора и жучи, призива преокрет који ће дати светлост и блештавило будућности нове Европе. Директним интегрисањем боја и звукова тамног и светлост, бљештавила и мрака, а потом гласности и муклости призива се преокрет робијашког света Европе која је била натопљена идеологијом фашистичких, расних погрома. С друге стране, тај глас Винавера из робијашких дана представља један од важних доприноса послератном модернизму. Па, иако *Европска ноћ* никада није била вреднована као једна од главних превратничких збирки нашег послератног модернизма, она по овим контрастно постављеним позицијама показује модерност песничког израза, кондензованог и укотвљеног у искуствима смрти из којих се рађају нови животи. Тако би најближа овом искуству била збирка *87 песама* Миодрага Павловића са свим натуралистичикк и некрофилним елементима.

Синтезу звука и боје наћи ћемо и у песми „Остави“, у синтагми „тамним клепетом“, којом се најављују кораци оних што одводе у смрт. Позитивне боје које најављују излаз из хладних и уских ходника мрачне Европе показује и песма „Привид“, у којој се наводи да „привид је светли небеских сазвежђа“, па ће се појавити и лик смерног песника који ће остварити „златни стих“. Боје ће бити контрастно постављене и у песми „Свет извире“ јер: „речи су претамне-печалне-прекратке“, а потом „слика чистија-истија-будније“ С друге стране, звук у истој песми биће „звонкији, јаснији, шири, пространији“. У последњем стиху исте песме по принципу контраста синтетизоваће се и „огњеви и мракови“, тј. и топлина светлости огња и мракови са којима се бори свет.

Реке и повратак боја *Европске ноћи*

Улога реке и њених чудесних токова биће веома важна у целој збирци, али се посебно као митотворни чинилац интензивира после песме „Катедрала“, и то у песмама „Молитва води подземној“, „Натпис“, „Тамни градић у ропству и сну“, „У сну река“. Мотив реке се тако уткива у двострукост и контрастну позицију обнове света и Европе, па ће уз појаву реке пред нама бити „пламни јекови“ који опет синтетишу звук и боју. Први пут у збирци се појављују плава ведрина и звонкост реке која опет жубори у песми „Натпис“. Нове боје после таме стижу већ у следећој песми „Тамни градић у ропству и сну“ јер воде бивају зелене, али још увек се пред песничким бићем јављају тамни наноси језивих крикова и љутих грозница са мутним дечачким сновима. Тако се опет стапањем плавог, зеленог и одјека још поробљеног света са криковима и јауцима пробијају нови тонови и гласови. Мукле реке почињу да „жуборе“, „роморе“, али ипак остају загонетне и тамне. Ипак, тежи се „присној равнотежи хармоније“ као идеалу који ће избавити све из света мукле и затамњене Европе.

Боје ће прерасти у наставку у јасни блесак светлости, па ће и тајне бити златне. Тако се кроз збирку полако помаљају најјаче боје, најпре бисерно, плаво, зелено, а потом и златно. Свет без боја и реке без жубора полако се реинкарнирају као феникс који се уздиже из пепелних огњишта страхотне историје и идеолошких пошасти фашизма. Због тога се и формирају песме у којима се појављују предели као нека врста идеалних поља, средина које приказују целину света. Песме „Арабеска“ и „Везиља намењује“ су врхунац обнове боја обесмишљеног света, па ће пред нама бити „блесак лукова“, „сребро састанака“, „злато опстанака“, „бисер расплета“, али и звукови животности као што су „усклик светова“ и „осмех прекроја“. У песми „Басме“, опет у шестерцима, призивају се басме, народна књижевност где су „душе огрезле у тајне заносе“. Оне

су упале у „тамне уроке / звезданих мађија“, а спас судбине се очекује тек када се освесте „басмама ћутања“. Миодраг Павловић у песмама као што је „Басма“ препознаје утицај нашег романтизма, једноставност мелодије и афирмацију музичког језика у ритмовима плеса, игре, кола. „Преко романтизма Винавер звуком своје песме остаје, највише у *Европској ноћи*, у вези и са лирском народном поезијом, па га чак доводи и са Дучићевим ‘Вечерњим песмама’ и ‘Касним песмама’ у песми ‘Звучни предео’“ (Павловић 1973: 12). У песми „Тренутак сунцокрета“ Павловић налази одјеке Дучићевих „Сунцокрета“ као најпотпуније синтезе слике и музике, али треба имати у виду да се у овој песми Винавер задржава у оквирима сонета.

Активирањем митског слоја у звуковним деловима најављује се нада, па се зато у песми „Не“ чује „грозд звукова“, али још увек и „цвилећи цик“. У истој песми песничко ја ће видети „занос плавети“, дакле, космички валер спасења. У песми „Сто извора“ појавиће се оксиморон „тамна ведрина“, што ће кроз боје сведочити о времену прелома. Врхунац представља песма „Звучни предео“ у којој су „тамни борови“, али и „зелене горе“, „плави бездани“ и напокон: „Земља је звуке упила/ Музике простор звездани“. Тако ће се кроз стапање плаве и зелене боје и музике простора за којом је вапила посна и опустела Земља појавити јасна могућност спасења. Потом ће се јављати „Велика Светлост“, али ће ту још бити „успомена звукова“. Настају и синтезе „распевани жар“ и „росни звук“. При крају збирке појављују се јунаци из *Ратних другова*, они који су симболи херојског света који се враћа из прошлости, пре свега „Веља учитељ“, „Јакша Јагурида“ који ће рећи да су „одређени да целог живота играју се рата и заробљеништва“, потом „Микица“ који је само учио енглеску граматику. У претпоследњој песми „Тамо где нисмо“ искрсавају ликови из *Ратних другова*, али се доноси и поетички модел у коме „Из давнина допиру праисконски стихови / И деведесет филолога труде се / Да им ухвате

смисао и талас / А дати су они, о чуда, / Потмулом музиком водопада/ У језерској области црних лабудова“. Речи су овде „жуборно изречене“ и нада се остварује у синтези митске лексике седам Влашића, праисконских стихова и музике водопада. Коначан спас ће се чути у жубору воде, музици водопада и праисконских стихова. То је и синтеза Винаверове идеје о језику нашем насушном, најдубљим коренима културе која се открива у ритму и речи, па и самој игри као синкретизму уметности. За Винавера је овде музика највиши циљ, космички склад у коме круже душе у складу са кружењем светских догађаја. Космос се саставља у криковима, јецајима, трзајима, надзвуцима. Уз звук, пред нама се отвара и светлост. Павловић је луцидно увидео да је то светлости која „има карактер свирепости“ (Павловић 1973: 20). Светлост и блесак, као и чудесни звучни акорди, Винавера одводе у чисту апстракцију апокалиптичних и митолошких слика.

Напокон, коначан спас наћи ће се у „Граду над морем“, некој врсти еквивалента Небеског Јерусалима, како је то већ приметио Павловић. С друге стране, ми сматрамо да можемо видети и град над морем, пре свега у слици Цариграда где се у терцетима „разбукти жар“, „разјари вал“ и где се види нов „Смарагдни град“. Боја спасења се остварује у решености или синтези, која је већ помињана, и „златном цртежу“ који гарантује вечну дозрелост. Тај град над морем као Валеријев вечни град или можда, пре свега (управо због мотива мора и боје злата која је доминирала Цариградом и Винаверовом идеалном Византијом) бисмо могли видети и као град спасења и идеала у коме „букти жар“, тј. пламен, топлина. Византију би апсолутно симболизовале пурпурна и златна боја, али спас је свакако у граду над морем.

Винавер, поред мешавине ритмова и рима, уводи и басме, арабеску, митотворну воду и сви звукови и боје светлости симболизују свет мрака, а потом и нови свет, свет слободе заточених бића у логорима Европе.

Тај космички порив се открива у експлицитним бојама, звуцима земље и воде, а на крају и бурама мора као највишим ударима оживљене мајке Земље.

Литература

Винавер 1952: Винавер, Станислав, *Европска ноћ,* Ново поколење, Београд.

Винавер 1973: Винавер, Станислав, *Европска ноћ и друге песме*, СКЗ, Београд.

Винавер/Милосављевић 1991: Милосављевић, Петар „Винаверове теме, Винаверови проблеми“ у: *Европа у врењу*, путописи и мемоарски списи, приредио Петар Милосављевић, Дневник, Нови Сад, стр. 315–379.

Винавер 2015: Винавер, Станислав, *Европска ноћ,* приредио Гојко Тешић, Службени гласник, Завод за уџбенике.

Павловић 1973: Павловић, Миодраг, „Звучна екумена Станислава Винавера“ у: Винавер, Станислав, *Европска ноћ и друге песме*, Београд, СКЗ, стр. 7–29.

Svetlana Šeatović Dimitrijević

SOUND AND COLOURS IN STANISLAV VINAVER'S *EVROPSKA NOĆ* [*EUROPEAN NIGHT*]

Summary

This paper analyses sounds and colours in the poetry collection *Evropska noć* [*European Night*] with the help of StanislavVinaver's memoirs *Godine poniženja i borbe – 'Život u nemačkim oflazima'*[*Years of humiliation and fight – Life in German 'Oflags'*] and the poetic and general aesthetic principles of Vinaver's poetry. Intertextual forms include both allusions to the real experiences of the lyrical subject and literary allusions. Vinaver's poetics of colours and sounds is represented synthetically, as the reflection of a poetic programme in the wartime and post-war opus of this poet. *Evropska noć*

is a contribution to our 20th century concentration camp poetry and an extraordinary synthesis of sounds and colours, integrated into an entirety of reflexive, cosmic poetry. In the contrasting positions of past and present Europe, we observe the chiaroscuro technique of colouring the fundamental motifs, cities, rivers, Europe and night, with the splendour of the past and the darkness of present days of captivity. As a collection, *Evropska noć* is structured around the central point of „Katedrala“ [“Cathedral“], and the well-positioned poem „Kopernik“ [“Copernicus“], whose field of associations should evoke a Copernican turn that would restore the light and splendour of Europe. In the end, the final salvation is find in the last poem, „Grad nad morem“ [“The City over the Sea“], an equivalent of Heavenly Jerusalem or a city over the sea, most importantly in the image of Constantinople where in the tercets „the embers spark into fire“, „the wave shows its ire“. In Vinaver’s ideal Byzantium, this is the city of salvation and ideals, where „the embers burn“, i.e. there are flames, warmth, the nuances of yellow and red fires and gold. Byzantium is absolutely symbolized by purple and gold, but the salvation is in the city over the sea.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Слађана Јаћимовић
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
sladja.j@sbb.rs

ПРЕДЕЛИ УГРОЖЕНОСТИ У *ЕВРОПСКОЈ НОЋИ* СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду се тумачи лирско моделовање слике логорског пејзажа као простора угрожености у збирци *Европска ноћ*. Указује са на разнородне мотиве којима се уобличава слика сумрака Европе у Другом светском рату, уз успостављање веза са лирским искуством изнетим у књизи *Године понижења и борбе*.

Кључне речи: биографско-документарна подлога, авангарда, логорологија, ерозија идентитета, логорски пејзаж, мотиви молитве, греха и казне.

Збирка *Европска ноћ* (1952) последња је за живота објављена песничка књига Станислава Винавера и њен статус је у богатом и крајње разноврсном књижевном опусу овог авангардног писца сасвим особен. У њој се сажимају и варирају све особености његовог песничког рукописа, преиспитују, пред крај једног животног века, могућности песничке речи, укрштају разнородни лирски поступци, стиховни обрасци и лирска расположења, прелази распон од модернистичке лелујаве херметичности раних стихова до за лирски текст нетипичне наративности *Ратних другова*. Може се рећи да је управо због тога ово можда најнекохерентнија Винаверова песничка збирка, у којој су се слили и преплели разнородни и многи елементи његове бујне песничке природе. *Европска ноћ* се свакако не може читати ван контекста на који нас аутор јасно и прецизно упућује у поднаслову – „Стихови из заробљеништва (1941–1945)“.

Овим се збирци даје својеврсна биографско-документарна подлога, јер је познато да је Винавер управо те године, као официр поражене југословенске војске, провео у заробљеништву на северу Немачке, понајвише у логору Оснабрик. Није ово први пут да Винавер преживљава *европску ноћ* – као војник Ђачког батаљона преживео је Први светски рат и голготе Албаније, а био је њен сведок и када се у време избијања октобарске револуције затекао у Русији. И увек је доживљај сумрака европске цивилизације тематизовао у књижевним делима – у песничким збиркама *Варош злих волшебника* и *Ратни другови*, док је искуства из Русије („земље која је изгубила равнотежу", како каже у поднаслову) дао у веома необичној и жанровски хибридној путописној књизи *Руске поворке*. Након две деценије предаха и културног замаха, Винавер је поново сведок цивилизацијског и људског суноврата. Јасно је да је европска ноћ мрак Хитлерове Европе, језива тама пробуђених светских кланица и многобројних логора, када су се опет изнова пред интелектуалцем и обичним човеком поставила питања куда иде овај свет и каква то грешка постоји у људском бићу које дозвољава да се историја поново понавља у још грознијем облику.

Не сме се сметнути с ума да је 1945. године Станислав Винавер објавио и књижицу сећања под насловом *Године понижења и борбе. Живот у немачким „офлазима"*, која представља својеврсни документарни подтекст песничкој збирци објављеној после временске дистанце од седам година. Све то указује да је трауматично искуство заробљеништва постало и својеврсна литерарна опсесија Виневеровог послератног књижевног ангажмана, те да се на тај начин овај врсни авангардни писац и преводилац уписао у оне ауторе који су свој таленат исказивали и у оквиру тематског комплекса такозване књижевне логорологије. И док прозна сведочанства о овој врсти искуства нису малобројна, песничке збирке овакве тематске оријентације сасвим су

ретке у српској литератури – а у овим поратним годинама уз *Европску ноћ* исти логорски миље и доживљај немоћног појединца унутар логорских зидина читамо још једино у збирци *Песме из дневника заробљеника број 60211* (1947) Милана Дединца. Ни једна ни друга збирка нису наишле на превише разумевања и похвала ни код критичара нити код публике. Прве критике *Европске ноћи* готово се слажу у оцени да је то расплинута збирка у којој се Винавер „борио не само са ритмом и језиком, већ и са оним заспалим поетским елементима у себи, да се трудио да их поново оживи, раздрма, слије у мелодије, у осећање и дрхтај“ (Гавриловић 2015: 766), као и да је био више обузет својим „личним унутрашњим окупацијама него тешким догађајима, у којима се налазио“ (Милићевић 2015: 773). Иако има истине у овако изреченим судовима, посебно је занимљив други аспект замерки који се односи на својеврсну лирску немиметичност, односно у којој као да се поново активирају давни међуратни спорови и неразумевања између писаца и критичара (сетимо се познате полемике између Црњанског и Марка Цара који му поводом *Љубави у Тоскани*, између осталог, замера што више описује „авантуре своје душе“ него италијанске вароши које је обилазио). Односно, у збирци све време, чини се хотимично, егзистира тензија између песама код којих је историјски и логорски миље огољен и препознатљив и, са друге стране, оних песама у којим је тежиште на унутарњим скривеним титрајима бића, на његово самоуспављивање језичком мелодијом и игром звукова и смисла, трагањем за космичком и унутарњом хармонијом. Па опет, шта је логичније и природније него да се у времену националне и интимне зебње и страдања појединац затвори у себе и сопствене опсесије?!

Уводна песма збирке присваја наслов „Европска ноћ“ и читаоца уводи у просторе угрожености у којима обитава песнички субјект и колектив којем припада, просторе поремећених односа моћи и правде,

пределе унутар бодљикавих жица логора где је појединац сведен на број, а његова егзистенција једино на мучни труд преживљавања:

Кломпе су се зачуле и заглухле
Ходником уским где чкиљи жижак
Тај жижак тако тих и смеран.

Кломпе, логорашка обућа, чији звук полако утихњује, сведоче о неком ко је пошао у ћелију, мучилиште, на експеримент, у гасну комору, свеједно где, јер Винавер овде своје робијашко искуство у официрском логору универзализује у искуство милиона својих савременика и сународника (не треба сметнути с ума ни његово јеврејско порекло, иако га у овој збирци песник посебно не истиче) – „Спи логор, спавају бараке / сто хиљада европских логора спава“. Винавер, бучна и страсна природа, у овој условно речено програмској песми збирке постојање логора доживљава као највећу трагедију и срамоту човечанства (да парафразирамо Орвелову мисао – „Цивилизација у којој постоји занимање рачуновођа у концентрационом логору не би смела да опстане“), те европску ноћ сажима у мук, занемелост свих вековима проповеданих вредности западноевропске цивилизације. У пејзажу ноћи Другог светског рата звук и светло су утрнути:

Светлост је наш изгубљени адиђар
старински дражесни накит
који су скинули с ноћи.

Односно:

О, опљачкали су, обесветили велику, чаробну
раскалашну ноћ
Она је бљештала у светлости млазовитој
Каћиперка.

Бујност, светлост, раскалашност предратне Европе која се сагледава у одсутности, као фон на основу ко-

јег се самерава садашња тама, подсећа на слике Багдада осмог и деветог века Харуна ал Рашида и можда није случајно што песник и преводилац *Хиљаду и једне ноћи* бира управо овакав назив за збирку као опонент светлости у којој је бљештавило једне осрамоћене цивилизације сведено на титрај слабашног жишка. Идући даље у персонификацију цивилизацијског пада, сумрак Европе сагледава се као мучење разголићене породиље („Ноћ лежи нага, безмерна, бременита“), у чему нема ничега светог, јер је овде голотиња знак осрамоћености (поменимо да је за ортодоксног Јеврејина голотиња највећа срамота, те је и то разлог због чега Римљани Христа разапињу нагог), а порођај свету неће донети спасење већ веће зло. И као што логорска правила спроводе ерозију идентитета појединца сводећи га на број или пар кломпи, тако су и милиони поражених војника, Јевреја, комуниста, интелектуалаца сведени на „милионски чопор“, односно спуштени на ниво немоћних животиња у обору силника („Склонили су нас у милионске чопоре / Да нам сведочанство буде оскудније“).

Из песме у песму, Винавер варира мотив немоћног појединца који се мења, прилагођава да би преживео, чије се и телесно и духовно биће круни. У *Годинама понижења и борбе* писац описује логорско искуство као специфичну граничну егзистенцијалну ситуацију:

> Ја знам много од логорске стварности – бунцање, нека нарочита игра са њеним болесничким законима и безизлазна патологија у плеснивом буџаку на крају света, одакле се не може побећи, као што не може побећи биљка везана кореном. Као да смо били осуђени на ту игру, и на то хушкање њихово, и на ту зверску хајку и на ту мору као на саставни део тог света, као на његово духовно поднебље. Обузети другима нисмо могли себи лично да припаднемо, ни за краткотрајни слатки тренутак монаде. (Винавер 1991: 376)

У „Европској ноћи“ жижак наде слабо светли, а мисао логораша није бунтовна већ буновна („наша буновна мисао / устаје са робијашког лежишта“), а исто искуство када се живот претвара у патњу, ћутање и бдење без вечности чита се и у песмама „Свест“ и „Привидом“. Логор је простор тескобе без краја, назван „лудим пределом“ у којем је појединац сведен на број којим немачка педантерија обележава људско биће. Човек који је жигосан тешко да може да буде усправан, отуда се оно поданичко, животињско пресликава на затворенике (колоне које „гамижу“), а песник, сводећи се на делић људског чопора, опева како се у „лудом пределу“ буде и јачају управо оне анималне снаге у човеку а духовност постаје само терет који појединца чини крхкијим. (Поменимо да се у логорским мемоарима *Зашто се ниште убили* Виктора Франкла између осталог говори да су најчешће преживљавали они најтврдокорнији логораши, док су најинтелигентнији, образовани и емоционално осетљиви први умирали):

Чекам: где мутна безумља живе.
Блудне се свести болно растутње
За горки прелом ситнога бића,
за прегор умља, за пребол смутње

Логорски миље у *Европској ноћи* прецизира се типичним маркерима – бодљикава жица, мемла, хладноћа, глад, затворенички пакети – а посебно је у овом контексту карактеристична „Песма стражара на кули“ писана из перспективе онога ко је са друге стране и чија висинска позиција омогућава другачију тачку гледишта: „Ја – својим крепким отровом / Растварам: маглу, сумрак и ноћ“. Винавер, опседнут светлошћу, и сада активира опозицију тама (која преовлађује у северним просторима пригушеног сунца) – светло, с тим што са ове позиције светлост стиче смртоносну димензију. „Крепки бели отров“ је сноп светла који води право пред аутомате или на жицу кроз коју је пропуштена

струја, а онај ко чува логор не може ништа друго ни да да. Занимљиво је да нема мржње ни са једне ни са друге стране – стражар само ради свој посао (кафкијански речено: „ја сам џелат, ја бичујем“), чува логор, односно убија јер му је тако наређено и пред себе не поставља сувишна питања о моралности и човечности свог занимања. Али логорски призор тихог дворишта обасјаног рефлекторима са стражарских кула преображава се у фантазгоморичну сабласну визију плеса авети, вијоновске игре костура (*Велико* и *Мало завештање* такође је превео Винавер и није искључено да му се слика самртника активирала и конкретизовала у свести док боравио у логору и касније писао ове стихове) која увлачи у игру и стражара и у *Европској ноћи* изједначава обе стране („Све што игде икога плаши / И све што се игде икога плашило – / У плес! У плес!“) У свету који је изгубио равнотежу, наређење које му говори да убије ако треба и подсвест која му сигнализује у шта може и сам да се претвори (без обзира што им тренутно господари), тера га у плес мртваца.

У знаку подземног света чији се демони буде у европској ноћи јесте и песма индикативног наслова „Угаљ, гвожђе и кромпир“ – сва три елемента сједињена су испод земље, где ће и већина страдалника из нацистичких логора завршити.

Угаљ: у огромним шарама
Заплиће своје мрачне увојке
Подземним сплетом – трепетом
Напреже до утробе огромне сирове земље
своју слутњу у вечном погону.

„Вечни погон“ је вечно враћање истог, прављење оружја које има једну и искључиву сврху, те јача зебњу лирског субјекта да ће светло некада раскошне Европе заувек остати утрнуто. У *Годинама понижења и борбе* Винавер је коментарисао постојање радних логора који су, наизглед парадоксално, смањили ширину геноцида на који су нацисти били спремни:

Немачко вођство би, могли бисмо рећи, без икаквих моралних скрупула, не трепнувши ни оком, добар део европских народа затрло, како је било вођено својом идејом о нижим расама, о свима који имају Немцима да учине места за нових хиљаду година историје. Али требало је радних руку. Људи су били неопходни. И то је спасло Европу да не буде сатрвена. Били су људи потребни као марва, као живи инвентар земљишта које голо није могло да се пусти у погон (Винавер 1991: 334–335).

Кромпир је, зна се, робијашка храна, а Винавер склон игрању са речима ствара ефектан парадокс – *ѿрозд хране, за ѿрознију ѿлад*. Зазивајући у аналогији биљно обиље, гроздове грожђа, рибизли, подземни кромпиров корен припада доњем свету, он више и није храна већ средство за одржавање живота потребних за производњу гвожђа и угља. Он постаје грозд нечег гадног, изданак подземне шуме која расте да би удавио нечије срце глађу, очајањем или лудилом. У *европској ноћи* „тамна се пробудила аждаја подземна / са утробом незајажљивом и бесном“, активирају се мрачна бића српских предања, а мотив глади се, дакле, удвостручује: са једне стране глад је одређујући елемент логорске патње, а са друге слика неутољивог гротла зла које се отвара и продубљује, које прети да све прогута и замрачи.

Занимљиво је да се пред крај збирке налази и песма која би по некаквој логичној лирској хронологији требало да буде међу првима, јер у њој се лиризује управо оно почетно робијашко искуство, јасно сугерише отварање капија логорског пакла и суноврата свега лепог, племенитог и човечног што је одређивало некадашњу Европу. У наслову „Април 1941.“ недвосмислено се упућује на време када је без објаве рата нападнут и разорен Београд, а поражена и збуњена војска преображена у колону посрамљених заробљеника. Песма спада у ону групу такозваних наративних Винаверових песама, она је својеврсна лирска прича о буђењу нацистичких чудовишта, о мењању свести о вредности ства-

ри, о дубоком поремећају који је учинио да зло исплива из друштва и људи и ишчаши слику света и цивилизације други пут у истом веку. Лирски субјект, из позиције ратног заробљеника, размишља о Баху, Хегелу, Кеплеру док гледа немачке медиокритете (касапин и „неки васпитач“) који су најзад добили неку власт, „дочекали свој велики час / на великом часовнику Рајха“:

Тако су они шетали под руку
Немачки командант
И наредник који је малопре
Ранио четворицу пуцајући у месо
Да заплаши заробљенике
Јер је стигла наредба број 7658.

У раблеовском духу, градећи гротескну песничку сцену, активирајући комичну димензију страшног, бивши војник и интелектуалац призивају велике немачке умове чију је меру тешко било достићи. Пуцати у немоћне људе само зато јер је стигла нумерисана наредба много је лакше и не захтева умни напор већ само слепу послушност. „Култура боли и сврби“ послушника, ратно време је његов тренутак жељене моћи, те усклик „Доле Шуберт“ означава кидање стега свега оног што га је као цивилизованог човека одређивало. Култура је у рату сувишан баласт, изанђали и непотребни „адиђар“, израз патетичне племености духа који је излишан у замраченој Европи. Тако певајући о *европској ноћи* Винавер пева о померању цивилизацијског клатна уназад, ка примитивизму и тамним нагонима, пева о времену када се култура и лепота доживљавају као „дивљачка шуга“, а разуме само реч формулисана као наредба са више инстанце у хијерахији убијања. Са друге стране, у песми се активара мотив срамоте са којом се некада славна војска повлачила, без отпора и проливене крви. Ситуација у којој се нашао лирски субјект почетком рата апсурднија је него икада – војска је осрамећена и као таква као да заслужује двоструко

презрење, не само од окупатора, него и од народа који је до тада у њу безгранично веровао. Све се преобразило, не само садашњост него и вредности утврђене историјским жртвовањима у прошлим ратовима:

> Безгранично поверење народа према својој војсци, према официрима као носиоцима њеним, скрхало се до краја неком врстом тектонског померања, које потпуно мења изглед земљишта. Уколико је вера била већа и разочарење је било веће (...) Народ је занемео од чуда. А жене? Приликом испраћаја за Немачку дочекалу су нас псовком. Остала је додуше нека врста жалости која се има према просјаку. (Винавер 1991: 318)

У другом смеру обликовања простора опште угрожености иду песме „Света Петка у Охриду“, „Катедрала“ и „Берач предела“ и све три преиспитују могућности опстанка човечанства и света, греха, молитве и опроштаја. У „Светој Петки...“ лирски субјект се први пут обраћа вишњим силама, а крајње очајање које избија из ове песме можда је климакс целе збирке. Уништена је Европа, утуљена светлост, све што расте расте у мраку испод земље и служи за мучење и убијање, само Св. Петка Охридска бледо сија из таме црквице уз „лелек са тријумфом“. Али европска ноћ („у непрекидном сумраку људском“) гута и светлост опроштаја и светлост светице („све више ћути тамни лик / у себе се повлачи“) и нема помоћи ниодакле, као што је све мање оних који верују да „старинска, трепетна слика“ може да учини да се деси чудо и пружи заштиту страдалнику. Отуда је потребна и молитва оним другим, тамним силама „које јасни не признају лик / и светли не примају свет“ да човеку врате изгубљену суштину и ону божанску силу опроштаја и заштите која је изгубљена.

„Берач предела“ условно се наставља на поменуту молитву. У бујном и распеваном низању слика, кованица, игара речима који су тако карактеристични за Винаверову лирику, гради се пејзаж јаве и сна у којем је

хармонија заустављена у бившем времену. Логорски простор је свет заборављен од бога, „плесниви буџак на крају света“, где човек престаје да буде човек и постаје број или пар кломпи. Као што је икона светитељке само затамњена треперава слика, тако је и Берач предела неко ко у европској ноћи и мрклом пејзажу сакупља тренутке заборављене лепоте предела. Стих „Овуда је некада долазио / прастари Берач предела“ упућује можда на песниково виђење словенског бога који свет држи у равнотежи, а перфекат јасно ставља до знања да је хармонија изгубљена и да се узалуд чека „да се размрси призор“, односно „ниједне јаве, ниједнога сна / не да му се да узбере тренутак“. Нико, па ни Берач предела нема моћи над ужасом рата и смрти, над разорном снагом човека спремним да чини такве злочине. Као да се поставља питање да ли је после свега човечанство достојно опстанка. Да ли ће светица уз „лелек тријумфа“ опростити грешнику, а Берач у „распуклом призору“ имати иједан леп предео да убере? У песми се опева страх да ће лепи свет и оргијастичка природа нестати људским чином и да их људски род као такав и не заслужује:

Ко ће опет то да склади у склоп,
Ко опет да склопи у склад,
И ко да спасе, бар једну цваст:
Прегршт боја и вода –
И једну неба и земље руковет:
За оквир песме?

Лирски субјект не осећа само зебњу због одрицања помоћи виших сила, како год да се зову, већ је и горко свестан да човечанство и не заслужује Бога, који је човека створио по свом лику и обличју, те да је рат/логор најстрашнији сарказам упућен према Творцу. Питање је хоће ли, као после потопа, бити некога да сачува и поново створи макар делић разорене лепоте света. И да ли ће људи стварањем, уметношћу поново моћи да се приближе Богу и буду достојни онога што им је дато?

При томе, треба поменути да у просторима песниковог изнанства ни природа више није блиска ни бујна, јер ни она не даје утеху немоћном робљу истргнутом из питомог завичаја. „Буновни предео у Померанији“ као да сигнализује општи поремећај и ледени пејзаж логора на северу Немачке где су „даљине помодреле у грчу суровом“ и где „вришти очајни лелек обзорја“: то је призор сурове природе која се уротила против њих, као и германски пантеон. За разлику од хришћанског или словенског бога, светитељке или Берача предела, у простору опште угрожености владају зли богови снега, нечастиве силе које се не дају умилостивити („Богови снега злосутно шапућу“). Они су у Померанији, логорском пејзажу, своји на своме и уљезе кажњавају на свој начин („Ничега, ничега у кружном опстанку: / Очи су свирепе од оштрих блескова“). У пределима који се назиру изван границе од бодљикаве жице, нема сунца и зли демони су на својој територији. Уљезе – без обзира на то што су присилно доведени – кажњавају на свој начин, те они губећи достојанство, губе и људскост, па на крају песме нису ужаснути само они унутар бодљикавих жица већ и сам пејзаж у снежној мећави („и завејава видик ужаснут“).

Пејзаж логорске угрожености неретко је у Винаверовој збирци моделован као укрштај видљивог и слућеног, простора у којем траје горко преживљавање заточеника и, са друге стране, космичке недостижне хармоније. И у овој песничкој збирци Винавер је усредсређен на језичку мелодију, на ослушкивање титраја звукова у споју и игри речи, али и титраја тонова у пејзажу и небесима, те у песмама неретко тежи да успостави својеврсну акустику пејзажне слике. За овакав Винаверов лирски афинитет парадигматична је необична, версификацијски чврсто обликована песма „Звучни предео“:

У загонетној песми „Звучни предео“ изгледа да постоје три музичка стања: тајанствена и активна про-

сторно-временска музика у прве две строфе, пригушена музичка енергија у трећој строфи (затомљене у резонаторе именоване као *земља* и *ілуха ірошла*) и напет предмузички тренутак у четвртој строфи, који под налетима некакве стихије (*луди бесови*) чека звучну објаву, час када ће се развити у васионску симфонију да би се могла утолити космички огромна глад и жеђ (Тешић 2005: 124).

Пејзаж је, дакле, остварен не само у сједињујућој слици призора тамних борова и плаве космичке бездани, него и чудесне мелодије која јача слутњу и песникову упитаност о недосегнутој тајни која му измиче. Типични Винаверови мотиви – звезде, ноћ, небеса, звуци – ређају се у мелодијском сагласју након песама о страшној угрожености људске цивилизације, те је разлог оваквом тематском и емоционалном заокрету у збирци можда још једна винаверовска игра или је поглед у звезде, у питагоријско кретање, пробудио у угроженом песничком субјекту сећање на доба људскости и ојачао жељу за поновним очовечењем и стварањем.

Насловни мотив песме „Катедрала“, испеване у необичним терцетима и парним осмерцима, не упућује на грађевину као маркер пејзажа, већ изнова поставља питање молитве, казне и греха у *европској ноћи*. Катедрала фактички и не постоји – она је синоним за рафинирано мучење у коме је већина затвореника губила памет – преношење тешког камена на задато место, а потом враћање на место с којег је узет.[1] Катедрала

1 Бруно Бетелхајм, који је у доба Хитлерове страховладе годину дана провео у логорима Дахау и Бухенвалд, описује овај вид мучења као средство не само за физичко исцрпљивање већ пре свега као вид психичког разарања интегритета логораша: „Други фактор који је доприносио регресији у дечје понашање био је рад који су морали да обављају. Нарочито су нови затвореници били приморани да обављају бесмислене задатке: ношење тешког камења с једног места на друго, а потом поново на место са којег су га узели. Других дана су морали да копају рупе у тлу голим рукама иако су постојале алатке. Гнушали су се таквог бесмисленог рада мада је тре-

се заправо зида у свести лирског субјекта-логораша, који је подиже и разграђује, а чија је сврха окајавање грехова. Онај који пева и обавља сизифовски посао не каже шта је згрешио, већ само да су *грехови преогромни* „рад којих су оставили / свога дома топло гнездо“, односно „Грехове ће окајати / верним ходом, смерном стрепњом, / Благом мишљу, кротким чином“. Лирски субјект не каже шта је згрешио: ни он нити његови сапатници не знају због чега таква казна, нити им је дато да спознају ишта осим да су се „грехови накупили, мутним рojем прекобројним / и ко гавран срце кљују“. Не постоји више подела на заробљене официре, Јевреје и друге, као да више и није суштински важно ко је крив, а ко није, јер као по оном Карађозовом схватању света да у људском роду и нема невиних. Нема у овој песми самосажаљења већ само прихватања на то покоре за све, и за оне наизглед најневиније, јер је катедрала казна за све који су се наругали Творцу, без обзира на то с које су стране. Језивим сарказмом логорско мучење назива се катедралом у којој ће несрећници покушати да измоле опроштај: „Сваки себи страшан дође / И кукаван непочинством / Неприступан спасенију“. Архаичан израз *спасеније* зазива средњовековни тон молитви, али и цела песма својим монотоним ритмом као да се претвара у просјачку запевку за удовичине лепте, за дозволу да се добије покора за окајање засад незнаних грехова. Међутим, крај ипак даје некакву наду – у добар или лош исход суноврата човечанства, а све је боље од свакодневне логорске рутине: „Док не буде претворена / цела земља од камена / у молитву од пламена“. Пламен као елемент прочишћења и преображаја или феничански Молох коме се приносе жртве паљенице,

---

било да им буде сасвим неважно да ли је њихов рад користан или не. Понижавало их је што су морали да обављају ‘дечји’ и безуман рад, па су стога више волели тежак рад, који се могао сматрати корисним. Нема сумње да су задаци који су извршавали, као и гестаповско злостављање који су морали да подносе, доприносили њиховој дезинтеграцији као одраслих особа“ (Бетелхајм 2003: 59).

небитно је. Важан је крај ма какав он био, и прочишћење које после њега мора да уследи. Миодраг Павловић у свом есеју „Звучна екумена Станислава Винавера“, а узимајући у обзир целокупни Винаверов песнички опус, упућује на могућност другачијег схватања катедрале, као симболичке грађевине у којој се исказује тежња утуљене духовности за поновним буђењем и обнављањем:

> То је нека свеопшта, екуменска катедрала, спој апстракције и човечанства у напору ка трансценденцији. Винавер хоће да буде стални градитељ који ће довлачити камен за све светлије духовне видике сједињеног човечанства. То је код Винавера, судимо на основу читаве његове песничке авантуре, не само плод и резултат чежње за једним продуховљењем свеколиког људског живота, него и свеколики одговор на катастрофалне историјске сукобе настале услед разједињености људи на националне, религиозне, расне и културноисторијске таборе. (Павловић 2000: 274–275)

Последња песма збирке није случајно „Град над морем“. У бајковитом призору Смарагдног града који треба након страдања и покоре да изникне (до којег се у *Чаробњаку из Оза* долази стазом од жуте цигле, а у *Европској ноћи* уским логорским ходником где дрхти жижак), лирски субјект као да схвата потребу своје Голготе, као да је све заправо било искушење да би се створио и славио, животом или уметношћу, обећани град над морем:

> Треба ти смрти заноса горка
> Бескриле сумње пркоса слепа
> Треба ти језе жуборан застој

После свега страшног, после уклетих предела, ужаснутих видика, полипа смрти и крви који гуше и само срце земље, поново побеђује угрожена људскост, човек који се није одрекао лепоте, Свете Петке Охридске, борова, песама звезда и спреман је да почне и ствара испочетка.

Литература

Бетелхајм, Франкл 2003: Бетелхајм Бруно, Франкл Виктор. *Убијање душе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Винавер 1991: Винавер, Станислав. *Европа у времену.* Нови Сад: Дневник.

Винавер 2015: Винавер, Станислав. *Европска ноћ.* Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Гавриловић 2015: Гавриловић, Зоран. „Станислав Винавер: *Европска ноћ.* У: Винавер, Станислав. *Европска ноћ.* Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Милићевић 2015: Милићевић, Никола. „Станислав Винавер: *Европска ноћ.*У: Винавер, Станислав. *Европска ноћ.* Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Павловић 2000: Павловић, Миодраг. *Есеји о српским песницима.* Београд: Просвета.

Тешић 2009: Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда.* Београд: Службени гласник.

Тешић 2005: Тешић, Милосав. „Шумна мисао Станислава Винавера“. У: Винавер, Станислав. *Звучни предео.* Београд: Чигоја.

Slađana Jaćimović

THE LANDSCAPES OF PERIL IN STANISLAV VINAVER'S *EVROPSKA NOĆ* [EUROPEAN NIGHT]

Summary

This paper interprets the lyric modulation of the landscape of prisoner-of-war camps as a landscape of peril, in the collection *Evropska noć* [European Night]. We point out the heterogeneous motifs that constitute the image of European twilight in World War II and link them to the lyrical experience as described in *Godine poniženja i borbe – 'Život*

u nemačkim oflazima' [*Years of humiliation and fight – Life in German 'Oflags'*]. The traumatic experience of confinement became a literary obsession of sorts in Vinaver's post-war literary work, and thus this avantgarde writer and translator aligned himself with other authors who used their talents to deal with the thematic complex of prisoner-of-war and concentration camps.

The collection creates a constant and apparently intentional tension between those poems that depict a naked and recognisable historical prisoner-of-war camp setting and those centred around the inner, hidden vibrations of being, around the lullabies based on the melody of language and play of sounds and meaning, intended for the poet himself, around a quest for cosmic and inner harmony. The prisoner-of-war camp in *Evropska noć* is defined by typical markers – barbed wire, fustiness, cold, hunger, prisoner's packages – and especially typical for this context are the poems „Evropska noć" [European Night], „Pesma stražara na kuli" [The Song of the Tower Guard], „Ugalj, gvožđe i krompir" [Coal, Iron and Potatoes], „Bunovni predeo u Pomeraniji" [A Drowsy Pomeranian Landscape]. The other direction of shaping the landscape of general peril is represented by the poems „Sveta Petka u Ohridu" [St. Parascheva in Ohrid], „Katedrala" [The Cathedral] and „Berač predela" [Landscape Picker], and all three question the possibilities of the humanity's and the world's survival, of sin, prayer, punishment and forgiveness. From poem to poem, Vinaver creates variations of one motif – the powerless individual that changes, adapts in order to survive, who crumbles both physically and spiritually. The landscape of peril in the prisoner-of-war camps is often modelled as an intersection between the visible and the implied, between the spaces of the prisoner's bitter survival and the unreachable cosmic harmony. This collection of Vinaver's poetry is concentrated on the melody of language, the sound vibrations in the combinations and play of words, but it also concentrates on tone vibrations in the landscape and in the skies, and his poems often aim to establish a sort of landscape acoustics.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Зорана Опачић
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
zorana.opacic@gmail.com

НАД ГЛАВОМ НАШОМ ЗВЕЗДАНИ СЈАЈ: ПОЕТИКА СВЕТЛОСТИ И БОЈА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду се бавимо светлосном и хроматском симболиком поезије Станислава Винавера, присутној у збиркама пре Другог светског рата (збирке *Мјећа*, *Варош злих волшебника* и *Чувари света*) и после њега (*Европска ноћ)*. Овај вид Винаверовог песништва карактеристичан је по опонирању земаљске (пролазне, тамне) и надземаљске сфере (етеричне, светлосне, метафизичке), стога у певању преовлађују светлости и боје соларног и лунарног порекла: превасходно плава, али и рујна, пурпурна, модра. Светлост и плава боја имају значење апсолута (светлост карактеришу сјај, блистање, кретање; насупрот томе, *бела* боја симболизује смрт, а фреквентна употреба *бледе* у вези је са симболистичком поетиком). Песнички глас стреми небеској сфери, *Духу васељене*, пева о својим узношењима *међу звезде*, што указује на везу са поезијом Лазе Костића. Истичући Костићев сновидовни дух у *Заносима и таркосима Лазе Костића,* Винавер посредно сведочи о сопственим поетичким начелима. У *Европској ноћи* трагање за Духом васељене се усложњава, а јавља се и *зелена* боја као симбол вегетације. Она се негативно семантизује и везује уз влагу, трулеж, бујање корова, људску немоћ. Иако је песник боју и звук видео превасходно као елементе *стваралачког удара*, ритма, симболика боја и светлости маркира поетичка начела ове поезије, указује на мене које је прошла и сведочи о трагању великог песника за апсолутом.

Кључне речи: синестезија, симболика светлости, симболика боја, сан, сновиђење, плава, бледа, тамна, зелена, симболизам, експресионизам, постсимболизам.

У поезији Станислава Винавера приметна су два наоко диспаратна тока: песништво које је космистичко и усмерено на ванпредметну стварност,[1] и оно настало из трауматичних ратних и заробљеничких услова, непосредно наслоњено на историјске догађаје. Иако се *Мјеѓа* (1911), *Варош злих волшебника* (1920) и *Чувари света* (1926) разликују од *Ратних другова* (1939) и *Европске ноћи* (1952), зато што су драматични историјски и животни преломи изменили личност песника и, самим тим, његову поетику, пажљивији поглед открива постојање обе песничке линије у целокупном опусу Станислава Винавера. Надземаљска сфера, етерични простори, светлосна симболика преовлађују у симболистичкој и експресионистичкој фази, али су итекако присутни и у *Европској ноћи*. Са друге стране, пародијски тон, односно певање о ратној збиљи видљиво је и у раним збиркама. Песник галерије портрета ратника и народа у историјским вртлозима до краја свог певања остао је сновидовни путник кроз васељену, загледан у „звездани сјај“, сведок „ватромета зора и сунаца“, „светлих водоскока огња“. Доследност различитих поетских израза сведочи о јединственој и несвакидашњој песничкој појави.

Тема овог рада биће симболика боја и светлости која утиче на изградњу песничког израза у космистичком

1 У приказу збирке *Варош злих волшебника* Тодор Манојловић прецизно указује на надисторијски карактер Винаверовог певања и осећање живота у Винаверовој поезији: „песник је оно што је спољашња, историјска судбина и догађај очистио од свега материјалног и садржајног, и тек у тој његовој тако добијеној сублимацији и сведености на чисте духовне и формалне вредности применио у својој поезији, која иначе извире из једног дубљег, метафизичког, дакле надисторијског и надвременског врела. Јер прави мотив Винаверове поезије чини његово метафизичко осећање живота, његов трансцендентни однос према Васиони“ (Манојловић 2014: 707).

току Винаверове поезије („Дух Васељене јесте резервоар целокупне свести духовних светова“; Винавер 1921: 17), пошто је у дубокој вези са позицијом из које се пева и просторима о којима се пева. У стиховима *Чувара света* Винавер експлицитно истиче боје као важан изградитељ симболике песничког израза:[2] „Као да су, кроз свеопште беспуће, / Једино могуће, / Само те боје… / – Када се споје“ (Винавер 2015).[3]

Када се говори о Винаверовој поезији, обично се има на уму музичко начело (то се, између осталог, очитује и музичким терминима које Винавер користи говорећи о говорној мелодији српског језика: *стакато, вибрато, глисандо* и сл; Винавер 1952). Прецизније речено, поезија овог аутора карактеристична је по синестезији: „Музика боја облик дочарава“ (Исто: 53), у чему се јасно запажа наслеђе француских симболиста: Верлена, Малармеа, као и (Белгијанца) Метерлинка.[4] Говорећи о сликарству Чурљањиса у *Громобрану свемира*, Винавер посредно говори о сопственим поетичким начелима: мотивима космичких предела, симболичкој употреби боја, хроматској скали, синестезији: „неке змијолике звезде, неке искривљене перспективе (…) Нека мора модра, плава, црна, румена; сунца са зрацима као стреле, космичке животиње, бездани; огроман плашт атмосфера;

2 И не само песничког; у својим журналистичко-путописним тестовима из књиге *Гоч гори* Винавер сведочи о значају боја: „Тај стални рад боја и прелива као да изаткива ваздушне ћилиме перспектива, безбројно лишће, безбројне гране, безбројни проломи кроз крошње, безбројни значаји боја у свакоме су кораку, у свакоме састанку“ (Винавер 1927: 19).

3 Сви наводи песама су из књиге *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955).* Дела Станислава Винавера, књига 10, коју је приредио Гојко Тешић (Београд: Службени гласник) (Винавер 2015). Уз песме наводимо број стране према овом издању.

4 Мориса Метерлинка Винавер помиње у *Манифесту експресионистичке школе*: „Дебиси, Дика, Метерленк, ван Лерберг, Равел, које су били прогласили за болеснике, нашли су светове, сродне Космосу, у диференцијалној прашини осећања“; „Према томе је и Метерленк космичар, и тибетански мистичари, и персијски миниатуристи“ (Винавер 1921:14).

облаци, змајеви. И све: опет то у томе. И све: опет то ван тога. И све: заокругљено, умотано неком симболичношћу, која је сва музика“ (Винавер 1921: 42).

Треба, већ на самом почетку, имати на уму да су за песника боје и звуци другостепени по важности – наиме, песник их види превасходно као елементе за остваривање уметничког израза, који се исказује *покрешом, ришмом, експлозијом енерīије*. Тврдње о *синшешичком удару* уметности који се постиже сједињењем различитих чулних утисака налазимо у разним Винаверовим текстовима, као једну од основних идеја – у *Громобрану свемира*: „Сваки атом представља не само супстанцијалност, просторност и време, већ је он и носилац покрета. Покрет је: његов саставни део“, Винавер 1921: 12), познатом есеју о Бергсону („Израз нагомилане енергије метафорички се одређује као експлозија енергије, стварање“; Винавер 1963: 139), као и у есеју о Рембоу („Треба друкчије, синтетичко-нагонски изнети: да сва чула осете одмах (...) синтетички удар накнадно се преводи у друкчије разговетан језик појединих чула“, Исто: 81).

Винаверово песништво заснива се на тензији две равни: људске/земаљске и космичке/божанске. Просторне сфере разликују се по протоку времена: пролазност и варљивост земаљског света супротстављене су ахроничности надземаљског („Садашњост се губи, (...) / Све је једно вечно, мистично и трајно“, Исто: 22). У складу са овом опозицијом певање карактеришу *свешлосш* (којом се одређује апсолут) – и *шама* (којом се маркира свакидашњица), а разликује их, такође, интензитет осветљења и засићености боја: земаљски свет карактеришу пригушена обојеност и слаба осветљеност, док су боје небеског света интензивне, а светлост јарка.[5]

5 У *Манифесшу експресионисшичке школе* Винавер описује своју визију *вершикалне осе* света (он је, додуше, измешта ван овог света, на далеку звезду) коју види као трослојну; састављену из доње, земаљске површине и два *īорња* слоја. Први горњи слој припада сфери

Земаљска сфера семантизује се негативно, као „тле плачно“: „И дајте зрачног, на тле ово мрачно“ (62). Често коришћене одреднице *тамно* („одаје тамне“, „тамна обећања“, „тамна звона“, „тамни дани“, „тамна браћа“, „тамна јата“, „тамне улице“ итд.) и црно („изнад ове земље црне“, „црне руке“, „црна туга“, „ноћ црна“, „црне воде“, „црно дрвеће“, „црна сванућа“; „црни јекови“, „црне заставе“, итд) носе јасну симболику. Несрећа се у више наврата симболички представља као *црна птица*: „Већ ред црних тица црна крила спрема“ (31). Одреднице *мрк* и *смркнут* чешће су у *Ратним друговима* и заробљеничким песмама, као и ахроматска *сива*: „Маглуштина *сиви* грех“; „Пловио сам у сивом“; „И покрише га платном сумрака сива“ (ратна песма); „Сиве потонуле боје“ (песма о смрти Мајора, 24), „сива маглена јутра“ (заробљеничка „Песма стражара на кули“, 273); „ткиво снова сиво ткам“(„Још“, 460). Сива може бити и ознака слабе обојености у ноћном пејзажу (као у примеру „Тополе сиве и беле ту су се наднеле“, 85).

Слика стварности није увек тамна, али то не мења њену ниску симболичку вредност. Светлина је, на пример, позитивно вреднована само у малом броју песама („гају белих воћних грана“; „ведра вода пеном белом“; „наш бели дан, као Јасмин“). Снажне ерупције светлосних млазова и преливи пастелних боја резервисани су превасходно за етерични свет небеса. У доњем, земаљском свету, трошна свакидашњица представља се ниском осветљеношћу и слабом обојеношћу. Меланхолична или тајанствена атмосфера (мотиви уздаха, бола, чежње, доба ноћи или хладне зиме), типична за поетику симболизма, постиже се честом употребом одреднице *блед*: „У хаљини бледој, бледо Време“; „бледе боје“; „бледи зраци“; „Блед простор“; ваздух је „смрзнут и блед“; дан је „тих и блед“; „И са бледом но-

---

људског живота, а онај највиши је подручје чула: мириса, звукова и прелива светлости (према: Винавер 1921). Из описа највише, и најузвишеније сфере евидентно је да она носи одлике метафизичког.

ћи тајном“; „Када месечина, својим бледим смехом“; „Под моју болну, бледу главу“; „У плавој и бледој ноћи“; „Бледо, ко уздах који цветом вене“; „акорди плави и бледи“; „Љубљаху му лице и прилику бледу“ – и сродне одреднице *бледолик* („бледолика дева“; „бледолика вила“). „Пошто разлике међу бојама зависе више од светлине него од тона, сматра се да се применом специфичне валерске скале постижу одређена осећања и даје основни тон уметничком делу“ (Опачић 2014: 235–236). Уз снижену обојеност обично се јавља плава, хладна боја, чиме се песничка слика ахроматизује (у небеској сфери плава има другачију симболику). По томе Винаверова поезија понајвише подсећа на Дучићеве песме (на пример: „бледо тихо девојче што снева“ из „Поезије“; „бледа, као чежња, непозната жена“ из „Заласка сунца“ и др.), а не треба сметнути с ума ни Малармеову песму „Јадно бледо дете“.

Чињеница да у Винаверовим песмама светлина ни најмање не подразумева оптимистичку слику света (посебно када се пева о земаљској сфери) најчигледнија је у негативном вредновању беле боје. *Бела* се најчешће везује за снег, а неком ко је преживео повлачење кроз завејане албанске врлети, па затим и заробљеништво, она је постала трајна асоцијација на антипростор (завејано пространство је простор очишћен од свега појавног, у коме нема ничег животног), на смрт и ништавило: „бела“ смрт, „бели недоглед“ у леденој Албанији из *Ратних другова*; „бели предео“ вечитог снега из „Бунтовног предела у Померанији“. Симболика „беле“ смрти „ојачана“ је у једној песми *Вароши злих волшебника* (104) применом црне боје. Војници пешаче по снежној пустоши („По беломе ћилиму снежном / без краја што се пружа /... / путници неки / далеки / иђаху“). Једино што се истиче у белини и ништавилу које их окива („Око њих снег и снег и снег / ко снега стег“) јесу црне гране дрвећа („Црно дрвеће / гранама голима креће“) и гробља крај пута. Антипростор је специфичан и по одсуству звука („нигде гласа гласног није“),

па се и тишина синестезијски боји у таму („тишине помрчина“). Све то најављује извесност смрти („Пролеће никада видети неће…“) која се, изнова, везује за белину („беле санке из даљина…“).

Спољни свет је у несагласју са унутрашњим стањима песничког субјекта. Песнички глас у песми из *Вароши злих волшебника* (54) бори се са „маглом своје душе“ која се, како смо напоменули, представља као црна птица („за црна дохватих је крила“). Тама у његовој души супротна је сунчаном дану и парку пуном људи („Ијах сав задубљен у тешке проблеме / По огромном парку. Дан се осмехиво / (…) Све је светло било: људи, живот, време“). И обратно, тренутак у ком успева да се изборі са мрачним слутњама описује се као свањивање румене зоре („и би светлост мени, / И веселим стидом зора порумени…“), наспрам ноћи која је у међувремену стигла.

Не случајно. Светлост је превасходно онтолошка категорија: „тело светлости не долази од неког спољашњег тела. Оно се рађа у самом средишту наше сањарење имагинације. Зато и јесте *настајућа* светлост, светлост зоре у којој се спајају плаво, ружичасто и златно“ (Башлар 2001: 142–143) – и стога у Винаверовој поезији представља „звездани знак“. Она је знак божанског милосрђа, помоћник људима на њиховом путу („Милосрђе вечно заман / Пали сунца свуд бескрајна/ Да светлија буде бездан/ И јаснији наш пут таман“, 101). Васиона има снагу апсолута; она је простор „свеопштег смисла“ (132), „прастарих формула Древни Дом“ (130).[6] И зато је, за разлику од пролазног, надземаљски

6 „Али код Винавера ни трансценденталност још не значи мир или хармонију. Борба се продужује још и у вишим сферама; чак је ту још жешћа и страховитија но доле, у конкретном материјалном свету. Јер постаје *духовна* и води се за највиша апстрактна блага: за чисто, апсолутно сазнање и за коначну свеизравнавајућу хармонију. То је право, најличније војиште песниково; он се бори за своју метафизичку егзистенцију…“ (Манојловић 2014: 711).

свет блистав, испуњен јарким светлостима (учестале одреднице *сјаја, сијања, светлости)*.

„Да бисмо схватили Космос“, каже творац *Манифеста експресионистичке школе*, „морамо се уздићи до њега, морамо се овасељенети до васељенскости“ (Винавер 1921: 14). Свестан омеђености своје *љуске* („Осећам у себи мисо, што ко тиче / У затвору љуске за светлошћу чами, / Неослобођено. Слобода га кличе / Ал’ још је без снаге, још чезне у тами“, 52) а слутећи „неисказану“ и „неодступну“ тајну божанског промисла („нешто ће древно у нама / да ликује тајно“, 281), песнички глас покушава да проникне у „Предео изнад светова“ (како и гласи наслов песме). Он чезне да остави „живот, мрак, сенке и људе“ (73) и постане „недељиво цео“, бивајући „одсев друге воље једне“:

На једној звезди, ја то знам
Све душе лете заједно
Све мисли заједно лете
Широким сагласним летом. (125)

Позиција песничког субјекта подразумева поглед *ка* небеској сфери („висина је прави смер *вертикалне имагинације*“; Башлар 2001: 110) или поглед *из* небеске сфере. Небеска тела и пространства постају основни мотиви песничких слика, па је хроматска симболизација налик оној у народној књижевности (дневна светлост и плаветнило, односно тамна боја ноћног неба). „И у овим примерима доследно се спроводи аналогија између боје и семантике простора“ (Карановић 2010: 148). Подразумева се да су боје овог круга Винаверових песама митског сазначења: соларне (*златна*: „Златног огња суноврат“, 327; „У златна кружја“, 391; „Златног слапа / Презрачни сноп“, 449), односно лунарне природе (*сребрна*: „Сребрна лица звезда“, 71; „И месеца сребрн смех“, 84; „Стиже у сребра звездани плод“, 399; *плава/модра*, боја вечерњег/ноћног неба) и *румена*, боја јутарњег неба и залазећег сунца. О томе сведоче сти-

хови *Вароши злих волшебника* који су узети за наслов овог рада:

Над главом нашом Звездан Сјај.
Све небо бело, безмер – горостас.
Свег неба гори Звездани Гај...
„О звука, звука вечитост дај...“ (78)

Наведени стихови изнова сведоче о симболистичкој поетици наговештаја. Они нас непосредно асоцирају на Верленову „Песничку уметност“ („музике пре и изнад свега / (...) ничег лепшег од песме сиве / где се Нејасно с Јасним спаја“).

Истицање небеског апсолута важи и за експресионистичку фазу. Стихови *Чувара света* у којима се варира мотив универзалних аналогија („Наш дух постао је што и облаци, земља – дрвеће / И као све разумљиво и првобитно“, 112) а апсолут одређује као светлосни круг, *блистав* и *чист* („Само над једном звездом великом и чистом / Блиста круг светао и неповређен“, 112), умногоме су сродни симболици *бескрајноī, īлавоī круīа* Милоша Црњанског.

Светлост космичке сфере карактеристична је по изразитој *динамизованости* („Динамика се подразумева“; Винавер 1920). У *Надīраматици* Винавер истиче: „Све је промена, бескрајни дрхат свеопштег треперења које се продире“ (Винавер 1963: 118). Такве су и слике небеског свет(л)а: светлосни зраци *трепере, лију, теку, блеште, струје, круже, кључају*, а динамизација је појачана звуком: „Огња потоп *лије* свуда / Циче зоре – страшан тресак, / Обнавља се звезда блесак!“, 93; „Не зна кад дирне Велику Светлост, / Видела грдног што *кључа сјајем / Крūове вреле*.“ – „Трепет“, 321; подв. З. О.; „Сто извора / Спаја свој сребрни млаз / У треперљиве срме / Неугасли сјај. / Један је широко излетео, / Други сече бодом занесеним, / Један шиба оштро и реско“ – „Сто извора“, 313; „Она (ноћ, прим. З. О.) је блештала у светлости млазовитој“– „Европска ноћ“, 269).

Плава, боја апсолута

Као боја сањарије, која се односи на свет духовног, метафизичког, плава боја је значајна за песнике симболизма. У Малармеовој песми песнички глас опседнут је плаветнилом као симболом непролазног: „Ведра подсмешљивост вечите плавети / свладава (…) / немоћног песника што свом духу прети (…) / *Опседнут сам*. Плавет! Плавет! Плавет! /Плавет!“ („Плавет“; Маларме 1970: 19). Плавој боји посвећена је и Метерлинкова симболистичка драма *Плава птица* (сањарија је *плава*, као и царство будућности, Азурни дворац).[7] Исту фасцинацију видимо и у Винаверовим песмама („обзнањен у плава сновиђења“, 694).

Пошто боји пространство небеса и водених површи, плава преузима симболику бесконачности („плави бездани“, 318), постаје знак наднебесног света, божанског („Мудри занос плавети“, 310). Она је и боја вечерњег неба, које карактерише наличје светлости, тамнина (самим тим и дубина; тајанство). Оваква хроматизација заодева надземаљски свет „плавичастом искром иреалног“ (Метерлинк 1946: 136). Под плавом светлошћу читав простор преображава се у зачудни, па топоними и звукови постају монохромни: „Плава и замишљена / ноћ величанствена“ (85). Стога се у Винаверовим песмама планине на обзору у сумрак опажају као *плаве;* ноћу се *плаве* сенке смеше на лирског јунака; он плови у *плавом*; одјекује *плави* звук.

Осим доминантне плаве, песнички глас у своју колористичку гаму укључује и боје свануће и смираја: *румену* („румена зора“, 54; „румени понор“, 561; „румена сунца“, 646) и *рујну* („рујна тама“, 571;„У таласу рујем одблесне, заплами“, 31; „рујни, бујни, чујни цветови“, 121), *пурпурну* („пурпурни вео“, 32; „пурпур-

7 У онирички ствари ности Метерлинкове драме лепршају плаве птице снова, чудесни врт је испуњен плавим цвећем и плодовима, одежда антропоморфизованих небеских тела (Звезде) и појава (Ноћ, Светлост) је, такође, плава.

на симфонија“, 86; „пурпурно свануће“, 88; „пурпурне таме“, 556), *смараīдну* (Смарагдни град, „смарагдни полет биљурног сјаја“, 507), *опалну* („У освите од опала“, 491).[8]

Важан чинилац космистичког певања чини онирична имагинација („Визија је увек јача од саме стварности, у колико стварност уопште постоји за уметника“; Винавер 1921: 9).[9] Стога плава постаје сигнал слутњи, снова и магновења: „Изгледа да се плаветнило, каткад и златна боја, јављају на врховима до којих нас уздиже сан. (...) сањар улази у неку светлу средину у којој опажа светлост у њеном супстанцијалном виду. (...) Сањар има утисак да плива у светлости која га носи“ (Башлар 2001:141). Сан омогућава својеврсни пут у сазнање, па се у сновиђењима песнички глас узноси у тајанствене пределе:

Ведри сан носи и носи
Предели сјајни и светли
Излазе пред очи и нестају.

И у великом сазнању светлости
У откровењу решених знакова
Тајна туробности изгнана је (135)

Сниво што неснивно снива
Мливо – шапат грча нема („Паперје“, 495)

У песми „Паралелни обухват“ лирски јунак походи сазвежђа у свом магновењу („Све сам чари теби дао / Сновна моја, чулна споно / Чедна моја васионо! // Слатка наша јаво сновна“ – „Паралелни обухват“, 405),

8 Иако се односи на земаљску, а не на небеску сферу, сличан опис преливања боја налазимо у опису шумског пожара у тексту *Гоч īори*: „Све су то боје: (...) хиљаду плаветнила, хиљаду црвених прелива меша се, кроз по неку пукотину од грања ваздух је тако плав, негде су и горе сиве и љубичасте, на махове се облаци зажаре и опет побледе“ (Винавер 1927: 19).

9 „Кад спавамо ми смо биће Космоса“; „чини нам се (...) да се летећи космос остварује у интими нашег бића“ (Башлар 2001: 48, 45).

по чему је дубоко сродан песништву Лазе Костића. У студији *Заноси и пркоси Лазе Костића* Винавер истиче Костићев сновидовни дух, склоност узношењу међу звезде – чиме, заправо, указује на сопствена поетичка начела:

> Лаза Костић умео је да се занесе у снове и визије, – па просто готово и да се не поврати из њих. Он у сновима и заносима борави сате и дане (...) Али не снови слатки, већ снови да некако остваре јаву. Снови, али да јаву натерају да их ова прими и оствари... (...) И Лаза мисли: ваља узлетети још вишим заносом, коначним заносом. (...) Кад Лаза потпуно отвори очи, духовне очи, он види снове и привиђења (Винавер 2005:67, 69).

У сонету из *Вароши злих волшебника* (59) песнички субјект започиње своје путовање кроз космос. Његова имагинација подразумева постојање низа небеских светова који имају свој пулсирајући ритам и животни ток. На то указују и критичари: „Свемир, који сада изгледа сав музика, сав само ритмично трепереље, бесциљно, биљно: сада као мисао, дисциплинована, необорива хармонија. У *Чуварима света*, крај чисте музике речи – и то првенствено гласовне, што је једна засебна одлика Винаверовог стиха, наилазимо и на чисту прозу духовне дијалектике“ (Крајинац 2014: 732). Кроз звездане светове воде га духови (сени) небеског света који имају мисију да смртницима „преносе шапат значења свих ствари“ (99). Оне су и медијуми, *чувари тајне*. Костићева песма о привиђењима „Моја дангуба“ веома је сродна Винаверовим сновидовним искуствима (на шта Винавер указује у својој књизи о Лази Костићу). Костићев лирски глас пева о привиђењима, сенима ближњих душа које га походе у *поноћ сновну*, иако јарка светлост само истиче „вековити непрозрак“ (Костић 1979: 92–93). Најочигледнија сродност уочава се у односу са песмом „Међу звездама“, у којој се такође пева о узношењу песничког субјекта у космичке просторе. Лирског јунака вила носи „у просторе ва-

сељене“, „по свемиру / по свеширу, по етиру“ (Костић 1979: 38) где среће антропоморфизоване звезде. Међу њима централно место заузима визија светске руже: „прозорна се румен пружа / то је, то је – свецка ружа“ (39). Као и код Винавера, Костићев небески свет карактеришу звуци хармоније сфера (који су заносни, али и кобни, попут песме сирена). У једној од васељена Винаверов лирски јунак среће сени одевене у пурпур и осећа судбински карактер тог сусрета. У другој, обимнијој песми, сазвежђе препознаје путника „преко звезда“ (91) и дочекује га светлосним спектаклом, иако то подразумева кобни губитак космичке енергије (смрт сазвежђа може се у извесном смислу повезати са „светлуцаљком“, крвавом, бледом звездом из Костићевог путовања *међу звездама*).

На почетку рада истакли смо да је поезија Станислава Винавера карактеристична по постојању два вида певања; ванпредметног и оног произашлог из ратног и заробљеничког искуства. Показали смо да космистичко певање опстајава кроз читаву Винаверову песничку каријеру. То важи и за збирку *Европска ноћ*, „синтезу песничких резултата из збирки *Чувари света* и *Ратни другови* – уз напомену да је ова књига ништа мање превратнички догађају тзв. другом послератном модернизму педесетих година“ (Тешић 2015: 789). У њој су наслагане песме из различитих временских слојева – мотиви заробљеничког живота и песнички обликованих судбина заробљеника смештени су уз песме инспирисане путовањима по јужној Србији, Сокобањи и нпр. тропар посвећен Брани Петронијевићу. Може се рећи да певање о васељенским просторима у *Европској ноћи* бива још раскошније, пошто се неке од најлепших Винаверових песама из овог корпуса налазе у овој збирци: „Везиља намењује“, „Још“, „Трепет“ и др. Сонетом „Паралелни обухват“ загледаност песничког субјекта у васељенске „маглине“ још једном се потврђује као трајно поетичко опредељење. Тајанствени ко-

смички пејзажи представљени су изразито лирски, раскошном хроматском гамом:

Од смарагдних брујрубина
Од бисерја чудобаја
Од звезданих рујмаглина
Од опалског чемерсјаја.(405)

а значај који васиона има за песника одређује се низањем хипербола: *преврховна, предуховна, баснословна.* Значајно је напоменути да *сребро, злато, бисер* и *грана облака* искоришћени у песми „Везиља намењује“ указују на доследно наслањање песника на хроматску семантику народне књижевности.

Амбивалентна зелена

У једном кругу песама *Европске ноћи* („Зелено“, „У влажни зелени свет“, „Зелени град“, „Временска биљна свест“, „Песма корова и стихићи цветова“, „Све су биљке“ и др.) хроматска скала се мења, пошто се певање спушта са надземаљске сфере на земаљску, коју симболички представља зелена боја.[10]„Простор се може посматрати и као систем граница које (...) обележава истовремено „престанак“ једне боје и „почетак“ наредне“ (Карановић 2010: 149–150). Такав случај може се препознати и на примеру овог мотивског круга. Иако се зелена обично позитивно семантизује пошто симболизује виталитет вегетативног света, и у усменој лирици наглашено је њено амбивалентно значење, односно медијацијска улога (Чајкановић наводи да су жртве простиране по (зеленој) трави; 1973: 205–206), као и функција граничног простора (простире се изван кућног простора и дели зону *свог* и *туђег света*) (види у: Карановић 2010: 149). Стога се амбивалентно значење зелене боје опажа и у савременој поезији, па је у том погле-

10 „Кад људи, који су на првој горњој површини зажеле мира, цвећа и одмора, они сиђу на *земљу своју зелену*“ (Винавер 1921, подв. З.О).

ду Винаверова поезија сродна поезији Милана Дединца[11] и Стевана Раичковића.[12]

Измена простора и боје којом је он означен сигнализује појаву нове песничке преокупације коју најсажетије можемо одредити као мисао о пролазности. („Па већ пролазност и непрестано обнављање вегетације тој (зеленој, прим. З. О.) боји даје амбивалентан смисао"; Карановић 2010: 146). Спуштање погледа са небеских висина у непосредно окружење проистекло је из унутрашње потребе да се ослушне ритам природе која се непрекидно обнавља – што, такође, значи и да непрекидно умире; односно да се преиспита сопствена мера трајања („С њима (...) / треперити и стрепити... // Расту, цветају и остварују се. // Дугим радом ткива и сокова / (...) малаксавају и вену"; „Временска биљна свест", 396). Танани мотиви страха од пролазности, пажљивог ослушкивања сопственог пулса у свету који се непрекидно пуни новим нараштајима суштински се разликују од стања егзистенцијалне угрожености, односно пркоса и трагике који испуњавају ратне и заробљеничке песме. Песме о *зеленом свету* настале су у позном животном добу (на пример, у песми „Временска биљна свест" опонирају се „позна јесен" и *зелено* пролеће) и заснивају су на свести о краткотрајности свачијег, па и сопственог постојања:

Ко зелен неки да обвија слут –
Јесмо ли? Нисмо? Зар нас нема више?
(„Зелено", 408)

---

11 И у Дединчевој песми „Трава у сну и на јави", из лирских путописа *Записано на облацима по морју и мраморју*, трава је јасан знак смрти, наглашено „лековита", пошто долази по сваког – „а трава му на прагу лаје и скору смрт слути". О томе у: Опачић, Зорана. „Заточеник куће без прага (песимизам и самоћа у позном стварању Милана Дединца)", 2014: 389–406.

12 О томе у: Јовановић, Александар. „Мукла исповест трава – о поезији Стевана Раичковића", (1997: 7–22); Хамовић, Драган. „Тематско језгро Раичковићеве лирике", (2010: 95–118).

Стога се зелена негативно семантизује као *злослутна* („злослутно зеленило“, 402), *злокобна* („зелен злокобни крик“; 476), *суморна* („зелене шуме сумором“, 619). Вегетација се доживљава као слепа сила природе супротстављена цивилизацијском поретку (и оном интелектуалном). Својом немом доследношћу она натапа и мрви сваки појединачни људски напор. Прави симбол те незаустављиве биолошке силе јесте коров („Гура тако, бесловесно / Без мисли...“, 411) који „буја, расте страсно / све осваја, свуда сеже“. Исказом „волим коров, све му тесно“ песнички глас са благим подсмехом и резигнацијом увиђа надмоћ биљног света над људским и неминовни процес *окоровљавања* који почиње и у њему самом („Да се живот, слутње, снови – / Све на свету – окорови“; „Песма корова и стихићи цветова“, 411).

Мисао о пролазности појачана је чињеницом да *зелени свет* не подразумева отворену природу, већ, напротив, угрожава простор града, који песнички глас доживљава као *свој* животни простор. Вегетација се, по правилу, везује за влагу, што је карактеристика песама о кишним/облачним данима у (Бео)граду („Зелени град“, „Зелено“, „Облачних песама број“ итд). Увођењем мотива мочваре, блата, жаба у песничке слике урбани простор се разграђује и трансформише у мочварни, трулежни, утварни: „Мочвари тмуле жуборност трајну / Рођени град“; „Препран жаба промуклим плугом“; „Утварне тешке блатне области“ и сл. („Зелени град“, 397).

Поглед лирског субјекта у небеску сферу, карактеристичан за космистичке песме, онемогућен је у поменутим песмама због облака који покривају небо. Међутим, формулација уводног стиха „У влажно лето облаци *нас* скрише“ (подв. З. О.) у којој облаци нису затворили небо, већ људе, указује на измену тежишта певања. Сакривен од светлости, уз звуке *тмуле* кише, лирски глас се окреће унутарњем бићу и у себи осећа „зелени слут“ пролазности. Међутим, вегетативна сила

нагриза и најосетљивији део унутарњег бића – сновиђења, тако важна лирском јунаку („Сан зеленило преснива бескрајно/ мисли зелених безмерје“). У завршници песме, лирски глас осећа да га је *зеленило* покорило („Зелен је полет освојио трајно“). Овакво осећање немоћи затвара и песму „Све су биљке“: „Нит’ се дало, нит’ се хтело / У векова недограђу / Да се створи право дело / И небесне слутње нађу“ (432). Као да полаже оружје пред оним што долази, варирањем радичевићевског мотива опроштаја песнички субјект релативизује своја песничка хтења и узлете.

Закључак. Симболика боја и светлости допунски осветљава поетику Станислава Винавера и њене мене. Она сигнализује да је песник од васељенских простора и трагања за апсолутом, после драматичних ратних искустава из оба светска рата, те ратног заробљеништва, постепено изгубио свој жар путника кроз васељену и почео да, не без резигнације и очаја, осећа моћ природе која разграђује људска достигнућа. Без обзира на све, велики лук који је у својим песмама прешао Винавер, од васељенских понора и ватромета, звезданог сјаја до корова који побеђује сваки напор духа простом биолошком, вегетативном снагом, сведочи о снази ове поезије.

Извори

Винавер 1921: Винавер, Станислав. *Громобран свемира*. Библиотека Албатрос. Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића. www.rastko.org.rs/knjizevnost/umetnicka/proza/svinaver-gromobran_c.html

Винавер 1927: Винавер, Станислав. *Гоч горі. Једна југословенска симфонија*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Винавер 1952: Винавер, Станислав. *Језик наш насушни. Прилог проучавању наше говорне мелодије и промена које су у њој настале*. Нови Сад: Матица српска.

Винавер 1963: Винавер, Станислав. *Награматика*. Избор из есеја. Београд: Просвета.

Винавер 2005: Винавер, Станислав. *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Београд: Дерета.

Винавер 2015: Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955).* Дела Станислава Винавера, књига 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Литература

Башлар 1998: Башлар, Гастон. *Вода и снови (оглед о имагинацији материје)*. Превод с француског Мира Вуковић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Башлар 2001: Башлар, Гастон. *Ваздух и снови (оглед о имагинацији кретања).* Превод с француског Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Јовановић 1997: Јовановић, Александар. „Мукла исповест трава – о поезији Стевана Раичковића“. У Раичковић, Стеван, *Камена успаванка и друге песме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 17–22.

Карановић 2010: Карановић, Зоја. *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Костић 1979: Костић, Лаза. *Песме Лазе Костића*. Избор и предговор Љубомир Симовић. Београд: Слово љубве.

Крајинац 2014: Крајинац, Б. „*Чувари света*. Песме Станислава Винавера“. У Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955).* Дела Станислава Винавера, књига 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 732–733. [1926]

Маларме 1970: Маларме, Стефан. *Песме*. Избор и предговор Коља Мићевић. Београд: Култура.

Манојловић 2014: Манојловић, Тодор. „Станислав Винавер: *Варош злих волшебника*“. У Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955).* Дела Стани-

слава Винавера, књига 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 707–713. [1920]

Метерлинк 1946: Метерлинк, Морис. *Плава птица (чаробна игра у шест чинова и дванаест слика)*. Превод с француског Душан З. Милачић. Београд: Просвета.

Опачић 2014: Опачић, Зорана. „Пригушене боје Алека Вукадиновића“. *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Јовановић, А.; Шеатовић Димитријевић, Светлана (ур.). Београд / Требиње: Институт за књижевност и уметност / Филолошки факултет Универзитета у Београду / Дучићеве вечери поезије, 231–258.

Опачић 2014: Опачић, Зорана. „Заточеник куће без прага (песимизам и самоћа у позном стварању Милана Дединца)“. У *Поезија и поетика Милана Дединца*. Зборник радова. Шеатовић Димитријевић, Светлана; Јаћимовић, Слађана (ур.). Београд: ИКУМ / Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2014, стр. 389–406.

Пастуро 2010: Пастуро, Мишел. *Црна: историја једне боје*. Превео Драган С. В. Бабић. Београд: Службени гласник.

Тешић 2015: Тешић, Гојко. „О *Европској ноћи*, укратко“. У Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955)*. Дела Станислава Винавера, књига 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 781–790.

Хамовић 2010: Хамовић, Драган. „Тематско језгро Раичковићеве лирике“. У Јован Делић (ур.). *Поетика Стевана Раичковића* (зборник радова). Београд / Требиње: ИКУМ / Учитељски факултет / Дучићеве вечери поезије, 95–118.

Чајкановић 1973: Чајкановић, Веселин. *Миит и религија код Срба*. Изабране студије. Приредио Војислав Ђурић. Београд: СКЗ.

Zorana Opačić

THE STARLIGHT OVER OUR HEADS – STANISLAV VINAVER'S POETICS OF LIGHT AND COLOURS

Summary

This paper deals with the light- and chromatic related symbolism of Stanislav Vinaver's cosmist poetry, present in his symbolist and expressionist phase (collections *Mjeća*, *Varoš zlih volšebnika* [The Town of Evil Wizards] and *Čuvari sveta* [Guardians of the World]) and the collection *Evropska noć* [European Night] as well. For Vinaver, colours and sounds (joined in a synaesthesia technique) constitute mainly elements of his artistic expression, conveyed through motion, rhythm, explosion of energy, as discussed by the author in his essays and the Manifesto of Expressionism.

This aspect of Vinaver's poetry is characterized by the opposition of the earthly and the unearthly sphere, including a negative evaluation of the earthly sphere and the poet's voice tending towards the aetheric sphere (the Spirit of the Universe). Therefore, the colours and lights prevalent in these poems are of solar and lunar descent: mainly blue, but red, purple and navy blue as well. Light and the colour blue signify divinity. Here we can discern some links to the Symbolists, primarily Mallarmé, Verlaine and Maeterlinck. In his epiphanies, the lyrical voice ascends into the universe and visits constellations, a trait similar to the poetry of Laza Kostić. In his monograph study *Zanosi i prkosi Laze Kostića* [The Ecstasies and Spites of Laza Kostić], Vinaver stresses Kostić's visionary spirit, his tendency to rise towards the stars – describing, in fact, his own poetic principles.

Evropska noć [European Night] contains more realistic landscapes, which influences the shift in the chromatic scale. The quest for the Spirit of Universe is still present, but the colour green makes an appearance in Vinaver's post-war poetry as well, signifying vegetation in a negative context, which places Vinaver's poetry in the vicinity of Raičković's

and Dedinac's motifs. It is related to moisture, rot, weeds, and human helplessness.

The symbolism of colours and light offers additional information on the poetics of Stanislav Vinaver, and its changes. It signalizes that the poet, starting from the cosmic space and the quest for the absolute, after dramatic war experiences from both world wars, including war imprisonment, began to feel the power of nature, prevailing over and surpassing the world and all human achievements. Regardless of anything, the great arc described by Vinaver's poems, from the cosmic abysses, fireworks and starlight to the weeds overshadowing and winning over any feat of the spirit, by means of the simple biological, vegetative force, bears testimony of this poetry's strength.

821.163.41.09 Винавер С.

Жарка Свирчев
Бечеј
zarkasv@yahoo.com

ТРАДИЦИЈА *ЕВРОПСКЕ НОЋИ*

Апстракт: Рад представља прилог проучавању Винаверове концепције традиције и поезије. Интерпретативно полазиште чини есеј *Наши везови*. Концепт традиције изложен у њему послужиће као предложак за тумачење поетике *Европске ноћи*, односно поетске артикулације књижевнотрадицијске свести. Окосница истраживања је интертекстуална мрежа *Европске ноћи* која се гради у дијалогу са средњовековним, усменим, романтичарским и симболистичким књижевно-културним наслеђем. Циљ истраживања је и превредновање Винаверове зреле песничке речи, које подразумева и контекстуализацију *Европске ноћи* унутар српског песништва након Другог светског рата.

Кључне речи: *Европска ноћ*, традиција, интертекстуалност, културноисторијска и књижевнотрадицијска свест.

Гине ткач,
и гине ткање, и влат.
Ал' чудно непогиба мир златни зри
где гинуло се и ткало.
Момчило Настасијевић

„Наши неодољиви, опојни везови“

У појмовнику Винаверове есејистике међу повлашћене теме-одреднице спада и традиција. Традиција је вишеслојни топос у Винаверовом стваралаштву, разгранат у есејистици, пародијским збиркама, путописним белешкама, песничкој речи. Винавер је, с обзиром на

то да је писац изражене књижевноисторијске свести, увек бивао свестан и епохалне ситуације на коју треба да одговори српска књижевност, те његови стваралачки топоси, међу којима је и традиција, нису довршене и затворене схеме које је он по потреби актуелизовао. Ипак, у Винаверовој вишедеценијској концептуализацији традиције могу се мапирати константе.

У појмовнику Винаверове есејистике одредница *традиција* само условно би се могла одвојити од одреднице *модерност*. У доследној одбрани модернизма (в. Тешић 1998: 15–71) и 20-их, и 30-их и 50-их година Винавер је био свестан изазова историје (и) књижевности са којом ступа у дијалог, те је концептуализацију традиције саображавао поетичким менама. Винавер категорији модерности није приступао хронолошки већ квалитативно, па је за делима интуиције, што је кључна ознака модерности за Винавера,[1] трагао у минулим вековима и епохама, у распону од средњовековне супкултуре до европског симболизма. Винавер испољава „осећање историје“ које подразумева „запажање не само онога што је прошло у прошлости већ што је садашње у прошлости“ (Елиот 1963: 34). Отуда су се на Винаверовој листи модерниста нашли, на пример, Шекспир, Вијон, Рабле, Нервал, Сарајлија и Његош.

Такође, традиција је за Винавера стожер културе и књижевности, али је неопходно да буде стално отворена за иновирање: „може ли се остати искрено на старом и непривлачном, без зачина и дражи?“, реторски се запитао Винавер у есеју *Задатак песника* (1931), одговарајући да „доцније можемо и да се вратимо неком староме обрасцу који је пун сржи историје. Али у из-

1 Модернистичка дела су за Винавера, *summa summarum*, дела обележена антирационализмом и антипрагматизмом или, Винаверовим речником, дела музике, слутње, заноса, фантастике, језика апстракције и алузивности, ослобођеног нормативних стега. Тек ће подробнија анализа Винаверове есејистике показати да ли је појмове *модерно*, *модернизам* и *модерност* употребљавао у синонимном значењу или им је приписивао дистинктивна обележја.

весном ритмичном преокрету, у извесном и вољном новом подмлађивању... (...) Запекли су се били исувише стари ожиљци. Самим тим и старо постаће ближе и разумљивије, доћи ће у додир са новим тражењем као противутежа, оживеће“ (Винавер 2012а: 54).

Иако се залагао за оживљавање одређеног вида традиције, Винавер је културу доживљавао интегрално, сматрајући, у суштини, да је традиција једна. Од младалачких списа Трајка Ћирића до позних есеја у којима се ослања на руске формалисте, Винавер негира фрагментирање културе и традиције било на географском, било на хронолошком плану. И у овом Винаверовом ставу запажа се блискост са Елиотовом концепцијом традиције јер енглески песник такође опомиње да песник треба да буде „прожет до сржи не само својом генерацијом већ осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак“ (Елиот 1963: 35).

Винавер је питање односа традиције и модернизма концептуализовао у периодима смене поетичких парадигми у српској књижевности, односно у сукобима *старих* и *нових* 20-их, 30-их, али и 50-их година. Његова есејистика је остала неоправдано по страни у разматрањима послератних књижевних токова у којима је промишљање и превредновање књижевне прошлости, односно „битка за традицију“, постало доминанта. Сумирајући исходишта и токове послератне полемике модерниста и реалиста, Јован Христић је истакао, имајући у виду своју песничку и критичарску генерацију, да „трагање за традицијом, међутим, представља једну од најважнијих и најпресуднијих одлика једног крила модернизма педесетих година, и то трагање за једном ‘другом традицијом’ у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване“ (Христић 1994: 89). Међутим, потрагу за алтернативним видовима традиције почетком 50-их година отвара и Винавер есејом „Наши везови“ (1951, *Књижевност*).

Есеј „Наши везови“ вишестуко је значајан за оцртавање Винаверовог стваралачког континуитета, али и послератних књижевних тенденција и токова. На овај есеј је још 1965. године скренуо пажњу Новица Петковић истичући да је у њему Винавер досегао своју пуну меру, тријумфујући у њему и као есејист и песник и књижевно-језички теоретичар (Петковић 2012: 693). Есеј „Наши везови“ 50-их година комплементаран је „Манифесту експресионистичке школе“ 20-их година. Иако иницијално није писан као програмски текст, мада се могу и у њему пронаћи елементи манифестног дискурса – имамо ли у виду књижевноисторијски контекст – есеј „Наши везови“ завређује да му се накнадно прида епитет манифестни јер у њему искри обнова културноисторијске и књижевнотрадицијске свести која ће обележити генерације послератних модерниста.

Есеј „Наши везови“ Винавер отвара рефлексијама о тенденцијама у савременој култури обележеној техничким прогресом и доминацијом математичке свести. Новонастала цивилизацијска ситуација, између осталог, поставља захтев ка што већој апстракцији стваралачког израза (архитектонског, песничког итд). Хоћемо ли успети да се изразимо? – питање је које Винавер опсесивно поставља од најранијих стваралачких дана, а централно је и у есеју „Наши везови“. Винаверова острашћена посвећеност језичким/изражајним проблемима суштински се тиче питања идентитета српске књижевности и културе. Јер, проблем израза за Винавера је централно питање *опстанка* једне културе. Отуда су Винаверова језичка трагања и трагања за адекватним изражајним формама истовремено и потрага за формалним решењима која ће српску културу развијати и богатити, уписујући је на европску стваралачку мапу.

Тражење нових путева повод је за усмеравање стваралачке пажње ка минулим епохама: „Преобразићемо корисну старинску грубост у још кориснију изразитост. Ова се данас није лишила снаге, али се ослободила свега муклога и нераспеванога, свега што није кадро да се

просветли свешћу заједнице. Бојазан се јавља: нису ли нам потребни векови за то? Али кад клонемо у сумње такве – треба само да помислимо на чудотворне наше везове и чипке!“ (Винавер 2012б: 137). Винавер надахнуто исписује похвалу стваралачкој свести и вештини везиља у којој се наслућује данашње доба математике, физике, машинских замршаја. Он не разматра вез само у поетичким координатама, већ га промишља и као културолошки и антрополошки феномен *par excellence*. Чак, поигравајући се са херменеутичком дијадом питање–одговор, Винавер скреће пажњу на то да је вез можда одговор на питања која данашње природне науке тек наслућују.

Винаверова мисао водиља је да вез треба да постане архитекст савременом стваралачком искуству.[2] У везиљској уметности издвојени су елементи које Винавер жели да оствари у песничкој текстуалности, трепет неухватних ритмова и равнотежа покрета и узлета. „Основно начело“ које он уочава у различитим областима људског мишљења и делања у везу је отелотворено (исплетено) – срце космоса које је „у склопу и расклопу узлета и отпора који се усклађују“ (Исто: 140). Стваралачки сусрет узлета и отпора Винавер истиче не само као песнички, већ и као творачки принцип културе, о чему ће исцрпно писати у књизи о свом песничко-филозофском претходнику, Лази Костићу.

Вез Винавер смешта на иницијалну позицију човекове изражајности: „Још од Египта, још од пећинског човека, пред очима човечанства, лебде: шара и лавиринт, као изрази унутрашњег заплета“ (Исто: 141), а најизразитија лавиринтска култура је минотаурска. С обзиром на то да смо „ми овде, на старом тлу веза и чипке и игре у облике, коју нико није могао да нам развеје“, а који се очитава у нашем дуборезу, фрескосликарству и акценатском систему, „та чињеница доказује

2 У *Европској ноћи* песнички чин се означава лексичким корпусом који упућује на вез: ткање, залет, расплет, расклапање, лук, чворови, одмршаји, кројити.

да ћемо бити кадри да се снађемо и данас, у овом велематематичком раздобљу“ (Исто: 143). Међутим, почело је затамнило вековање „грчког класицизма“ чије превладавање Винавер поставља као стваралачки императив. Грчка концепција геометрије и хармоније, која корени у идеји неизбежне простоте и величанствене једносмерности што потчињава језик, опонентна је идеји многострукости и разгранатости,[3] те перманентним дијалектичким обртима који творе динамику израза. Музичари су се први ослободили грчког класицизма определивши се за „милогласне зањихане контрапункте“ и полифонију, а народ никада није ни робовао „припростом“ као елита (Исто: 142). Традиција везова се, дакле, указује као врело на које треба стваралачки да се ослањају савремени уметници. Потрагу за „другом традицијом“[4] Винавер ће иманентнопоетички доврхунити у последњој песничкој збирци, *Европска ноћ*.[5]

---

3 Винаверова концепција језика и текста блиска је, са једне стране, Хајдегеровом схватању језика, а са друге наговештава постструктуралистички концепт текста какав је, на пример, изложио Барт у есеју „Од дела до текста“ (1986).

4 О везу као алтернативној традицији и инспирацији која је врло богата и која иде „паралелно са оном народног рапсода“ писао је још Растко Петровић у есеју „Тумачење народних рукотворина, од пећинских људи до везиља у скопској Црној Гори и пиротских ткаља“ (1924, *Време*). Везиљска уметност је и за Растка Петровића текст унутрашњег духовног света, митова, религија и страсти, те би проучавање и класификација женских радова још више допринело разумевању народног духа и културе (Петровић 1964: 318, 319).

5 Истраживање Винаверовог позног песничког дијалога са традицијом ограничава се на *Европску ноћ* из хеуристичких разлога. Свестрано осветљавање ове теме подразумева укључивање у истраживачки видокруг и песама објављиваних у часописима након 1952. године и рукописну оставштину. Ова истраживања ће умногоме бити олакшана објављивањем Винаверових сабраних песама у оквиру уређивачког пројекта проф. др Гојка Тешића *Дела Станислава Винавера*. Срдачно захваљујем професору Тешићу на уступању рукописа књиге *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955)*, која је у међувремену објављена као 10 књига у оквиру *Дела Станислава Винавера*. Такође, топлу захвалност професору Тешићу дугујем због несебичне помоћи у експликацији појединих ставова у овом тексту.

Интертекстуалне нити *Европске ноћи*

Промишљајући поетички лик *Европске ноћи*, Миодраг Павловић је указао на једну од кључних особености збирке, истакавши да „она не припада никаквом покрету, не опредељује никакву епоху. Али та поезија у свом ткању, и у својим најбољим моментима, ипак има јасне стилске рубове и структуру“ (Павловић 1973: 21). Парадоксално, поезија *Европске ноћи* и јесте и није везана за одређени стилски правац. Јер, увезујући нити различитих песничких традиција, Винавер их је слио у јединство које истовремено и памти изворишта, али и доноси једно аутентично и иновативно песничко искуство.

Иницијална песма чији је наслов понела и збирка представља поетички стожер из којег проистичу сложени смисаони токови поетског света. Насловна синтагма метафорички сажима две парадигме око којих се сабирају поетски фрагменти – апокалиптичност непосредног историјског искуства и стваралачку драму космичких размера. Иступајући у ужасу *европске ноћи* коју оличава хорор нацистичких логора, песнички субјекат зазива *обесвећену европску ноћ*: „Светлост је наш изгубљени адиђар / Старински дражесни накит / који су скинули са ноћи“; „О, опљачкали су, обесветили велику чаробну раскалашну / ноћ“ (Винавер 1952: 5). *Обесвећена европска ноћ* је песничко искуство и имагинација које Винавер настоји реактуелизовати у својој збирци, *понoћно сунце* за којим креће у потрагу. Интертекстуални књижевно-културни кодови којима је премрежена збирка поетска су стратегија осветљавања утуљене баштине. Интертекстуалност *Европске ноћи* вид је обнављајућег самопреиспитивања и самодефинисања културе, како је интертекстуалност одредила Рената Лахман (в. Lachmann 2008).

Везиљска уметност и фигура везиље у *Европској ноћи* представљају парадигматично интертекстуално исходиште. Међутим, вез није једнозначни интертекст у

Европској ноћи. Његова вишеслојност указује на цивилизацијска и песничка искуства која Винавер актуелизује у новом значењском и вредносном контексту. *Укрштајући* временски различите књижевно-културне и поетичке слојеве српске књижевности, Винавер на метапоетичкој равни *Европске ноћи* исписује једну могућу историју српске поетске речи, иновативну и плодоносну, посматрано на фону песничких струјања почетком 50-их година прошлог столећа. Окоснице те књижевноисторијске визије јесу средњовековна, фолклорна, романтичарска и симболистичка традиција.

О значају традиције средњовековља, конкретно византијског, и могућностима (потреби) стваралачког дијалога са њом Винавер је писао у есеју „Скерлић и Бојић“ (1935). Запажајући чворно место есеја, „стално тињајуће питање о односу српске књижевности према националној традицији али и изазовима модернизације“, Предраг Петровић указује на то да се од овог Винаверовог есеја „може пратити формирање модерне књижевне свести о Византији“ (Петровић 2013: 131, 132). Евоцирајући своје песничке почетке које је обележила (и не само њих) потрага за „техником српског стиха“, Винавер сведочи да је Византија за њега била откриће и начин да се „обнови традиција језика коју је претргао Вук. (...) Византија за мене била је одмах проблем технички, проблем да се мистика изрази контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодређености словенске“ (Винавер 2012б: 112).

На трагу Винаверових аутопоетичких исказа, порекло антиномија на којима гради песничке слике у *Европској ноћи* може се тражити у средњовековном песничком наслеђу. У лексичком слоју збирке који се архаичном стилизацијом везује за језичку традицију „претргнуту од Вука“ (многоглагољив, глуха, мољаху, спасеније, печално, злед, безмерје, умље, кружје, безданије) назире се језичко памћење књижевности сакралног карактера. Превласт звучне стране речи као

носиоца семиозе, поред симболистичког, отисак је и поетске комуникације са синкретизмом уметности музике и речи својственим византијској поетици. Истовремено, Винаверова поетска реч настоји да поништи звучно изобиље које онемогућује спознајно искуство. Да би искусио и ослушнуо „трепет твари“ („Ликовање тајно“) песнички субјекат понире у „величанствено ткање тишине“ („Насеље“). Херметичност песничког израза очитава тежњу да се песничком речју изрази само ћутање, што је поетички топос византијске књижевности. Гномском сажетошћу исказује се поетичка формула која корени у апофатичкој сазнајној и спознајној парадигми: „Речи су претамне – печалне – прекратке / Ал слика чистија – истија – буднија“ („Свет извире“). „Многословна таутологија“ својствена стилу „плетенија словес“ (Богдановић 1991: 65) искрсава у Винаверовој вишеслојној синонимици и метафорици, мада се „речито ћутање, ћутање као гносеолошка категорија или симбол сазнања“ (Исто: 66) које је у сржи „плетенија словес“ чешће остварује на експлицитној семантичкој равни, но у дубинском слоју песме структурним контрастирањем појмова, као што је случај у песми „Врховна свирепост блеска“.

Фигура везиље такође упућује на средњовековну уметности с обзиром на то да евоцира једну од архетипских песничких фигура, деспину/монахињу Јефимију. Међутим, у *Европској ноћи* тешко је препознати цитатне сигнале који се везују за искуство песникиње-везиље. Ипак, Винавер је дао своју варијанту „нове Јефимије“. „Симбол је прастари“, пише Винавер у есеју посвећеном Ракићевој „Јефимији“ и Попиној „Манасији“, „заштитница једног племена, једног града, једног народа, једне културе, бди над својим родом, у доба најмучнијих његових коби. Од таквих симбола и митова остварено је оно што Јунг назива дубином наше предачке подсвести“ (Винавер 2012в: 156). У песми антологијске вредности, „Света Петка у Охриду“, ослањајући се на традицију византијског фрескосликарства, пе-

снички субјекат настоји да историјски удес савременог човека трансцендира евокацијом архетипске енергије.

У почетним стиховима песме открива се поремећај настао затварањем трансцендентне перспективе: „У тамној претамној црквици / Ишчезао је стари блесак светице / Која је блистала некад / Безмерјем светлим и слављем“ (Винавер 1952: 22). Тама цркве осведочава одсуство светице, односно божанске енергије чије је стециште светлост којом зрачи њен иконописани лик. Антитеза не евоцира сукоб опречних сила, већ постапокалиптично доба, присуство таме, зла, превладавање материјалног света, смрти.

У другој строфи лирски субјекат евоцира присуство сакралног, реконструишући стваралачки чин иконописања: „Њој се отео израз неухватљив и знан, / Кога је био свестан њен зограф / Кад јој је издужио тело / У ликујући лепршни благослов“ (Исто). Сећање на „светловиђење“ кореспондира са дубином ништећег заборава. Усредсређеност на светитељкин иконописани лик, који у византијској култури фигурира као локус спиритуалног живота, исказује чежњу за одбеглим духовним озарењем које се очитавало на лицу, а које је зограф, иконопишући непосредно Божје деловање, осликао. Издуживање светитељкиног тела тј. његова трансфигурација своје упориште, такође, има у поетици византијског фрескосликарства јер сигнира одуховљеност, преображај физичке у духовну супстанцију.

О одсуству комуникације између онтолошки удаљених равни симболички потврђује светитељкина немост: „Све више ћути тамни лик / У себе се повлачи / Црта у црту, боја у боју / Како који прохуји век / И ниједан потез / Не преображава се у реч, у знак“ (Исто). „У непрекидном сумраку људском“ говор иконе не допире до људског ока/уха. Међутим, повлачење и затварање иконописаног само је огледало таме и насиља који се распростиру испред ње, јер икона је та која у кључу византијске визуелне парадигме производи поглед

и детерминише свет испред себе. Повлачење светитељке повлачење је духовног у човеку, затварање човека за оностранo, за оно што трансцендира материјалне окове његове егзистенције.

Међутим, светица „Није заспала за свагда. / Преко ње је пала тама“. Оно *скривено* још увек може да се оспољи, прекинута комуникација може да се обнови. „О, потребна је опет молитва“ да би се успоставила веза са архетипом, „Да нам врате њу: / Бескрајну чежњу људску / Свеопроштаја и свезаштите „ (Исто: 23). Зло и угроженост човека се мора превладати молитвом која треба да буде „не чудесна, не кликтава“, већ „шапат глух“ и „ромон потмуо“, у којој се назире исихастички концепт молитве као пута до светлости, светлости одбегле са светитељкиног иконописаног лика.

Особеност поетске симболике *Европске ноћи* јесте вишезначност и вишеслојност. Поједине фигуре у збирци, попут анђела и демона („Дан“), не могу се недвосмислено везати за један традицијски ток. Винаверови анђели и демони конотирају хришћанску иконографију, али и фолклорни фундус. Са фолклорном имагинацијом Винавер у *Европској ноћи* ступа у дијалог преко митопоетских слика, појединих топонима, жанровских оквира и версолошког регистра. Још је Миодраг Павловић, указујући на сродност појединих песничких слика са индијским, старогрчким и хришћанским мистицизмом и космогонијама, запазио да се „пажљивом анализом појмова које је Винавер употребљаво, њиховим слагањем и поређењем њихових функција може сложити једна доста прецизна песничка космографија“ (Павловић 1973: 17–18).

Иницијална песма збирке, у митопоетском кључу, представља стање хаоса. Песнички субјекат који се идентификује са заједницом преузима на себе творачку улогу – „Наша буновна мисао (...) / Хтела би да обасја пространства / И да растера утваре“ (Винавер

1952: 6). Пут од хаоса до новог поретка Винавер је населио митологизованим бићима и предметима демонске природе (на пример, Стакленцем из истоимене песме или угљем и гвожђем у песми „Угаљ, гвожђе, кромпир“) и анимистички оживљеним појавама (вода подземна, дрвеће безмерно, камен, тамни борови, ватрени сунцокрет) чија се симболика може одгонетнути у лексиконима традиционалне културе. Поетска топографија, иако редукована, више заумна и сновидна, успоставља вертикалу од хтонске до космичке равни на којој су препознатљиви топоними (кланац, река, гора, извор) присутни у фолклорним представама.

Међутим, Винавер релативизује традиционална значења појединих топонима. Свет тишине у фолклору је повезан са хтонским, опасним, угрожавајућим силама. Песма „Насеље“ се гради на принципу контраста између артифицијелности песничке речи човека и пантеистички доживљене тишине природе. Тишина природе је жуђени простор спокоја и стваралачког зрења, простор интензивне комуникације са „духовима поља и гора“. Простори у којима се чује епска и лирска песма човека супротстављени су ненасељеним пределима који чувају своју везу са исконом.

Фигура везиље и песнички чин изједначен са ткањем евоцирају магију речи и плетива распрострањену у митолошким представама и обредним праксама. Песме „Вијем“, „Арабеска“ и „Везиља намењује“ еманирају обредни потенцијал и својим ритмом игре, кола и разбрајалице, и својим лексичким корпусом. Песничком плетиву придају се многострука значења и функције, исцелитељска, прочишћујућа, препорађајућа, креационистичка. Насловом песме „Басме“ упућује се на жанровски отисак и магијско окружје у који је утиснут. Пет нанизаних катрена има функцију исцељења бића која одјекују слутњама мутним од „тамних урока“. Динамичност која се остварује елиптичним изра-

зом, лирским паралелизмима и анафоричком структуром стиха у дослуху је са драматичним егзистенцијалним положајем човека на ивици између живота и смрти, те кризним моментима (који осведочава историјски подтекст *Европске ноћи*) у којем се прибегава магијском дејству басме.

Космичка драма врхуни у последњој песми *Град на морем*. Након „смрти заноса горка“ израња „нови смарагдни Град“ чији симболички потенцијал може да сеже и у хришћанску есхатологију како је сугерисао Миодраг Павловић (Павловић 1973: 18). Међутим, нови град, у митопоетском контексту чији су се трагови покушали назрети, упућује и на укроћивање хаоса успостављањем новог поретка чије је утемељење космички стуб чије је једно од обличја и град.

Фолклорна традиција је Винаверова спона и са поетиком романтизма, односно Лазом Костићем. Костић је песник који је такође стваралачки општио са различитим традицијским токовима. У полемици са *Књижевним новинама* 50-их година Винавер оспорава мишљење да је Костић „мртво име наше књижевности“, инсистирајући на његовој књижевно-филозофској модерности. Костић је за Винавера наш „најдуховнији писац“ и његова личност „недостаје као парче духовног хлеба“ широким слојевима народа (Винавер 2012б: 401). Јован Делић је запазио да је Костић „за пјеснике и критичаре XX вијека постао лакмус: по његовом статусу у српској поезији могу се одређивати смјене поетичких парадигми“ (Делић 2011: 381). Винаверов стваралачки сусрет са Костићем који се очитује и на имманентнопоетичком плану *Европске ноћи* отвара нови талас „реактуелизујуће рецепције“ Лазе Костића након Другог светског рата.

„Све је ту романтично: сањарије, слутње, емоције, обраћање срцу“, пише Миодраг Павловић о песми „Остави“, додајући „али песма ипак припада нашој епо-

си, густини модерне поезије: она је свакако модерно искоришћавање романтичарских песничких елемената“ (Павловић 1973: 21), чиме је лапидарно исказао и Винаверов приступ традицији. Винаверов однос према стваралачком чину је романтичарског порекла (и даље, античког, дионизијске провинијенције), близак Костићевом концепту песничког стварања „међу јавом и мед сном“, односно заносу као творачком начелу. Надовезујући се на свог песничког претка, Винавер истиче да „прави песник пева од заноса, у заносу“, објашњавајући да је (Костићева) поезија „у основи она махнитост, она обузетост, оно високо лудило о коме говори Платон; она опојност пиндаровска, оно Гетеово деклемовање распарчаних и слободних речи, тобоже без везе, али тако да се оне ипак упућују, готово и преко свачије воље, у неки дубљи смисао, који је сав од понора и сав од блеска“ (Винавер 2012г: 131). Винаверове речи могу се читати и као ars poetica *Европске ноћи*. Многе метафоре, стихови и песничке слике смисаоно се увезују на трагу „вечног, исконског заноса песничког“ како би рекао Костић: „Време се преродило, / Знамења прекалила / И недосегнути сан / Зове“ („Свест“); „Опет ћу пити безмерне слутње: / Звезданих ноћи прадревна вина“ („Привидом“); „Извори прадревне вечне сањарије“, „Страховит лековит занос звездани“ („Остави“). Сукоб *јасности* и *тајанствености, онирично*сти који је поетичка константа у песничком колоплету, сукоб је два песничка концепта. Стваралачка ситуација Станислава Винавера, односно књижевноисторијски контекст у којем стаје у одбрану „вечног, исконског заноса песничког“ сродна је Костићевом последњих деценија 19. столећа када он стаје у одбрану поезије од „пролазног народног заноса“, полемишући са естетичким идејама Светозара Марковића и Чернишевског.

Павловић је, такође, повукао паралелу између Винаверове „Катедрале“ и Костићевог „Минадира“, истичући баладни тон и мотив градитељства. Павловић, ме-

ђутим, запажа да је Винаверова катедрала „нека свеопшта, екуменска катедрала (...) стваралачки одговор на катастрофалне историјске сукобе који настају услед разједињености људи на националне, религиозне, расне и културноисторијске таборе.“ (Исто: 26, 27). Архитектонско здање које представља обједињујући принцип разнородних елемената (друштвених, културних, духовних), а које се оваплићује у песничкој речи коју симболишу богомоље „светлије и јасније / Блиставије и страсније / Жуборније и гласније“ (Винавер 1952: 35), као и покајнички градбени подухват искупљења и спасења путем „звучног блеска“ интертекстуално призива и Костићеву поетску визију укрштаја романско-католичке и словенско-православне традиције у венецијанском храму.

У сржи Винаверовог концепта традиције (модерности) назире се Костићево „основно начело“ које опева поетски субјекат у „Ликовању тајном“: „Док се једно с другим везује и спреже, / Док се једно од другог издваја и згража / Сваки по своме, сваки изван свог, / У сласти калупа, у власти распада; / Занос је срж“ (Винавер 1952: 20). Костићев принцип укрштаја Винавер транспонује на књижевноисторијске токове и њихово метатекстуално уобличавање: „Када би се Лазина поставка о успелом укрштају на нашем историјском подручју добро проучила, ко зна како би изгледала историја наше књижевности? Свакако би добила једну нову димензију. И ни у ком случају овде није реч само о исламу и хришћанству, него о свему што одвајкада оличава сукоб између два опречна начела на нашем тлу. А, пре свега, посреди је још навика да баш уз такве сукобе дишемо и живимо, и да у том сукобу стварамо и уобличавамо“ (Винавер 2012г: 496). Једна таква алтернативна (апокрифна) визија поетског стваралаштва исписује се у поетском свету *Европске ноћи*. Средњи век се преплиће са фолклором, романтичарско нагињање ка звучној страни речи насупрот семантичкој јасности слива се у симболистички мистицизам звука. Вербални аспект

збирке укршта се са визуелним језиком Лубардиних илустрација који тек чека своје истраживаче.[6] Вузелни корпус збирке призива у своје окружје авангардну интермедијалност, али и наслеђе барока које је Павловић маркирао у Винаверовој обнови Wortlyrik (Павловић 1933: 22). Компаративно сагледавање збирке Павловић закључује ставом да „у песмама *Европске ноћи*, Винавер не личи ни на Настасијевића, ни на Растка Петровића, не личи ни на симболисте ни на надреалисте (...) он нема никаквих критеријума ван себе“ (Исто: 17). Па ипак, традиција јесте Винаверова архимедовска полуга у *Европској ноћи,* аутентичном песничком искуству које потврђује да је Винавер био „интелектуални, мислени песник значајног формата“ (Исто: 28).

Присуство разнородних песничких искустава у збирци (на метричком, тематско-мотивском, идејном и симболичком плану) осведочава да Винавер традицији није приступао селективно, бирајући само један њен ток као исходиште савременог песничког стварања, већ са свешћу о њеној целовитости и неразлучивости, разумевајући традицију као *уједињење*. У последњој строфи „Берача предела“ слути се удес књижевноисторијског заборава и кидања традицијских нити, односно пруступа традицији као расцеловљењу: „Раскине ли се многолики / Устрептали преплет – / Ко ће опет то да склади у склоп, / Ко опет да склопи у склад, / И ко да спасе, бар једну цваст: / Прегршт боја и вода – / И једну неба и земље руковет: / За оквир песме?“ (Винавер 1952: 28).

„Сто извора / Спаја свој сребрни млаз“

Винаверова последња збрика заузима иницијално место на линији обнове културноисторијске и књижев-

6 У књизи *Европска ноћ. Сабране песме (1919-1955)* први пут се након издања *Европске ноћи* 1952. године збирка штампа у интермедијалном виду. Интермедијалност *Европске ноћи* призива у своје окружје *Откровење* Растка Петровића, али и Попине збирке.

нотрадицијске свести педесетих година прошлог столећа. Миодраг Павловић истиче, не без основа, да „књига *Европска ноћ*, међутим, није имала књижевно-историјски ефекат, иако се појавила у време када су код нас пуцале танке скраме догматске, доктринарне естетике књижевности“ (Павловић 1973: 21). Ипак, та чињеница нас не обавезује да збирку не сагледавамо у књижевноисторијском контексту. Гојко Тешић оправдано скреће пажњу да је реч о „потпуно неправедно запостављеној и произвољно и погрешној вреднованој“ књизи, указујући да је реч о „превратничкој збирци у педесетим годинама новог радикалног модернизма, чији су корифеји били Васко Попа и Миодраг Павловић“ (Тешић 2015: 782). Нова тумачења и вредновања *Европске ноћи* требала би и да олуче Винаверову песничку реч – од његовог дијалога са прецима, преко сродности са савременицима, првом генерацијом послератних модерниста, до антиципације доцнијих песничких искустава. Иако превредновање *Европске ноћи* подразумева и указивање на Винаверова песничка „исклизнућа“, збирка не би требала да буде само патинирана књижевноисторијска чињеница. Речи које је Винавер исписао поводом Костићевих песничких вратоломија завређују да буду поновљене поводом *Европске ноћи*: „Да се није толико играо песничких опасности, чуда и покора, избегао би и много штошта што му је, по речима Богдана Поповића, „кварило песму“, те није испадала „цела лепа“. (...) од свег тог песничког „циркуса“, (...) песме, кад препреке победнички савладају, испадају овејана смелост, блистава и ненадмашна жетва заноса.“ (Винавер 2012г: 213).

Извори

Винавер 1952: Винавер, Станислав. *Европска ноћ*. Београд: Ново покољење.

Литература

Барт 1986: Барт, Ролан. „Од дјела до текста“. *Савремене књижевне теорије*. Мирослав Бекер, ур. Загреб: Либер, 181–186.

Богдановић 1991: Богдановић, Димитрије. *Историја старе српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав. „Задатак песника“. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 51–54.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав. „Лаза Костић је једно од најживљих имена наше књижевности“. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 401.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав. „Скерлић и Бојић“. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 90–119.

Винавер 2012б: Винавер, Станислав. „Наши везови“. *Одбрана песништва*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 135–143.

Винавер 2012г: Винавер, Станислав. *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике.

Винавер 2012в: Винавер, Станислав. „Нова Јефимија“. *Београдско огледало*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 156–157.

Делић 2011: Делић, Јован. „Лаза Костић и српско пјесништво двадесетог вијека“. *Лаза Костић: 1841-1910-2010: примљено на I скупу Одељења језика и књижевности од 18. I 2011. године, на основу реферата академика Предрага Палавестре и Љубомира Симовића*. Љубомир Симовић, ур. Београд: Српска академија наука и уметности, 381–389.

Lachmann 2008: Lachmann, Renate. „Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature“. *Cultural Memory Studies: an internationaland interdisciplinary handbook*. Astrid Erll, Ansgar Nünning, ed. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 301–310.

Павловић 1973: Павловић, Миодраг. „Звучна екумена Станислава Винавера“. *Европска ноћ и друге песме*. Миодраг Павловић, ур. Београд: Српска књижевна задруга, 7–29.

Петровић 1964: Петровић, Растко. „Тумачење народних рукотворина, од пећинских људи до везиља у скопској Црној Гори и пиротских ткаља“. *Поезија*. Зоран Мишић, ур. Београд: удружени издавачи. 316–320.

Петровић 2013: Петровић, Предраг. „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“, *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Драган Бошковић, ур. Крагујевац: ФИЛУМ, 131–141.

Тешић 1998: Тешић, Гојко. *Пркоси и заноси Станислава Винавера*. Београд: Просвета.

Тешић 2015: Тешић, Гојко. „О *Европској ноћи*, укратко“. *Европска ноћ. Сабране песме (1919-1955)*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике, 781–790.

Христић 1984: Христић, Јован. „Иван В. Лалић“. Есеји. Нови Сад: Матица српска, 185–100.

Žarka Svirčev

THE TRADITION OF *EUROPEAN NIGHT*

Summary

Vinaver's essay *Our embroideries* (Naši vezovi, 1951) and his collection of poems *European Night* (Evropska noć, 1952) represent initial moves in the process of renewal of awareness about literary tradition and cultural history during the 1950s. In the essay *Our embroideries,* Vinaver points out that the embroidery should become an architext of contemporary poetic experience, singling out its modernist features. In *European Night* Vinaver's immanent poetics communicate with tradition, establishing intertextual connections with the Middle Ages, the poetics of oral literature, Romanticism and Symbolism. Moreover, with its reliance on tradition, *European Night* anticipates a new wave of modernism in Serbian literature.

821.163.41.09-1 Винавер С.
82.0

Јелена Панић Мараш
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
mazepa@sezampro.rs

„МЕТАФИЗИКА ДУХА“ У ВИНАВЕРОВОЈ ОДБРАНИ ПОЕЗИЈЕ

Апстракт: Рад истражује Винаверову модернистичку поетскокритичку мисао изражену кроз полемичке текстове који су настали тридесетих година прошлог века, у првом реду адресовани на заступнике друштвено ангажоване књижевности и представнике надреализма. Уочено је да се Винавер и у промењеним поетичким, друштвеним и идеолошким околностима чврсто држи уверења везаних за идеје које авангарда темељи, али и доследно оспорава било какав вид инструментализације уметничког, песничког стваралаштва. Не губећи из вида ни извесне увиде настале у француској новој критици који потцртавају особену повезаност између књижевне критике и филозофије, у раду се продубљују одређени аспекти модернистичке мисли Станислава Винавера који су у вези са њеном теоријском преокупацијом, а на коју се посебно осврћу управо они аутори који су из наглашено различитих полазних позиција оспоравали њен значај и домете. У исто време и у одређеној мери прати се и утицај који својим делом Анри Бергсон врши на поетскокритичку мисао нашег аутора. Синтагма „метафизика духа“ преузета из ауторових полемичких текстова сагледава се као упоришна тачка једног сложеног и разуђеног поетичког система који Винаверов опус доследно развија сугеришући неприкосновену оданост Поезији и слободи уметничког стварања.

Кључне речи: „метафизика духа“, идеализам, Бергсон, одбрана поезије, слободно уметничко стваралаштво, друштвено ангажована књижевност, модернизам/авангарда, надреализам.

Синтагма „метафизика духа“ употребљена је у једној полемици која се водила на страницама листа *Време* јануара и фебруара 1932. године између Велибора Глигорића и Станислава Винавера и у овом раду она се сагледава као упоришна тачка једног сложеног и разуђеног поетичког система који Винаверов опус доследно развија сугеришући неприкосновену оданост Поезији и слободи уметничког стварања. Као окосница за ову полемику – познато је – послужио је Глигорићев текст „Поглед на нашу књижевност“. Овом приликом, међутим, нећемо шире аналитички промишљати оне моменте из Глигорићевих или Винаверових текстова који нису у ужој вези са „метафизиком духа“ на коју се оба аутора позивају, иако са потпуно различитих, па и дијаметрално супротстављених становишта. Повод за улазак у метафизичка питања ове првенствено књижевне полемике око статуса и улоге модернизма био је Винаверов одговор на Глигорићево виђење српске књижевности које је понудио читаоцима листа *Време.*

Шире посматрано, ова полемика на известан начин иде и у прилог оним разматрањима која уочавају битне релације између филозофије и књижевне критике. Тако, рецимо, истакнути представник француске нове критике Серж Дубровски, тумачећи нераскидиве везе између филозофије и књижевне критике, примећује да се књижевна критика може и треба писати са извесном метафизичком преокупацијом, како је то уосталом још и Бодлер сматрао, рекавши да се „критика сваког тренутка додирује са метафизиком“ (Дубровски 1971: 208). Уосталом, према Дубровском, „за неке интелектуалце реч ‘метафизика’ је, као и реч ‘мистика’, бесрамна: ако се она изрекне, међу њима одмах завлада пренераженост пуна негодовања“ (Дубровски 1971: 207). Ова реч, међутим, према његовом мишљењу, одређује „свако свеобухватно и кохерентно виђење односа човека и света, сваки формални систем релација између егзистенције и битка“ (Дубровски 1971: 208), што је управо у општим цртама оно одређење метафизике

које још раније на уму има Винавер када устаје у одбрану поезије коју разумева у битно метафизичком кључу.[1]

У извесном смислу Глигорићев поглед у полемици о којој је овде реч може се читати и као почетак поновног напада на модернизам у нашој књижевности, ако разумемо да је први напад био онај из двадестих година, који се завршио победом модернистичких идеја. Поновни атак на модернизам десио се по смирају авангардних тенденција, али за живота готово свих важнијих представника српске авангарде и у измењеној културној, књижевној, па и идеолошкој клими. Може се, такође, приметити како није случајно што Глигорић у виђењу нашег модернистичког покрета посебно истиче Винавера, с обзиром на истакнуту улогу коју је овај аутор имао било као писац, песник, полемичар, пародичар, публициста, критичар, уредник или уопште доследни заступник авангардних тенденција.

Да таква уверења Винавер има и тридесетих година уочава се и у тексту „Поводом ликвидације модернизма“ – заправо његовом одговору на Глигорићево писање о приликама у нашој књижевности тридесетих година 20. века. Обрачунавајући се оштро са школом Јована Скерлића, који се према Винаверу „бојао поезије и песника“, као и са учењем Богдана Поповића који као начело своје школе узима „блесак и ђинђуву“, Винавер им уједно спочитава наглашени рационализам и запостављање оних аспеката који су управо модернисти обновили, као што је окретање ка *интуицији*, *осећањима*, „тамним и трајним зрачењима“. Наш аутор је становишта и да се у доба модернизма „захвата дубље у метафизичку суштину живота (не у површну кору са-

1 У новије време о односу поезије и метафизике писао је Александар Јерков. Бавећи се критиком метафизике код одређених филозофа и теоретичара првенствено 20. века, овај аутор истражује везу традиције таквог мишљења са разумевањем поезије. Види: Јерков 2015: 147–173.

мо), у срж слутње, сна и удеса“ (Винавер 2006: 270) захваљујући борби модерниста у којој су на „интелектуалном попришту, полупане у парампарчад“ оставили своје противнике.

У овом Винаверовом тексту споменута је *метафизика* како би се сугерисала одређена суштина живота до које се уз помоћ ње долази. Међутим, у Глигоријевом одговору она добија посебно наглашено место које је потцртано исказом на самом крају: „Господин Винавер није наш лични противник, већ она *метафизика духа* чији је он један израз, а која скрива суштину реалног живота“ (Глигорић 1932: 2, подвлачење је наше). „Метафизика духа“ коју Глигорић овде спомиње најпре је у вези са извесним духовним постулатима на којима је модернизам код нас утемељен, а који нису у дослуху са социјалним тенденцијама које су у време разматране полемике постале нарастајућа духовна клима и чији је један од заступника у књижевном животу био управо Глигорић. Стога је један од основних приговора које овај књижевни критичар даје нашем модернизму удаљавање од „реалне суштине живота“, које је заправо његово приближавање аутономији уметничког стварања и борба против било какве инструментализације песничког стварања.

Може се рећи да је у том контексту махом исписан Винаверов оштар одговор којим је одређена и скицирана ова полемика. У тексту „Жива уметност и материјалисти“ Винавер препознаје природу напада на модернизам који се и овај пут може довести у везу са слободом песничког, тј. уметничког стварања, но који сада долази са позиције, како каже, „историјског материјализма“. Из те перспективе природа бунта, која је толико својствена авангарди, испоставља се само као формална, а „метафизика духа“ коју модернисти негују и темеље у своје гледиште тек је „обмана“ којом заваравају свет, а можда чак и себе. Отуда је за поклонике овог, према Винаверу „удобног“, Weltanschunga-а

„свака метафизика... прерушавање истине у интересу једне класе“ преко које се „владајућа класа успевала бранити“ и одолети противницима (Винавер 2006: 274). Узгред буди речено, и један Галвано дела Волпе ће у сажетом и језгровитом тексту „О појму ‘авангарде’“ истаћи да је авангардизам завршио у експлицитном формализму, формализму *par excellence,* што је за собом повукло и „програмску интенцију да се, да тако кажемо, судбина уметности одиграва једино на терену (идеалистичке) стваралачке субјективности и крајњег индивидуализма, то јест на терену форме-фантазије (чулност)“ (Волпе 1975: 258). Овај аутор напросто износи закључак да авангарда није била реактивна у односу на капиталистичко друштво него је управо обрнуто, због индивидуалистичког концепта који негује капитализам, самим тим производ тог и таквог друштва, те стога „*антитезе* које авангарда поставља увек су *унутарње* капиталистичкој, индивидуалистичкој култури и цивилизацији“ (Волпе 1975: 258). Илустративан пример који наводи јесте управо антитеза у понашању уметника, боема, анархисте и конформисте-традиционалисте.

Пример за којим Винавер посеже у чланку о „живој уметности“ и „материјалистима“ да би илустровао учинке „доктрине историјског материјализма“ јесте управо Русија у којој је, према нашем аутору, „забрањена свака идеалистичка филозофија“. Забранити сваку идеалистичку филозофију подразумева у значајној мери и одрицање од филозофске мисли једног од најзначајнијих мислилаца за разумевање целокупног дела Станислава Винавера, Анрија Бергсона, који се и сам заинтересовао за нашег аутора још док је студирао у Паризу. Прихватајући неке од основних Бергсонових идеја, Винавер их негује у различитим књижевним жанровима. Стога ће се и у полемичком одговору Глигорићу чврсто држати становишта да одрицање од метафизике води до одрицања свега и „до одрицања

самога себе, ма како условљеног“ (Винавер 2006: 275), а да је модернистичка потрага за интуицијом у ствари потрага за метафизичком суштином живота, коју овај покрет тражи свуда, па и у социјалној димензији. И управо преко социјалног момента показаће поделу руског модернизма на „крајњу песничку левицу“ оличену у Александру Блоку и Владимиру Мајаковском и „крајњу социјалну десницу“, а осврнуће се и на околности у Италији. Међутим, Винавер ће деловање социјалног показати и на примеру двојице овдашњих аутора за које не заборавља да напомене да су поникли у модернизму: један је Крлежа који „грчевито разгонета грађански распад и ствара мит о трулом нашем маловарошком дегенерику“, а други је Милош Црњански[2] о чијем је делу само деценију пре Винавер имао изузетно високо мишљење да би тридесетих о њему рекао да је „на крајњој империјалистичкој реакционарној и народњачкој десници“ где „изграђује интеграл нашег усплахиреног борца, отвара мит о нацији“ (Винавер 2006: 276). Не бежећи од социјалног момента у уметности Винавер ће подвући да је за модернисте социјално ипак само *једна* од њихових тема, која није свепрожимајућа, а све теме су оличене у речи *човек* коју одређује преко Аристотела, дакле као *метафизичку животињу,* за коју ће потом Глигорић напоменути да „цвили у кључету стварности“ (Глигорић 1932б: 2).

Да је ова полемика покренула нека суштинска питања нашег модернизма уочава се и по томе што су се у напад на Винаверове модернистичке идеје придру-

2 Исте 1932. године, док Винавер полемише са Глигорићем, наш књижевни живот потреса још једна жустра полемика у коју се укључује велики број различито оријентисаних интелектуалаца, а то је полемика коју води Црњански са Богдановићем, на тему постајемо ли или не колонија стране књиге. Тако испада да једна нарастајућа духовна клима оличена у наглашеним социјалним тенденцијама свој пуни замах добија управо на почетку тридесетих година прошлог века.

жили представници надреалистичког покрета, Ђорђе Јовановић и Марко Ристић исте 1932. године. Иако је текст „Против књижевности модернистичке“ Марка Ристића написан у јануару 1932. године и објављен у другом броју за 1932. надреалистичког гласила *Надреализам сада и овде*, он се може читати као разрађен, образложен, чињенички поткрепљен напад на исте оне аспекте које и Глигорић спомиње, попут питања генерације, природе модернистичког бунта, извесног комформизма коме су поклекли његови представници, итд. Премда Ристић у свом оштром писању против модернистичке књижевности, које се углавном своди на писање против модернистичких писаца, не спомиње метафизику, он авангарди замера изостанак идеолошког и моралног тежишта на коме би заснивала своју одбрану, јер по њему њени представници нису успели да промене „у основи ни један од теоријских и начелних естетских и интелектуалних поставки и критеријума на основу којих је у почетку била нападана“ (Ристић 1932: 44). Додатно, Ристић им чак замера да су „изневерили своју мисао“, тј. „оно што јој је давало вредност и право да се искаже“, што се може читати и као опаска да су изневерили модернистичке идеје, које ће се у оквиру надреалистичког покрета обновити и развити преко дијалектичког материјализма и психоанализе. Јер Ристић надреализам код нас не жели да заснује као апсолутну негацију у односу на генерацију модерниста, али жели да направи јасну диференцију у односу на њих и стога пише текст против модернизма како би указао на све оне аспекте које одбацује. Стога и спомињање Бергсонових идеја има за циљ да се обрачуна са истом оном „метафизиком духа“ која је, признаје Ристић, „у извесним тренуцима и околностима значила сарађивати ма и најскромније на преокрету света“ (Ристић 1932: 46), али је најочигледније водила ка „послу интелектуалне назадности и репресије“ (Ристић 1932: 46). У овим увидима може се препознати и извесна сличност са циљем којем је авангарда

уопште тежила, а који је истовремено, како је то уосталом већ примећено и истакнуто од стране многих познавалаца авангарде, конзистентан са Марксовим захтевом да се иде у правцу трансформације света.

На Ристићеве идеје надовезује се текст „Потемкинова села“ Ђорђа Јовановића у коме он констатује изостанак идеологије која стоји иза експресионизма, дадаизма, зенитизма и хипнизма у нашој књижевности. За Винаверов „Манифест експресионистичке школе“ Јовановић ће рећи да је само један документ који у ствари никада није усвојила „чак ни једна група“, те стога закључује да „експресионизам као прецизан став и конкретна идеологија није постојао“ (Јовановић 1932: 52). И овај аутор се позива на Винаверову полемику са Глигорићем и бави се оним њеним аспектима који се односе на Винаверово разумевање социјалног проблема, које Јовановић види као „реакционарно повампирење“. Додатно, указује на Винаверов прелазак са термина „експресионизам“ на „модернизам“ у споменутој полемици, који тумачи преко Винаверовог „изврдавања“ од експресионизма. Јовановић ће у истом Винаверовом тексту истакнуте авангардне ауторе, попут Растка Петровића, Милоша Црњанског, Драгишу Васића, Кракова и Ранка Младеновића, именовати као „југословенско-метафизичку дружину“.

Питање које се намеће јесте зашто су тридестих година они који су тада заступали социјални моменат у књижевности јасно показивали у којој мери им смета „метафизика духа“ којом је обавијен наш модернистички покрет? Питање је шта се заправо налази иза идеје „метафизике духа“ коју су, судећи према реакцијама противника, представници социјалне литературе желели да оспоре? Могући одговори датирају из 1934. године када је за часопис *Данас,* чији су уредници управо били Богдановић и Крлежа, у покушају да напише приказ Вучове поеме *Подвизи дружине Пет петлића*, Марко Ристић у ствари написао осврт на поле-

мику Винавера и Глигорића, за коју каже да је „у основи филозофске природе“. Ристић природу ове полемике превасходно посматра преко заоштрених ставова о модернизму и социјалном моменту у уметности. Могући разлог за повратак овој полемици јесте суштинска важност питања које је покренула, као и то што је, према његовом мишљењу, „рђаво вођена“. Отуда поновно претресање ових питања после две године има за циљ да им се врати и да потцрта позицију која се лишава „метафизике духа“, коју он види у категорији „идеалистичког становишта и става“, али уједно и да се огради од „рђаве социјалне литературе“ којом се само продужава дејство *метафизике духа* на нове нараштаје и генерације који, како тврди, „слепо подлежу наметнутим критеријумима и судовима, у уметности, у филозофији, у књижевности, у естетици, или, што је много горе, у етици“ (Ристић 1934: 366). Отуда је Ристићу необично важно да поезију одбрани од модернистичког утицаја, отворено замерајући модернистима да нису били „морално дорасли“ да се „бесповратно предају практици поезије, јер то бесповратно опредељење за поезију безусловно значи и опредељење за све идеолошке и моралне последице које произилазе из увиђања шта је прави смисао и прави захтев поезије“ (Ристић 1934: 369). У то време, дакле 1934. године, поводом текста Милоша Црњанског „Оклеветани рат“ Крлежа пише оштар напад на Црњанског, на који му овај жустро одговара, што је само повод за полемику која је покренула нека питања што су свој даљи расплет имала у наредним годинама. Стога се чини да је, посматрано у дијахронијском луку, почетак тридесетих година на нашој књижевној сцени значио исто оно идеолошко раслојавање о коме Винавер пише на примеру руског модернизма. Поклапање година, 1932. и 1934, када су социјално оријентисани интелектуалци засебно нападали Винавера и Милоша Црњанског, није случајно, јер док је један био највећи „мислилац“ наше авангарде, други је био њен најбољи изданак. Нападати њих

двојицу значило је сигуран обрачун и са „метафизиком духа“ којом је њихово дело обавијено.

Интересантно је приметити да ставови који се тридесетих година, додуше у полемичком тону, сучељавају на нашој књижевној сцени своје место имају и у текстовима насталим тих година у осталим европским земљама. Тако, рецимо, посебно треба имати у виду Бенјаминов текст „Писац као произвођач“, настао на основу његовог предавања одржаног на Институту за проучавање фашизма 1934. године. Позивајући се на Платонову концепцију државе у којој нема места за књижевнике, с обзиром на то да је то у интересу заједнице, упркос томе што је и сам Платон имао високо мишљење о моћи песништва, Бенјамин напомиње да се тридесетих година 20. века поново оживљава питање о „праву на постојање песника“ које урачунава и алтернативу о „независности песника, о слободи да пише баш оно што жели“ (Бенјамин 1983: 211). Ову дилему, констатује Бенјамин, „писац забавне буржоаске књижевности не прихвата“ што је заправо доказ да ради „у служби одређених класних интереса“ (Бенјамин 1983: 211), за разлику од „напреднијег писца“ који је разрешава „на основу класне борбе“ и „придржава се одређене *тенденције*“ (Бенјамин 1983: 212). Развијати одређену *тенденцију* за књижевност не мора нужно бити лоше, јер, констатује Бенјамин и на томе гради своју аргументацију, „тенденција неког дела може политички бити добра само ако је и у књижевном погледу добра. То значи да политички исправна тенденција укључује у себе књижевну тенденцију“ (Бенјамин 1983: 212), јер квалитет једног дела одређује управо књижевна тенденција која је имплицитно или експлицитно садржана у „свакој *правилној* политичкој тенденцији“ (Бенјамин 1983: 212). Јасно је да је Винаверово виђење поезије и песништва различито од Бенјаминовог с обзиром на то да се он на различите начине ангажује за слободу уметничког, песничког стварања, премда

се може приметити да и ова слобода постаје један вид уметничког детерминизма.

Било како било, ако бисмо данас хтели да у књижевно-историјском луку покажемо бесповратно опредељење за поезију, окренули бисмо се Винаверовој одбрани поезије, његовој духовној еквилибристици, његовом доследном залагању за поезију изван сваке идеологије, изван свих узуса, а са „метафизиком духа“ без које као да се онај „прави смисао“ и „прави захтев поезије“ готово не могу досегнути. Устајање против утилитарне функције поезије, која се тридесетих година испоставља безмало као захтев заступника социјалне литературе, јасно се разазнаје у Винаверовом тексту „Морална поезија и њени вероучитељи“ из 1934. године, а као „вероучитеље“ наш песник види Милана Богдановића и Марка Ристића. Уз опаске на рачун Ристића који догматски заступа концепцију марксизма и фројдизма, премда се марксизму има много тога замерити, као уосталом и Фројду, Винавер још тада за Ристића каже да су „такви били сви прави инквизитори“ (Винавер 2006: 280) и залаже се, можда крајње утопистички, за верност поезији која је лишена догми и различитих веронаука, а верност се одређује и у категорији ћутања, јер „музе често ћуте“ и понајвише „у доба железних догми“. Преко полемике са уверењима Милана Богдановића, за кога ће наш песник рећи да у суштини мрзи поезију и да васкрсава Скерлићеву терминологију, Винавер, и даље доследно и упорно, заправо брани модернистичку поезију. Позивајући се на свој боравак у Русији за време револуције, он ће рећи да смо ми у доба авангардног бунта ишли у корак са „уваженом Јевропом и одржали корак докраја, бар у репертоару“ (Винавер 2006: 282), те да је њихов бег од живота који преко „метафизике духа“ демонстрирају у поезији, а који тада необично смета Богдановићу, Глигорићу и Ристићу, у ствари поезија, па када се као песници највише удаљавају од живота – заправо су му најближи.

Захтев за „реалним поетским доживљајима“ Винавер релативизује указујући да „реалност има пуно својих слојева и велова“ (Винавер 2006: 284) и да су чула на основу којих се она спознаје крајње варљива, у чему се препознаје Бергсонов утицај. Уосталом, питањем реалности Винавер ће се и даље бавити у својим критичко-полемичким текстовима и доследно ће стварност видети у језичкој и психичкој сфери. Суштина поезије и оно што је поезија у свом изворном значењу за Винавера је још увек тамо где су модернисти.

Ове своје ставове он ће и у наредним годинама заступати и развијати кроз текстове, чланке, есеје, попут оног „У одбрану књижевности“, затим и у „Уводу у *Чуваре света*“ или „Икаровом лету“, који овде може бити интересантан јер заоштрава дистинкцију између метафизичара и песника и указује на извесну тензију између њих. У овом есеју Винавер спомиње три значајна аутора, Платона, Достојевског и Бергсона, за које тврди да нису дали „човечанству да буде начисто са стварношћу“ (Винавер 1975: 184). О Бергсону, свом готово духовном учитељу, рећи ће да је „обновио све илузије идеализма за уметнике и песнике“ (Винавер 1975: 185) и показао им да је све створено од честица готово неостварених и да је све флуидно (Винавер 1975: 190). Очито је да се ови Винаверови увиди могу превасходно препознати у модернистичкој поезији с обзиром на утицај Бергсонових идеја на модернизам уопште и најпре преко његове идеје о активној улози уметничке интуиције у процесу уметничког стварања и доживљају света и живота. О његовом значају најбоље сведочи увид Ричарда Лехана – да модернисти нису имали Бергсона морали би га измислити – а и сам Винавер је у „Новим путевима“ његов значај апострофирао рекавши да је Бергсон као основу своје филозофије узео прелаз из једног стања у неко друго и тиме је постао „заштитник и духовни отац модерне уметности и одгонетач модерне душе“ (Винавер 2012: 30). Модер-

нистички концепт „естетичке утопије“, инспирисан и Бергсоном, а који препознајемо у Винаверовој одбрани поезији, настаје као реакција на позитивизам, што је очито и у Бергсоновом концепту *креативне еволуције* образложеном у делу истоименог наслова.

Поред тога, треба приметити да се „метафизички удео“ у авангардној стилској формацији различито тумачи и доживљава. Примерице, Флакер ће тврдити да је авангарда у суштини антиметафизичка и оцениће да су „авангардне традиције“, и сам уочавајући парадоксалност термина, покретале, чак и онда када су биле обавијене у рухо неоавангарде, књижевност и уметност на супротстављање устајалим друштвеним структурама. Као пример таквих друштвених структура он наводи капиталистичке у периоду пре Другог светског рата и социјалистичке након 1945. године. Стога ће овај аутор наглашавати револуционаран, ослободилачки карактер авангардне уметности, која се самим тим намеће и као делимице ангажована. Уочавајући њен провокативни, рушитељски карактер, Флакер ће изнети и један суд којим се у ствари могу образложити очигледно различита виђења и приступи авангардној уметности: „Мислим да књижевни процес, књижевнохисторијски процес, као и друштвени процес, увијек очитује гомилање и разрјешавање супротности. То је карактеристично за свако повијесно кретање, бар нас тако учи марксистичка дијалектика“ (Флакер 1982: 339). Управо су гомилање и разрешење супротности приметни и тридесетих година прошлог века, за које ће и Флакер рећи да „баштине мишљење које се под етикетом марксизма развило“ (Флакер 1982: 340), а да се њихово наслеђе осећало безмало до краја 20. века. Јасно је да су тридесете године маркиране као оне које доносе једно ново и другачије мишљење о књижевности и уметности, па је њиховим представницима било необично важно да се обрачунају са неистомишљеницима од којих је можда најистуренију улогу имао Станислав Винавер.

О Винаверовој одбрани поезије свеобухватно је писао Гојко Тешић, који ће рећи да је она била константна, перманентна, доследна, да није прерасла у поетичку догму и да је била „јединствена и по томе што се сводила на одбрану аутохтоности и аутентичности модерног поетског израза“ (Тешић 2006: 305). Антиутилитаран, антипрагматичан и антирационалистички Винавер ће стати у одбрану модернистичког концепта уметности залажући се за њену аутономију. Јан Вјежбицки ће о Винаверовој модернистичкој мисли говорити преко појма „књижевне идеологије“, чије координате, писане великим словом, јесу: Култура, Вредност, Хуманизам, а идеолошко у њој јесте отпор према дугим идеологијама. Винаверова „књижевна идеологија“ је, примећује исти аутор, саздана на убеђењу о „кризи детерминизма“ преко које је наш аутор дошао пре свега уз помоћ Бергсона, Ничеа, Ајнштајна и математичког образовања. Заступање оваквих Винаверових ставова у целокупном свом опусу Вјежбицки ће сагледати у контексту авангарде, али и знатно шире, будући да има далекосежне последице на читав 20. век. И заиста се Винаверова „књижевна идеологија“, обавијена оном „метафизиком духа“ о којој је овде реч, може посматрати у контексту природе песништва и њене судбине у 20. веку и са те позиције могуће је, уосталом, закључити оно што и Вјежбицки тврди: „О томе како књижевност постоји у наша времена, у двадесетом веку, Винавер је размишљао више и изразитије него било који други српски писац“ (Вјежбицки 1990: 73), приде га поредећи са „свештеником, жрецем“ књижевности која безмало задобија, у интерпретацији овог аутора, религијска својства. Отуда, уколико би се као закључак могли понудитити елементи који обележавају Винаверову мисао, они би се могли тумачити управо на начин како то и Вјежбицки сугерише, дакле, тек као убеђење о „кризи детерминизма“ која се открива преко интелектуалистичко-релативистичке концепције књижев-

ности и долази до изражаја и у оном аспекту Винаверове личности која се остварује преко фигуре песника. Рећи ће исти аутор, „Винавер не пева, он поезију мисли, његова поезија постоји увек као једна могућа поезија“ (Вјежбицки 1990: 76), па као главни разлог „неуспеха“ његове поезије открива управо наглашени интелектуализам. Књижевност за нашег аутора и у промењеним друштвеним, књижевним и идеолошким околностима ипак остаје „простор слободе, простор истраживања и експеримента, простор пробабилистичке игре могућности“ (Вјежбицки 1990: 75), а авангарда је такво разумевање на најбољи могући начин изнедрила и стога је Винавер авангарднији од свега што је авангарда понудила.

У исти мах, Винаверова модернистичка мисао, делом изражена и преко критичко-есејистичких текстова, може се сагледати и у контексту српске књижевне критике, о чему су већ писали, рецимо, Радован Вучковић, Павле Зорић и Милан Радуловић. Тако ће Вучковић његову критичку мисао гледати као „мржњу према критичарима и критици“ која је последица „системски разрађеног става, животног и поетског, који се заснива на одређеним и врло строгим мисаоним и филозофским претпоставкама“ (Вучковић 1968: 21). Овај аутор ће изнети мишљење да је Винавер у свом критичарско-есејистичком раду конкретизовао и применио Бергсонове идеје које је штуро усвојио, поједностављено и једнострано, те као највећи недостатак Винаверове критичке мисли наводи изостанак објективне историјске свести (Вучковић 1968: 32, 34). Уколико којим случајем одређујемо природу, основну вокацију Винаверове критике, а уважавајући Тибодеову поделу на усмену, уметничку и професорску критику, она би пре свега и најпре била уметничка критика, будући да је по природи ствари основна Винаверова вокација управо уметничка.

Винаверови уметнички импулси базирани на „метафизици духа“ присутни су и есеју „Икаров лет“. Тако,

завршавајући овај есеј Винавер пореди Икаров лет са песником и прави илустративно поређење преко Сунца коме се Икар у свом лету све више приближава и воде у којој Икар на крају завршава лет и који у одсутном часу постаје суноврат: Сунце Винавер у контексту тадашњег књижевно-историјског тренутка види као „сунце социјалног конформизма“, а воду као метафизику. Ово поређење, на концу, можда најбоље илуструје ону „метафизику духа“ коју је Винавер у својој перманентној одбрани песничког модернизма заступао – борбу против инструментализације уметности и напуштање поезије и песништва зарад упуштања у метафизичке спекулације, које нису ни онда ни данас нахрањене на оном извору где музе одају своју верност поезији тиме што певају, или ћуте.

Литература

Бенјамин 1983: Бенјамин, Валтер. „Писац као произвођач“. У *Марксизам и књижевност.* Приредио Сретен Петровић. Београд: Просвета.

Блох 1991: Блох, Ернст. „Марксизам и песништво“. У *Теоријска мисао о књижевности.* Приредио Петар Милосављевић. Нови Сад: Светови.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. *Одбрана песништва.* Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2006: Винавер, Станислав. *Песнички модернизам.* Приредио Гојко Тешић. Пожаревац: Центар за културу, Едиција Браничево.

Вјежбицки 1990: Вјежбицки, Јан. „Винаверове поетике – питање књижевне идеологије и песничког стварања“. У *Књижевно дело Станислава Винавера.* Зборник радова. Уредник Гојко Тешић. Београд/ Пожаревац: Институт за књижевност и уметност, „Браничево“.

Вучковић 1968: Вучковић, Радован. *Судбина критичара.* Сарајево: Свјетлост.

Глигорић 1932: Глигорић, Велибор. „Ликвидација модернизма“. *Време,* бр. 1.

Глигорић 1932: Глигорић, Велибор. „Профетизам у књижевности“. *Време,* бр. 26.

Галвано 1975: Дела Волпе, Галвано. *Критика укуса.* Београд: Нолит.

Дубровски 1991: Дубровски, Серж. *Зашто нова критика?.*Београд: Српска књижевна задруга.

Јовановић 1932: Јовановић, Ђорђе. „Потемкинова села“. *Надреализам сада и овде,* број 3, Београд.

Јерков 2015: Јерков, Александар. *Европа и књижевна истина, херменеусија.* Београд: Филолошки факултет.

Критички радови Станислава Винавера. Приредио Павле Зорић. Нови Сад/ Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.

Ристић 1934: Ристић, Марко. „О модерној дечјој поезији“. *Данас,* број 3.

Ристић 1932: Ристић, Марко. „Против књижевности модернистичке“. *Надреализам сада и овде,* број 2, Београд.

Тешић 2006: Тешић, Гојко. „Винаверова одбрана песничког модернизма“. У Станислав Винавер. *Песнички модернизам.* Пожаревац: Центар за културу, Едиција Браничево.

Hilary 1999: Fink, Hilary L. *Bergson and Russian Modernism 1900–1930.* Northwestern University press.

Флакер 1982: Флакер, Александар. *Поетика оспоравања.* Загреб: Школска књига.

Jelena Panić Maraš

"THE METAPHYSICS OF THE SPIRIT" IN VINAVER'S DEFENCE OF POETRY

Summary

This paper examines Vinaver's modernist thought and criticism of poetry, expressed in his polemic texts written in the 1930's and mostly addressing the representatives of socially engaged literature and Surrealists. It is noted that even under altered poetic, social and ideological circumstances, Vinaver holds on to his beliefs based on the Avant-garde, and unswervingly rejects any form of artistic, poetic creation's instrumentalisation. Without neglecting certain insights of the French New Criticism that underline the unusual connection between literary criticism and philosophy, this paper deepens certain aspects of Stanislav Vinaver's modernist thought, linked to its theoretical concerns and particularly stressed by those authors who disputed its importance and achievements from markedly different viewpoints. At the same time we trace (to a certain extent) the influence of Henri Bergson's opus on the poetry criticism of our author. The syntagm „metaphysics of the spirit", taken from the author's polemic texts, is viewed as the central point of a complex and diversified poetic system, consequently developed in Vinaver's opus that suggests an incomparable loyalty to Poetry and the freedom of artistic creation.

821.163.41.09 Винавер С.
82.09:1

Мина Ђурић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
mina.m.djuric@gmail.com

IDEENFLUCHT У ПОЕЗИЈИ И ПОЕТИЦИ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду се испитује схватање „тока идеја“ (*Ideenflucht*) из Винаверових есеја у односу на његово отелотворење у Винаверовој поезији, и то у релацији која се успоставља према романима струје свести европског модернизма – „техничкој приповедачкој мајсторији“, како је Винавер именује (Винавер 2012б: 304) и својеврсном текстуалном раслојавању у Винаверовом песништву, што је посебно уочљиво у присуству парентеза у Винаверовим стиховима.

Кључне речи: Анри Бергсон, Џејмс Џојс, Вилијам Батлер Јејтс, *Ideenflucht*, ток свести, парентезе.

> Hier bedarf es freilich einer Zwischenbemerkung,
> die unser Reden von der Sache des Denkens angeht…
> (Heidegger 1957: 57)

Шта је *Ideenflucht*? У свом есеју „Смисао и цезура“ (Винавер 2012а: 82–85), Станислав Винавер указује на овај појам као на:

> (…) *брзину навијеноī īовора*, на такозвани *Ideenflucht*: ту *нема цезуре* ни у низању речи, ни у низању појмова, а везе, говорне везе – има. Само је та веза изван дубљег смисла реченице; та је *веза* између две речи, *два искрсла īојма, две случајне слике*, а супротно општем скупном смислу, који је тежио да се кристалише. (…) *недоčаčак цезуре* даје речима не само брзину, *неīо и двосмислене*

и вртоглаве асоцијације. (...) Доцније је *Џојс од овога направио манир. Генијалан, али недовољно проучен* (Винавер 2012а: 83 и фуснота; сва подвлачења осим *Ideenflucht* М. Ђ.).

Пишући о приповедању Бошка Петровића (Винавер 2012б: 304–305), Винавер додаје и да је „нова приповедачка техника“, која у себи инкорпорира овај феномен:

> (...) кадра да искаже: *и слом појмова, и вртоглавице снова, и језу недовршених мисли, и занос појединих слика*, и дивљу снагу људи и њихову бедну прошлост. Таква техника постоји у светској књижевности – већ одавно. Њоме се *видовито служио Џејмс Џојс*, хотећи да представи: *шта се збива у једној људској узрујаној свести*, која појмове и слике час гомила, час разређује, час брка, час сређује, час убрзава, час успорава. Оно што нам наука данас слути о биолошком збивању, као о замршеном хемијском процесу у коме стално долази до наглих успора и убрзавања – ето то се осећа и у прози Џојса, и толиких његових следбеника. *Појмови и слике не теку једноставно. Сâм је њихов ток изванредно заплетен и сав у ритмичким налетима.* (...) И Давичо се користио у *„Песми“ овом техником: силовито, моћно и видовито. Па и генијално*. (...) Ова техника уноси *ритмичне доживљаје свести* у обиље запажених појединости, што их дају наша изоштрена чула, жељна што доследнијег обухвата живота. *Без доживљаја тока и ритма* (...) *ти би детаљи били штури и случајни* (Винавер 2012б: 305; подвлачења М. Ђ.).[1]

За Станислава Винавера, дакле, техника флуктуације идеја (*Ideenflucht*) подразумева недостатак цезуре, двосмислене, вртоглаве асоцијације, брзину навијеног говора као ток, вишеструки вртлог свести, па и хаос ко-

1 О поменутом односу Џојса и Давича, нарочито романа *Уликс* и *Песма*, видети Vidan 1986: 187–193; о неким поетичким сродностима Џојса и српских надреалиста видети Делић 1980: 25.

ји се, као појам, учестало јавља у Винаверовој поезији.[2] Белешке у есејима показују да је Станислав Винавер свестан порекла појма који означава ток идеја (Винавер 2012а: 83).[3] У књижевној критици овај појам се јавља управо у контексту рецепције *Уликса* на немачком говорном подручју, у оштрим коментарима које је за *Келнске новине* исписао Валтер Шмитс 1927. године, при чему је Џојсове ликове означио као оне који су под дејством флуктуације идеја (Weninger 2004: 26).

---

2 За неке од примера Винаверових стихова у којима се јавља појам *хаос* видети Винавер 2015: 126, 130, 131, 141, 142, 143, 148, 195, 355, 358, 362.

3 Винавер истиче да га је „психопатологија (...) описала у толиким историјама болести“ (Винавер 2012а: 83), а у том контексту је значајно подсетити се рада психијатара Липмана (Liepmann 1904) и Бинсвангера (Binswanger 1933), који су се, између осталог, бавили и феноменом флуктуације идеја. О тренуцима преовладавања тока идеја у писму из 1886. године сведочи и Леман, испитаник при истраживању доктора Катела, у којем је проверавано стање свести под дејством опијата, хашиша и кофеина истовремено: „Онда су дошле *халуцинације*, са бојама и животињама и *коначно потпуна флуктуација идеја. То је био најчуднији стадијум.* Било је *немогуће да се реченица заврши, јер се њен почетак заборављао док се долазило до њене средине.* А када бих стао, чинило ми се као да је оно што сам рекао било јуче. *Осећај за време био је ван нормале.* Могао сам, са друге стране, да говорим парцијално када бих се натерао и говорио сам у кратким реченицама, *али оно што сам рекао била је бесмислица иако ми се чинило да су ми мисли јасне. Уз све ово у једном кратком интервалу имао сам осећај дупле свести. У том периоду, једно моје ја је могло да чује да друго моје ја говори ужасне бесмислице, али било је немогуће да то свесно ја отме речи другоме. Све у свему, ово стање није било уопште непријатно. Уз то, није било континуирано. У неким тренуцима бих заспао, онда бих се пробудио и осетио све наведено, онда би наишли кратки луцидни интервали у којима бих био потпуно нормалан* (...)“ (Pind 2013: 57; подвлачења М. Ђ.). О интересовању за ток свести код психолога сведочи и чињеница да је „брат романописца Хенрија Џејмса, Вилијам (...) данас познат као аутор термина ‘ток свести’. У књизи *Принцип психологије* (1890) развио је идеју да свест није устројена консекутивно попут ланца или низа, него као динамично струјање, попут тока или реке, обухватајући распон од разумом неконтролисаних психичких процеса до логички уређених мисли“ (Петровић 2014: 98–99).

Исти термин *Ideenflucht* употребљава у својим забелешкама поводом *Уликса* и Штефан Цвајг, 1928. године, означавајући овај роман, између осталог, и као „тарантелу несвесног“, „јуришајући ток идеја“, „хаос“ (Zweig 1997: 444).

Теоријски подстицај за Винаверово схватање флуктуације идеја запажа се у есеју „Критике и замерке“ (Винавер 2012а: 9–12), у којем Станислав Винавер наводи:

> *Муњевита „наговештајност“* замењује све више претерану опширност доживљаја – тог некадашњег победничког реквизита из доба епопеја. Жане, Рибо, *Бергсон, као теоретичари*, а Пруст, Кафка, *Џојс (и други) као уметници*, показали су нам да уметник већма послује са „сећањима“, „успоменама“ (које се могу, према потреби, ширити и сужавати, скраћивати и продужавати), а мање са пуким доживљајима, чија је крута дуготрајност неумитна. (Винавер 2012а: 10–11; подвлачења М. Ђ.)

Концепти „муњевите ‘наговештајности’“, флуктуације идеја и тока свести у виду елемената модерне технике повезују стваралаштво Винавера са Бергсоновим теоријским упориштима и Џојсовим остварењима. По Гилбертовом сведочењу, Џојс је изучавао Бергсонову филозофску поставку и разумео њено значење и значај за књижевност (Kumar 1962: 104, 161). У том смислу се и открива да је за поменуте уметнике важно Бергсоново виђење „искуства као непрекидног процеса трајне флуктуације“ (Kumar 1962: 105), односно бергсоновски концепт „живота као реке“ и незаустављивог флукса (Kumar 1962: 107). Стога је и опредељеност за таласе, Ану Ливију Плурабел, речни ток, код Вулфове, Џојса и Винавера, заправо бергсонизам (према Kumar 1962: 108), и то у оном смислу у ком се ток, струја живота, флуктуација мисли, *durée créatrice*, континуитет, трајање, представљају као једна, дуга, непрекидна реченица:

> (...) претпоставити да је мој говор трајао годинама, од првог буђења моје свести, и да је био постављен у једној реченици (...) Дакле, верујем да је *наша целокупна психичка егзистенција нешто као ова једна једна реченица*, настављана од првог буђења наше свести, прошарана запетама, али никад прекинута тачкама". (Bergson 1920: 56; Kumar 1962: 111)

Искуство мисли као константног флукса, који мења форме у протејској природи језика и текста, у коме је, према Џојсу, и крај ка почетку флуктуирајући, бергсоновски се обликује и као ток живота, *stream of life* (Bergson 1934: 20; Kumar 1962: 18, 113–115). У Бергсоновој дефиницији *живе мисли* уочавају се упоришта Винаверове забелешке о флуктуацији идеја:

> Хармонија коју достиже је одређена кореспонденција између долазећег и одлазећег у његовој свести и фразирања његовог говора, кореспонденција тако савршена да *таласи његове мисли*, *рођене реченицом, саучеснички померају*, а речи које су настале индивидуално се више не рачунају: не остаје ништа до тока значења који лети кроз речи, *ништа до две свести*, које *без посредства* изгледа да вибрирају директно и унисоно једна са другом. Тако ритам говора овде нема другог објекта до репродуковања ритма мисли: а шта друго може бити ритам мисли него ритам једва свесно рођених покрета који га прате? (Bergson 1920: 44; Kumar 1962: 32)

Истраживања су показала да се флуктуација идеја и ток свести налазе и у поезији, а као могући пример издваја се песништво Вилијама Батлера Јејтса (Diggory 1989: 253–266). Једна од околности за остварење тока свести у поезији јесте да „'симболичке евокације генерисане речима на страници нису више повезане у кохерентан дискурс, тако да постаје немогуће одлучити која је од асоцијација релевантна а која није'" (Perloff 1981: 18; Diggory 1989: 254). Та врста „не-

могуће одлучности“ издваја се као синоним за „‘неодређеност’“ у Јејтсовој поезији, а „после поређења Џојсове технике ‘унутрашњег монолога’ или ‘тока свести’ са ‘фантазмагоричним сукцесијама’ Јејтсове поезије“ (Diggory 1989: 254) пружа се простор за дискусију у вези са тим колико поезија дозвољава да поремећени принципи сукцесије отворе текст ка вишегласности (Diggory 1989: 254–255) и којим се средствима то постиже. Подстрек да се о току свести и флуктуацији идеја размишља и да се та тема проблематизује у контексту поезије нуде, између осталих, и неки примери из предговора *Оксфордској књизи модерне поезије* из 1936. године (Yeats 1955: V–XLVII; Diggory 1989: 254), у коме се „вечитим флуксом“ (*flux eternal*), именује „реакција свих елемената, поновљених или непоновљених, да остану видљиви и када је целина завршена“ (Yeats 1955: XXIV), док је „‘флукс у самом уму’“ (Yeats 1955: XXVIII).[4] Када је Јејтс прочитао прва поглавља *Уликса* 1918. године у *Малој ревији*, написао је нешто о техници која се чинила важном и Винаверу: „‘То је у потпуности нова ствар – није нешто што се види очима, нити нешто што се чује ушима, већ оно што мисли расплинути ум и замишља из тренутка у тренутак’“ (Yeats 1954: 651; Diggory 1989: 257). Како су нека разматрања на примеру анализа и коментара односа Јејтсове поезије и Џојсове прозе показала (Diggory 1989: 253–266), *Ideenflucht*, као вишегласје, континуитет тока или паралелна свест, у поезији се најчешће постиже употребом глаголских прилога, одређених везника на почетку стихова, несвршених глаголски облика, недовршених, трима тачкама прекинутих реченица (Kumar 1962: 33–35). На плану интерпункције, у поезији је посебно занимљива употреба парентеза, односно испитивање њихове функције као средства остварења флукту-

4 Са друге стране, Винавер сматра „најзначајнијим победама“ поезије кад се „цезура изигра“ и кад се „ствара (…) илузија о вечном току“ (Винавер 2012а: 13).

ације идеја и тока свести (Kumar 1962: 33–35).[5] Већ се у неким од претходних истраживања статуса парентеза у поезији[6] запазило да постоји неколико основних парентетичких функција у тексту[7] којима се могу репрезентовати, између осталих, и прилике за остварење модерне технике флуктуације идеја, што ће се у раду проверавати на примеру Винаверових стихова.[8]

Како флуктуација идеја представља реализовање несвесног, али и продирање конвенционалног говора у аспекат осећаја и осећања, активан континуитет вишеструке свести тока идеја и тока искуства на визуелном плану може бити представљен у два нивоа: паралелом текста из заграда и оним ван њега (Kumar 1962: 33–35). Примери употребе парентеза у Винаверовој поезији, као начин реализовања флуктуације идеја, не представљају само „једним дахом“ повезане појмове „који изгледају опречни или неспојиви“ (Винавер 2012а: 25),

5 У својим истраживањима енглеске поезије 1589. године, Патенам одређује парентезу као „прву фигуру толеришућег нереда“, која, иако собом повлачи „алтернирајући ред речи“, још увек представља „контролисану анархију“ (Puttenham 1936: 169; Williams 1993: 56). Ипак, Патенам упозорава да се парентеза не сме користити често или бити сувише дуга, јер се учесталим прекидом претходног тока може изазвати велика збрка (Puttenham 1936: 169; Williams 1993: 56), што се чини и могућим условом за превладавање флуктуације идеја.

6 Нпр. Lennard 1991; Williams 1993: 53–66; Henriksen 2001: 129–147; Tartakovsky 2009: 215–247.

7 Тартаковски тако, у примерима које анализира, издваја иконичку функцију парентеза, парентезе као маркере интимности и заштићености, парентезе са апострофом, функцију парентеза да укажу на вишеслојност песме, хетероглосију и интерполацију, да утичу на подривање читалачког очекивања, на исказивање темпоралне симултаности (Tartakovsky 2009: 215–247). Са друге стране, на примерима Андрићевих дела, Бабић дефинише функције парентетичког текста као ауторског коментара са значењем уопштавања, као појашњења, прецизирања, реименовања, квантификација, напомена, корекција, исправки, примера, изражавања емотивног става (Бабић 2002: 320).

8 У раду ће се разматрати „формалне, прозодијски (графемски са заградом) одвојене“ парентезе (Станојчић 1994: 374) у поезији Станислава Винавера.

већ је њихов сплет овде досегнут као „говорење у два таласа, прекинуто цезуром, ствар (...) обична и позната (...), из семитског ‘паралелизма удова’ (*parallelismus membrorum)*“ (Винавер 2012а: 99). Тако се показује не само да „смо добили времена за силогизам, за логички и чувствени закључак“ већ и „кондезовану магновену визију“ (Винавер 2012а: 101, 103), *Ideenflucht*, „говорну паратаксу (‘реченице једна крај друге’ у истој мелодији)“ (Винавер 2012а: 25).

Текст у парентезама представља сегмент који је „подједнако и део целине (...) али и одвојен од ње“, чиме се доприноси вишеслојности песме, али и „аутономији текста“ у загради (Tartakovsky 2009: 228), која је попут „међувезе два различита текстуална дела и утиче да они симултано постоје, у међусобној изолацији и интеракцији“, у „тензији између утиска њихове одвојености и типографске и тематске повезаности“, „као две песме стопљене једна у другу“ (Tartakovsky 2009: 229).[9] У дестабилишућем тоталитету флукса,

9 На семантичком, синтаксичком и графичком плану у Винаверовим *Чуварима света* као да се налази одговарајућа „дефиниција“ парентезе у флуктуацији идеја, и то у симболици везе, моста и таласа: „Између нас / Премошћена је непотпуност... / Ми смо два / Потонула смисла. / А над нама: / Као веза и мост – / Талас... / (Јер нас *спаја* / – Тебе и мене – / Што раздваја / Васељене)...“ (Винавер 2015: 132). Следећи Фонтанијеа и Диприје, Брајовић овај тип парентеза посебно класификује: „Захваљујући чињеници граматичко-логичке повезаности уметнуте фразе с главном помоћу узрочног везника ‘јер’ може се закључити да се овде не ради заиста о синтаксичком зеву и ‘прекидању тока’ и зато је, према томе, у питању *неправа* или макар *непотпуна парентеза*, тачније речено онај ређи, посебан случај, ‘синтаксички зависне парентезе’ који се назива *парембола*. Од реторички таксономског класификовања овде је, наравно, важније увиђање посебног статуса *паремболе* која, могло би се рећи, и јесте и није парентеза. Синтаксички, она то није, јер нема прекидања, већ разуђивања и надовезивања исказног тока, а семантички јесте, јер је у питању ипак својеврсно ‘уметање’ које има дејство значењске интерполације, односно придодајућег усложњавања логичког устројства реченице“ (Брајовић 2004: 9). Присутво овакве паремболе у Винаверовим стиховима доприноси континуитету флукса, и то уз усклађеност тематског и типографског, које је овде диктирано динамиком релације *спаја*/раздваја, а слеђено и

парентетичка хетероглосија код Винавера је понуђена у напетом односу рационалног и ирационалног, свести и сна:[10] „Што пропушта Бол и Свест / Не пропушта Мутни Сан… / (Још?… већ?)… // брује горка Вест / Коју не зна (не зна?!) / … Дан…“ (Винавер 2015: 131).[11] Управо наведене парентезе из Винаверове збирке *Чувари света* попут визуелног еха озвучавају „гласни“ део текста, сачињавајући многозвучни ток идеја који представља посебан изазов усменом читању (Tartakovsky 2009: 218–219, 240).[12]

семантички обремењеном интерпункцијом – цртама око саставног односа „Тебе и мене“ и знаком три тачке након паремболе, у којој је последња реч „Васељене“.

10 Уп.: „(…) психоаналитички приступ књижевности започиње постављањем у заграде литерарне ознаке као такве“ (Derrida 1997: 203), што се може уочити и у следећем примеру парентетичке хетероглосије ирационалног из Винаверове збирке *Варош злих волшебника*: „И снило ми се (ко: падаше иње, / Ружичних звука, застором од свиле) / О, дај, музико блага, милостиње… / – (И све су очи уплакане биле)“ (Винавер 2015: 50).

11 Код Винавера се у парентезама уочава и „другостепена унутарреченична екскламација“ (Бабић 2008: 197), чија је функција, између осталих и „стилистичко-прагматичка досемантизација текста“ (Бабић 2008: 200), као „појашњавање, прецизирање, кориговање, упозорење, емоционално нијансирање, полемичко оспоравање, подсећање, уопштавање, асоцијативно-евокативне дигресије и сл.“ (Бабић 2008: 200). Поред интензивиране експресивности и полемичности тона, Винаверове парентезе у овом случају стварају и снажан утисак хетероглосичног спајања двеју свести, њиховог укрштања и надглашавања у непрекинутој флуктуацији идеја.

12 „Интерпункција је поетско средство“ (Tartakovsky 2009: 216), а „у слободном стиху ‘врста артистичког избора’“ (Golding 1981: 71; Tartakovsky 2009: 216), при чему је и једно од „‘централних за разумевање поетског значења, јер има могућност да утиче на прозодију’“ (Helms 1980: 177; Tartakovsky 2009: 216–217), док „посебан вид синтаксичког осамостаљења представљају језичке јединице које се у писаном тексту обиљежавају границама двојног графичког знака – заграде (…), а изговарају се ‘*нижим тоном и бржим темпом*’“ (Škarić 1982: 152; Бабић 2002: 303). У слободи експеримената сценског извођења наведених примера из Винаверове поезије, могло би се рачунати и на читање у више гласова, сродних по боји, а разноликих по интензитету, што сведочи о контрапунктској врлини Винаверове флуктуације идеја изван и унутар парентеза.

Неке Винаверове парентезе одликују се извесном структурном и семантичком аутономношћу у односу на контекст коме припадају: „Мукло простор бруји свенут. / Хром свет хтео / У милошта маглен вео / Да увије ума тренут… // (Ум умудрен, наш ум цео: / Посвећен, ћивотски сув / Прерастао, престарео… / … Век векује важно глув)…“ (Винавер 2015: 113).[13] Управо немогућност суспрезања флуктуације мисли у виду *увијања ума* од стране „хромог света“, осим у полифонији парентезе Винаверове збирке *Чувари света*, доноси „*начело контрапункта*, напоредног и наспрамног двогласја које се стапа у нов и индикативан квалитет“ (Брајовић 2004: 14) флуктуирања ума и света кроз флуктуацију идеја у песми.

Парентезе у Винаверовој поезији пружају и обраћање другом, изражено углавном вокативом и императивима, при чему се ствара „‘интимност између наратора и слушаоца’“, а јавља се и апострофа у флуктуацији умножених нивоа свести (Johnson 1975: 55; Tartakovsky 2009: 226–228). Тако се у својеврсном парентетичком хорском одјеку други призива на откривање подземне тајне у песми „Угаљ, гвожђе и кромпир“ из *Европске ноћи*: „Прислони ухо земљи и чуј: / То тутњи угаљ / То бруји гвожђе / То лелече кромпир // (…) Та храна увод је у јеткије глади грозоморје, / То очајање уништења је ужас луд, / Те подмукле залихе што угљем брекћу / Тај струјања подземни – надземни бруј // Тај биљни буј – / (Чуј, о чуј. / О обезуми, пресили, замами, труј!) / – Земљино срце стегли су као црв“ (Винавер 2015: 279–280).[14] У па-

13 О могућој аутономности парентеза у структурном и семантичком смислу и њиховом односу према целокупном контексту на примерима Андрићевих текстова видети и Бабић 2002: 309–310.

14 У граничним егзистенцијалним и епистемолошким ситуацијама у Винаверовој поезији често се апострофирају и апстракције, каква је, на пример, тишина из *Вароши злих волшебника*: „Анђео огромни, са огромних храма / Нестаде у магли… / Врх световља цела / Свуд крваве магле, с мостовима тама. / Крвави одблеси… / (Вај! Тишино бела!…)“ (Винавер 2015: 100).

рентезама се свест ја не одваја само од другог већ и од дела властите свести, посебно када „парентеза доноси ‘унутрашњи’ глас (...) који попут сенке прати глас изван парентеза“ (Tartakovsky 2009: 235): „Плава и замишљена / Ноћ величанствена. / У парку, од језерца, пљусак се чује; / То водоскока шаптања брује: / Кроз ваздух мек, тихани јек... / Тополе сиве и беле ту се наднеле. / Следило их је време – ћуте тополе неме. / Утишали их мири – парка то су факири. / Чујеш далеко: ах... / (То тих је ноћни дах...) / Ал’ гле!... Где? Где? О чуј, то расте брујi / Свилени тон! (Откуд је, откуд он?...) / И мир опет, од свиле мира сплет... / А тон, тај тон, одакле, откуд он? / (О знај, ти знај! Плави звук тај / То само тајно питање би: / Да л’ свако спи, да л’ спи; ...)“ (Винавер 2015: 85).[15] Тиме се потврђује да парентезе и у Винаверовој поезији не само да доносе елементе хетероглосије и интерполације „другог“ гласа већ је он често обележен као „ехо епистемолошке несигурности“ или „простор онтолошког заокрета“ (Tartakovsky 2009: 233), што је управо једно од обележја присуства тока свести и флуктуације идеја у поезији.

Текст концентрисан у Винаверовим парентезама понекад попут „стакла рефлектује“ или наглашава општу мисао, уз прекид претходног „континуираног дис-

15 Брајовић је уочио да код Андрића „баш у одељцима који тематизују сужено-субјективну, детиње-митопејску оптику постоје и места изразитог свезнајуће-објективног казивања“ (Брајовић 2004: 6). Тако је и у контексту Винаверових парентеза, у зависности од околности или саговорника који се укључује, говор (за) другог некада и инфантилан, док са претходним делом текста по експресивности тона сачињава непрекидну флуктуацију, без обзира на различито емпиријско искуство гласова којима припада, као што је у песми „Иза Цветкове меане, чекајући шестицу и шеснаестицу“: „Мука жива, праска, граја, / Пера, Трајко, Сотир, Каја, / Стрина Милка, ујка Паја, / И прадревни чилац Гаја: / ‘Надрљасмо, о белаја, / Нигде нема тог трамваја!’ // Наша слутња све је тежа / Гласник стиже, вест је свежа: / ‘Код Лијона, код Лијона / Настала је ратна зона. / Прекинута трамвај-мрежа – / Настао је лом вагона!’ / (Нека кони каже кона!)“ (Винавер 2015: 533–534).

курса и давање рефлексивног коментара на догађаје“ (Tartakovsky 2009: 235), што се наслућује и у песми „Натпис“ из збирке *Европска ноћ*: „Јер страшно би било (веле), / Као некад, у почетку векова, / Да се све расани и разгали – „(Винавер 2015: 302).[16] Са друге стране, парентезе истичу „унутрашњи ‘глас’“, који „изражава сумњу у оно што је било речено“ и доноси „‘истинске’ мисли“ (Tartakovsky 2009: 235), па се чини да у њима одзвања надређено становиште, које своју перспективу одваја од осталих, проговорајући и о несвесном, у виду доживљеног говора, унутрашњег монолога, стварајући са претходним ток идеја.[17] Стога се у Винаверовој парентези понекад посебно наглашава перспектива првог лица, чиме као да се прави дидаскалија драмске структуре хибридног текста и истиче различитост у односу на тоталитет претходних гласова, као што је пример из *Вароши злих волшебника*: „Овој васељени била је суђена скоро смрт од истрошености. / После сваког беснијег пира (ја сам то наслутио), навлаче / се над свима завесе мрака, морају да се чувају, и живе у / међувремену зимским сном“ (Винавер 2015: 94).

Оваква употреба парентеза код Винавера активира барем два система, два тока модернистичких гласова,

---

16 О функцијама парентетичког текста као о „својеврсним оазама *аутoрскoг кoментара* које су и синтаксичко-графички – издвајањем у засебне, независне реченице и стављањем у заграде – јасно одељене од преосталог, готово по правилу емпатијски обојеног говора“ видети у Брајовић 2004: 6; о ауторском коментару код Андрића видети и Бабић 2002: 312–313.

17 У том контексту се може тумачити и различито схватање „европског“ у токовима који се нуде у *Ратним другoвима*: „Подофицир Сенегалац, са малом брадицом / (...) Мали, витак, гумен, кочоперан / Сав од дрхтавих мишића / Сав напрегнут и затегнут / Командовао је оштро / Кидајући се на комађе. // Таква оштра, страсна, неприкосновена команда / Није имала ништа европско / (Јер ми смо сви ипак, и поред свих прича / О милитаризму / И о дисциплини / Некако доброћудни / И гломазни. / И нико се код нас при команди тако не кида / Нико у Европи се не распрскава као шрапнел)“ (Винавер 2015: 227–228).

од којих је један више референцијалног, а други симболичког значења (Tartakovsky 2009: 233), што се уочава и у примеру из збирке *Варош злих волшебника*: „Сплетовима бара, река, / Као нека древна крда… / У даљине пукла тама… / (По клонулим висијама / Нас камење добро чека / И уморни шапат брда…)“ (Винавер 2015: 21).[18] Винаверове парентезе показују да се на семантичком и синтаксичком плану отвара поље заштићеног, тајновитог, интимног (Tartakovsky 2009: 221–226), што је у примеру из *Вароши злих волшебника* илустровано и графичком увученошћу поновљеног стиха ка унутрашњости песме, у просторној евокацији нежног кретања кроз ирационално: „‘Мумије ће бити твој полет, ти снови…’ / Сибиле ми неке проричу, певуше… / Све монотоније… Сводом мрак се пови. / (И мили кроз душе… / И мили кроз душе)“ (Винавер 2015: 75).[19] Садржајем парентезе се на тај начин чини видљивим оно што је невидљиво, поставља се зависни део текста у поље независног и обрнуто (Warminski 1987: 132), а сегмент обремењен стиховима претвара се у активан део

18 Подсећајући на значења парентезе у *Оксфордском речнику енглеског језика*, кроз примере из *Бертоновог дневника* (1659. година), Вилијамс истиче и својство парентеза да „опструирају читање изазивањем привремене амнезије код читалаца“ (Williams 1993: 59). Са друге стране, у анализи Андрићевих парентеза, Брајовић уочава „тај необични спој истовремене наклоности за алтернативна и официјелна знања (…) једног *не више традиционално монолитног и монофоног, у себи једногласног, него пре једног модерно слојевитог, ‘конкрементног’ и изнутра полифоног, у себи вишегласног приповедача*“ (Брајовић 2004: 5).

19 Код Винавера се у шкрињама парентезе често јављају продубљена сазнања о души, која сачињавају многогласје песме: „Саменова душа крај језера шета, / Крај језера плава, што је воло тако / (Крај Језера Чежње, где је тихо плако / Саменова душа крије се од света). // Саменова душа са неба се вине / Када месечина, својим бледим смехом / Смеши се у сети. (Месечине ехом / У вечери тихе, милује тишине.) // (…) / Саменова душа, пуна болних дражи / Заношљиве, меке, још музике тражи / (Душа Саменова још музику слуша)“ (Винавер 2015: 63).

текста, вођен посебним задовољством (Barthes 1994: 43), што утиче на несметани развој и умножавање токова идеја у Винаверовој поезији.

Винаверовим парентезама мења се хоризонт рецепцијских очекивања, посебно када се флуктуација идеја градира из парентезе у парентезу, као у варијанти песме о апсолуту – „Буди се Бог у пределу“: „Тиха смерност одзвањала / Магла се од магле одвајала / Сновна се сновност пресањала / Звезда са звездом се спајала. // (Безмерна мис'о све схватила / Сазнања чежњом бризнула / Бескрајна јата се сјатила / Тамно у незнан склизнула.) // (У глухе грехе срце се спрезало / У неумитна древна суђења / Умље се опет с безумљем везало / За прекид свети, за очај блуђења / За слатке јаве бесциљна буђења.)“ (Винавер 2015: 429).[20] Слеђењем начела према којима Вармински проматра Хајдерегово читање Хегела (Warminski 1987: 112–162) и транспоновањем обриса тог „парентетичког“ система на издвојене Винаверове стихове, долази се до претпоставке да ако је флуктуација идеја својеврсни (не)свесни апсолут који тежи да се Винаверовим текстом оствари, тај процес обухвата писање и читање првог флукса увек као „непрочитаног, нечитљивог и нечитајућег“, који се у властитом самодочитавању и самодописивању, надчитава и натписује флуксом у загради, и то не као онај у коме се апсолутна флуктуација идеја не јавља, већ као онај који сачињава конструкцију у којој се флуктуација идеја увек већ јавила (према Warminski 1987: 124–126). Парентезе у Винаверовом случају подстичу самосвест текста: од немогућих услова да се апсолут флуктуације идеја постигне првим, па чак и другим флуксом, текст се преображава у услов нове могућности постављањем себе као објекта нове парентезе, у свести

20 Уп.: „Парентензирање области искуства или тоталитета природног искуства мора открити и поље трансценденталне искуствености“ (Derrida 1997: 123).

о себи као отеловљењу процеса настајања апсолута у тексту (према Warminski 1987: 126–127, 133).[21]

Омогућавајући симултане токове мисли у флуктуацији идеја, неки од примера парентеза у Винаверовој поезији као да дају и својеврсну вербално уобличену паузу,[22] која не подразумева прекид читаве конструкције, већ само првог тока мисли, чиме се доприноси утиску семантичке и синтаксичке симултаности тока и паузе, као у песми „Стари војсковођа“ Винаверових *Ратних другова*: „Ко не зна да са свију страна / Надире условљени, грчевити / Танки лепршај осетљивог нер-

21 Поређењем сродних песама „Буђење“ (Винавер 2015: 364), „Буди се Бог у пределу“ (Винавер 2015: 429) из *Повратка* и варијанте „Буди се Бог (Предео)“ из рукописне збирке *Повратак 2* (Винавер 2015: 653) интригантном за истраживање чини се промена у постојаности парентетичих делова, настала, вероватно, накнадним Винаверовим читањима и увиђањима потребе да се претпостављени ниво непрекидности флуктуације идеја из једног даха усложни додавањем парентеза и насталим укрштајем трију разнотоних струјања, чиме се у песми „Буди се Бог у пределу“ постиже вишегласност јединственог тока у односу *предео/мисао/срце–ум–безумље* и указује на могућности својеврсног ревидирања првобитне поставке зарад приказа апсолута у тоталитету многостраности и градативне вишеслојности траженог предела.

22 Како је једна од функција парентеза и иконичка (Tartakovsky 2009: 219–221), код Винавера однос визуелног и вербалног добија посебну семантичку вредност, као у песми из збирке *Варош злих волшебника*: „Умиро је… (– знака смисо –). / И залуд је, сваки век / Космички се пожар спремо / И цртао јасну мисо, / И призиво братски јек: / Нас: да знамо и идемо!“ (Винавер 2015: 84). Овим се показује како је и у поезији парентеза *„структурално повлашћени чинилац* (…) који има *семантизовану форму,* облик што самим собом означава и назначава“ (Брајовић 2004: 10). Стога се кроз својства иконичке функције „активне паузе“ у флуктуацији идеја може и „(…) ‘немим’ *метајезиком* невербалних, интерпункцијских средстава и знакова, посредно и алтернативно издвојити и истаћи парентетички уобручен вербални садржај. И управо то нестално и променљиво поље између истакнутог и скрајнутог, изравног и неизравног, вербалног и невербалног, језика и метајезика, то – чини се – представља потенцијално подручје дејствовања оног посебног стварања значења које отвара изгледе и за разумевање што га умногоме надилази“ (Брајовић 2004: 10–11).

вног ткива / Безбројних наоружаних маса? / Цео је видљив простор пун заседа и јунаштва, / Извиђања и дослућивања – / (Док у неким заклоњеним провалијама / Глухо чекају армијске резерве)“ (Винавер 2015: 210).[23] Симултаност условљена парентезама разоткрива сродности унутрашње природе повлашћених простора са спољашњим уобличењима, маркирајући двогласну природу песме: „Ниједан нас крик у сањарији / Не може спасти / Немо идемо: / Ми смо у превласти / (Звукови старији!) / Звукова старији!...“ (Винавер 2015: 148). Овакве парентезе су посебно занимљиве „zbog svojega graničnoga položaja“ и начина на који су у њима на семантичком и синтаксичком плану „u sukobu linearnost i hijerarhija“ (Mihaljević 2013: 528), те стога представљају и својеврсни бартовски идеал парентетичког текстуалног огледала, које није попут „таштине“ или „луцидности“, већ је „текст (...) са плутајућим парентезама“, које се у трагању за коначним смислом никада не затварају, подстичући „читаоца да ствара *простор* у читањима“ (Barthes 1994: 106).[24]

---

23 Уп.: „(...) изгледа да *парентеза увек подразумева синтаксички зев испуњен вербалним садржајем који је семантички аутономан или пак комплементаран у односу на значење њиме захваћеног исказа*“ (Брајовић 2004: 9). У Винаверовим парентезама које остварују утисак симултаности два тока или тока и својеврсног „синтаксичког зева“ и паузе, честе су временске реченице, као у примеру из збирке *Варош злих волшебника*: „Живе ли, живе?... (Док траје звук / Нада је ту, што оштри слух: / Тамо је бој, весеља хук, / Плес тамо води неспутан дух...) / Ослушкујемо... ослушкујемо...“ (Винавер 2015: 78); „Умире Град. Ни глас, ни звук, / Ни запевка, ни плач, ни звек. / Далеки долази звук, / Допире далек јек... // (То другде живе – док он мре.) / И тако путује век“ (Винавер 2015: 77).

24 Уп.: „Раније поменута *семантичка порозност* парентезе и њена *двосмисленост*, њена способност *двоструког посуврађивања исказаног контекста* према ‘унутра’ и према ‘споља’, њена истодобна затвореност/отвореност која – у зависности од тога из које се позиције и угла разумевања посматра – упућује на ‘прекидање’ и синкопирање говорног тока, али и на његово усложњавање и ‘разуђивање’, то су одлике које су сасвим подесне за изражавање инхерентних порива комплексног и софистицираног (...)“ (Брајовић 2004: 14).

Употреба парентеза представља и „поигравање читалачким очекивањима“, јер парентезу најчешће чини нешто што је „субверзија очекивања“ (Tartakovsky 2009: 236). Иако је чест „граматички континуитет материјала изван и унутар заграда“ (Tartakovsky 2009: 236), Винаверове парентезе доносе и обрт у песми, као и поенту, нарочито када је, на пример, последња строфа првог дела песме у загради, као што је у верзији „Из ‘Пута у хаос’“: „Већ су се осушиле боје, / Већ стоје / Биљчице, травке и / По плану су изникле / Руже велике и сунцокрети. // А ако и има чега / Несавременог / Недограђеног: // (То је у облацима / Изнад стуба / И у шапотузима / И у нечем далеко вирском / И у лету лептирском / И у гмизању буба...)“ (Винавер 2015: 302). У „Сонати – триптихону Растка Петровића“, део „Allegro con variazioni“ садржи две парентезе од којих је последња неочекивани одговор и чини да се промени претходни тон песме и „‘угао гледања’“ (Брајовић 2004: 4): „У горки мир / Где даљни хук / Кроз мутни спој / У мукли лук / Смисла чекрк / Носи у вир / Где хуји број?... // ... (Где тече сам / Мудар и плах / Кроз хум, кроз кам... // Велики дах / Значаја свих / Значаја свих...) // (‘У мир тај тих / У мир тај тих!’...)“ (Винавер 2015: 561–562).[25] Винаверова парентеза се понекад одликује аутопоетичким и метапоетичким квалитетима, који изгледају као да су, кроз ток идеја стваралачког лирског ја, у коментару упућени публици, посебно пошто је, као у песми „Идила из тенис-клуба“, у пародичном тону актуализован познати књижевни предложак: „Кад сам синоћ овди била / Виски-коктел наручила, / Дође момче црна ока / На бјуику лака скока – / Прави бјуик, није други, / Шором шара буги-вуги итд. // (Ево и завршетка, у духу ‘прогресивног’ џеза): // Ових речи погон млазни / Уз трумпета џумбус џазни / Саксофона разноразни’ / Беше за ме усхит мазни – / За живот

25 О међусобној вези два парентетичка исказа и њиховој микрокомпозицији у продужењу трајања новог тока и повећању ишчекивања расплета претходног видети Бабић 2002: 311.

ме сав саблазни“ (Винавер 2015: 540–541).[26] Ово, између осталих, имплицира виђење и улогу идеалног реципијента, посебно маркирану у другој половини двадесетог века: отвореност текста у виду умножених парентеза код Винавера подразумева, како Барт каже, и „мобилног, умноженог читаоца, који лагано убацује и помера“ парентезе и на тај начин почиње да ствара и тумачи са аутором (Barthes 1994: 161).

Заснивањем неких од поетичких упоришта на бергсоновским филозофским поставкама и увек на добром познавању актуалних токова светске књижевности, Винавер је употребом парентеза у поезији успео да оствари технику флуктуације идеја и тока свести и истакне значај њене модерности, како коментарима одабраних прозних текстова у својим есејима, тако и у оквиру властитог песничког достигнућа. Са друге стране се, у тежњи одређења и дефинисања варијација модерности, овим још једном актуализује и упућује на даља разматрања поетичке и естетске функције и вредности интерпункцијских знакова у српској књижевности XX века, и то у компаративном контексту сагледања двадесетовековних текстова европске и светске књижевности.

---

26 У том контексту се „може формулисати теоријско становиште по којему ‘парентеза у односу на главни исказ врши функцију метатекста’. Тежиште овако схваћеног појма парентезе несумњиво је на ‘свесној језичкој делатности говорног лица’, као и на претпоставци да ‘предмети о којима говоримо могу бити не само фрагменти ванјезичке стварности, него и сами језички изрази’, јер тек с увођењем *језичке аутореференцијалности* као равноправне екстралингвистичкој референцијалности казивања постаје могуће говорити о нужно *метатекстуалној природи парентезе*“ (Grochowski 1986: 4; Брајовић 2004: 11). Иако Гроховски у тексту варира своја становишта по питању односа парентезе и метареченице, закључујући да би требало „pojam parenteze odstraniti iz metajezika nauke o tekstu“ (Grochowski 1986: 6), увиђа се да за претпоставке о „metajezičkom statusu parenteze“, односно за „probu obrazloženja metatekstualne koncepcije parenteze“, као „svesne jezičke delatnosti govornog lica kome je cilj da razotkrije sebe i činjenicu da o nečemu govori i da se to o čemu govori odnosi na upravo upotrebljeni jezički izraz“ (Grochowski 1986: 4; Брајовић 2004: 20), постоје примери у српској прози и поезији.

Литература

Бабић 2002: Миланка Бабић, „О исказу у загради“, у: *Српски језик*, број 7/1–2, година VII, Београд, стр. 303–320.

Бабић 2008: Миланка Бабић, „Унутарреченична експламативност“, у: *Српски језик*, број 13/1–2, година XIII, Београд, стр. 189–201.

Брајовић 2004: Тихомир Брајовић, „Поетика парентезе“, у: *Књижевност и језик*, год. 51, бр. 1/2, стр. 1–21.

Винавер 2012а: Станислав Винавер, *Језик наш насушни, Граматика и надграматика, Дела Станислава Винавера*, књ. 8, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Винавер 2012б: Станислав Винавер, *Београдско огледало*, *Дела Станислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Винавер 2015: Станислав Винавер, *Европска ноћ, Сабране песме (1919–1955), Дела Станислава Винавера*, књ. 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Делић 1980: Јован Делић, *Српски надреализам и роман*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петровић 2014: Предраг Петровић, „Растко Петровић као ликовни критичар“, у: Растко Петровић, *Изложбе*, поговор Предраг Петровић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, стр. 81–102.

Станојчић 1994: Живојин Станојчић, „Синтакса Андрићеве парентезе“, у: *Иво Андрић у своме времену*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 22, Београд: Међународни славистички центар, стр. 369–377.

Barthes 1994: Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, translated by Richard Howard, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Bergson 1920: Henri Bergson, *Mind-Energy*, translated by Wildon Carr, London: McMillan and Company.

Bergson 1934: Henri Bergson, *La pensée et le mouvant: Essais et conférences*, Paris: F. Alcan.

Binswanger 1933: Ludwig Binswanger, *Über Ideenflucht*, Zürich: Art. Institut Orell Füssli.

Derrida 1997: Jaques Derrida, *Of Grammatology*, translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, London: John Hopkins University Press.

Diggory 1989: Terence Diggory, „Yeats's Stream of Consciousness", in: *Omnium Gatherum*, *Essays for Richard Ellmann*, ed. Susan Dick, Declan Kiberd, Dougald McMillan, Joseph Ronsley, Gerrards Cross: Colin Smythe, pp. 253–266.

Golding 1981: Alan Golding, „Charles Olson's Metrical Thicket: Toward a Theory of Free-Verse Prosody", in: *Language and Style*, 14.1, pp. 64–78.

Grochowski 1986: Maciej Grochowski, „Parenteza i metarečenica", u: *Južnoslovenski filolog*, XLII, Beograd, str. 2–6.

Heidegger 1957: Martin Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen: Günther *Neske*.

Helms 1980: Alan Helms, „The Sense of Punctuation", *Yale Review*, 69.2, pp. 175–196.

Henriksen 2001: Line Henriksen, „(Ego Scriptor Cantilenae): Deixis, Parentheses and Metonymy in *The Cantos*", in: *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics*, 27.1 (January 2001), pp. 129–147.

Johnson 1975: David J. Johnson, „The Effect of Suspension Dots, Parentheses and Italics on Lyricism of 'Song of Myself'", in: *Walt Whitman Review*, 21, pp. 47–58.

Kumar 1962: Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, London and Glasgow: Blackie and Son Limited.

Lennard 1991: John Lennard, *But I Digress: The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*, Oxford: Clarendon Press.

Liepmann 1904: Hugo Liepmann, *Über Ideenflucht: Begriffsbestimmung und Psychologische Analyse*, Halle: Verlag von Carl Marhold.

Mihaljević 2013: Milan Mihaljević, „Parenteza s glagolima govorenja u hrvatskom jeziku“, u: *Rasprave*, časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 39/2, str. 527–544.

Perloff 1981: Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton: Princeton University Press.

Pind 2013: Jörgen L. Pind, *Edgar Rubin and Psychology in Denmark: Figure and Ground*, Cham: Springer International Publishing.

Puttenham 1936: George Puttenham, *The Arte of English Poesie,* 1589, ed. Gladys Doidge Willcock and Alice Walker, Cambridge: Cambridge University Press.

Škarić 1982: Ivo Škarić, *U potrazi za izgubljenim govorom*, Zagreb: Školska knjiga.

Tartakovsky 2009: Roi Tartakovsky, „E. E. Cummings's Parentheses: Punctuation as Poetic Device“, in: *Style*, Vol. 43, No. 2, Summer 2009, pp. 215–247.

Vidan 1986: Ivo Vidan, „The Continuity of Joyce: Traces and Analogies in Later Foreign Writers“, in: *Perspectives on James Joyce*, edited by Gottlieb Gaiser, Troy, New York: The Whitston Publishing Company, pp. 181–197.

Warminski 1987: Andrzej Warminski, „Parentheses: Hegel by Heidegger“, in: *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 112–162.

Weninger 2004: Robert Weninger, „James Joyce in German-speaking Countries: The Early Reception“, in: *The Reception of James Joye in Europe*, Volume I: Germany, Northern and East Central Europe, ed. Geert Lernout and Wim Van Mierlo, London, New York: Thoemmes Continuum, pp. 14–50.

Williams 1993: Robert Grant Williams, „Reading the Parenthesis“, in: *SubStance*, Vol. 22, No. 1, Issue 70 (1993), pp. 53–66.

Yeats 1954: William Butler Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, Allan Wade, editor, London: Hart-Davis.

Yeats 1955: William Butler Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse 1892–1935*, chosen by W. B. Yeats, Oxford: Clarendon Press.

Zweig 1997: Stefan Zweig, „Stefan Zweig on *Ulysses*“, in: *James Joyce: The Critical Heritage*, Volume 2, 1928–1941, edited by Robert H. Deming, London, New York: Routledge, pp. 444–446.

Mina Đurić

IDEENFLUCHT IN STANISLAV VINAVER'S POETRY AND POETICS

Summary

This paper discusses the understanding of „flight of ideas“ (*Ideenflucht*) in the essays and poetry of Stanislav Vinaver, in the context of the stream-of-consciousness novels of European modernism, and the use of parentheses in Vinaver's poetry.

III

821.163.41.09-1 Винавер С.
821.163.41.09-1:398

Бошко Сувајџић
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
bosko.suvajdzic@open.telekom.rs

ВИНАВЕР И ТРАДИЦИЈА ИЛИ КАКО УПОКОЈИТИ ИГРУ*

Апстракт: Винаверов однос према традицији често се поистовећује са његовим односом према епском десетерцу. Ипак, ретко је ко у српској авангардној књижевности до те мере познавао, разумевао и тако зрело промишљао српску усмену епску поезију. Изванредан је начин на који Винавер сагледава генезу српске усмене епике и значај Вукових певача. У стваралачком напору да досегне до слутње („трепета“), до недељивог тоталитета света, до којега се није могло доћи трохејским десетерцем, за Винавера су особито битна два појма: *језик* и *игра*. Винавер је својом *језичком мелодијом* покушао да досегне до слутње, до неухватљивих сновидница, трепетних облика, до језгра музике и јаства речи. Језик је за Винавера идеал и врело духовости, основа из које се мисли претачу у песничке слике и симболе, тежња ка божанском складу и хармонији. У игри пак пребива витализам поезије Станислава Винавера.

Кључне речи: традиција, музика, језик, игра, поезија, поетски модернитет.

Свака је игра значила – свет
А тражила је вечност.
(„Насеље“)

Винаверов однос према традицији често се поистовећује са његовим односом према епском десетерцу.

* Рад је настао у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ Института за књижевност и уметност у Београду (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Доиста, десетерац је био преспор и прегломазан за Станислава Винавера.[1] Десетерачки ритам и епски језик симболизовали су за њега замрзнутост страсти и осујећеност промене, инертност поезије, равнодушност егзистенције, бескорисну јаловост живота. С друге стране, бугарштица је за Винавера песничка врста много гипкијега ритма.[2]

Ипак, ретко је ко у српској авангардној књижевности до те мере познавао, разумевао и тако зрело промишљао српску усмену епску поезију.[3] Неке од најлепших мисли и најтачнијих опсервација о нашој народној песми дао је управо Станислав Винавер.[4] Али,

---

1 „У стихији нашега језика, која се најјасније приказује народном песмом, постоји и једна тежња да се материја с времена на време згусне у моћну и крепку јединку. Можда да би се нешто значајније спасло. Народни десетерац траје такорећи вечито. Можемо замислити да је све израђено и обузето десетерцем, јер он не преза ни од чега, ни од кога, и шаблонизира апсолутно све. У том бесловесном и немуштом ходу одједном се згушњава нешто и добијамо чвршће и гушће ткање. Као када би се неко стваралачко градиво свестило и ужасавало од простора и од времена, који су пред њим и иза њега. И свугде, не само у десетерцу него у целом нашем фолклору, осећам тежњу да се у бесциљној превласти епопеје, остваре јаснији и претежнији повремени циљеви.“ („Увод у *Чуваре света*“, Винавер, *Дела* 3: 83)

2 „Погледајте нашу бугарштицу, која је бројем слогова ближа хексаметру; у њој је одсечност повезаних слогова још већма ублажена но у десетерцу; ритам је њен гибак, без икакве оштрине преливен, много преливнији. А у јуначком десетерцу извесна мучна, крвава одсечност, на махове, кад дође – а не зна јој се увек кад наилази – представља један нарочити ритмички пркос, изазивање, зачикивање, неку хајдучку слободију, свима уз инат и никоме низ длаку.“ („Језик наш насушни“, *Дела* 8: 19)

3 „Слушајући и доживљавајући наш фолклор, наше празноверице и наше чини, још као дете сам уобразио да је свака жива реч нашега језика у основи још и низ одбрамбених, језивих, заштитних и нападних мађија, у којима једнако слутимо, ослушкујемо, тражимо одјеке, претимо и треперимо.“ („Језик наш насушни“, *Дела* 8: 12)

4 „Шта је у ствари најбоља народна песма? Она није шибнула спонтано помамним бичем из народне стене. Она је, у ствари, екстракт, есценција, сажим и синтеза онога што се на известан, посебан начин уопште дати може. Омогућена је читавим напором

од те, с муком извојеване лепоте и освојене дикције у 19. веку, из тог „врхунца једног сировог живота“, језик се морао даље издићи, освојити нове врхунце. Изванредан је начин на који Винавер сагледава генезу српске усмене епике и значај Вукових певача.[5] Био је то луцидан блесак Винаверовог поетског *модернизма*, у духу најинвентивнијих истраживача усмене епске поезије. У поезији, као и у критици, трају та непрестана преиспитивања, гибања стиха, излажења из зглоба епике у просторе модерности:

Ја разликујем бајку старинску и ка́жу
Од чедних призора унезверене јединке,
И кукавних снебивања ситни грч.
Где је год човек исткао десетерац,

нагонског одабирања, плод је једне инстинктивне не само талентованости већ дисциплине, запта. Есенција. Челик.“ („Језичне могућности“, Винавер, *Дела* 8: 190)

5 „Код нас се наводи да су народне песме наше постојале још у доба Светог Саве и сматра се, готово прећутно, да је Вук Караџић скупио те старинске песме од пре неколико векова. Ја никада нисам мислио тако. Сетимо се извесне увелости и схематичности бугарштица из Богишићевог зборника! Сетимо се свих осталих збирака, безбројних и бескрајних збирака народне песме, изван Вука. По њима ми не бисмо дошли у светску литературу никад! (...) Није ствар ни у Вуковом мењању, ни у његовом естетском смислу. Ја мислим да је у Вуково време у оној Србији која се борила за слободу било настало доба не само великих јунака него и великих песника. Вук је и са̂м био у тој борби. Он је знао да је оно велико и лепо, и оно истински свеже у јуначким песмама што је сада испевано. Можда испевано на основу старог материјала, који је исто онако био сух као бугарштице и исто онако блед као песме из *Ерлангенског рукописа*. Велики песници Филип Вишњић, Тешан Подруговић и други савременици, захваћени догађајима, захваћени у пуном мистичном значењу те речи – дали су песме праве свежине, песме нове по духу, нове по снази, нове по слободарском речнику, по антиропском патосу, по тајном схватању које је у њима лежало. Тада се – пре свега на Дрини, у борбама између Босне и Србије, у тим грађанским ратовима – стварао помоћу песме један свесни патриотизам. Песма је била оружје голоруке раје. Како је светло и моћно било то оружје! Оно је било дар неба.“ („Јакоб Грим и српска народна поезија“, Винавер, *Дела* 3: 190–191)

Где се год излио у древни стих
Ту се и привиђа.
Слободе бледе ту блуде са буктињама
Порази се тетурају са крвавим крилима слома
Вампири свих надишта
Обузимају просторје.

(„Песма стражара на кули“,
Европска ноћ, *Дела* 10: 274)

Станислав Винавер је у историји српске усмене културе посебно издвајао „мистичну веру“ Вукову у „доброг певача“.[6]

У критици је истакнуто да је Винавер „симболиста“ и „интегралиста“, и да је из школе Шарла Мораса, који је опет под утицајем парнасоваца, Малармеа и Верлена. Као симболиста у младости, посебно је издвајао музику и математику као писмо које ће довести до спиритуалног, до духа.[7] Истовремено, несумњива је и Винаверова веза са романтичарском поетиком, пре свега са поезијом и схватањем поезије Лазе Костића. Миодраг Павловић посебно истиче утицаје руских симболиста и неосимболиста:

> Дух музике, душа света... сав каснoромантички прибор Шопенхауера и Ничеа (*Рађање трагедије из ду-*

6 „Јер, српску су народну песму још много више довели до зрелог савршенства хајдуци неголи и сами професионалци, слепи гуслари, који су нам, са своје стране, донели толике мистичне мотиве и трепетне, мекше ритмове (у опреци са крутим хајдучким пркосом Старога Вујадина). Нарочито они душевни и богорадећи сремски слепци и слепице. Они код Вука, углавном, и представљају мистични елеменат, онај коме се ругају Вукови противници, а који је и самоме Вуку тако далек: та, њему је Вук, целим бићем својим, противан.“ („Језик наш насушни“, Винавер, *Дела* 8: 19)

7 „Јесу ли неке промене нешто што нас надмашава? Како да будемо примљиви? Питагорину музику сферâ нису могла осетити бића, услед громкости њене. Како да те звучне лађе уђу у пристаниште наших чула? Да нисмо сувише сиђушни да бисмо се определили према огромним потресима?“ („Манифест експресионистичке школе“, Винавер, *Дела* 3: 16)

ха музике) добиће у поезији другог вала руских симболиста своју пароксистичну примену. Музика је била за Блока читава светска историја, све до сувремених тренутака. Музика, за Винавера неизвесни и жељени уток светских збивања. Немамо довољно података о упливима руске поезије на Винавера, али имамо слутњи да су они били многобројнији и пресудни, и да су га, заправо, руски симболисти, у том периоду, вратили Ничеу и немачким романтичарима. Кад је озбиљан и трагичан у својој поезији, Винавер личи на руске песнике. (Павловић 1981: 469)

И доцније, Винавер ће истрајно неговати поетику синестезије и универзалних аналогија, што у суштини представља испољавање основних елемената песничког програма симболизма. У чувеном манифесту експресионизма, поред борбеног оглашавања *новоī*, Винавер ће истаћи и улогу ирационалног, мутног, сновидног:

> *Визија је увек јача од саме сшварносши*. Уколико стварност уопште постоји за уметника. Уметник се користио детаљима стварности за своје сврхе, јер није ни од кога другога могао добити материјал. („Манифест експресионистичке школе“, Винавер, *Дела* 3: 13)

Станислав Винавер је, како то наглашава Светлана Велмар Јанковић, песник музике, слутње, трепета, наговештаја, чиме се надовезује на песнике симболизма, пре свих на Рембоа и Малармеа. Све је код Винавера трепет:

> У мислима које обухватају кружја
> У језама које се затежу у чвор
> У највећем и најмањем
> У стварном и привидном
> Трепери твар.
>
> („Ликовање тајно“, *Европска ноћ*, 10: 281)

Винавер је својом *језичком мелодијом* покушао да досегне до слутње, до неухватљивих сновидница, трепетних облика, до језгра музике и јаства речи:

> Хтео сам кружни лет, криви спој, сведодирно подрхтавање, блиску слутњу, слог и раставу: хтео сам нешто магновено и трепетно. („Увод у *Чуваре света*“, Винавер, *Дела* 3: 88)

Не само у песничкој збирци-поеми *Чувари света*: од почетка до краја своје песничке судбине[8], од прве песничке збирке *Мјећа* (1911) до рукописне збирке *Повратак*, једновремено у теорији, књижевној критици, студијама које истражују звучност, мелодију, ритам, интонацију, гипкост и прозодију српског стиха, Винавер суштински преиспитује интегралност поезије, повезује математику и музику,[9] једини у непоновљиви амалгам звукове, боје и мирисе, сраста у једно човекова чула, интелект и дух.

> Ако се тај најбољи и највећи део *Европске ноћи* музикалношћу и имагинацијом везује за *Чуваре света* и *Варош злих волшебника*, он има и своје видове у којима је нов. Винавер тражи и налази везану форму, флуидну и етеричну, али ипак везану било у катрен, или у сонет, док је у претходним књигама то био прозодијски неуједначен стих. Винавер заиста настоји да говори музиком, музиком појмова и спрегова. Никад иза тога не стоје произвољности или празнина. (Павловић 1981: 470)

---

8 Савремени критичари би погрешно рекли *авантуре*, јер ту никакве авантуре нема нити је може бити: песник је осуђен на своју поезију, *она му је животом суђена*.

9 „Поезија и музика су у Винаверовом случају биле свепрожимајуће уметности од његовог стваралачког почетка, то јест од прве песничке збирке, *Мјећа* (1911), па све до последње, *Европска ноћ* (1952) – боље рећи, до последњег песничко-музичког даха. Напросто, тежио је једној врсти синтезе песничког и музичког израза, дакле оној врсти синтезе коју је ‘преузео’, могло би се с правом рећи, од француских (превасходно) и руских симболиста. Ту врсту стваралачке опсесије врло јасно ‘читамо’ већ у *Мјећи*, у којој Винавер, као радикални зачетник авангарде у време српске модерне, покушава (и, наравно, успева) препевати музичке форме, или, боље рећи, *упесмити* музички текст. То је била опсесивна поетичка формула коју је Винавер неговао од првог до последњег стиха који је написао.“ (Тешић 2015: 781)

У стваралачком напору, који се може поредити једино са Настасијевићевим покушајем да досегне до слутње („трепета“), до недељивог тоталитета света,[10] до којега се није могло доћи трохејским десетерцем,[11] за Винавера су особито битна два појма: *језик* и *игра*.

Винаверово схватање *игре* је амбивалентно: то је с једне стране „аполонско“ схватање које почива на мери и лепоти, спокоју и божанској пропорцији, а с друге стране „дионизијско“, динамичко, модернистичко, оно које заговара ново, авангардно, неочекивано и интензивно. Игра је, тако, и прадревно оро наказа, сабласно коло које ће обујмити европску дилувијалну ноћ, ограђену бодљикавим жицама инферналног клања:

Хватају се у коло прадревне наказе
Играју оро на апел-плацевима
И обузимају колом сабласним
Планету!

(„Песма стражара на кули“,
Европска ноћ, *Дела* 10: 274)

Језик је за Винавера идеал и врело духовости, основа из које се мисли претачу у песничке слике и симболе, тежња ка божанском складу и хармонији. У *Уводу* у *Чуваре света* самоуверено ће рећи: „Кад размишљам у

10 Поетика Станислава Винавера у појединим тренуцима несумњиво упућује на Момчила Настасијевића:

„Умире Град. Ни глас, ни звук,
Ни запевка, ни плач, ни звек.
Далеки долази звук,
Допире далек јек.“

(„Варош злих волшебника“, 10: 77)

11 „Народ се изразио докраја изведавши пре времена за отпор неопходну кристализацију, којој је жртвовао многе своје, за онај мах споредне правце пружања, и блесак ивице. Народна песма без модерног је трепета. (...) Народни стих је ненапукнут и једар камен, намењен очајној борби, намењен удару. Он не трепти, јер музика трептања била би њему музика дрхтања, страха. Његова музика не сме да оличи страх. А ми, данас, трептимо. То није страх. Свеопште осећање свеопштег, свачијег присуства.“ („Језичне могућности“, Винавер, *Дела* 8; 195)

нашој књижевности о песницима који су давали путање језичким јатима, изгледа ми да могу да споменем два имена: једно је Момчило Настасијевић, друго сам ја.“ (Исто: 82)

Неће случајно Винавер, у духу француских симболиста, језик довести у везу са математиком и музиком. Математика је димензија у којој се прожимају елементи сатанских антиномија и божанског склада. Музика пак узноси у висине божанског и доводи до руба понора који опчињава и ужасава.

У основи Винаверове поетике стоји симболичка трансформација стварности, која се најснажније исказује синестезијом, као једним од основних принципа поезије и Универзума. Због чега синестезија?! Због тога што је код Винавера све у непрестаном прожимању ствари и појава, у тајном дослуху речи и њихових значења, у поседу суптилних аналогија међу светом и његовом симболичком представом.

Винавер је у критици различито тумачен: као авангардиста, песник европског сензибилитета, антологичар, пародичар, лирик; представљан је као песник побуне, заговорник „универзалне аналогије“, песник „симболичког сугласја“, теоретичар надграматике и језичких могућности. Очигледно је његова поезија била до те мере комплексна и слојевита да се није дала обухватити никаквим класификацијама нити дефиницијама. Винавер је ишао *у сусрет стихији*. Више од тога: *Винавер је сам био та стихија*. Језичка, песничка, музичка, критичко-полемичка. Стихија која се није дала спрегнути, нити обуздати, која је често била уперена против себе саме:

> Стихија данас тежи да се разобручи: наша ће дужност бити не да је спутавамо, још мање да будемо од ње ношени. Наша је дужност, наша снага и интуиција, да *предухитримо стихију*, да ослободимо Баш-Челика, пре но што нас је он за то и замолио (кад већ, а пре, а после, а нашом помоћу, а и без нас, Баш-Челик мора

доћи до слободе). *Ми идемо испред ослободилачког таласа*. Нас не боли изгубљена равнотежа, јер ми морамо бити стихијнији од саме стихије. („Манифест експресионистичке школе“, Винавер, *Дела* 3: 23)

У поезији, Винавер је најслабији онда када је превише декларативан, експлицитан, када лишава речи метафоричког обола, а језик винаверовске игре, сводећи их на просте комуникативне јединице, голе граматичке категорије, пуке музичке фразе, на празне ритмичке интервале и унисоне ритмове. Можда је, ипак, у том смислу, прејака Христићева констатација:

> Створивши једну нову језичку мелодију, којом је хтео да се отме утицају десетерца и празне реторике Ракићевог и Бојићевог дванаестерца, Винавер није остварио сан симболиста, оно „магновено и трепетно“ о коме је толико говорио. (Христић 1964: 207)

Као и сваки аутентичан песник, Винавер поседује „гранично“ поимање поезије. У онеобичавању израза предмети се лишавању њихове суштине, а боје њиховог бивства. Винавер је песник звука, мелодије, музике. Математика и музика су били медијуми којима се Винаверова песма хтела приближити апсолутној лирици, која не потиче од људског и не обраћа се човеку. Као код Верлена.

Јован Христић је истакао да је у свим својим књижевним пословима, као критичар, као књижевни историчар, и пре свега аналитичар наше међуратне поезије, један од најлуциднијих које смо икада имали (у текстовима из *Чардака ни на небу ни на земљи*), као преводилац чији преводи представљају „живу ризницу нашег језика“, као писац пародија, и, најзад као песник, Винавер „био озбиљнији него што мисле његови противници, а неозбиљнији него што мисле његови браниоци“ (Христић 1964: 201).[12]

12 „Ово схватање о Винаверу забављачу и боему било је веома распрострањено, па је и сам Винавер увиђао потребу да га демантује,

Христић је такође, и с правом, истицао Винаверов позоришни дар, театарски нерв, способност драматизације.[13] У поезији је посебно уочљива та винаверовска тежња ка метаморфозама, ка преображају, ка томе да се буде неко други. Тренутак када се скидају маске јесте онај последњи тренутак у коме се објављује драматична истина идентитета („...Збаци, о збаци мрак твоје маске/ И буди што си... Сред игре оне/ Док верни клече и звона звоне“).

И поред тога што стално кида са традицијом, што је непрестано у одбрани модернизма, најснажније модернизма двадесетих година,[14] Винавер упорно ствара сопствену традицију, уткану у интегралну књигу Поезије:

али легенда се није дала распршити. Од почетка до краја овог писца прате неразумевање и прећуткивање: то нарочито важи за његов књижевно-критички и есејистички рад. Још се и могло веровати у његов поетски дар, али у то да овај импровизатор може с успехом да пише критичке текстове мало је ко хтео да поверује. Уочи смрти жалио се на неразумевање и погрешно тумачење његових схватања, на олако, неодговорно писање о његовим иступањима на јавним трибинама, на фаму о забављачу и лакрдијашу која га прати. Био је уверен да ће ипак све његове идеје бити прихваћене у будућности.“ (Зорић 1975: 10)

13 „Прво што нам у Винаверовим текстовима пада у очи, свакако је сама његова личност. Он је имао страст ‘коначног испољавања’, о којој је писао у есеју ‘Шекспирова минђуша’ и, у паничној журби да се домисли и изрази до краја, није се бринуо за границу између усмене и писмене реторике, између приватног и општег; писао је онако како је говорио, говорио је онако како су му мисли долазиле. Разноврстан и амбициозан, аргументован и необавезно фамилијаран, патетичан и ироничан, одушевљен и полемичан, Винавер је имао још један позоришни дар: дар драматизације. Ако пажљиво читамо његове текстове, приметићемо у њима позорницу, на коју Винавер изводи Баха и Вијона, Раблеа и Шекспира, Лазу Костића и Валерија, Растка Петровића и Ајнштајна, и не само њих; за њега је и наш језик, који је умео да анализира луцидније од свих, био живе биће и личност у патетичној божанственој комедији.“ (Христић 1964: 200)

14 „Ране педесете године су и најрадикалнији вид Винаверове одбране модернизма двадесетих година, дакле оног кога су надреалисти жестоко оспоравали (Растка Петровића, Милоша Црњанског, Рада Драинца, Момчила Настасијевића и других) – а и свој су превратнички наступ педесетих година именовали као нови, ‘после-

У поетичком смислу је најважније рећи: *Европска ноћ* је синтеза песничких резултата из збирки *Чувари света* и *Ратни другови* – уз напомену да је ова књига ништа мање превратнички догађај у тзв. другом послератном модернизму педесетих година. Винавер је, заправо, најидеалнија спона модернизма после Првог светског рата са модернизмом педесетих година – и његова превратничка улога није ништа мање важна од оне коју су својим песничким књигама манифестовали и остварили Васко Попа (*Кором* и *Непочин-пољем*) и Миодраг Павловић (збиркама *87 песама* и *Стуб сећања*). (Тешић 2015: 789)

Христић, истовремено, истиче Винаверов удес – имао је све: знање, интелигенцију, луцидност, ерудицију, знао је теорије стиха и песничке поступке, знао је шта у поезији треба остварити, знао је, или барем наслућивао и како то да оствари, а ипак није био, сматра Христић, довољно велик песник да то и учини: „Другим речима, Винавер је знао шта жели да учини и како би то требало учинити, али му је нешто недостајало да то учини“ (Христић 1964: 211). Без обзира на одређене појединачне покушаје реваловизовања Винаверовог песничког дела, ово схватање је, у историји новије српске књижевности, и до данас остало на снази:

Оригиналност овог писца више је у дискурзивно-аналитичкој него у стваралачкој сфери. За разлику од свог учитеља, Лазе Костића, подједнако снажног и на плану естетичке мисли и на плану лиризма, Станислав Винавер је остварио највеће продоре у области критичког испитивања поетских вредности и циљева (мада, разуме се, ни његову поезију не треба потцењивати). (Зорић 1975: 17)

ратни’ модернизам – или, прецизније, *надреалистички модернизам*. Нажалост, прерана смрт Станислава Винавера прекинула је рат за одбрану модернизма најзначајнијих и највреднијих српских модерниста – оних који су с Европом били у равноправном стваралачком дијалогу двадесетих година протеклога века.“ (Тешић 2015: 790)

Стваралац ретке, барокне књижевне ерудиције и несвакидашње имагинације, са становишта многострукости талената које је поседовао, Винавер је доиста особена и осебујна фигура нашег поетског модернитета. Пошто је желео много, све – понекад се чинило и да нема јасног циља и прецизне стратегије како да то *све* освоји.

Склоност ка игри и хибридним жанровским структурама Винавер истиче и у својим (ауто)поетичким текстовима. Тако је, рецимо, у авангардној поетско-наративној књизи *Женидби Враџа Подунавца* (1927) писао: „Ниједна ме катастрофа не може одвући у понор, јер се ја нигде нисам укристалисао“. У аутопоетичком и програмском *Уводу* у *Чуваре света* (1929) писао је: „Нисам хтео победе, него игру, него једну пречишћену збиљу која се гнуша тога да увек морају бити два табора, два јунака, отпор и оно што га уклања“ (*Дела* 3: 88). А 1952. године, при крају *Европске ноћи,* читамо: „После све већих и пространијих, безграничних готово размака, шта ми је остало? Каква игра у одломке?... А огроман вал остварења носио је свет – и није му било стало ни до чије неостварености“ (према Христић 1964: 201–202).

Музика је за Винавера представљала израз врховног склада, божански идеал, недостижну лепоту, истинско савршенство. Винавер је, попут Лазе Костића (са којим га много тога веже и од кога га готово ништа не раздваја) космички песник. „Космос“ и „васељена“ су и за Винавера, као и за Костића, оно што је универзално према десетерцу који је племенски и колективан.

> Као песник, Винавер је веома разноврстан и разнородан, и мислим да би било немогуће одредити шта је био његов прави песнички домен: он највероватније и није постојао. (Христић 1964: 205)

Миодраг Павловић посебно истиче *Европску ноћ* као збирку у којој је Станислав Винавер досегао саме врхове, не само свога талента, већ и српске поезије:

> Као што и Лаза Костић, који је Винаверов идеал, првим и највећим делом свога стварања припада историји књижевности, а крајем и најбољим остварењима припада поезији, тако и Винавер, са својом поезијом из друге и треће деценије нашег века, о којој смо говорили, припада књижевним покретима и књижевној историји. Његова књига *Европска ноћ*, међутим, није имала књижевноисторијски ефекат, иако се појавила у време када су код нас пуцале танке скраме догматске, доктринарне естетике књижевности. *Европска ноћ* припада поезији, нашој поезији, дотиче њене врхове. (Павловић 1981: 475 – 476)

Управо због те склоности према игри, Винаверова поезија је често оптуживана да је површна и разбибригашка, да је неозбиљна и неодмерена – испевана забаве ради. (Као да поезија одвајкада није певана због људске и божанске забаве.) Винаверова поезија је доиста вибрантна, гипка, покретљива, духовита, иронична. Она, међутим, није неозбиљна. Као што ни игра није неозбиљна. Она је интелигентна и духовита. Хумор и пародија су константа Винаверове поезије, поезије која се игра, јер је у природи поезије да се игра и онда када сам песник нема такве амбиције. Критичари се, међутим, почев од Скерлића, нису превише удубљивали:

> Врло је тешко озбиљно писати о књигама г. Винавера, јер није нимало сигурно да он сам озбиљно узима своју литературу, или чак литературу уопште. (Скерлић 1964: 294)

Винавер је волео игру више од свега: „Он је био опсенар управо зато што се служио свим могућим (и немогућим) триковима само да нам сакрије свој систем. Нама? Ваљда, највише, самом себи; он је страховао од система као од куге“ (Константиновић 1963: 217). У игри пребива витализам поезије Станислава Винавера. Епска реч се, сматра Винавер у својим теоријско-есејистичким расправама, више не игра. У томе је њен удес.

Она је устоличена као апсолутна, коначна истина, „неподмитљива и свирепа као божанство које се опија собом и које не изражава више нас него саму себе. То је она *појединачна реч*, која је Винавера, као најстрашнија наша фаталност, доводила до очајања и, тим очајањем, инспирисала га на читав његов сложени подухват у нашем језику као на велики устанак против те наше епске појединачне речи“ (Константиновић 1963: 226). Са том, епском речју, ми у епоси модернитета, сматра Винавер, немамо више никакве шансе:

> Са поентом на почетку стиха, као у нашој епици, ми остајемо *суштински* епски. Европа је успела не само да пребаци поенту на крај стиха већ и да је, кроз напор Верленов, сведе на најмању могућу меру, па чак и да је сасвим одстрани. Винавер је био убеђен да је ова језичка коб, епски наш језик којим покушавамо да се служимо, да живимо у неепско време, наша највећа коб и наша највећа опасност. (Константиновић 1963: 222)

Критика је, засењена спољашњим блеском, опсеном Винаверовог језичког мајсторства и музичког разбокорења, често превиђала есхатолошки смисао његове поезије. Поезије цивилизацијског апокалиптичног искуства:

> Винавер не остаје поштеђен ни од једне патње у апокалиптичним збивањима овога века. Други светски рат преживљава у заробљеништву, док његова мати налази смрт у гасној комори. 1952. године излази његова последња књига песама *Европска ноћ*, то је европска ноћ другог светског рата, заробљеничких и ратних искустава, истовремено садржи поезију његове зреле мисли и најчистије наше песничке музике. Књига хетерогена, са низом антологијских комада у себи, недовољно запажена и оцењена. (Павловић 1981: 463)

Уосталом, има ли универзалније и теже осуде Европе као мрачне, мутне и загушљиве ноћи, као логора са и без видљивих жица, синџира и ланаца, до у стиховима, којима бисмо и данас могли да посведочимо живу

актуелност. У *Европској ноћи* Винавер представља сабласни плес жртава и џелата; плес је тај макабристички, бројгеловски, са масном мрљом крви у преамбули сатанске историје која се понавља, са болном пренадраженошћу нерава и бурним ковитлацем ритма.

Замрачили су Европу, као шуму четинарку
Као планинско село у влажном подножју горја
Као пијано морнарско блудиште
У мемљивом јендеку пристаништа.
(„Европска ноћ“, Винавер, *Дела* 10: стр. 270)

Све је у Станислава Винавера игра. Игра као смртно озбиљна, метафизичка категорија духа. Игра као племенита креација и „пир злих волшебника“. Све је у Станислава Винавера у стању вечите, свепрожимајуће супротности. Да парафразирамо: у њ се играју звук и дубина („звук је оно што је дубље“); реч и ритам, синестезија и осет, облик и смисао, пародија и травестија, покрет и окамењеност, мирис и боја, број и бесконачност, стварност и опсена, спиритуално и телесно, интелектом спознато и чулима доживљено.

Звук који се игра у Винаверовој поезији је писак пиштаљки, улична врева светине, бес звечака, „напев чудан“, „промунутост грака“. Звук који се игра је бескрај воде и вода бескраја („Звука прсли потоци бескрајни.“) То су мутни звуци симболизма који затрављују осете и надражују чула („Ми смо пили мутне звуке“).

Природно разрешење полиморфних и полижанровских тенденција Винаверове поетске мисли је синестезија („ружичних звука“ Винавер, *Дела* 10: 50), али и контраст („И све што је моје – ван мог домашаја“, 10: 52), који иде до гротеске („Вртоглави вез трепери / Уз радости лелек, уз језиву раздраганост“, 10: 287).

Винавер воли смеле, необичне слике, попут оне о „мелодичном мермеру“ који се кује длетом. Све је ту смело: и музика боја, и потези длетом слични галебима, и море привидових јава. Слике су засноване на синестезијском сабирању и уједињавању значења (10: 53).

Све је у Винаверовој поезији у покрету („О цркве, цркве, мрачних купола / Свечаним кроком на ме идете“), често хаотичном, насумичном, инверзном (цркве се крећу на лирског субјекта уместо да лирски субјекат приђе црквама; реч је о погледу са иконе, која је и код Васка Попе византијски посувраћена).

На лексичком плану, динамици Винаверовог израза пресудно доприносе игра речи, пародија, парономазија, травестија, каламбур („кутић сваког кутка“; „љубав је бескрајна створила бескрајно...“; „сновније снове“, 10: 45; „гласни гласи“; „пламен прамен“, 10: 49).

Ритам је за Винавера, у бергсоновском смислу, све: „Природа нема ритам. Ритам је откриће и постигнуће човеково, односно магије, односно уметности.“ (Винавер 1922: 966)

Винаверова поезија је често озбиљна, политичка игра. У њој се укрштају друштвени ангажман, политичка симболика; иронија, гротеска, басна. Отуда употреба алегорије („Тресе се древни Трон: / У непарни, седми дан / Умро је Велики Слон / Умро неопојан“.) Као што Миодраг Павловић открива у подтексту песме „Тресе се древни Трон“ не само вербалну инкантацију и дечачки хумор, већ и страшни подтекст руске револуције и смакнућа монарха, тако је низ трагичних историјских збивања дат у језгру Винаверове апстрактогеометријске и свемирско-громобранске поезије. Поезије испеване у тој ужасној, језовитој есхатологији двадесетог века у коме Винавер није пропустио ниједан дамар, ниједан нељудски звон:

> Све до краја, до последње књиге *Европска ноћ*, Винаверова поезија ће осцилирати између апокалиптичних визија историје и интелектуалних и спиритуалних узвинућа у апстракцију, у број, у ритам. (Павловић 1981: 467)

Број је важна поетичка чињеница Винаверове поезије. Није редак случај да број одреди ритам, структуру и значење целе песме: „Од мирног Арбата / До Стра-

снога тиха, / Ја идем два сата / И носим два стиха“ (10: 34). Овде је број два у корену парног ритма, а ритам је све: и средство, и структура, и значење, и порука.

Посебно је занимљива игра боја у поезији Станислава Винавера. Све је у Винаверовој поезији обојено. Као код француских симболиста. Речи имају карактеристичне боје. Идеје такође. Преовлађује, у тој хроматској лествици боја и нијанси, *свето, руј, плаво*. Винавер очуђује боје света и онеобичава свет боја. Тако стижемо до синтагми „сутон плава“ (36), или пак „плава мисленост планина“ (10: 44). Користе се епитети из традиције: *сињ* („небо моје сиње“ 10: 50; „ред сињих планина“); *руј* („у таласу рујем одблесне, заплами“); бунт је у Винаверовој поезији *зелен*, јер је плодноживотан, јер покреће из корена (10: 62).

Понекад је тешко прецизно одредити одакле потичу звучни ефекти Винаверовог поетског исказа. Његов стих је број гласова датих у алитерацијама, у шумору, у шуму (10: 32); саткан је од језичког неизречја, од трепета, од ромора:

Да измолимо од сила
Које јасни не признају лик
И светли не примају свет –
Да нам врате њу:
Бескрајну чежњу људску
Свеопроштаја и свезаштите –

Једном само домашену,
Тако трошну, црвоточну,
Тако далеку и тавну
Уклету и старинску
Трепетну слику.
(*Европска ноћ*, 10: 284)

Винавер воли етимолошке фигуре, коренске синтагме, парономазије. Истиче их и у народној поезији, посебно у бугарштицама, које сматра неискоришћеном

могућношћу српске поезије: „блешти блеском“ (10: 53); „све исконски исконије“; „зелена се клатна клате“ (10: 114); од сложених глагола са унутрашњим објектом, које спадају у репертоар бугарштичких фигура, он твори песничко обиље преобиља: „пречезнути чежњу“, „слутњу преслутити“, „смисао пресмислити“ (10: 281) Попут Лазе Костића, кованице гради са префиксом *не (+до)*: недобрујно, недолетно, недоспевном, недоспевно (10: 115) Плеоназам је последица тежње да се иде преко могућности језика, да се до границе прскања интензивирају значења речи („из бездни тамних“; „слушају звона где мукло звоне“, 10: 48; „у муклом муку“, 10: 59; „у безданове бескраје тихе“, 10: 51)

Кристал је поетоним који, чини се, има двоструку вредност у поезији Ст. Винавера. С једне стране, кристализација оличава довршеност, статичност – замрзнутост је смрт; с друге стране, кристална ноћ Станислава Винавера представља тежњу за чистотом, за хармонијом, за складом („ми – чежње кристали“, 10: 55). У *Европској ноћи* накит од кристала скинут је са свода замрачених и мутних градова европске срамотне, концлогорске свеудиљ-ноћи:

(Светлост је наш изгубљени адиђар
Старински дражесни накит
Који су скинули са ноћи).
(„Европска ноћ“, 10: 269)

Шта је актуелније од милионских чопора који блуде и снатре Европом, ситом, дремљивом, равнодушном, купећи мрвице са трпезе великих идеја о слободи, демократији, правди:

Склонили су нас у милионске чопоре
Да нам сведочанство буде оскудније
Ко шта чини, с ким чини и где...
Да нам чиреви очију исцуре из лобања
Избуљени у недокучне паучине односа. (10: 270)

Ма колико била саткана од игре и повиновала се њеним невидљивим правилима, поезија Станислава Винавера води до коначних, тешких исхода: судац у црвеној одори осуђује и свет и поезију на смрт (10: 57).

У најбољим својим тренуцима, у луцидности идеја, Винаверова поезија је дисторзија звукова, крешендо ритмова, шарени порцелан боја, ватромет рима. Она је вечита узбуњеност света (10: 67). Све у њој пршти и блешти: чак и тиха, смерна, калуђерска смрт је „уза јеку звона“ (10: 60).

Винавер је хтео, а често је и успевао, да од речи учини све што хоће, све што жели, и да при томе не буде нимало баналан. У декларативном отпору према поетици традиције, диктату разума, догматизму епског десетерца,[15] Винавер учитава у свој стих многе елементе националне традиције, али их суштински преосмишљава, пародира, преиспитује. За разлику од Настасијевића, са којим се, по величини свог песничког подухвата, али и величини своје скрајнутости и затомљености, често с правом самерава, Винавер није херметичан песник. Он се не бави хтонском, земљорадничком демонологијом. Винавер је астрални, кристални, космогонијски песник.

Слутња пребола – магле звоњења,
Језде чекања – криви умори,
Гране облака – смерни сумори
Гором молитве – дивља гоњења.
(„Везиља намењује“, 10: 300)

15 „Побуна против традиције била је у првом реду побуна против превласти здравог разума у поезији, против класичног стиха и свих врста стега које су спутавале машту песника. (...) Музикалност, интуитивност и спиритуалност нови су, кључни појмови естетике модернистичког поколења, чије захтеве Винавер објашњава са изузетном обавештеношћу и са страшћу. Он велича поезију слободног стиха, нов израз који изражава флуидно стање душе и космичке сањарије. У духу Ничеа и Бергсона, одушевљава се идејом непрекидног обнављања животних и мисаоних енергија и одбацивања свега онога што је изгубило моћ да се развија и мења.“ (Зорић 1975: 13)

Песник се инспирише на зденцу народне лирике; уочљива је етимолошка бугарштичка фигура („језду језди“); и вила у митолошкој лирици подиже град „на грану од облака“; поетоним „сумор“ се среће и у једној веома успелој Винаверовој песми из *Чувара света*, која почиње стихом „Свуда је тешко шумило“ (10: 146). Именица „сумор“ ће се тако, из старих српских лексикона, преко поезије Војислава Илића и Станислава Винавера, уточити у савремену поезију Милосава Тешића, односно Тихомира Брајовића. Тако се раслојава традиција. Тако *живи* традиција.

У песми „Басме“ ретко је прецизно угођена атмосфера привида, измаглице, слутње, чарања, оживљавања предмета, девербализације света. Песма је, по апстраховању свега конкретног, по дематеријализацији света и неизречју васељене, можда и најближа музичком начелу Верленовом (*Европска ноћ*, 10: 309). Речи се не вербализују, оне говоре мисаоним и духовним струјањима, праговором сатканим од невербалних, архетипских праелемената:

> Откуда, на пример, у песми „Басме“ утисак да речи саопштавају, да говоре? Отуда што песник углавном избегава да употреби сложеније песничке слике, оне које омогућују посредан песнички говор; које дозвољавају остварење наговештаја. (Велмар Јанковић 1969: 247)

И поред декларативних отпора, код Винавера срећемо и епски и лирски десетерац („И стваралачким кајањем морен/ Ван својих грдних ти си обала“), а преферира се и лирски осмерац („Он Глад носи као камен“ 10: 82).[16] Присутни су и жанрови усмене књижевности:

16 „Углавном, дужина у нашем јуначком десетерцу појачава његову трохејску битност, трохејску неку неодољивост његову; прожетост; она чини акценат на акцентованом слогу музикалнијим и мање опорим, мање реским; она онемогућава сваки оштрији јамб (овде не мислимо само на ужи појам јамба, него на јамб узет шире: на стремљење увис, на неки слободнији, мање контролисани звук који се отима сâм од себе).“ („Мушки десетерац“, Винавер, *Дела* 8: 128)

басна („звездана је басна“, 10: 43); басма; кратке говорне форме: питалице (10: 46).

Воли Винавер да се игра са римама, да их акцентима снажи и раслабљује, дужинама наглашава, префиксима ништи, суфиксима богати. Да кује кованице. Посебно са римама мушким, једносложним, ужурбаним, задиханим, луцидним, склепаним, поновљеним, узастопним, леонинским, које су на сваком месту, и где им јесте место и где није. (10: 58)

У литератури је већ истакнуто да једносложне речи и риме на крају стиха особито доприносе полету и динамици Винаверовог стиха („лик“, „грех“, „рој“ 10: 84).[17] У ствари, Винавер овде на делу спроводи своју теоријску мисао да, када се појачава значај једносложних речи и рима на крају стиха, долази до модернизовања епског десетерца, по угледу на европску поезију, али и до кварења његовог дубоког, тмолог, архаичног звучања. („Мушки десетерац“, у Винавер, *Дела* 8: 121)

Риме су Винаверове претенциозне, прециозне, каћиперке („тучније“, „лучније“, „мучније“, „обручније“, „звучније“, 10: 115). Каткада дучићевски отмене („Паучина / Од муслина / Клавесина“, 10: 61). Риме песмама дају живота, енергије и смисла, али пре свега им дају игре и покрета („Разјарити грозд по грозд / Продубити звук по звук / Расклопити зглоб по зглоб / Уогњити врх по врх,“ 10: 118).

У литератури је већ уочена склоност Винаверова да превише римује, тај „вишак рима“, као и (хотимична) сродност са Лазом Костићем: „Усамљених у својој језичкој и музичкој авантури, и Костић и Винавер су не-

17 „Наравно, не може бити ни помена о једносложној речи пред цезуром, па и на крају стиха. Ако би и дошле, биле би, насилно, обезличене, не би им се дозволио скок: глас би гусларев променио оно што се не сме допустити. Не сме се допустити: испад, јамб, бар се не сме допустити на најосетљивијем месту: пред оне две ‘цезуре’ (тј. На четвртом слогу, пред привременим застојем, и на десетом слогу, пред правим застојем).“ („Мушки десетерац“, Винавер, *Дела* 8: 129)

ки пут певали своју песму у неодређеним или погрешним интонацијама“ (Павловић 1981: 464).

Речи су претамне – печалне – прекратке,
Ал’ слика чистија – истија – буднија –
Слутње су премамне – несталне – преслатке
Ал’ занос песама ткива пресуднија.

Звонкије, јасније, шире, пространије:
Ликови звукови сплетови слогови,
Дубље и страсније, теже безданије
Огњеви, мракови, зверови, богови.
(„Свет извире“, 10: 300)

Винавер се мора узети озбиљно. И када претерује, или посебно тада: „Песник великог музичког слуха, невероватне језичко-лексичке меморије и инвенције, заигран, нестрпљив да дохвати максимум, он је и претеривао“ (Павловић 1981: 464). Станислав Винавер је, несумњиво, у историји српске књижевности, један од најизразитијих *песника културе*. И пример да је велика култура само она култура која не поништава националну традицију.

Велике културе не може бити без интуиције и стваралачког прозрења. Дужност је данашњих песника и критичара да ту интуицију, те дубине даду, ма и по цену смешнога. Данашњи писци морају да надокнаде оно што су пропустили старији: да оваплоте страст интуиције, жељу духовног продубљења, смисао унутарњег живота. („Култура на раскршћу“, Винавер, *Дела* 3: 41)

Литература

Књижевно дело Станислава Винавера, ур. Гојко Тешић, Београд–Пожаревац, Институт за књижевност и уметност – Браничево, 1990.

Велмар Јанковић 1969: Светлана Велмар Јанковић, „Винавер, песник“, у: *Књижевност између два рата*, прва

књига, приредила Светлана Велмар Јанковић, *Српска књижевност у књижевној критици*, друго издање, уредник Јован Христић, Београд: Нолит, 1972, 242–253.

Винавер 1922: „Бергсонова естетика“, *Мисао*, књ. IX, св. 5–6.

Винавер *Дела* 3: *Чардак ни на небу ни на земљи. Есеји и критике о српској књижевости* 1, *Дела Станислава Винавера*, Приредио Гојко Тешић, књига 3, Београд: Службени гласник: Завод за уџбенике, 2012.

Винавер *Дела* 10: Станислав Винавер, *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955)*, *Дела Станислава Винавера*, Приредио Гојко Тешић, књига 10, Београд: Службени гласник: Завод за уџбенике, 2015.

Зорић 1975: Павле Зорић, „Критичко и есејистичко дело Станислава Винавера“, у: *Критички радови Станислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Нови Сад – Београд, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, стр. 7–37.

Константиновић 1963: Радомир Константиновић, „Винаверова минђуша“, у: *Књижевност између два рата*, прва књига, приредила Светлана Велмар Јанковић, *Српска књижевност у књижевној критици*, друго издање, уредник Јован Христић, Београд: Нолит, 1972, 216–242.

Павловић 1981: Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“, у: *Есеји о српским песницима*, Изабрана дела Миодрага Павловића, књ. 3, Београд: „Вук Караџић“, стр. 461–485.

Скерлић 1964: Јован Скерлић, *Писци и књиге*, Сабрана дела V, Београд.

Тешић 2015: Гојко Тешић, „О Европској ноћи, укратко“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955)*, *Дела Станислава Винавера*, Приредио Гојко Тешић, књига 10, Београд: Службени гласник: Завод за уџбенике, 781–790.

Христић 1964: Јован Христић, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, у: *Књижевност између два рата*, прва књига, приредила Светлана Велмар Јанковић, *Српска књижевност у књижевној критици*, друго издање, уредник Јован Христић, Београд: Нолит, 1972, стр. 200–216.

Boško Suvajdžić

VINAVER AND TRADITION,

OR HOW TO LAY PLAY TO REST

Summary

Vinaver's attitude towards tradition is often identified with his attitude towards the epic decasyllabic verse. However, few members of the Serbian Avant-garde had such a deep familiarity with Serbian oral poetry, understood it and analysed so well as Vinaver. His overview of the genesis of Serbian oral epic poetry and the importance of Vuk's singers is extraordinary. In Vinaver's creative effort to reach the portent ("quiver"), the indivisible totality of the world that could not be reached via the trochee decasyllabic verse, two ideas are particularly important: language and play.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Марко М. Радуловић
Институт за књижевност и уметност, Београд
marko.radulovic@ikum.org.rs

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР И СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ

Апстракт: У раду ћемо настојати да испитамо однос Станислава Винавера према српсковизантијском наслеђу. Прва два поглавља рада посвећена су статусу Византије у Винаверовим аутопоетичким промишљањима и његовом препознавању активирања средњовековних књижевноуметничких поставки у стваралаштву савременика. У трећем поглављу анализираћемо присуство средњовековног наслеђа у поезији Станислава Винавера, почев од недовршеног спева „Немања“ па све до збирке *Европска ноћ*.

Кључне речи: Византија, мистика, поредак речи, модернизам, традиција.

Византија и прави песник

Без сталног стварања није могућа
чак ни прошлост.
(„Манифест експресионизма“)

Питање Византије, под којом се превасходно подразумева српско средњовековно наслеђе, јавља се као тиха али стална духовна преокупација Станислава Винавера. Његов књижевни пут обележен је промишљањем значаја и вредности српсковизантијског слоја у систему српске културе, као и испитивањем потенцијалне улоге те епохе у развоју модерне књижевности. Од самих почетака, када му се по сопственом признању чинило да без Византије не може постати правим песником,

од пролога и првог певања недовршеног спева „Немања“, преко студије „Језичне могућности“ где се, између осталог, бави и описивањем места и значаја црквенословенског језика за српско језичко биће, па есеја „Скерлић и Бојић“, у којем даје најпотпуније сведочанство свог односа према Византији, све до чланака објављиваних педесетих година у *Републици*, српсковизантијско наслеђе представља једну од незаобилазних тема Винаверових књижевно-језичких контемплација.

У Винаверовом поетичком систему Византија је флуидан појам у чијем се схватању испољавају развој и мене. Она представља мерило, изграђен идентитет према којем се самеравају и боље сагледавају достигнућа и особености наше књижевне историје: „Ја сам држао да је Византија потребна да бисмо осетили кроз њу и њоме стари српски начин и да бисмо обновили традицију језика коју је претргао Вук. Мислио сам да Византија као израђенија, може да послужи и као мерило за наша одступања од ње – јер стара прошлост изгледала ми је сама по себи лишена тачног мерила пошто није дошла до једнога свога одређенога стила. Зато ми је изгледало да ће се не само византијски утицај, него и оно где Византија није могла да утиче, осетити баш у поређењу са Византијом, док без тога упоређења ми не бисмо знали шта је изворно, а шта случајно“ (Винавер 1975а: 155). Ово своје схватање Винавер је касније кориговао и ублажио: „Данас имам истинску љубав за Византију, али мање верујем у њену пресудну улогу“ (*Исто*: 155). Развој је текао од схватања Византије као културноисторијске чињенице првог реда, до Византије која се истински воли али која представља, пре свега, чињеницу унутрашњег живота песника. Следеће схватање Византије управо проистиче из једног од основних питања Винаверове аутопоетике: како песнички артикулисати мистику. Реч је о модернистичком окретању одређеним епохама прошлости и проналажења у њима начина да се потпуније изразе сопствене слутње и поетске тежње:

Византија за мене била је одмах проблем технички, проблем да се мистика изрази у контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодређености словенске… Та Византија је и поред студија које сам њој посветио, у ствари давала ми се већма као једна одредба а приори: просто, могао се одмах извесним контрастом тражити и наћи један предео вечитог сукобљавања између оштрог и тупог, кратког и издуженог, ломног и моћног итд. Дакле постојала је пре свега једна Византија коју сам конструисао а приори (рецимо као романтична област какве драме Виктора Ига), просто на основу техничких задатака о изграђивању једне старинске мистике, једна Византија у антитезама Цариград–Рашка, или у свакој блиставој антитези према народноме једроме и силовитом, али монотоном десетерцу. За такву Византију – ако би је осетио песник веће и зреније вредности – било би много читање излишно, а продубљивање у Новаковића – кобно. (*Исто*: 156–157)

Реч је о Византији конструисаној на основу песничког сензибилитета, неоптерећеној историјским подацима: Византији више као поетичкој а мање културноисторијској чињеници. Сходно томе, у својим музичко-језичким заносима и мистичким контемплацијама, у настојању да у културној прошлости нађе могућности и подстицаје за самоизражавање језичког бића и обликовање модерне уметности, Винавер се окретао и нашем средњовековљу, али и јапанској поезији. Дакле, његово занимање за прошлост могуће је сагледати у контексту Елиотовог окретања енглеским метафизичким песницима, али и Паундовог интересовања за кинеску лирику. У питању је модернистичко трагање за сопственом традицијом у удаљеним и мање познатим културама прошлости. Бирање традиције у Винаверовом случају било је условљено његовим интересовањем за поредак речи:

Ја сам говорио да треба тражити технику српскога стиха можда у старим текстовима. У таквим моменти-

ма био ми је мрзак Вук Караџић и његова реформа. Читао сам светога Саву, Доментијана, тражио сам од Новаковића како су изгледале крмчије и закони. Апокрифи и Матија Властар вукли су ме у златну таму. Мислио сам да постоји и неки мистичан поредак, тако нека мистична средњовековна парада речи, када је надахнуће истинско (а истинско је морало бити у доба црквене сигурности и апокалиптичне унезверености). Текстови нису усрећивали. Онда сам, од некуд, натрапао на јапанску поезију и расправе о њиховом поретку речи. Уопште ме је поредак речи дражио и остајао за мене највећа песничка тајна. Моји експерименти ишли су једнако на то, да се нађе наш поредак речи, изван и поред десетерца. (*Исто*: 153)

Управо је трагање за поретком речи најважнији доживљај Византије који Винавер није напустио до краја своје књижевне делатности. Реч је о сагледавању српског средњовековног језика као ризнице мелодијско-ритмичких потенција. На тај начин отвара се могућност заснивања традиције грађене на мистичким доживљајима и ирационалним стваралачким искуствима која се доживљава као алтернатива епским културним обрасцима и подстицај за грађење модерног уметничког израза:

Како се нижу и слажу круто и преподобно, у скерлету и брокату благоверни глаголи, као поворке у неком новом језичном светом граду Јерусалиму! Колики хиљадоструки напор да се изађе из грубог језика предметног и себарски-недоумевајућег, на јасна поља велике и ваздашње богољубности. Како је тешко било српским анђелима угодити, и богохвалним устима вештати, и насладити се о Богу! Тај неисказани језични напрег који доводи до потпуног, до екстатичног грча – јер за ситније кретње не остаје слободна ни једна мождана ћелија, ни један прст на руци, ни једна накострешена маља на кожи – као такав и будући такав, поражавао је савременике громом, чији је одјек нама заглухло далек, и необјашњив. (Винавер 1975б: 101)

Винавер је, дакле, Византију доживљавао у складу са сопственим идејама и мистичним слутњама о бићу и природи језика, а мање као историјску чињеницу: „У вези мојих идеја о реду речи и о акценатском сликовању, које би према природи нашег језика често било и намерно неравномерно – ја сам замишљао и Византију као једну могућност преплитања муклог и звучног, тамнога и блештећег…“ (Винавер 1975а: 155).

Средњовековни ритмичко-изражајни ток као нешто далеко, али за модерну имагинацију привлачно, представља тачку блискости између Винаверове Византије и Византије српских модерниста после Другог светског рата. Говорећи о узвишеној музикалности црквенословенског језика, Винавер примећује: „А ти су текстови, и осим *Библије*, нарочито у житијима, ванредне звучне ризнице за оног који испитује музичка решења српског језика…“ (Винавер 1975б: 101). Напомена о музичкој подстицајности и богатству житијне књижевности јесте оно што веже Винавера са Попом и Павловићем који су одломке из средњовековне књижевности за своје антологије приређивали на тај начин што су екстраполирали поетске пасаже из ширих прозних хагиографских целина и графички их доносили као песме. Овако су тада поступали и поједини медиевисти. Наведени поступак представља важан корак у реинтегрисању средњовековне књижевности у модерну културу после Другог светског рата.

Своје схватање Византије Винавер експлицитно излаже у гласовитом есеју „Скерлић и Бојић“ (Винавер 1975а). Бојићев однос према Византији, према Винаверу, произлази из његове тежње да постане велики песник, и близак је Дучићевом доживљају прошлости који Винавер назива рекламерским и описује као знак настојања српске културе да се изједначи са европском, односно као културолошки комплекс ниже вредности. Овоме Винавер супротставља своју Византију као епоху мистичног надахнућа и заборављену ризницу изражајних могућности. Дакле, успоставља се разлика из-

међу два вида појављивања Византије у српској култури и књижевности. На једној страни била би декоративност Бојића, Дучића и Ракића, док би на другој била винаверовска „мукла и звучна“ Византија као покушај успостављања прекинутог континуитета са језичким бићем пре Вукове реформе. Слика о декоративној Византији Милутина Бојића, Јована Дучића и Милана Ракића после Другог светског рата била је у књижевнонаучној рецепцији промењена, при чему су се посебно истицале вредности поетски оваплоћене историософије у Бојићевом песништву, односно религиозне слутње и културноисторијске медитације Дучића и Ракића. Посебно је занимљиво да се, упркос Винаверовом опонирању сопственог и Бојићевог доживљаја Византије, Винаверов Немања показује необично блиским лирском субјекту Бојићеве песме „Страх“. Наиме, Немања у исто време осећа призив манастиру и жељу да остане у световној слави: таква амбивалентност јавља се као унутрашња борба песничког лика у првом певању спева. Слично томе, песнички субјект Бојићеве песме са зебњом се чуди одлуци средњовековних предака да своје бурне животе окончају у манастиру. Такав крај животног тока он нагонски одбија, док, истовремено, завршним стиховима исказује страх да и сам не пође истим путем који се намеће неразумљивом снагом и неумитном историјском логиком: „Мене плаши ваша црна риза / И велика манастирска бдења: // И потомку можда нога клиза / Можда и он тражиће спасења // Испод грања чемпреса и вења“ (Бојић 1996: 54, 55). Упркос Винаверовим критичким ставовима о Бојићу, поетска пракса показује блискост између доживљаја српсковизантијског наслеђа у њиховим делима.[1]

1 Сродност „Немање“ са бојићевским штимунгом примећује и Слободан Ракитић када анализира овај спев: „Благе сенке бојићевске опојне патетике и акценти симболистичког учења, као и *београдски стих*, обогаћен извесним новинама, основно су одлике спева“ (Ракитић 2012: 493).

Винавер је уверења из есеја „Скерлић и Бојић“, везана за трагање за мелодијском структуром византијског наслеђа, оставио пре свега у виду могућег модернистичког задатка, а није их поетски артикулисао у свом делу. Предраг Петровић као најближе песничко отелотворење Винаверовог византијског програма види поезију Момчила Настасијевића: „Ипак, књижевник чија је поетика најближа идеји о обнављању прекинуте српско-византијске језичке баштине, свакако је Момчило Настасијевић“ (Петровић 2013: 134). Реактивирање византијских основа српске књижевности у периоду после Другог светског рата било је више на трагу Бојићеве, Дучићеве и Ракићеве Византије него Винаверове, мада није у потпуности искључивало ни винаверовске слутње и жудње за обновом мелодијске основе српске књижевности кроз активирање мелодијских потенцијала средњовековног наслеђа.

Код Винавера се Византија јавља као скровиште латентних могућности језичког бића, док се код Христића и Лалића питање византијских корена књижевности успоставља кроз промишљање европског порекла српске културе и заснивања одговарајуће историјске визије. Реч је о идентитету српске књижевности. Док се у једном случају идентитет тражи у језичком бићу, у другом је он виђен, пре свега, у особеној историјској перспективи и поетичко-културолошком континуитету са византијском, и преко ње, античком књижевношћу.[2] Улога Византије код песника после Другог светског рата представљала је део ширег поетичког покрета. Она

2 „Нови повратак Византији на изузетан уметнички начин одиграће се у поезији Ивана В. Лалића, али не више у знаку испитивања самих језичких могућности, колико као покушај обнове и модернизације форме канона као синкретичке, песничко-музичке композиције. Ова модернистичка обнова Византије зато није била у знаку онога што је Винавер видео као субверзивни повратак предвуковском наслеђу, него је више била покушај да се српска књижевност позиционира у медитеранском културном кругу“. (Петровић 2013: 139–140)

је била начин да се европска културна прошлост доживи као своја, односно да се поунутрашњи истицањем чињенице да смо и ми били баштиници њеног духовног искуства. Тако се успостављао континуитет са извориштем целокупне европске цивилизације – антиком. Оваква слика Византије у нашој књижевној историји кореспондира са Курцијусовим схватањем Немаца као природних наследника латинске културе.[3]

Иако у много чему самосвојна као израз индивидуалног стваралачког доживљаја, а не део доминантних поетичких тежњи епохе, Винаверова Византија није у свему различита од Византије песника послератног модернизма: у много чему она представља њихову претечу. Византија као наше прирођено мерило, као трагање за звучним идентитетом језичког бића, односно као алтернатива профаној садашњици, блиска је Лалићевом доживљају Византије као „метафоре о пореклу“ и супротстављању њених духовних вредности десакрализованом космосу у „коме се песник обрео“. У песништву Ивана В. Лалића Византија се јавља у двоструком виду – као сведочанство културног идентитета и као „метафора о пореклу“. Међутим, таква слика почива на поетичко-идеолошкој сродности између Лалићеве поезије и религиозних, философских, естетичких поставки византијске културе. Дакле, присуство српско-византијског наслеђа у Лалићевом песништву видљиво је, пре свега, у генези главних поетичких особености његовог дела. Осим тога, за разлику од Винавера, коме би знање о правој Византији могло да смета, код Лалића су истовремено присутне историјска и метафорична Византија. Ипак, основне идеје, импулси и насушни значај Византије за песника, о чему је говорио Вина-

3 „Ернст Роберт Курцијус је показао колико је западноевропска књижевност све до барока била ослоњена на античке, углавном римске основе. Пред будуће истраживаче простора српске и уопште православних словенских књижевности отвара се још неиспитана област непрекидности садржајно-стилског израза од антике преко средњег века до новијег доба“. (Трифуновић 2009: 272)

вер, присутни су у Лалићевој поезији: за њега би могло важити оно што се Винаверу чинило за себе у младости – да без Византије не може постати правим песником.

Слика Византије у српској књижевности после Другог светског рата сложенија је од оне која се успоставља на први поглед посматрањем песама историјске инспирације, са темама културног и националног идентитета. У поетским медитацијама из *Књиге старословне* Миодрага Павловића прожетим религиозним, философским, мистичним слутњама, па и у самој језичкој текстури његових поетско-прозних одломака са српсковизантијским темама где су честа испитивања звучности, алитерације и поигравање стилом *плетеније словес,* изражена је сличност са Винаверовим језичким и мистичним доживљајем Византије. Исто тако, усмереност Милосава Тешића на звучање речи, њихове успаване потенције и скривена значења, остваривана и у српсковизантијским књижевним формама, блиска је Винаверовом трагању за мистичним поретком речи у Византији.

Програмски ставови Станислава Винавера о Византији и нашем средњовековљу припадају ширем модернистичком окретању заборављеним епохама (Армстронг 2008) и као такве биле су подстицајне и за нашу поезију после Другог светског рата.

Византија као мерило: српсковизантијско наслеђе у есејима и записима о модерним уметничким феноменима

У нашој традицији Винавер разликује два обликотворна начела: једно је минијатурни, драгуљарски, фини рад; друго је техника фрескосликарства: „која даје у неколико потеза, у неколико грчевитих боја и замаха, целу једну личност, цело једно време, цео један полет ка небесима и пад ка паклу слутње и патње“ (Винавер 1975в: 220).

Поетика фрескосликарства схваћена на особен начин, у складу са Винаверовим аутопоетичким назорима, пресудна је и за Настасијевића који је „спојио технику фреске и драгуљарства“ (*Исто*: 220) и за стваралаштво Растка Петровића који је у том кључу виђен као „лелујави лик са фреске“ (Винавер 1975г). Обојици аутора Винавер је посветио значајне есеје.

Сагледавши Момчила Настасијевића као „свеца језика“, његов живот видевши као житије подвижника, Винавер и у свој есеј укључује похвалу у стилу оних какве налазимо у средњовековним службама: „Момчило, блага светлости наша, Момчило ведра утехо наша, Момчило, пророче велике српске и балканске литературе, ти који си је као обетовану земљу, пре других и наслутио, и сагледао и већ њом крочио, и већ је напустио…“ (Винавер 1975в: 219).

Скица којом се оцртава духовни лик Момчила Настасијевића и осветљава природа његове инспирације показује колико је Винавер био отворен за религиозни вид Настасијевићеве поетике. Одређујући као основе Настасијевићевог *вјерују* трагање за невидљивим у видљивом, духовним у материјалном и одолевање искушењу да се за истину прогласи симулакрум стварности, Винавер поезију овог песника доживљава као форму богоспознања:

> Све је стварно волео Настасијевић, не само као уметник, него и као одгонетач: у видљивоме тек видео је право невидивно, – које се толико нарогушило од наше неодлуке, нашег неразбора духовног да се Богу замолило, да буде приступно оку, не би ли нас навело да га најзад признамо. Оно бескрило и безнадно – од чега нас хтеде спасти – баш тиме је грешило и ужасавало: што подражава само стварности, што је привид њен, опсена: јер је у истини одузетост, лажни вид стварног и стваралачког. Оно нам тобоже каже: „јест“ и „буди“ – и заварава нас да не бисмо у истини били и бивствовали. (*Исто*: 216, 217)

Винавер пажљивом анализом оцртава мистички потенцијал и дубље духовне корене Настасијевићеве уметности, видевши као основу његове поетике амбивалентност између истине и привида. Настасијевић тако своју поезију доводи у близину религиозне духовности и израза, а управо је недостатак изграђене традиције религиозног израза Винавер видео као један од кључних недостатак српске књижевности (Винавер 2012 III).

У есеју о Растку Петровићу, где говори како је Петровић сањао о начину да поетски оживи ликове далеке прошлости, Винавер помиње технику фрескосликарства која је требало за то да послужи: „Помишљао је на фреске, наше фреске о којима се толико наслушао. Дакле: нешто преко мере и живо и овлашно, нешто што се лелуја у трепету воштаница, далеко од ичег окаменелог, овековеченог. Фреска га је вијала кроз уобразиљу, својом овлашношћу. Све то и може бити, и не мора, ухваћено је у њој нешто лебдеће и основно; оно пак остало, могло би само да посмета животу, кад би и оно прешло у израз…“ (Винавер 1975г: 394).

Да је средњовековну сликарску уметност сматрао подстицајем и за савремени уметнички израз сведочи запис „Кратина је зашао у фреске“, где се делатност овог сликара и рестауратора фресака сагледава као васпостављање и стваралачко продужавање духа фрескосликарства, а не тек као копирање уметничке технике: „Он их не имитује. Он их наставља“ (Винавер 2012 Ia).

Дакле средњи век не само као језичка и звучна ризница, већ и као складиште уметничких техника да се на особен начин, истовремено кроз наговештај и концентрисаност, изрази тананост егзистенције – био је у Винаверовом виђењу важан за модерну уметност. Треба напоменути да је слика средњег века дата у складу са Винаверовом аутопоетиком и да се унеколико разликује од историјско-филолошки проученог средњовековља, али да зато не представља мање чињеницу књижевног и духовног живота српске културе.

У књизи *Заноси и ūркоси Лазе Кос̄тића*, када разматра јампски метар Костићевог стиха, Винавер каже: „Такве сам ја реченице, са екстазом једносложнице на крају, налазио и код Светог Саве и код Теодосија: древна јамбска острвљеност, древни јамбски занос, утолико плаховитији што је изронио из дугачких и спорих старословенских сложеница и слогозамршеница! (Винавер 2005: 457)“ Дакле, ритам Костићевог стиха Винавер повезује и са средњовековним књижевним језиком. Ово представља важан увид у Костићев однос према средњем веку и када се упореди са студијом Јасмине Грковић Мејџор у којој је ауторка показала како већина тзв. неологизама Костићевог песничког језика заправо потиче из ризнице средњовековне лексике (Грковић Мејџор 2011).

У запису „Нова Јефимија“, поводом првог издања Попине *Коре*, Винавер песму „Манасија“ доводи у недвосмислену везу са Ракићевом „Јефимијом“. Овакве песме, сматра Винавер, проистекле су из надахнућа древним симболима човекове духовности којима се песник служи да дубље разуме савремени тренутак у коме се нашао: „Од таквих симбола и митова остварено је оно што Јунг назива дубином наше предачке подсвести“ (Винавер 2012Iб: 156). Станислав Винавер је сагласан са Зораном Мишићем који је песничко окретање традицији везивао за поетско реактивирање митских симбола као начина одбране *poiesis-а* од вредности технолошке цивилизације. „Јефимијом“ Милана Ракића и „Манасијом“ Васка Попе постаје јасно да је и српско средњовековно наслеђе способно да изрази универзалне духовне вредности. Винавер посебну пажњу обраћа на рад уметности оличен у фигури Попиног зографа, односно на тематизовање значаја и смисла уметничког стваралаштва у тренуцима непосредне егзистенцијалне угрожености. Једну од основних преокупација послератног модернизма представља идеја уметничког стварања као одбране од насиља исто-

рије и као начина да се од уништења сачувају највише духовне вредности. Ова идеја добија највиши израз у песмама које настају из инспирације нашим средњовековним манастирима и фрескама а у којима се кроз увођење фигуре дијака или зографа тематизује стваралаштво као чин борбе против заборава. Реч је о важној појави српске књижевности послератног модернизма најпотпуније оствареној у делима Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића. Књижевноисторијски контекст таквог песништва чини поезија Милутина Бојића, Јована Дучића и Милана Ракића. Песме оваквог усмерења грађене су кроз супротстављање историјских разарања и уметничког стваралаштва, односно опонирања профаности савремене ситуације и духовних вредности прошлости. Другим речима, спој историјске опажајности и лирске рефлексивности јесте оно што карактерише назначену линију српске поезије.[4] Винавер овај значајан ток књижевности после Другог светског рата уочава на самим његовим почецима, правилно га одређује и историјски прецизно контекстуализује. Тако Винавер у „Манасији“ истиче естетски однос према културном наслеђу, налазећи корене таквог поступка у нашој епској поезији: „Зограф Васка Попе спасава што му изгледа претежно. Можда је и то једно чисто естетско тумачење старих задужбина, у којима је раја налазила усхит вечите лепоте и причешћивала се њиме, за своје баснословне епске песме, којима нема равне у новој Европи“ (*Исто*: 157). Естетско транспоновање средњовековних културних и религијских реалитета и вредности у модеран поетски израз јесте важна одлика послератног

4 У својој докторској дисертацији *Српсковизантијско наслеђе у српској поезији другe половине двадесетог века (Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)* оваква испољавања условно смо означили као дијачку поетику српске књижевности, сагледавши у њој важан вид усвајања средњовековног наслеђа у модерном песничком искуству.

модернизма, започета Дучићевим и Ракићевим стваралаштвом.[5] Винавер је свестан уметничких потенцијала које овакав приступ носи.

У есејима о писцима и уметницима Винавер је показао да српсковизантијско наслеђе схвата као живу традицију чији се поступци и вредности могу наћи уграђени и префигурирани у савременим поетичким системима.

Програмска Византија: српсковизантијско наслеђе у поезији

Средњовековље у поезији Станислава Винавера јавља се пре као илустрација његових есејистичких ставова, у виду програмских стихова, а мање као остварење звучне мистике кроз особен поредак речи.

Рани, недовршени спев „Немања“ (Винавер 2012 II) садржи у прологу извесна програмска места која упућују на тадашњи Винаверов доживљај средњовековља који је могуће довести у везу са окретањем традицији у нашем послератном модернизму.

У Византији српских модерниста после Другог светског рата важну улогу игра, како вели Христић, идеја историје и са њом скопчана потрага за архетипским. Реч је о доживљају савремене цивилизације као места у коме је сакралност потиснута у слојеве колективно

5 Ово истиче Јован Делић поводом песништва Милана Ракића: „Ракићева ‘Симонида’ пјесма је о једној фрески. И у томе видимо велики Ракићев допринос будућности српске поезије и далекосежну иновацију. Културна вриједност – фреска из Грачанице – постала је тема патриотске пјесме. У томе видимо, колико спој с нашом средњовјековном, српско-византијском традицијом, толико и отварање врата за оно што ће у српској поезији доћи с В. Попом, М. Павловићем, Б. Миљковићем, И. В. Лалићем, Љ. Симовићем, М. Бећковићем и Р. П. Ногом. Културне вриједности постале су данас синоним родољубља и националних вриједности, а ликови с фресака проговорили су стиховима наших савремених пјесника“ (Делић 2007: 45).

несвесног, односно потрази за традицијом као покушајем избављења из „простора изгнанства у коме се песник обрео“ (Мишић 1976). Византију као прадревни слој духовног искуства насупрот модерном добу у коме митова више нема видео је и Винавер:

Певам прастару неку историју,
Духова давних сени горостасне,
Певам прадревног доба симфонију.

Јекните струне, вите струне гласне.
У време наше пролаза и мена,
У боно време одбачене басне
И ситних људи, и фриволних жена…

Слика средњег века у спеву *Немања* одговара Винаверовом раном доживљају средњовековља као епохе истинског надахнућа услед „црквене сигурности и апокалиптичне унезверености“ (Винавер 1975а: 153). Насупрот модернитету, средњи век је у прологу спева дат као епоха једноставних људи али великих и истинских заноса. У односу на песниково доба пуно нијанси и фрагментарности, епоха Немањића јавља се као монументално време.

Кренимо, мисли, сред давних времена,
У доба она гордо простих знања
И једноставних мужева и жена.

О, како данас, у безмерју многом
Преплићу нам се нијансе, финесе,
И нема вихра завитлана Богом
Ћудљиве срџбе, душе да узнесе.

За разлику од наведеног пасажа из спева „Немања“ где се велича прошлост у односу на профану садашњост, у аутопоетичкој песми „Преци услед даљине“ из *Чувара света* (Винавер 2014)[6] дата је другачија ситуација. Епитети којима се одређују преци и потом-

6 Све песме цитирају се према Винавер 2014.

ци упућују на то да је реч о средњовековној и модерној духовности:

Преци услед даљине
Изгубише своја права
У миру молитава
У благослову слава
У ореолу глава

Због временске дистанце, односно „трајања ведрог отклона“, преци се јављају као страни и далеки. Искуство потомака блиско је експресионистичким доживљајима и кореспондира са Црњансковим *сумашраизмом*:

А ми, васељенама свежине
Кроз пламене планине
Болова дивљине
И ледене месечине
Грлимо висине
Растемо у ширине
Обузимамо дубине
Вапајем корова и лелеком трава.

Рујни, бујни, чујни цветови
Са хиљаду цвасти
Преко таласа све нови:
Сви, свуд ничемо, на све стране.
И све је, до лудила своје
А бездани и расту и стоје.

Овакав опис модерног песничког сензибилитета одговара Винаверовом „победничком флуиду који струји васељенама“ из „Манифеста експресионизма“ (Винавер 1975д: 47), односно представља вид уношења нове динамике у монолитност и окамењеност традиције: „Има још једна могућност, донекле изведена код мистика, а то је: унети нову динамику, и нова образложења, нов ритам и нов ток, у стару стварност – уколико је то могуће… То значи, тумачити људе, овакви какви су пред нама, не оним што су и где су, већ нечим сасвим

другим, нечим без непосредне везе са њима. Тумачити Христа цветом и таласом“ (Винавер 1975д: 56).[7] Иако је поређење предака и потомака изведено по супротности, није случајно да је Винавер одабрао баш средњовековно наслеђе као оно према коме потомци имају потребу да се одреде. Стих у коме се каже да су преци изгубили права, посредно сугерише да их потомци обнављају, односно поново стичу, само на другачијим основама савременог искуства. Реч је о настојању да се средњовековна духовност као мистика обнови у модерним формама уметничког исказа и обогати доживљајима савременог егзистенцијалног искуства. Оно што Винавер жели да оствари својим уметничким изразом представља *нову мистику*; отуда тежња да се одреди према њеном средњовековном виду. Њему је потребна традиција како би јој супротставио искуство модернитета, али и да би својим поетичким слутњама пружио оквир и дубље утемељење. Средњовековље се песнику намеће као потенцијална епоха мистике, као изграђена традиција религиозног израза и инспирације. Управо религиозност као целовит, књижевно артикулисан систем недостајућа је, а неопходна линија српске културе на чијој основи може да се ствара нова мистика. О важности изграђене религиозне традиције, чак и за нерелигиозне песнике, говори Винавер у „Уводу у *Чуваре света*“, јавном предавању одржаном 1929, у павиљону „Цвијета Зузорић“: „Нама, пре свега, недостаје, у живом писаном стилу, религиозна традиција… Ко има у говору, у мисли, у општењу ту изразну традицију, њему она олакшава и омогућава јасност унутрашњег живота, који се не опчињује њоме, али у борби или у са-

7 Винавер у „Манифесту експресионизма“ овакве поетичке ставове модерне књижевности везује за југословенски експресионизам оличен у Крлежи, Црњанском и Андрићу и види у њему само знак умора пре коначне револуције духа. Ово место је, поред већ помињаног поређења са Бојићем, још један доказ да између програмских ставова и поетске праксе Станислава Винавера не мора нужно бити подударања.

гласности са њом долази до нових проникнућа, до прецизности, до даљег, одређенијег озарења. Чак и за духове дубоко нерелигиозне та је традиција неопходно потребна“ (Винавер 2012 III: 67). Винавер се дакле одређује према средњовековном наслеђу као према изражајној ризници религиозне духовности; она му служи не само да по супротности наговести нову мистику, него и да сопствену поетску веру утемељи на већ изграђеној традицији.

Поводом Винаверовог приказа „Нова Јефимија“ упутили смо на то да је овај критичар уочио важну линију српског послератног модернизма која се састоји у тематизовању културно-религиозних реалитета средњовековља. Винавер се јавља и као представник оваквог певања. „Света Петка у Охриду“ из *Европске ноћи* спада у ред песама испеваних пред средњовековним иконама и религиозним реалитетима. Опонирање модерног и древног времена, истицање заборава који се надвија над вредностима прошлости, као и мотив „сметње на везама“ услед профаности савременог искуства, представљају основне одлике Винаверове песме која га веже са главном линијом нашег послератног модернизма[8]:

У тамној претамној црквици
Ишчезао је стари блесак светице
Која је блистала некад
Безмерјем светлим и слављем.

…

Све више ћути тамни лик
У себе се повлачи
Црта у црту, боја у боју,
Како који прохујн век

8 Треба напоменути да је значење ове песме као и „Катедрале“ и „Ликовања тајног“ условљено и контекстом збирке *Европска ноћ* у којој се тематизује искуство Другог светског рата.

И ниједан потез
Не преображава се у реч, у знак.

Умор, неисказана горчина
Што тако мало помоћи може
У непрекидном сумраку људском
У вапају испружених руку
У очајању будних часова –
Надвладали су и њено бдење.

Ипак, светица није заувек изгубљена, она се поново може досећи: „о потребна је опет молитва“. Само нова молитва за разлику од старе „чудесне, кликтаве“, упућиване „силама светлим“, представља особен израз модерне уметности који се остварује као „шапат глух, ромон потмуо“ упућен силама „које јасни не признају лик / и светли не примају свет“. Оваква молитва која је израз модерног уметничког сензибилитета истовремено је и молитва за симбол у коме је сублимисана „чежња људска свеопроштаја и свезаштите“, односно молитва за „старинском, трепетном сликом“. У овој песми реч је о естетском доживљају религиозних артефакта и покушају да се у њима сагледају древни симболи човекове духовности. У настојању да рекреира и од заборава избави духовне вредности прошлости, модерна уметност јавља се као тамна молитва, супротна оној која се успоставља у цркви. Уместо јасности и отворености молитвеног изражавања, уметничко искуство је шапат којим се религиозна духовност естетизује и на тај начин интериоризује. Управо је опозиција спољашње/унутрашње, светло/тамно, јасно/потмуло начин на који се успоставља разлика између древне духовности посредоване религиозним симболима културне историје, и исте те духовности естетски реактивиране у модерној уметности. У овој песми Винавер се залаже за оживљавање традиције, али кроз шапат и у полутами, односно на солипсистичким основама модерног уметничког искуства. У овоме је он претходник песника послератног модернизма чије стварање је,

према Мишићу, такође било условљено дилемом „како стварати класичну уметност на солипсистичким основама“ (Мишић 1976: 215). Шапат као мистично роморење речи и настојање да се успостави веза са енергијама древности спада у основна поетичка начела Станислава Винавера, у дубокој вези са његовим доживљајем Византије, те се ова песма може читати и као програмска. Она представља експликацију његових критичарских начела која су се одликовала искошеним погледом на традицију:

> Описујући старе моделе тог тешког рада на римама и ритмовима, Винавер блиставо користи прилику да паралелно укаже на снагу и важност „нове филозофије“, „нових осећања“, нових ритмова. У том смислу покушава да успостави нови традицијски лук превратничког духа у књижевности. Оваквим моделирањем нове традиције Винавер указује на различита искуства у приступању неким поетским исходиштима, изворима, праначелима (средњи век, Византија); нарочито се истиче разноликост у приступима. Стара школа у традицији тражи утилитарно, дидактичко; нова школа тражи подстицаје за нови ритмички и мистички преображај. Стара школа, конкретно Бојић, у поезији будућности тражи дух Нове Епопеје; нови, Винавер, у будућности види „пригушеност и мистику“. (Тешић 2009: 165)

Шапат, мистика и тама које је тражио у Византији представљали су израз Винаверовог залагања за нови поглед на традицију који је он остваривао и у својој поезији.[9]

---

9 У есеју „Скерлић и Бојић“ Винавер је у описивању будуће поезије која не би била директно исказивање већ наговештај употребио слику ноћи: „Тако сам ја са своје стране очекивао једну поезију која о најважнијим стварима не би говорила и из које би се те најважније ствари осетиле као море, ноћу чије се границе не виде, а чији шум чујемо. Ноћу: све остало туђе, ма како светло: да је ноћ за наше славе златни звук.“ (Винавер 1975а: 160)

У песми „Катедрала“ из *Европске ноћи* слика грађења храма прераста у визију преображавања целокупне земље. Није реч о неком конкретном здању, већ о превођењу простора света из сфера профаности у сфере сакралности. Изражен је духовни и симболички потенцијал лексеме *храм*. Песма је грађена као дескриптивна: људи вуку камен за цркву, не би ли окајали своје грехе. Наративна и описна страна песме одговара Винаверовом дочаравању средњовековне епохе у раном спеву „Немања“. Овде је, такође, реч о песничком настојању да се ослика одређени призор средњовековног доба: задужбинарство и религиозни подвиг.[10] Није зато случајно што је један од наслова песме у верзији био и „Средњи век као предео“. Претпостављамо да се од одређења „средњи век“ у наслову одустало због тога што је Винаверу било стало до универзалности значења које песмом жели да постигне а не до конкретности слике, чија је декоративност несумњиво средњовековног порекла. У том смислу такав наслов био би у директној супротности са стиховима:

Не знам место те планине,
Не знам пада те долине,
Не знам доба те старине. (подвукао М.Р)

Не знам име храма оног,
Нити свеца ком се диже
Нити рода који зида.

Винавер оваквим просторно-временским релативизовањем настоји да песми подари универзално значење и одвоји је од чисто дескриптивног евоцирања исто-

10 Винаверу није било страно да евоцира призоре средњовековног живота. Тако је песма „О цркве, цркве мрачних купола“ из *Вароши злих волшебника* грађена као религиозно-аскетска визија у којој храмови свечаним ходом иду ка човеку огрнутом у „ризу бола“. Лични бол песничког субјекта опониран је величини и узвишености цркава. Немост, тама, свечаност храма и дистанца сакралног бивају превазиђени патосом бола пред којим се цркве поклањају. Песма је, пре свега декоративна, без дубљих аутопоетичких значења.

ријских ситуација. У песми су опонирани немост камена, „глухи посао“ његовог тегљења, и будућа распеваност цркве, односно земљина камена непокретност и хладноћа и њено претварање у „молитвени пламен“.

Молитвени пламен је преображени камен, односно нова земља. Својим извијањем навише и принципом ватрености он представља супротност хладноћи коју окамењеност оличава. Будућност земље сагледана је у визији њеног преобраћења у нову стварност:

И други ће неки говор
Да зазвони на уснама
Да процвета у срцима.

И молитве другачије
Рашчиниће таму света
Узрујнијим роморењем.

Коначна кулминација слике дата у визији земље као „молитвеног пламена“ одговара слици Небеског Јерусалима. Цела васељена постаће звучна, пламена молитва, односно сама земља постаје храм.

Песма, међутим, има и несумњив аутопоетички садржај, што наглашава и Миодраг Павловић када је означава као „програматски свеобухватну“ (Павловић 1973: 27). Иако је реч о зидању цркве, атрибути којима се она одређује претежно су из аудитивне сфере, а не визуелне: храм је виђен као распеван, односно као „звучни блесак / за боравак анђелима“. Овакво именовање, са једне стране, проистиче из Винаверове фасцинираности музиком, док је, са друге, блиско једном од Винаверових омиљених песника – Лази Костићу и његовим песмама „Певачка ‘имна“ и „Певачка ‘имна Јовану Дамаскину“.[11] Управо је у мање познатој „Певачкој ‘имни“ садржана визија храма као музике: наиме, темеље, зидове и свод храма сачињавају бас, баритон и тенор. Ко-

11 Павловић „Катедралу“ види као реплику на Костићеву баладу „Минадир“.

стић види појање као цркву саграђену од музике (Поповић 1972). У „Певачкој ‘имни Јовану Дамаскину“ Јован Дамаскин се јавља као медијатор између немог молитвеног бола заједнице и Бога коме је молитва упућена. У Винаверовој песми садржани су поменути елементи Костићевих песама. Наиме, распевани храм настаје из „глухог посла“ оних који камен за цркву довлаче. Неми и непоколебљиви посао опониран је будућем другачијем говору и молитвама које ће „рашчинити таму света“, али је истовремено и услов њиховог појављивања. Отуда је још један од могућих наслова у верзијама гласио „Нем у средњем веку“. У овом слоју лежи и аутопоетички садржај песме. „Тегљење камена“ блиско је решености песника Винавера да ствара и призива велику поезију која ће у будућности наступити. Атрибут „нем“ из варијантног наслова могао би да значи муцавост самог песника у односу на нову поезију каква има да дође. У стиховима: „Сам, самотан и без друга / Ја ћу вечно вући камен / За све нове богомоље“, песничка самосвест показује се као издвојена и усамљена у садашњем тренутку, али и као непоколебљива у настојању да ствара за будућност. Почетна слика средњовековног призора прераста, дакле, у песму са универзалним значењем и потенцијалним аутопоетичким садржајем у коме Винавер изриче своју веру у песништво које треба да наступи. Винаверова љубав према поезији добијала је облик профетске усхићености и сведочанства, једнако у есејима као и у песништву; отуда је природно што су му средњовековне слике религиозне инспирације послужиле као начин да артикулише своје песничко *вјерују.*

Тематизовањем молитве и њеним повезивањем са аутопоетичким садржајима, Винавер наговештава обнову молитвеног жанра у послератном модернизму која се јавља као остваривање поетичких жудњи да песма буде егзистенцијално битна. На овај начин успоставља се још једна веза између Винаверове Византије и средњовековног наслеђа у српском послератном модернизму.

Појам древности у Винаверовом поетском систему синониман је често са значењем речи мистика, и опозитан је традицији као крутом канону. У овом погледу важна песма је „Ликовање тајно“. У њој је остварена мистична визија васељене, кроз пантеистички доживљај највишег бића: „У стварном и привидном / Трепери твар“. Мистика се ближе одређује са два појма: занос и древност. Занос је основни покретач живота у свим његовим разноврсним манифестацијама од сабирања до расипања:

Док се једно с другим везује и спреже
Док се једно од другог одваја и зграже
Сваки по своме, сваки изван свог,
У сласти калупа, у власти распада:
– Занос је срж.

Древност је мистична јер је неисказива и тајна. Стихови „Ал’ неодступно и неисказано / Док буде ичега, икога и игде / Нешто ће древно у нама / Да ликује тајно“, указују на мистику као форму духовног опита али и на стваралачку интериоризацију и солипсистичко искуство традиције као чињенице модерног песничког израза. Мистична неисказивост не може бити уништена, и после свега она се тајно оглашава: истовремено као победничка и као песмотворачка. Лексема „ликовање“ значи победничко радовање, али и певање (РСКЈ 1982). Винавер у својим стиховима активира оба семантичка потенцијала. Реч је о наговештају тријумфалног хода мистике кроз њен основни начин појављивања – песму.

Књижевноисторијски значај Винаверове Византије

Винавер је и у есејима и у песништву сведочио важност српсковизантијског наслеђа за модерну поезију. Било да је у њему видео недостајућу традицију религи-

озног израза, односно духовно искуство са којим је веза прекинута језичком реформом или ризницу уметничких поступака и мистичног језичког поретка, Винаверу је ова традиција била важна за конституисање основних поетичких ставова.

Уједно Византија је Станиславу Винаверу битна и за грађење њој супротних импулса и осећаја. Традиција је потребна да би могла да се изнова стваралачки (де)конструише, али и да, као арсенал духовног искуства и уметничког израза, омогући јасно исказивање сопствених песничких назора.

Винаверов однос према Византији је мистички обојен. Значај његове Византије за културни идентитет садржан је, пре свега, у покушају поновног успостављања континуитета са језиком који је Вуковом реформом био прекинут. Реч је о настојању да се стекне способност за изражавање мистичних жудњи и визија, односно откривању ирационалних стваралачких потенцијала као културне алтернативе скерлићевском рационалистички утемељеном књижевном обрасцу.[12]

Винаверова визија Византије утолико је занимљивија што представља једну наслућену, наговештену али песничким средствима неостварену визију. Означена речју мистика и замишљена као језичко искуство и песнички опит, таква Византија не може бити довољно културно артикулисана да би постала песнички програм једне генерације песника. Ипак, својим поетичким потенцијама, језичким и духовним могућностима развоја, она истовремено представља претечу али и важну допуну и осенчење Византије какво имамо у нашој књижевној историји после Другог светског рата.

---

12 „У авангардном духу, Винавер повратак Византији сматра потребним из разлога који се могу назвати субверзивним. Византија би у српској књижевности и култури могла бити носилац субверзивног и модернистичког потенцијала, односно полазиште за обнављање оне друге и другачије традиције која је насилно прекинута Вуковом реформом језика.“ (Петровић 2013: 133).

Извори:

Винавер 1975а: Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић“, у: *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио др Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Винавер 1975б: Станислав Винавер, „Језичне могућности“, у: *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио др Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Винавар 1975в: Станислав Винавер, „Момчило Настасијевић“, у: *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио др Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Винавер 1957г: Станислав Винавер: „Растко Петровић, лелујав лик са фреске“, у: *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио др Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Винавер 2005: Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Београд: Дерета.

Винавер 2012Іа: Станислав Винавер, „Кратина је у фреске зашао“, у: *Београдско огледало*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2012Іб: Станислав Винавер, „Нова Јефимија“, у: *Београдско огледало*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2012ІІ: Станислав Винавер, *Рани радови*. Приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.

Винавер 2012ІІІ: Станислав Винавер, „Увод у *Чуваре света*“, у: *Есеји и критике о српској књижевност. Чардак ни на небу ни на земљи*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2014: Станислав Винавер, *Европска ноћ*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Литература

Армстронг 2008: Tim Armstrong, *Modernism: a cultural history*. Cambridge: Polity.

Грковић-Мејџор 2011: Јасмина Грковић-Мејџор, „Отисци језичке прошлости у делима Лазе Костића, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*. Београд: САНУ.

Делић 2007: Јован Делић, „Нови ритам с новим осјећајем – ка поетици Милана Ракића“, у: *Милан Ракић и модерно песништво*. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет.

Мишић 1976: Зоран Мишић, „Поезија и традиција“, у: *Критика песничког искуства.* Београд: СКЗ.

Павловић 1973: Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*, Београд: СКЗ.

Петровић 2013: Предраг Ж. Петровић, „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Уредник Драган Бошковић. Крагујевац: ФИЛУМ.

Поповић 1972: Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ракитић 2012: Слободан Ракитић, „‘Немања’ – заборављени спев Станислава Винавера“, у: *Рани радови. Дела Станислава Винавера; књ.1*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

РСКЈ 1982: *Речник српскохрватског књижевног језика*, Књ. 3, К–О. Уредник Мирослав Ранков. Нови Сад: Матица српска.

Тешић 2009: Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.

Трифуновић 2009: Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност: основи*. Београд: Чигоја штампа.

Marko M. Radulović

STANISLAV VINAVER AND THE SERBIAN-BYZANTINE HERITAGE

Summary

This paper starts with Vinaver's various notions of Byzantium. His commitment to the medieval epoch is placed in the context of European Modernism, led by Eliot and Pound. Their quest for a tradition of their own in the poetry of distant and forgotten cultures grows, in Vinaver's case, into a quest for the mystical word order in the Serbian Middle Ages. We point out both the differences and the continuity between Vinaver's Byzantium and the Serbian-Byzantine heritage in the poetry of post-war Modernism. In the examination of Stanislav Vinaver's attitude towards old Serbian literature, a separate analysis is devoted to his essays and notes on his contemporaries, which show that he regarded the spiritual experience of old literature as a living heritage and an inseparable part of modern poetry. Particular attention was devoted to Vinaver's poetry. From the early epic *Nemanja* to *Evropska noć* [European Night], we observe Vinaver's ambivalent relationship with the Serbian-Byzantine heritage and epoch – he shifts from contrasting the old epoch with the profane present to a renewal of vanished spirituality in new artistic forms and its aesthetic transformation through modern creative self-awareness. We conclude that Vinaver's Byzantium represents a constitutive and unavoidable part of his broader poetic postulates. As a fruit of markedly individualist aspirations towards the mystical word order, it represents an eccentric phenomenon in the history of Serbian literature and differs from the Byzantium of our post-war Modernists. Still, Vinaver's notion of Byzantium constitutes their precursor and an alternative shade in many aspects.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Персида Лазаревић ди Ђакомо
Università degli Studi „G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
p.lazarevic@unich.it

(НЕ)ПОДНОШЉИВА ЛАКОЋА ПОСТОЈАЊА: МЛЕТАЧКИ РАЗМЕР ГОСПОДИНА ВИНАВЕРА

Апстракт: У овом раду се анализира песма Станислава Винавера „Венеција", коју је песник објавио 1911. године у књизи стихова *Мјећа* (Београд: Штампарија „Доситеј Обрадовић"), и која је у своје време добила прилично негативне критике. То је песма једне крајње музикалности, која се састоји од пет нумерисаних сегмената: „1. Сусрет", „2. У гондоли", „3. „Serenata"", „4. На променади", „5. Мадригал". Песма „Венеција" је млетачка пре свега тематски, док се формално бори да нађе своје место у европској традицији љубавног песништва, и то мелодијом пре него обликом. Тема песме је еволуција љубави од првог сусрета у Венецији до потпуне предаје песника вољеној особи. Својим „млетачким размером" Винавер покушава да остави српским читаоцима управо „доживљај", слику Венеције као места (једне) безбрижне љубави, као слике живота и позитивне енергије, тражећи начин да изрази сâм доживљај кроз осећај лакоће и деликатности.

Кључне речи: музикалност, љубав, песма „Венеција".

Ко повреди законе поезије, кажњен је,
ако је песник, тиме што му песма не ваља.
Станислав Винавер (1938)

Винаверова песма „Венеција", коју је објавио 1911. године у књизи стихова *Мјећа* (Београд: Штампарија „Доситеј Обрадовић"), добила је у своје време прилично негативне критике: Милутин Бојић је рекао да

„господин Винавер жели да буде оригиналан и интересантан, и то му понекад и пође за руком. Нарочито му то полази за руком када прави лаке пародије. Иначе оригиналише спроводећи кроз све своје песме једну идеју, а та је: писати без идеје“ (2012: 423). Бојић затим наглашава да Винавер воли „егзотичну спољашњост“ и наводи први сегмент песме „Венеција“. Ранко Младеновић (2012: 426) је пак казао да је „Господин Винавер […] овом збирком својих стихова само нашкодио себи“, истичући да је прва мана ове Винаверове збирке несрећеност, те да је књига „оптерећена несразмерно мало добрим стварима“, као и да се овај образован човек вози на венецијанским гондолама, али се литеране вредности ове књиге „губе у маси непотребнога и луксузнога“ (Исто: 427). Трифун Р. Ђукић (2012: 428) је сматрао ову Винаверову књигу стихова врло оригиналном, но такође је нагласио да Винавер „јурећи за музичким акордима, запоставља смисао и лепоту песме“, те он, који исмева наше песнике пише песме управо као што је први сегмент песме „Венеција“. Ђукић сматра да „таквих и много горих песама“ има доста у овој збирци и да су његове песме засењене „некаквим бесмислицама, које нису ништа друго до празне речи, испметане у математичке варијације и комбинације“ (Исто: 429). Велимир Ј. Рајић (433) је закључио, у вези са збирком стихова *Мјеђа*, да српска поезија напредује само у квантитету, док Ранко Младеновић на другом месту наглашава да је Винавер „музичар у песми; маестро у својим музикалним стиховима. Њега може читати само онај ко познаје музику, ко зна шта су нијансе и емоције нежности у тону“ (2012: 435). Младеновић, међутим, додаје да Винавер „најчешће пише без идеја, јер оне подлежу музици“, а да је збирком стихова *Мјеђа* „само нашкодио себи. Књига нема избора“. А опет, први сегмент песме „Венеција“ смешта у „рђаво погођене хајнеовске стихове“, па „ако је тиме хтео аутор да покаже своју оригиналност, онда није успео“ (Исто: 436). За збирку *Мјеђа* је Јован Скерлић концизно ре-

као да је то „врло занимљива мешавина доброг и рђавог, јаког и слабог, зрелог и зеленог“ (2012: 437), но да је Винавер песник који тражи свој пут. Лука Смодлака (2012: 439), пак, сматра да се усиљено стварање модернизма примећује и у *Мјећи*, те да је Винавер овом збирком „учинио извесну непажњу према себи, а код читалачке публике створио мало разочарање“ (Исто: 440). Светислав Стефановић је мислио да су стихови *Мјеће* „често рђави“ (2012: 442), а Божидар Пурић да Винавер има „често бесмислену метрику. У томе и јесте његова погрешка“ (2012: 449).

Не може се овом приликом занемарити ни пародија на први сегмент Винаверове „Венеције“, који гласи:

СУСРЕТ

О прозе те
Сред улице
Видех вас, Мис.
У часу том
Згроми ме гром.
Ко јагње рис.

Ћутих и знах
Да нисте, ах
Човек ми стран.
И ах! и ох!
Пред вас клекох
Још исти дан.

У листу *Трибуна* (бр. 343, 28. 10. 1911), дакле, појавила се тада следећа пародија:

Станислав Винавер
Психо-патолошки песник

НА ЛИДУ

На један мах
Преста ми страх,

Бесан ко рис,
Витак ко тис,
Стадох и почех: „Мис“

Но у том
Згоди ме гром
И језик тром
(Јер стаде дах)
Рече само: „Ах!“

Смодлака је, међутим, истакао да је код Винавера „развијена љубав за све стране живота, а уживања имају за њ привлачности и он иде за њима. Он је, дакле, песник животног оптимизма“ (2012: 440). Исто је тако Светислав Стефановић подвукао да у Винаверовој души, осим нежних тонова и акорда чежње и сна, „има и звукова снаге, бунта, чежње за силом, узлета к Сунцу“ (2012: 445). Божидар Пурић је нагласио да је Винавер „исто толико музичар колико и песник, ако не и више, и *Мјеђа* је књига стихова једне крајње музикалности, природне, искрене и неизвештачене“ (2012: 447).

Пример такве крајње музикалности је управо песма „Венеција“, која се састоји од пет нумерисаних сегмената: „1. Сусрет“, „2. У гондоли“, „3. ‘Serenata’“, „4. На променади“, „5. Мадригал“. Први сегмент се састоји од две строфе од по шест стихова (две секстине), а сваки стих од четири слога, следеће риме: AABCCB DDEFFE. Сегмент „У гондоли“ има једанаест стихова, сваки од седам слогова, следеће риме: AAAABBBCCAA; рефрени су присутни у следећим стиховима: 3, 4 = 10, 11; 5 = 7. Трећи сегмент је композиција од дванаест осмераца риме: AABBCCDDEE FF. Четврти сегмент чини песма од десет стихова деветераца, а рима је следећа: AABBBCCBBB; рефрен чине стихови: 3, 4 = 8, 9. Пети сегмент, „Мадригал“ је најдужи, има 20 стихова осмераца риме: AAABBBCCCDDDEEEFFF AA.

Песма „Венеција“ је „латинска“, млетачка пре свега тематски, док се формално бори да нађе своје место у европској традицији љубавног песништва, и то тонали-

тетом пре него обликом. Тема песме је еволуција љубави од првог сусрета у Венецији до потпуне предаје песника вољеној особи. Избор Венеције није случајан, с обзиром на то да град у лагуни вековима представља место љубави *пар екселанс*, па је стога и *locus amoris* које се као такво појављује столећима у европским литературама. Марио Лигуори (2011) је писао о Винаверовој опчињености Венецијом у путопису „Коначна Венеција“ (1935), који заједно са текстом „Помпеји. Један боравак у старом хеленистичком граду“ (1926) манифестује Винаверову очараност Италијом. Лигуори истиче Винаверове утиске градом у лагуни:

> Винавер даје многе дефиниције Венеције. Посебно ефектно звучи тврдња да је она апсолутни појам – тријумф. Чиме је варош добила свој изглед? Величанственом прошлошћу, прелепим зградама, завидним географским положајем. Има нечег чудесног са Венецијом, у Венецији: што више времена писац проводи у њој, сматрајући је неизбежном, то га она више очарава и богати његово перо. Рекло би се да је у Венецији писац попут хемичара у лабораторији: сви елементи (море, небо, чаробна атмосфера, историја, споменици културе) ту су – експеримент може да почне! Можда је баш невероватна и запрепашћујућа лепота разлог зашто су Венецију, онакву каквом је свет доживљава данас, створили писци својим описима. Од прелепих зграда, сијасет знаменитости и велике историје списатељи су направили *unicum* – појам Венеције. (2011: 342–343)

Лигуори сматра да се Винавер издваја као стваралац опчињен италијанском културом, да он „проналази свет у Италији и у италијанској култури“ (Исто: 343); својим описима Венеције „Винавер нас води у прошлост, у првобитне карактеристике италијанског полуострва“ (Исто: 344). Винавер, истиче и даље Лигуори:

> пише и о сталном померању Венеције, о уникатности града који мења излед, боју, светлост. Пишчева жеља је да у датом тренутку заустави време и коначно ухвати Ве-

нецију, мада она, налик на чулну жену која мами погледом а никад се не да, посетиоцу оставља ефимерна задовољства, слатко-горак укус, немерљиву жеђ. (Исто: 344)

Лигуори закључује да у Винаверовом опису града „провејава утицај лаганог, пролазног, лепршавог: рекло би се да је писац у Венецији ходао на врховима прстију. Ваздух, вода у каналима, титрахи, игре светлости и таме резултирају збуњујућим ефектом, као да град копни“ (Исто: 345).

Такав Винаверов утисак о Венецији, а који је још ближи његовим стиховима о „Венецији“, добија се из његовог коментара за драму Иве Војновића, *Госпођа са сунцокретом*. Значајно је да је ова драма изашла одмах после Винаверове збирке стихова *Мјеђа*, али је била написана већ 1911. године: управа загребачког казалишта послала је била свог драматурга Иву Војновића у Венецију како би на миру могао написати своју драму, и Војновић ју је 1911. понудио Матици далматинској, а поткрај 1911. и Матици хрватској, која је требало да објави овај Војновићев текст под печатом Матице далматинске. Војновић је, међутим, прекршио уговор с обема Матицама и своју је драму објавио у београдској књижевној ревији *Звезда* (Мухоберац 2003: 107–108).

Значајно је такође да је као делимични предложак овој Војновићевој драми послужила и једна мање позната драма Габријела д’Анунција, *Sogno d’un tramonto d’autunno* (1898) (в. Храсте 1996). Винавер је о овој Војновићевој драми писао у *Штампи* 1912. године. У приказу Војновићеве драме која за место радње има Венецију, Винавер у ствари прозно репродукује своје стихове из трећег сегмента „Serenata“ где пева:

Месец. Море се прелива
Ћути свако и ужива.
Гондола је било, било
И весло је било, било.
И одједном, изненада
Пред балконом – серенада.

То је она иста мелодија коју Винавер чује у Војновићевој драми:

> Чује се серенада негде из даљина и свирка са сплава на Великом каналу. Окићена блеском и драгулијама пламенова, светиљки, сијалица, бди Венеција, заносни град који је и овој драми поприште био, и чека нових раскоши, нових лепота, ужаса, грехова, да би им дала печат своје мистичне разблуде. (2012: 310)

Кад описује Војновићев избор за место радње драме, међутим, Винавер се пита:

> Вароши имају, како каже г. Дучић, своју душу. Венеција, чини нам се у први мах, јесте прави оквир овој драми. И она је таква једна сабласт, мешавина реалног са мистичним, дохујалим из векова ка нама. Господине Војновићу, песниче и мађионичару, никада вам нећу опростити што сам вас ради морао да читам авантуре неодољивог америчког детектива! Ви сте учинили да сам их прочитао све, хотев да видим како сте то, као неки најновији краљ Мидас, успели да од ове отровне шпиртуље створите пенушави шампањац. Питам се и питам. Али не налазим решења, но покушајмо хладно да мислимо. Старајмо се да не будемо сувише наивни. *Да ли је одиста уза ову драму Венеција тај идеални оквир?* Кад би се романи Шерлока Холмса збивали у Венецији, кад би Ник Картер боравио у јадранскоме граду, све оно што износе безукусне свешчице за грош и два, било би још безукусније. (2012: 310)

Можемо се стога и ми питати да ли је Венеција идеалан оквир Винаверове песме? Ова песма, која пева о еволуцији љубави, прати фазе којима Венеција пружа не само просторни оквир, већ условљава и њен ритам. Тако је у првом сегменту, где се љубав дешава на први поглед, одређен само простор, али не и време, односно ми на основу стихова знамо да је реч о Венецији захваљујући показатељима који нам говоре да се ради о некој улици неког општепознатог места – „О про-

зе те“ – одређеног самим насловом „Венеција“. У другом сегменту, у коме је поново одређен само простор, љубавници су заједно, у гондоли; у трећем сегменту су љубавници и даље заједно, држе се за руке, с тим што осим просторног одређења (море и балкон), постоји и временска дефиниција: „Месец“. У четвртом сегменту простор и даље представљају улице (Венеције) и „тераце пуне“, а временско одређење се односи на „вечери благе“ које потврђују њихову љубав. У петом сегменту песник метапоетички потврђује преданост својој драгој, тиме што наводи каталог поетских форми европске литерарне традиције. Ако је други сегмент ословљен „Serenata“, што алудира на музичку композицију или представу у част некога, пети сегмент носи назив „Мадригал“ – италијански лирски облик који нема одређену форму што се тиче броја стихова и строфа, рима је обично консонантска, а тема је љубавна или пасторалне садржине. Песник стога пита своју драгу који поетски облик да јој посвети:

Вама госпо, ја вас питам,
Који облик, који ритам
Да посветим ја не хитам?

Винавер на овом месту наводи сонете и мадригале „Што вам плачна муза дала“, затим пита своју драгу „Какве станце душа снива?“, да ли ронделе, или баладе „миришљавог њиног када – И за то да срце страда!...“ Или је, пак, сета драге жељна „ритурнела, оделета“, као део „хрпе“ поетских форми. Винавер је у Венецији као један од музичара млетачких гостионица, од кога гости наруче одређену песму. Он то од своје драге тражи јер зна да јој може пружити све италијанске поетске облике ако јој то срце пожели, с обзиром на то да је Винавер, како истиче Божидар Пурић, „производ културе, музике, читања, уметничког посматрања и размишљања“ (2012: 455). Такви су онда и Винаверови утисци кад о Венецији размишља: „Венеција у неки час одговара осећањима личности, неколико речи обавесте

нас о свему. […] Венеција пружа атмосферу греха и пожуде“ (2012: 313). Он и примећује и да је за Војновићеве јунаке Венеција „једно стално узбуђење“ и они се приближавају Венецији „као некој ватри свестопљивој, оне мекшају, постају пластичне, од њих се ствара послушан восак под уметниковим прстима“ (Исто: 314).

Но, иако Винавер нигде не описује Венецију, ми индиректно добијамо утисак сладуњаве, уобичајене разгледнице из Венеције, изражене управо првим стихом „О прозе те“, који се наставља у следећим стиховним одређењима: „Гондолјеру, знам те, знам“; „Море се прелива“, „Гондола је било, било“, „Пред балконом – серенада“, „Вечери благе наст’о је чар“, „Тераце пуне, гледамо свет“, „Музика брује, заноси ум / И тих се чује гôндола шум“. Чудно је стога да Божидар Пурић каже да „Винавер је песник који избегава обично и предвиђено како у гесту, ритму, слику и речима, тако и у мотивима и сликама“ (2012: 456), ако се и сам Винавер, аутоиронијски, на свој догађај у „Венецији“ односи као на „прозу“. Но Пурић прецизира:

> […] Винавер, у већини својих радова, није за оне којима треба тек душевне и уметничке хране, али ће га зато они чија су чула у томе изоштрена, разрађена и засићена волети увек. Он је за финију публику и која је сасвим развила свој укус. Стога он, вероватно, неће никад имати много одушевљених читалаца, јер није од уметника који могу да се допадну и узбуде и шире кругове. У томе су његови радови слични и имају драж оних мајушних и аристократских ствари рађених на емајлу и финој кожи, а при којима се, у музејима и на изложбама, врло мало њих зауставља. (Исто: 457)

Чињеница је да долазак и боравак песника у Венецији представља „прозу“, тј. не удаљује се од перцепције града у лагуни као естетске целине која, захваљујући туризму модерног доба, постаје препознатљив ентитет у коме се класична архитектура рафиниране уметности меша са продајом кича, који тим пре у Венецији

смета више него у другим градовима. У Венецији, опет можда више него у другим градовима, веома је тешко диференцирати свакодневни живот од општих места која естетски задовољавају утиске посетилаца, као гондоле или пак карневал. Кад је Томас Ман дошао те исте 1911. године у Венецију да напише *Смрт у Венецији* (1912), записао је шта је Ашенбахов саговорник рекао на броду: „Ah, Venecija! Predivan grad! Grad neodoljivo privlačan za naobražena čovjeka, kako zbog svoje povijesti tako i zbog svojih današnjih čari!“ Чувен је Ашенбахов утисак кад угледа Венецију:

> I tako je opet ugledao ono najčudesnije pristanište na svijetu, onu blistavu kompoziciju od fantastičnih građevina koju je Republika nudila zadivljenim pogledima moreplovaca koji su joj se približavali: prozračnu divotu Palače i Most uzdisaja, stupove s lavom i svecem na obali, prekrasno izbočenu stranu bajoslovne bazilike, pogled što puca na gradska vrata i toranj sa satom. Gledajući sve to, razmišljao je kako onaj koji kopnom dolazi u Veneciju na kolodvor ima osjećaj da ulazi u palaču na stražnji ulaz, i da ne valja nikako drukčije dolaziti nego samo ovako kao on sada, brodom, samo pučinom, u ovaj najnevjerojatniji od svih gradova.

Томас Ман управо описује Ашенбахов утисак вожње гондолом:

> Koga ne bi načas podišli srsi, potajna bojazan i strepnja kad prvi put ili nakon dugog vremena stupi u venecijansku gondolu? To neobično plovilo što je iz vremena pučkih balada posve neizmijenjeno došlo do naših dana tako osebujne crne boje kakvu od svih stvari imaju još samo lijesovi - podsjeća nas na bešumne pustolovine kad se čuje samo pljuskanje vode, a još nas više podsjeća na smrt, na odar i sumorni pogreb i posljednje, nijemo putovanje. A jeste li primijetili da je sjedalo na takvoj barci, onaj naslonjač presvučen lakiranom mutnom tkaninom crnom poput lijesa, najmekše, najraskošnije i najzamamnije sje-

dalo na svijetu? Aschenbach je to zapazio kad je sjeo do gondolijerovih nogu, nasuprot svojoj prtljazi što je, uredno složena, ležala na kljunu. Veslači su se još svađali, grubo, nerazumljivo, s prijetećim gestama. Ali činilo se da njihove glasove nježno upija posebna tišina u tom gradu na vodi, da postaju bestjelesni i da se rasipaju po valovlju. Ovdje u luci bilo je toplo. Zapahnut dahom vjetra *široko*, zavaljen na jastuk ponad podatnog elementa, putnik sklopi oči uživajući u slatkoj bezbrižnosti na koju nije bio navikao. Vožnja neće dugo potrajati, pomisli; da bar nikad ne prestane! Polagano se njišući, osjećao je kako izmiče metežu i zbrci glasova.

Kako je samo bivalo sve tiše i tiše oko njega! Ni glasa nije bilo čuti, samo pljuskanje vesala, potmulo udaranje valova o kljun barke, što se dizao iz vode, okomit, crn i oboružan na vrhu nečim nalik na helebardu. I čulo se još nešto, govor, mrmorenje - šapat gondolijera koji sam sa sobom razgovara, na mahove i kroza zube, a glasove iz njega izvlači rad njegovih ruku. Aschenbach uzgleda i pomalo začuđeno zapazi da se laguna oko njega sve više širi i da plove prema pučini. Bilo je očito da se ne smije previše odmarati, da mora pripaziti kako se izvršava njegova volja.

Утисак Винавера-песника је, управо у то исто време, дијаметрално супротан утиску Мановог јунака за кога је Венеција, заједно са гондолама, представа и призивање смрти, мада иста тромост гондолијера коју описује Томас Ман („Čini mu se da nekakva tromost struji iz sjedala, iz ovog niskog naslonjača presvučenog crnom tkaninom, dok se on blago njiše od zaveslaja svojeglavoga gondolijera iza svojih leđa“) већ је присутна код Винавера: „Гондолијеру, знам те, знам, / Лењ си к’о хипопотам.“ Венеција је за Винавера љубав, онако како је испевана у разним поетским облицима италијанске и европске поезије, па зато Пурић и каже за збирку стихова *Мјеђа* да је „срећна мешавина талента, културе, интелигенције и духовитости. У њој има много утицаја великих учитеља и великих уметности; она је произ-

вод једног књижевног дара који се под њима развија. Њен писац има аристократски укус и осећања високог поштовања за уметност“ (2012: 458). Винаверов поетски опис љубави у „Венецији“ представља његов покушај „увоза из иностранства“ мелодије, коме треба, како каже Пурић, подлећи, односно: „Ми треба да пустимо да овај ‘европеизам’ и модернизам потпуно овладају нама“ (2012: 460). Тај европеизам и модернизам у случају „Венеције“ не представљају ништа друго до Винаверово (временско) прилагођавање на облике који сачињавају богату традицију италијанске уметничке поезије. Италијанска поезија се дели на наративну и лирску, и управо лирску карактеришу облици као што су канцона, сонет, мадригал, секстина, балада и ода. Но песник формално не опонаша ниједан од ових облика, тако да сегменти представљају или крњи сонет, деформисану секстину, или пак проширени мадригал, а сталне консонатске или асонантске риме као да не иду у корист поетске умешности нашег песника. Винавер ствара један свој „млетачки размер“ који тек треба да звучи као италијанска поезија, да оставља утисак и да призива мелодију сонетске традиције која је својствена италијанском језику, али не и јужнословенским језицима, због чега тај најчувенији облик италијанске поезије управо и није присутан у дубровачко-далматинском петраркизму. Ранко Младеновић сматра да „ако је тиме хтео аутор да покаже своју оригиналност, онда није успео“ (2012: 436). Питање је, међутим, да ли је то Винавер желео, или је можда једноставно хтео да у српску средину пресади, на свој поетски начин, италијанску, тачније млетачку атмосферу и лакоћу постојања? Јер Винаверу се учинило, како тврди Раде Константиновић, „да смо још, као уклети и проклети, у власти ритма наше епике“ (2012: XVI), да је то наша језичка коб, односно:

> Ако је наша највећа опасност у робовању српском језику, није ли онда, сасвим у складу са овом теоријом о благословености, о твораштву свега што би да нас по-

рекне, поништи, и сâм тај епски језик којем се противимо, та наша највећа коб, нешто – стваралачки подстицајно? Винавер је у још моћном епском језику, који прети да нас искључи из савременог света, чији ритмови никако више нису епски, и чија судбина, такође, није епска, тражио и налазио, и за себе и за нас, једну такву, велику „негативну инспирацију“: он је звонио на узбуну и позивао на ново, неепско, па и антиепско стварање. (Константиновић: XIX–XX)

Винавер својим размером покушава да укрсти француску и италијанску версификациону традицију код којих се романски силабизам представља искључиво изосилабијски, но иако оба размера имају идентичне називе стихова, код Италијана, за разлику од Француза, стих се мери до последњег слога, а недостатак постакценатског завршетка се не узима у обзир. Стога Винаверов „млетачки размер“, ако и јесте романски у својем настојању, свакако је пре последица француске „доминације“ и контаминације у „Венецији“, као у следећим примерима, и управо како и сам Винавер објашњава: „Колико је у току векова најситнији католик француског или италијанског југа био срећнији у пуној поетичности свога става“ (2012б: 28):

Гондолјеру, знам те, знам,
Бољер него и ти сам
Лењ си к’о хипопотам,
Гондолјеру, знам те, знам.
[...]
Вечери благе наст’о је чар
Рука под руку шетамо – пар.
[...]
Музика брује, заноси ум
И тих се чује гôндола шум.

Но, Винавер је био свестан своје поетске версификационе недоследности:

Песник не даје своје законе света, нити васионске законе, он се интересује и за једне и за друге, проживљује их врло често, у њих верује врло често, у њих сум-

ња, али за њега је доживљај и обиље живота и сна важније него оквири и закони тога доживљаја. Оквири су све сложенији, закони су опет апстракнији: шта ће то песнику? (2012б: 24)

Својим „млетачким размером“ Винавер покушава да остави српским читаоцима управо „доживљај“, слику Венеције као места (једне) безбрижне љубави, као слике живота и позитивне енергије, „тражећи начин да изрази câм доживљај“. За Томаса Мана је у улицама Венеције било „neugodno sparno; zrak je bio toliko težak da su mirisi što su nadirali iz stanova, dućana i kuhinja, zadah ulja i oblaci parfema, bujali i lebdjeli u zraku te nikako da se raziđu. Dim je cigarete ostajao na mjestu i sasvim se polako gubio. Gužva u tijesnim uličicama nije zabavljala šetača nego ga jedila“; за Винавера, међутим, те исте улице представљају место чара којим се шета овај заљубљени пар – један српски песник и једна инострана „Мис“ – „Рука под руку“, а *тераце* су пуне и они гледају свет, и песник и љубавник је инспирисан па својој драгој говори „да си најлепши цвет“. И док за Мановог јунака, и поред тога што у Венецији по други пут обољева, овај град у лагуни у суштини представља „вољени град“, Венеција је за Винавера „град у коме воли“ и у коме је време бесконачно, па он не хита да направи коначан поетски избор.

Пред Винавером је стајао избор „масе талијанских стихова“ (Винавер 2012б: 211) који су „били усмерени према китњастом двосложном стиху, на крају“ и мелодија се „најчешће дизала увис“. Увис су се подигли и Винаверови стихови, кратки, лагани и весели, скоро незамисливи у годинама које следе, као што ће бити и Монталеови стихови „A Liuba che parte“ („Љуби која одлази“, 1938), такође пред тешке године једног другог историјског периода. Кратки и лагани, Винаверови стихови као да су необавезно покушали да опонашају италијанске мадригале XVI столећа који су представљали праве поетске минијатуре, избрушене комадиће

налик на драгуље (Кокс 2013: 29), са својом игром речи и звукова. Винавер се поиграо и речима, и звуковима, и доживљајима, па као да је у српску поезију настојао да унесе оно што је италијански песник Габријело Кјабрера (1552–1638) својим поетским експериментисањем унео у италијанску – *scherzo*, „шалу“, један лагани облик, сличан мадригалу. И Винавер је приступио експерименту, безбрижан, јер је знао да је његов поетски балон, под овим небом где има места за све, подржавала доминантна нота лакоће и деликатности.

Литература

Бојић 2012: Милутин Бојић, Мјећа – књига песма г. Станислава Винавера (1911). У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 423–425.

Винавер 2012: Станислав Винавер, Мјећа. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1, [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник.

Винавер 2012б: Станислав Винавер, „Одбрана песништва“. Есеји и критике о српској књижевности 2, У: Дела Станислава Винавера, књ. 4 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник.

Ђукић 2012: Трифун Р. Ђукић, Мјећа, књига стихова Станислава Винавера. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 428–430.

Кокс 2013: Virginia Cox, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Лигуори 2011: Марио Лигуори, „Винаверова опчињеност Италијом у путопису Коначна Венеција“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 59/2, 341–348.

Ман: Tomas Man, *Smrt u Veneciji* - http://popara.mk/wp-content/uploads/2012/05/Smrt-u-Veneciji_Thomas-Mann.pdf

Младеновић 2012: Ранко Младеновић, Мјеђа – књига стихова Станислава Винавера (1911). У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 426–427.

Младеновић 2012: Ранко Младеновић, Најмлађи песнички тријумвират (Винавер – Пурић – Бојић). У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 434–436.

Мухоберац 2003: Mira Muhoberac, „Gospođa sa suncokretom“ Iva Vojnovića. У: *Dani Hvarskoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 29/1, Travanj, 107–116.

Пурић 2012: Божидар Пурић, „Песма Станислава Винавера“. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 446–460.

Рајић 2012: Велимир Ј. Рајић, „Мјеђа – књига стихова Станислава Винавера“. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 432–433.

Скерлић 2012: Јован Скерлић, „Мјеђа“. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 437.

Смодлака 2012: Лука Смодлака, „Станислав Винавер: Мјеђа“. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 439–441.

Стефановић 2012: Станислав Стефановић, „Мјеђа, књига стихова Станислава Винавера“. У: Дела Станислава Винавера, књ. 1 [Гојко Тешић прир.], Београд: Службени гласник, 442–445.

Храсте 1996: Katarina Hraste, *Intermedijalnost u Vojnovićevoj drami „Gospođa sa suncokretom“*. Dubrovnik: Matica hrvatska, 1996.

Persida Lazarević Di Giacomo

THE (UN)BEARABLE LIGHTNESS OF BEING: THE VENETIAN METRE OF MR. VINAVER

Summary

In this paper Stanislav Vinaver's (1891-1955) poem „Venice" has been analyzed. The poem was published in 1911 in the book of verse entitled *Mjeća* (Belgrade: „Dositej Obradović"), and at that time critical reaction to the poem was rather negative. It is a poem of extreme musicality, which consists of five numbered segments: 1. Encounter, 2. In the gondola, 3. Serenata, 4. On the promenade, 5. Madrigal. The city of Venice is the central theme of the poem which in terms of form struggles to find its place in the European tradition of melodic love poetry. The work recounts the evolution of a love affair from the first meeting in Venice to the complete surrender of the poet to his loved one. With his „Venetian metre" Vinaver tried to evoke for Serbian readers the „experience", the image of Venice as a place of a carefree love, of life and positive energy, looking for a way to express the experience itself, through the feeling of lightness and delicacy.

821.163.41.09-1 Винавер С.
821.163.41:801.6

Сања Париповић Кримар
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
sania0205@yahoo.com

ВИНАВЕРОВ ПОЕТСКИ КОНЦЕПТ – ОБЛИК КОНТРАОБЛИКА*

Апстракт: У раду се разматра Винаверов поетски концепт формализације раних поетских радова у којима осцилира употреба утврђених форми. У Винаверовом поетском систему обликом се најбоље могао изнети концепт антиоблика у смислу рушења његове идејно-естетске суштине. Да би опонирао парнасистичком концепту доказивања песничког умећа и дисциплиновања израза, Винавер пројектује нову технику у својству репрезента новонасталог мишљења. Тако се тендециозно поигравао са идентификационим елементима облика (попут строфног распореда, схеме риме, позиција рефренских стихова), у циљу пародирања поетске праксе која је настојала да сталне форме ревитализује. Указује се на стилизацију конструктивног принципа и деструкцију семантичког плана сталног облика, чиме се сублимира антиестетизам као поетичка доминанта модерне поезије.

Кључне речи: облик, контраоблик, аутотематски облик, пародија, антиестетизам, садржајна деструкција, десемантизација, мадригал, рондел, терцина, сонет.

Колико год покушавали да систематизујемо Винаверов однос према облику, јалово ће нам изгледати свако груписање. Тешко да се може декларисати његова

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

једносмерност приступа формално-техничким решењима, као ни симплификовано поимање функционализације појединачних форми. Ако је Винавер створио „неку врсту програмског хаоса као поетичке парадигме“ (Тешић 2012: 505), онда је тај хаос евидентно захватио и контуре одраза мисли. У контексту сагледавања прве књиге *Дела Станислава Винавера,* посматрањем *Раних радова* као целине, уочени „изузетно занимљив стваралачки феномен: као да је реч о веома јаком извору из којег у различитим правцима отичу жанровски рукавци творећи на тај начин неку врсту жанровски разуђене делте“ (Тешић 2012: 500), примењљив је и на мапи Винаверових релација према облику. Важно је овом приликом указати на преобликовање песама прве две збирке (*Мјеђа* и *Смрт тишине и друге песме*) у потоњем Винаверовом стваралачком процесу. Прерадом су поједине песме из ових песничких књига задобиле другачију визуелну структуру у књизи *Варош злих волшебника* (1920), што разматране односе чини још сложенијим.[1]

У раним поетским радовима осцилираће употреба утврђених облика: у домену канонског структурирања, од нормираних модела преко стилизације све до деструкције суштаствености конфигурације; док у тематским и интонативним координатама, од озбиљног преко хуморно-ироничног све до гротескно-пародијског тона. Једноставније речено, исти облик песник ће употребити са различитих поетичких основа, а то је оно што збуњује и ремети систематизацију. Тачније, у настојању да разложимо и појаснимо Винаверов поетски концепт на формалном плану, бивамо сами, од стране овог корифеја међу пародичарима, избачени из концепта.

О облику у облику самом судио је Винавер служећи се формом мадригала у завршној целини вишеделне песме „Венеција“, сугеришући унапред насловном

1 Промене смо само евидентирали, али смо се држали првобитног записа.

одредницом нормирано устројство. Очито је да није спорна доследност на структурном нивоу, у песми је одржана строфна сегментација – терцети и дистих на крају. Штавише, поета верификује напоредно егзистирање две фазе у развоју мадригала: ренесансну, којом се не напушта изометричност те је свака мисао сливена у ритмичан и жовијалан симетрични осмерац, и барокну, која специфичном садржају нуди еквивалентну слободнију форму у већем броју стихова, нагомилавању риме (aaa bbb...) и прстенастој композицији твореној дословном репетицијом прва два стиха у куплетној завршници („Пред ноге вам махнит падам, / Ја вас волим, волим мадам.“)

Винаверово опредељење за облик мадригала са идејом аутотематског срозавања садржајне равни сталног облика, налази потпуно оправдање у давнашњим речима Александра Андрића, нотираним у предговору *Стихотворенија*, да овај вид италијанске песме „служи за определитељно чувство и титрање са њим“ (1863: VII). Дакле, најчешће за осећање љубави пренето шалом или пак игром, што је прилика, у песниковој визури, да се поигравање са садржајном приземношћу обогати прозивком још понеког сталног облика истоветног концепта. Пародирање мноштва облика (сонета, мадригала, станце, рондела, балада, риторнела, ода) у једном, закључили смо, најадекватнијем облику за исмевање, управо репрезентује тврдњу Ивана В. Лалића, који у тексту о „специфично интензивном виду афирмације ироније, хумора и сатире у књижевности“, или сликовитије, пародији као „двојнику из друге димензије“ (1997: 257), указује да се њихов најјачи квалитет можда крије у томе „што Винавер најчешће пародира дух једне поезије, а не одређене, конкретне текстове. Модел једне типичне винаверовске пародије“, констатује Лалић, „није дакле, по правилу, једна песма, него једна поетика, сагледана симултано у делићима разбијеног огледала“ (1997: 258–259).

МАДРИГАЛ

Пред ноге вам махнит падам
Ја вас волим, волим мадам
Ја се увек, увек надам

Сонета и мадригала
Што вам плачна муза дала
Зар је хрпа јоште мала?

Рец'те дивна, бајна, diva,
Какве станце душа снива?
Ил' рондела каквих ткива,

Можда жељни сте балада,
Миришљавог њиног када –
И за то да срце страда!...

Или би вам хтела сета
Ритурнела, оделета
Па и томе шта, шта смета?

Вама госпо, ја вас питам,
Који облик, који ритам
Да посветим ја не хитам?

Пред ноге вам махнит падам,
Ја вас волим, волим мадам.

У овој каталогизацији утврђених форми, како се то у песми доследно спроводи, скрајнут је историјат свих облика, њихово порекло, нормираност, раширеност и значај, употреба и судбина у националним књижевностима и у књижевним епохама. Облици губе целокупан свој, у позитивном смислу речено, баласт, неопходан за опстанак парадигматског низа. Тиме је већ на неком примарном нивоу начињен отклон од традицијом канонизованих модела певања, од потребе, који год јој разлог био, за окушавањем у наметнутим оквирима. На секундарном нивоу, зумирање појединих карактеристика таквих песама и интензивно карикирање

тих особина успешно доприноси банализацији тематског регистра. Овим мадригалом Винаверова критичка жаока конкретно је фокусирана на дарове „плачне музе“, односно на садржај и расположење који се преносе побројаним облицима, на смисаону констелацију који облик подразумева. Дакле, облик је у функцији односа према примаоцу; посеже се за њим у складу са превагом извесног емотивног стања, закључујемо из ових стихова. Може ли се суптилније изрећи преки суд према поетикама које величају укалупљеност и то не мисли, него титраја срца? У Винаверовом поетском систему обликом се најбоље могао изнети концепт антиоблика, тачније, ако се послужимо пословичном формулацијом – *обликом се облик избија*, у смислу рушења његове идејно-естетске суштине. Овај авангардни пројекат антиестетизма ишао је у смеру апологије аутономности песничког чина и аутентичности поетичких принципа, сасвим далеко од потребе преиспитивања стваралачких способности у задатом оквиру, у чему видимо једну од доминатних улога форме у претходним, па и потоњим поетикама. Циљ пародирања у Винаверовом опусу је „да се једна поетика разори да би писац указао на њену нефункционалност у једном новом, превратничком времену“, истиче Гојко Тешић у исцрпном раду о тематским доминантама Винаверовог поетичког система и одбрани песничког модернизма (1990: 88); непристајање, подвући ће Тешић, „ни на какву функционализацију и идеологизацију, на нормативизам и канонизацију“ (1990: 90).

Да би опонирао парнасистичком концепту доказивања песничког умећа и дисциплиновања израза, Винавер пројектује нову технику у својству репрезента новонасталог мишљења, стимулишући читаочев критички суд. Тако ће се тендециозно поигравати са идентификационим елементима облика (попут строфног распореда, схеме риме, позиција рефренских стихова), у циљу пародирања поетске праксе која је настоја-

ла да сталне облике, следећи поменути концепт, ревитализује. Међутим, неколико аспеката оваквог поетичког принципа не сме се занемарити, а они се пре свега односе на подразумевано песниково познавање традицијом утврђеног формалног устројства, потом на доживљај пародираног модела, тачније зависност од модела којем се на известан начин ствара стилизација, што заједно резултира помаком у процесу еволуције поетских форми и особеној пунини поимања њихових могућих реализација. У уводном делу једног од јавних предавања, указујући на вредносну еквивалентност талента и заната, Винавер ће експлицирати да таква (нова) техника

> није само низ утврђених рецепата, она се састоји још у методу тражења, трагања, проналажења и изучавања. Једном речи, постоји статички део технике, то је као нека врста граматике, утврђених рецепата, и постоји још и један тешко искажљив део технике, динамичка техника, која тражи од човека да проучава могућности, да експериментише, да прокушава, да мучи себе и своју материју, али да се мучи стваралачки, да би докучио коначнији израз. (2012а: 140)

Тако ће управо отпор према статичком делу, који се притом не учитава као негирање нормативног поретка облика, стимулисати изналажење нових решења, ослобађање од затечених шаблона прекрајањем или преображавањем.

Мотивисан таквим превратничким интенцијама у раној стваралачкој фази Винавер је употребио рондел „У мирису од јасмина“, с једне стране стилизујући његов конструктивни принцип, а с друге деструишући семантички план. Наиме, у визуелној димензији перцепирамо преокренут распоред строфа – квинту на почетку уместо на крају песме (5+4+4), чиме је већ поремећена схема рефренских стихова. Песма свакако треба да почне таквим стиховима, али квинта у канонизо-

ваној структури рондела треба њима да се заврши, а не да почне (имамо ABxbb наместо abbaA/B). За два катрена која следе, уколико их посматрамо као строфе у утемељеним позицијама, над које се квинта наднела ауторском интенцијом, можемо рећи да, уз мање рокаде, следе рефренски сроковни шаблон (ABba abAB), па тако у песми имамо схему ABxb xaBA. Међутим, уколико их видимо као другу и трећу строфу, онда су рефрени у другој строфи изротирани (на почетку су уместо на крају), а у трећој су задржана оба стиха без продужавања бројчаног стиховног оквира, односно у граници 13 симетричноосмерачких стихова.

У МИРИСУ ОД ЈАСМИНА

У мирису од јасмина,
У мирису јоргована,
Моја сетна, млада љубав
Блудела је непознана.
Чезнула је много дана

У мирису од јасмина
У мирису јоргована
Моја љубав млада, сетна
До њеног је ишла стана

И љубила усне, лице
Боје бледог, нежног крина
Мирисом од јоргована
И мирисом од јасмина.

Са нивоа комбиновања позиција надстиховних структура и рефрена, спуштамо се на ниво комбинација речи у метричком раму. Извесно је да пермутовање лексема унутар трећег стиха прве и друге строфе („Моја сетна, млада љубав“ – „Моја љубав млада, сетна“) у овој песми није у функцији одрживости и поједностављивања римовног склопа, већ критичког акта усмереног на мелодичност, певљивост, ритмичност дотада-

шње поетике и симболистичког модела певања.[2] Овим поступком зачиње се деструкција семантичког бремена сталног облика и сублимира антиестетизам као поетичка доминанта модерне поезије. Тако ће постепено овакво лексичко лутање, односно кружење речи унутар стиха захватити читаво лирско ткиво и постати композициони принцип целе песме „Гетеу“:

О људи, људи у огњеном сплету,
О људи, у огњеном сплету људи
Бесом и буном загрмте по свету.

Нек бунт црвени из сна млака буди,
Нек из сна буди бунт црвени, млака,
На отпор вреле челичите груди.

У питању је минијатурни циклус од две песме у терцинама правилно уланчаних рима (са једним одступањем) и завршним репом графички неоделитим од последње строфе у првој песми[3], а у другој издвојеним. Прва песма је у јампском једанаестерцу, а друга у симетричном дванаестерцу; тек понегде су у преплету ова два стиха. Дакле, у питању су правилне, традиционалне терцине и ту нема места идентификацији пародијског поступка. Међутим, идеју тривијализације оваплућује стилски модел дуалног обличја првог стиха сваке строфе, једна особита игарија и ингениозни начин афирмације превратничког пројекта. Тачније,

2 У критици је прва Винаверова збирка *Мјеђа* виђена као „књига стихова једне крајње музикалности“, књига коју је исписао „више ради стихова и њихове музике него ради поезије, у њеном ширем значењу, сусрећући се, нема сумње, и понекад рђаво, спроводећи кроз *Мјеђу* интегралистичко схватање поезије, по коме је она општи, универзални ритам материјализован сликом“ (Пурић 2012: 447). Истакнуто је да су његове предратне поетске збирке *Мјеђа* (1911) и *Смрт тишине и друге песме* (1913) обележене „изразитом симболистичком музикалношћу, али и истовремено пародијом/деструкцијом таквог модела певања“ (Стојановић Пантовић 1998: 63).

3 Ова прва песма у терцинама касније има издвојен завршни стих.

песник функционализује преметање речи из синтаксичког лежишта иницијалног стиха строфа ради лаког допирања до речи за наредну риму, а при том првенствено артикулише гротескни тон и тематски нихилитет. У том домену разграђивања семантичког потенцијала и аспекта унутрашње композиције препознатљив је авангардни приступ устаљеним облицима песме и строфе. Могла би се тим поводом начинити релација са романтичарским начелом конципирања песме као органске форме којим се управо примат даје садржају, јер полазећи од развоја мисли и промене осећања мења се и облик који то треба да изнесе. Тако се уливањем садржаја у шематизовану конструкцију, осим потискивања песникове индивидуалности, производи ефекат вештачког тематског слоја.

Чињеницу да Винаверов однос према формалним решењима није сводљив на један тип крунисаће употреба сонета варијабилног поретка. Почнимо од песме „Spleen“ (из циклуса „Из једног живота“) објављене у часопису *Нада* 1909. године, у којој се декомпонује и упрошћава сонетни образац потирањем строфне поделе у октету и сестету, што је интензиван прелазни ступањ ка потпуној индиферентности према примарном сигналу сонетног облика. Потом, у свом поетском првенцу *Мјеђа* (1911), на путањи традиционализма Винавер је написао правилне петраркистичке сонете у везаном римованом стиху („Mi-carême“, „Анексија“, „Сан о моћи“, „Песма у ноћ“, „17“, „Предосећање“, „Прича“, „Сусрет (Maestoso)“, „Scherzo“, „Marche funèbre“ у симетричном дванаестерцу и „Лилијета“ у симетричном осмерцу); али и астрофичне сонете („Саменова душа“, који и благом графичком стилизацијом, и сплетом рима и репетицијом насловне синтагме на месту нове строфне целине потврђује петраркистички композициони манир, какав ће касније преиначењем и задобити; и „Шопенова етида“ у низу шестерачких стихова са једносложницама на крају); телеграфске соне-

те („Шекспир“ и „Верлен“) и циклус сонета „Фаетон“. Касније ћемо наићи поново на италијански облик сонета, попут песме „Музика“ упућене Јовану Дучићу и написане у јампском једанаестерцу, у књизи *Смрт тишине и друге песме* (1913), као и на други основни облик, енглески сонет „Јуриш“ објављен у *Југословенском гласнику* 1915. године.

Дакле, пред нама је импозантан распон конструктивног опредељења који овом кумулацијом сонетних врста аргументује динамично својство облика, но уједно и Винаверов „покушај да релативизује идеју тоталног револта претпоставком постојања динамичке равнотеже у дијалектичком сукобу између традиције и нове слободе“ (Вучковић 2011: 240). Штавише, један сонетни тип конфигурише својства другог типа; примера ради узмимо поменути сонет „Јуриш“ у ком се синкретизују две елементарне сонетне манифестације: комбинују се италијански октет и септет енглеског сонета у стилизацији Томаса Вајата. Дакле, ово је облик изворне сонетне форме у енглеској књижевности 16. века који се разликује од упрошћеног облика изведеног из њега, а који називамо енглески, елизабетински или шекспировски сонет. Сегментован је на три катрена и финални дистих са италијанском схемом унакрсног римовања у октету (abab abab cdcd ee). Тачније, овај сонет представља неку врсту компромиса између Вајатовог (abba abba cddc ee) и Саријевог (abab cdcd efef gg) облика, с обзиром на одржан распоред две риме у октету и унакрсно римовање уместо обгрљеног. Отуда, и због овакве специфичне, па чак и раритетне стилизације у српском песништву, и због неспорног епиграматског завршетка у куплету, изненађује чињеница да је песник ову песму у књизи *Варош злих волшебника* графички преобликовао петраркистички сонет. Тиме се на неки начин нарушила и драмска структура ратом обојене свакодневице, потпуно усклађена са устројством шекспировског сонета.

У контексту унутрашње композиције треба поменути да трагови наративности у сонету у Винаверовом раном стваралачком периоду нису непознаница. У циљу одрживости континуитета приче песник ће мултипликовати сонете и компоновати, на митолошком предлошку, један хомоген циклус. Легенду песме „Фаетон“, сматрајући је најбољом, објаснио је Божидар Пурић, коме је песма и посвећена, закључујући да кроз свих седам сонета циклуса „све је смишљено, тражено и све одлично нађено“, а поврх свега истичемо Пурићеву тврдњу да „облик стално прати идеју и свака нова идеја има нови ритам и нову реч, и сваки нови ред нам даје задовољство“ (2012: 453–454). На нивоу циклуса као целине повезане истим тематским и формалним јединицама се, наиме, успешно креира смисаони комплекс, али се чини да се оваквим директним упливом наративног тока у наредни сонет, том неминовном фабуларном повезницом, губи дводимензионалност, односно самосталност засебног поетског текста. Отуда семантички потенцијал односи превагу над употребљеним обликом, што чини да формализацију сместимо у други план. С друге стране, компатибилност облика и идеје сведочи о њиховој коегзистентности и једновременој трансформацији. Тако је према потреби интензивнијег перципирања уводне слике катрен раздељен у дистихе, или, као у другом сонету, преузима стих од следујућег катрена не би ли се мисао комплетирала, али и акцентовао актер првим стихом наредне строфе која постаје терцет и чија се синтаксичка јединица управног говора улива у сестетну целину. Управо због компромиса у приступу обликовању (и механичке и органске форме) овај се пренос и не доживљава као нарушавање сонетне структурне карактеристике симетричне асиметричности, односно тематске дводелности:

Тада тек он приђе и тихо и смерно
Светозарном оцу поклон даде сина
Свећеник побожни побожнога чина.

И све, што је било, исприча му верно.
И глас грмну громки са гранитног трона.

То Сол, Титан моћни, увређеном збори,
Од одјека сама да се тресу двори,
Гласом труба гласних: „Истину је она

Истину ти рекла, тартарског ми мрака,
Законо си чедо законитог брака,
И ти имаш право дуж Земљиног шара

На почаст и части, доказ свечан ево;
Испунићу жељу, ма о каквој снев'о,
А сведок је страшни Стигијска ми бара.

Тако ће и шести сонет у овом циклусу, детерминисан као антички, уношењем новог лика унети и нови стих (од шеснаест слогова са цезуром иза осмог слога), и хетерометричношћу на нивоу циклуса потврдити складан развој форме и мисли.

После оваквог поимања функционалности форме поново ће нас, у истој књизи, песник подсетити на неспутану и увек тињајући пародијску инстанцу, те осветлити другу димензију употребе сталног облика у песми „Сонет читатељу". На позицији пролошке песме циклуса „Песнички списи Трајка Ћирића (млађег)", овај сонет указаће на један нови вид подругљивог имитирања и критике песничких дела у Винаверовој апологији модернистичког поетског концепта.[4] Међутим, под копреном теме овога рада, уз наведену улогу, облик сонета песнику служи за карикирање сопственог креативног делања, депоетизовање и подривање естетичког доживљаја. За аутопоетички аспект у иронијском плашту Винавер је направио адекватан стиховни одабир. Кратак римован шестерачки стих својом ритмичношћу итекако интензивира тривијалне рефлексије. Овај олакшани сонет миноре (abab cdcd eef ggf) урушава читаочево очекивање артистичких релација пре-

4 Исту улогу понеће и уводни сонет претпотопске школе „Хоћу".

ма облику и сугерише ствараочеву интенцију ослобађања од сонетног хередитета.

СОНЕТ ЧИТАТЕЉУ

Мудри читатељу,
Бајна читатељко,
У знојењу вељу
Стихове сам дељк'о.

Читатељу мудри
Не чини очајна
И громом не удри
Читатељко бајна.

Штед'те гром и пакао –
Јер не може свако,
Бит' Игова кова,

А морам вам касти
Није ми у власти
Не писат' стихова.

Крајњим степеном ослобађања од утемељене датости, облик ће се претворити у визуелни знак. Тако ће се сонет самог себе ослободити, „прогутати" сопствени садржај. Винаверови телеграфски сонети „Шекспир" и „Верлен", међутим, одржавајући једносложни конструкт као идентификациони жиг, сачуваће ипак и мелодијску окосницу „сликовањем сломљених речи" (Бојић 2012: 425)[5], чиме су корак испред екстремног поништења сонетног феномена. У контексту песникове поетике, поступком језичке редукције и десемантизације ми у ствари полазимо од стартне позиције одговорности према језику, питања другачије организације, политике прекрајања затеченог стања, докучивања зву-

5 „Ово сликовање сломљених речи специјалитет је своје врсте. Господин Винавер мисли да је то нешто ново и лепо", пише Милутин Бојић 1911. године о Винаверовој првој књизи песама *Мјеђа*.

ком израза ван задатих граница и значења речи.[6] Телеграфски сонети обележје су Винаверовог финалног обрачунавања са робовањем правилима и подражавања раскивања материје, о којој је сугестивно писао у тексту „Увод у *Чуваре света*“, евоцирајући утицај који је на њега оставио очев рендген апарат. Појашњавајући развејавање материје у зрачење и у светлост, Винавер истовремено експлицира свој поетски концепт: „‘Маса’ се ослобађала себе саме, робовања некој статичкој фикцији, лажи некога тобожњега крутога поретка, који је импоновао безбројним вековима пре нас. […]. Како сам се радовао ослобођењу материје од комично крутих шаблона, у које су их уклела наша тако кратка и посна танка чула“ (2012б: 80–81).

Извори

Винавер 2012: Станислав Винавер. *Рани радови 1908–1918, Дела Станислава Винавера*, књ. 1. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике.

Литература

Андрић 1863: Александар Андрић, „Закони стихотворства“, предговор *Стихотворенија*. Београд, I–XIII.

Бојић 2012: Милутин Бојић, „*Мјеђа* – књига песама г. Станислава Винавера“. У: *Рани радови 1908–1918, Дела Станислава Винавера*, књ. 1. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 423–425.

Винавер 2012а: Станислав Винавер, „Међулушко благо“. *Чардак ни на небу ни на земљи, Дела Станислава Вина-*

6 „Постоји, значи, граматика, али постоји и та музика бесконачне реченице, музика нашега израза који успева да докучи и преко мера и граница граматике, тврдих правила, тачно одређених значења и могућности речи, постоји оно што Винавер зове *надграматика*“. (Констатиновић 2012: XXIII)

вера, књ. 3. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 139–154.

Винавер 2012б: Станислав Винавер, „Увод у *Чуваре света*“. *Чардак ни на небу ни на земљи, Дела Станислава Винавера*, књ. 3. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 65–89.

Вучковић 2011: Радован Вучковић. *Поетика српске авангарде (Експресионизам).* Београд: Службени гласник.

Константиновић 2012: Раде Константиновић, „Винаверова минђуша“, предговор у: *Рани радови 1908–1918, Дела Станислава Винавера*, књ. 1. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, XI–XXXVII.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, „О пародијама“. *О поезији*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 256–261.

Пурић 2012: Божидар Пурић, „Песме Станислава Винавера“. У: *Рани радови 1908–1918, Дела Станислава Винавера*, књ. 1. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 446–460.

Стојановић Пантовић 1998: Бојана Стојановић Пантовић. *Српски експресионизам.* Нови Сад: Матица српска.

Тешић 1990: Гојко Тешић, „Винаверова одбрана модерне поезије“. У: *Књижевно дело Станислава Винавера*, зборник радова. Гојко Тешић, ур. Београд – Пожаревац: Институт за књижевност и уметност – „Браничево“, 83–118.

Тешић 2012: Гојко Тешић, „О *Раним радовима,* укратко“. У: *Рани радови 1908–1918, Дела Станислава Винавера*, књ. 1. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 499–507.

Sanja Paripović Krčmar

VINAVER'S POETIC CONCEPT – THE FORM OF THE ANTI-FORM

Summary

The use of established forms oscillates in Vinaver's early lyrical works: in the domain of canonical structuring, from norm-adequate models over stylization to the destruction of the configuration's essence; in the coordinates of subject and intonation, from the serious to the humorous-ironic and all the way to the grotesque-parodist tone. The poet uses the same form with different poetic foundations, which confuses and disturbs systematization. In his poetic system, the form was the best way to establish the concept of the anti-form, by deconstructing its notional and aesthetic essence. This avant-garde project of anti-aestheticism was oriented towards an apology of the poetic act's autonomy and the authenticity of poetical principles. Vinaver tendentiously played with formal identification elements (e.g. the arrangement of strophes, rhyme scheme, position of the refrain) in order to parody the lyrical practice that attempted to revitalize constant forms. Motivated by revolutionary intentions during his early creative phase, he stylized the constructive principle of certain constant forms and deconstructed them on the semantic level.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Бојан Чолак
Институт за књижевност и уметност, Београд
btcolak@yahoo.com

ДРУГИ КАО ДРУГО: *МЈЕЋА* СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: Циљ рада је да се истакну неке од основних поетичких карактеристика *Мјеће* (1911), прве збирке песама Станислава Винавера, при чему је посебно акцентована позиција Другог, која се показује као значајна и за поетику раног Винаверовог стваралаштва уопште.

Кључне речи: *Мјећа*, Други, друго, маса, душа, соларна симболика, акустична симболика, заборав, прогоњеност, бунт, простор неосвојивог, тежња новом, хуманост.

Ако душа и не постоји, ми ћемо је створити.
(*Мисли*, 1913)

Историја српске књижевности Станислава Винавера види као значајну и утицајну појаву: „Он је важио као средишња личност београдског модернистичког покрета после Првог светског рата [...] У његовом обимном и разноврсном делу [...] најважније место заузимају поезија и есејистика“ (Деретић 2004: 1027–1028). Овакво одређење везивало се превасходно за пишчева дела публикована након Првог светског рата. Винаверов књижевни рад, нарочито онај настао до Великог рата, различито је вредновsan. Уколико се изузму похвале пародијама, занемаривао се значај пишчевог дорaтног књижевног дела. Деретић поводом *Мјеће* (објављена је 1911. године у београдској штампарији „Доситије Обрадовић“) бележи свега једну проширену

реченицу, и то позивајући се на Миодрага Павловића, у којој истиче песникову „виртуозну симболистичку технику“, поступке пародирања и „неколико чистих симболистичких, верленовских песама“ што су у основи општа места најранијих приказа ове збирке.[1] Јован Скерлић у *Историји* (1914) Винавера и не помиње. Ни *Антологија* Б. Поповића не садржи ниједну Винаверову песму. Светислав Стефановић запажа: „‘Књига стихова’ Ст. Винавера прошла је мало запажена; готово више непријатељски пропраћена“ (Стефановић 1912: 81). Слабо интересовање за прву Винаверову збирку и претежно негативан став критичара, односно историчара књижевности према *Мјећи* присутни су и данас.[2] Ништа повољније нису оцењена ни друга предратна дела – збирка *Приче које су изгубиле равнотежу* (1913) и есејистичко-песничка књига *Мисли* (1913).[3] Захваљујући Гојку Тешићу, али и појави зборника о Станиславу Винаверу (Институт за књижевност и уметност, 1990) обновило се интересовање за пишчево предратно стваралаштво.[4] Г. Тешић подвлачи као неоспоран, у књижевно-историјском смислу, значај првих песничких збирки и сматра да су рани радови „оно откровење које је, нажалост, и даље ван модерног критичког преиспи-

1 Гојко Тешић на крају првог тома Сабраних дела (*Рани радови 1908–1918*) пружа преглед критичких текстова који су пратили појаву *Мјеће*. Међу по много чему сличним текстовима (посебно их приближава указивање на замерке песнику), издваја се онај Божидара Пурића који је можда и нешто најбоље написано о *Мјећи*.

2 Јан Вјежбицки, рецимо, сматра да „већина песама из *Мјеће* и *Мисли* није ништа друго него врло интелигентне и духовите лектире поезије француских симболиста, а и српских савремених песника“ (Вјежбицки 1990: 77).

3 Спајање у једној књизи есејистичког дела с песничким у остварењима каснијих писаца доживљаваће се као модернистички поступак. Занимљиво би било испитати да ли се може и у којој мери ова Винаверова књига сматрати претходницом оваквих остварења.

4 Као најзаслужнијег за рехабилитацију Станислава Винавера у послератној српској књижевности Тешић види Радомира Константиновића (Тешић 1990: 87).

тивања традиције модернитета“ (Тешић 2012: 505).[5] Крајем деведесетих година XX века Предраг Петровић указао је на значај *Прича* идентификујући авангардне тенденције у Винаверовој првој збирци прозе.[6] С друге стране, Винаверово песничко дело до 1914. године, чини се, и даље је недовољно проучено. Светислав Стефановић исписује: „Извесне ексцентричности његове послужиле су да се превиди оно много доброга и новога што он доноси; да се због њих и то одбаци. Као да зрно жита нема вредности зато, што мора да се истреби из плеве и сламе; као и све друго што има вредности на свету“ (Стефановић 1912: 81).[7] Овај пишчев савременик посебно ће истакнути вредност Винаверових музичких визија. И у белешци штампаној у *Српском књижевном гласнику* 1911. године поводом објављивања *Мјеће* наилази се на амбивалентан однос према збирци: „Поред сасвим лепих стихова и нових и ретких сликова, има слабих строфа са сликовима за невољу, натезања са речима и версификаторских вежбања [...] Но свуда види се један млад и оригиналан таленат који превире и који тражи свој израз и свој пут“ (СКГ, 1911: 554). Можда је Јован Христић најбоље описао однос критичара према Станиславу Винаверу: „Судови критичара о Винаверу крећу се од признања критичарској луцидности и песничкој виртуозности, до згражања над слободама које је себи допуштао“ (Христић 1972: 200).

У средишту овога рада налази се анализа прве Винаверове књиге у намери да се истакну неке од поетич-

5 Овај, један од најзначајнијих историчара епохе авангарде, сматра да се једино *Приче* „идентификују као пројекат радикалног авангардизма“ (Тешић 2012: 505–506).

6 О новинама које су *Приче које су изгубиле равнотежу* унеле у српску прозу посматрано с културолошког аспекта видети и: Чолак 2014.

7 Увид у Винаверову преписку пружа сведочанство о пишчевој захвалности и похвалама које је упутио С. Стефановићу поводом овог приказа.

ких карактеристика *Мјеће*. Посебно је акцентована позиција Другог у збирци, која се показује као значајна и за поетику раног стваралаштва Винавера уопште.

Мјећа садржи једанаест циклуса неједнаке величине – „Мјећа“, „Акорди“, „Песници“, „Сумракове флауте“, „Сирене“, „Музика“, „Феатон“, „Фанфаре“, „Приче једног свитца“, „Песнички списи“, „Finale“. Један циклус (други) има потциклус („Венеција“), док су „Песнички списи“, поред тога што садрже уводну песму, подељени на два дела („Правци“, „Из нове српске лирике“). Од осталих девет, два су спева („Сирене“, „Феатон“). Жељка Пржуљ сматра да „не постоји неки нарочити заједнички именитељ, нити централни мотив, који би представљао и језгро збирке“ (Пржуљ 2012: 474),[8] као и да *Мјећа* „одражава неке од основних Винаверових и теоријских и књижевних принципа“, те „представља зачетак нечега што ће се касније називати авангардом у српској књижевности“ (Исто: 474).

Ако и није лако пронаћи „заједнички именитељ“ првој збирци, када је реч о предратном стваралаштву, чини се, између осталог, да је проблематика Другог, односно говор о самоодређењу песничког или приповедног субјекта тачка у којој се додирују различити делови пишчевог опуса. Под Другим најчешће се подразумева

8 Тешко да би се с оваквом тезом сложили Радомир Константиновић и Г. Тешић. Први јер је сматрао да је Винаверова „импровизација […] маска којом се прерушава […] систематичност“ (Константиновић 2012: XI), други јер се определио да у Први том *Сабраних дела* уврсти све Винаверово стваралаштво до 1918. године, при чему је знатно пре овога издања нагласио: „Оно што нам се наметнуло као закључак у досадашњим истраживањима Винаверове поетике јесте мисао о одређеном континуитету, систему или систематском промишљању поезије и њене одбране“ (Тешић 1990: 86). Сам Винавер пак истицао је нестабилност и разноврсност осећајности (душе) као једно од његових основних књижевних начела, али и указивао на опште присуство логике: „Можемо делове састављати на најфантастичнији начин – после истраживања наћићемо логику састава. Ма каквом збиру ма каквих догађаја открићемо интимну пружину (‘федер’)“ (Винавер 1913б: 105).

лик масе, дакле оног тела друштва чије се поимање света суштински разликује од оног које има Ја. У есејистичко-песничкој књизи *Мисли* два тела јасно су одељена: „Ми ценимо људе по ономе што се и како се њима допада. Маса пак оно. Дакле ми људе по стварима ценимо, маса ствари по људима“ (Винавер 1913б: 6). Маса је, у делу Винавера, претежно негативно конотирана: „Маса само тада има право кад признаје да нема право. То је једини пут кад је и она у праву“ (Исто). Међутим, иако је види као различиту од жељене конструкције сопствене слике, Винавер препознаје присуство њеног тела и у себи: „Јако осећам у себи онога човека који је као и сви. Али је то део мене, не цео ја; зато га и контролишем, и посматрам, и љутио ме је по каткад, занимао ме често, насмејао неретко“ (Исто: 67). Однос према Ја додатно усложњава и следеће запажање: „Створиле су мене и тебе и све нас маште и нагони који живе тако сопственим животом у нама, да ми у томе врзиноме колу авети не осећамо ни сами себе. Јесам ли то ја или један од оних који су се вратили и ушуњали у моју душу“ (Винавер 2012: 317). Овакав доживљај Ја одваја Винавера од доминантне слике казивајућег Ја у књижевности модерне.

У збирци *Мјеђа* Други је превасходно одређен не само као онај који је Не-Ја, већ и као онај који није носилац индивидуалности, па се стога може посматрати као друго.[9] Основно обележје Другог је то што није личност, субјект, душа, те се самим тим не остварује интерсубјективност. И поред тога што ће се изоставити филозофски приступ проблему Другог, чини се да управо филозофска теорија највише помаже у објашњавању ових појмова. Тако се под Ја подразумева „све оно што поседује свест о себи, односно самосвест

9 Могућност човековог постојања без душе Винавер доводи у везу с ишчезавањем осећајности и пристајањем на аутоматизам: „Колико људи има душу? У сваком човеку има места за њу. Али се после дужег времена место зазида, ако у њ ништа није ушло… Колико је људи са тако зазиданом празнином!“ (Винавер 1913б: 92)

– оно што то поседује сматрамо личношћу. У том смислу Други је такође Ја и на тај начин с њим нешто исто, али оно није моје Ја, него неко друго (alter ego), друга самосвест. Други и Ја, према томе, чине подручје личности или самосвести, или, ако се тако хоће, поље интерсубјективности. Односи унутар тог поља, формално су различити од односа у које Ја ступа са оним што је друго. То друго разликује се од Ја и Другог по одсуству самосвести, који ови у њему ни на који начин не сагледавају“ (Братина 2010: 11–12).

У циклусу „Акорди“ Други је идентификован као уморна, бучна, гломазна и лена маса којој је циљ заборав[10]:

Неспретно се река гломазна и лена
Маса, у свом току, нија дуж булвара.

Уморни, младошћу хтели би да живе,
Живот им се хоће, ма за мало часа,
Ускликују, вичу, да шумом свог гласа
Затрпају спомен на дане им сиве.

Насупрот маси, у првом циклусу поставља се лик песничког субјекта који је у страху од заборава и напору очувања сећања на умрлу сестру:

Сестрице моја, ја стојим сате
Крај твојих слика, што си ми дала,
И читам писма, сећам се ја те
Сећам се мале, сестрице мала.
И никад нећу
Ја моју Мјећу,
Душа не да

10 Сусрет појединца-индивидуалца са друштвом, „светином“, и његов доживљај те гомиле вероватно је најинтензивније у *Причама које су изгубиле равнотежу* представљен у причи „Odi profanum vulgus“: „Пук је доживљен као ‘дивљи карневал насмејаних и намрштених безизразности’ којем су супротстављени самосвест и индивидуализам појединца“ (Чолак 2015: 157–158).

Заборавити.
О, кажи и ти
Зар могу ја?...

Уводни циклус наглашава два важна поетичка момента Винаверовог песништва – осећајност и невероватност (сусрет и комуникација с преминулом сестром) на којима је Винавер инсистирао и у есејима и у приказима из тог периода. Супротстављајући се књижевно-уметничком концепту превасходно „званичне“ критичке мисли пре Првог светског рата, велики српски књижевник значајну пажњу посвећује проблематизовању категорије искрености. Према његовом мишљењу, искреност је „нешто сасвим ново, о чему то старо доба ни поњатија није имало […] Ми неискреним крстимо оно што нам изгледа извештачено […] Наша машта, наш мозак – и они су живот, и ту се живи, дише, лепрша, узвија, расте, буја, клија, умире и васкрсава“ (Винавер 2012: 303–304),[11] чиме је проширено и значење категорије реалности.

Интерсубјективност се остварује с драгом која се одређује као Други који није друго, самим тиме који је супротстављен маси, а доживљен је као извор личне радости и среће:

И видех сред људи витку, младу жену,
Вас, истинску радост и неусиљену
[...]
Гледах очи ваше, лице, осмех, крете –
И био сам срећан што постоји Срећа!

Женски субјект се дакле, бар када се говори о уводна два циклуса, појављује као оно што се издваја из масе, супротставља јој се. У оба примера реч је о одсутном субјекту (сестра је умрла, драга није његова) и о осећању блискости у чијој је основи љубав према

11 Више о односу Винавера према критичкој мисли вид. у Тешић 1990.

женском бићу. Када дође до могућег остварења односа с драгом, љубав нестаје („Љубав“).

Основно осећање песничког субјекта је прогоњеност (хајка), које рађа потребу за изолацијом, тачније за бекством у просторе природе (друго према којем се не заузима негативан став). Међутим, треба имати у виду да отклон од друштва није толико покушај бекства од баналне свакодневице нити је природа подручје с којим се успоставља романтичарска веза (израз унутрашњих стања песничког Ја). У песми „Тога дана“ однос лирског субјекта према свету супротан је уобичајеном, па се осећање непријатељства према другом (маси) преобраћа у потребу за племенитошћу и жртвовањем зарад њега[12]:

Тога чудног, новог дана
О, други сам други био
Свет ми дође тако мио,
Тога чудног, новог дана.

Тога дана тако страна
Вол’о сам их све, к’о бајке,
Заборавих злобне хајке
[…]
Чезнух да за срећу људи
Срце дам из врелих груди…

12 Истицање индивидуалности и мотив жртвовања ради масе налази се и у причи „Прича о човеку са великим срцем“ из збирке *Приче које су изгубиле равнотежу*: „Грађанству писац, дакле, не супротставља село, сељака, или неког наивног доброћудног и поштеног појединца, већ Човека-Индивидуалца. Уз то, град се више не вреднује из перспективе очувања колектива или патријархалних вредности, него из перспективе индивидуалности. А она код Винавера није нека апстрактна, неодређена категорија, већ подразумева храброст, несвакидашње пожртвовање, специфичну смелост, као и изразиту способност за одушевљење […] Управо захваљујући интензивним осећањима појединац се може и уздићи и постојати као индивидуалац“ (Чолак 2014: 154).

Одсуство буке главно је обележје простора у којем се песнички субјект жели да осами с драгом. Супротстављање вољене жене (Други као Индивидуалност) и масе (Други као друго) најбоље се показује описом њихових гласова. Док је глас масе дочаран посредством буке и шума, глас драге доживљен је као звук и тон:

> Ох, како бих био, како радо с вама,
> У тихој самоћи што се нежно пружа
> [...]
> И слушао радо, како радо, звуке
> Вашег милог гласа. Тонове те драге...

Позиву драгој на осамљивање у природи, у песми „У Луксембургу“, придружују се позиви на увиђање њихове посебности, на одрицање од радости „веселих људи јата“ и на разговор о тихом, готово нечујном звуку (зефиру).

Након песме „Љубав“ (говори о престанку осећања код једног партнера рађањем осећања код другог), а пре потциклуса „Венеција“, нема више песама љубавне тематике и осећања Другог као блиског себи, чак готово да нема ни Другог као оног који је непријатељски одређен према песничком субјекту. Реч је о низу од шест песама у којима се потенцира слика живота као беде и таштине, а преовлађују осећања усамљеништва, туге, бола, јада. Заборав се показује као заједнички циљ људи. У песмама изостаје истицање сопствене позиције у односу на Другог (патња је општа), изузев што се у песми „Каранфил“ наслућује идентификација песничког субјекта са цветом чија је патња последица човековог деловања. Особеност ових песама је и готово одсуство звука. Звук се јавља једино у песми „Saulx – les Chartreux“ кроз присуство звона (одређено категоријама туге, даљине, тишине) и песму птица (описана као јецај). Срећа песничког субјекта се, према томе, у уводна два циклуса искључиво везује за заједништво с Другим, тачније с вољеним женским субјектом.

До конкретизације односа с драгом долази тек у оквиру потциклуса „Венеција“:

На мом си крилу,
И руку свилу
Милујем меку.
Пољупци теку,
Уста се слила,
И наша била.
И кад кад само
Ми се гледамо,
Да, што реч не зна
Очију без’на
Каже.

У песми „18 Јуни“ изостаје говор између вољених и само се гестовима показује шта се одиграва у њиховим бићима чиме је избегнута употреба монолога/дијалога као форме исказивања емоције.[13]

О Венецији као локалитету, месту одигравања радње, Ст. Винавер говори поводом драме Ива Војновића (1912): „Венеција […] је […] једна сабласт, мешавина реалног са мистичним, дохујалим из векова ка нама (Винавер 2012: 310) […] Узима се средина која одговара оном што се између личности има збити […] Венеција пружа атмосферу греха и пожуде. Личности, чији би гестови били иначе срачунати, дошли овде само ради задовољства, у град који обожавају, оне мање-више чине покрете који казују све за посвећеног читаоца“ (Исто: 313). Човек је доживљен као, „цивилизована животиња, која једва чека да збаци тесно, уско, стегљи-

13 Размишљајући о развоју драме Винавер указује на све важнију улогу пантомиме у њој: „Предвиђам ново доба у драми […] кад ће речи бити примљене, али само зато што, пролазећи кроз грла личности, постају музиком. Иначе су речи сувише опште, безизразније. Само је музика њихова индивидуална, у разних разна. Предвиђам ново доба драме где ће овај пантомимски елеменат […] да ће он улити нове крви драми“ (Винавер 2012: 315).

во рухо цивилизације“ (Исто: 313). Реч је, дакле, о произвођењу специфичне атмосфере погодне за одређене емоционално-страсне изливе.

Из песничког потциклуса „Венеција“ изостаје лик Другог као другости (масе). Претња и осећање угрожености везују се за слутње (назива их „црне звери“) које, ипак, побеђује звук – песма Лилијете.

Циклус „Песници“ отвара аутопоетичка песма „Песник говори“ у којој се музика (слик) представља као доминантна у доживљају света:

Цео ми свет је слик
У слик се претвара све...

Позиција усамљеника карактерише и овај циклус у којем се не наилази на позив женском субјекту у изолацију и сједињавање. Уместо тога уведен је мотив девојке умрле због љубави („(Ballades francaises). Paul Fort“).

Лирски субјект окренут је књигама, односно оним књижевницима у чијем стваралаштву препознаје блиску поетичку мисао. У песми „Малармеу“ исказује се тежња ка тихом пађењу, али и уочава свеопшта патња уз одсуство оптимистичког гласа.[14]

О, песниче!
Свуд бол ниче,
Свуд се јеца...
И свак чека
Чуда нека –
... Као деца.

Утеха се проналази у књигама, тачније у речима које „крепе“ и „лече“ и у којима „душа душу тражи / болове бол блажи“. Други у овом циклусу препознаје се као оно које пружа утеху у патњи. Апотеоза Другог

14 И ова позиција казивајућег Ја које запажа Другост које ишчекује чудо такође се може наћи у предратним причама.

превасходно је заснована на сагледавању његовог лика као Правог Човека („Толстоју“), односно Индивидуалности.

Песимистички тонови претходно пројектовани на општи план у песми „Un grand sommeil noir“ представљају израз сопственог понора:

Не види ништа глед
Тужна је прича та,
Мисли се губи ред
И помен добра, зла.
[...]
Понор је дол’ без дна
О, ћут’те, ћут’те сви.

У песми не само што су одсутни нада и снови, него се указује и на поремећај сопственог ума (мисли), губитак система вредности, као и на интензивну потребу за тишином.

Оно што издваја трећи циклус од прва два јесте позив на бунт. Р. Константиновић поводом Винавера бележи: „Није, ваља добро да се нагласи, опасност од отпора, већ је *опасност кад нема борбе и отпора*, кад нас свет, лишавајући нас отпора и напора, лишава акције у којој једино можемо да постанемо оно што још нисмо а морамо да будемо, у којој једино стварно постојимо“ (Константиновић 2012: XVIII). У песми „Гетеу“ реч није само о побуни против једног дела друштва, већ је у питању позив на померање опште равнотеже, позив на рушење постојећих система:

Победе нема, сред триумфа лака
Земљом затресте том, што вечно тачно
По рачуницама окреће се ђака.

Новог и новог на тле ово плачно
Новог и новог на тле плачно ово
И дајте зрачног на тле ово мрачно,
И све раскујмо што је Господ сков’о.

Побуна се води у име сунца и светлосног принципа, односно слободе. Човек се позива на акцију, на одбацивање Бога и ослањање на сопствену снагу:

> Помоћи нам нема, ван себе, од кога
> Од кога ван себе, помоћи нам није
> Завитлајмо земљу ка сунцу, до бога.

Глорификовање слободе налазимо и у *Мислима*: „Слобода! Слобода велика, пространа, моћно умирујућа и хармонично разведравајућа. Слобода! Немати никога, не знати ништа, не сећати се ничега, не хтети ништа нарочито. Али не апатија, немоћ хотења. Него потпуност нетребања хотења. Немање хотења, непоимање хотења. Хтети, значи такође морати. Слобода: рушити друге и себе, све, и немати ни бола, ни успомена, ни скрупула [...] Бити слободан и од самог себе. Ни од самог себе нећу да зависим“ (Винавер 1913а: 21–22).

У причи „О непослушном молекулу“ (*Приче које су изгубиле равнотежу*) „позицији непокорног усамљеника, верног сопственим принципима, свесног властите изузетности, Винавер је додао лик побуњеника-револуционара“ (Чолак 2014: 156):

> Незадовољством је одисао. Промене је хтео. Излаза из досадног стања. По старом вечитом закону, по увек истом, сталном и непроменљивом. Увек … А он тога није хтео. Новости је хтео, промене, живота, новог и друкчијег. Непокоран вечнмим законима, непослушан надмоћној висини, револуцију је спремао. (Винавер 1913а: 50–51).

Циклус „Песници“ затварају два телеграфска сонета – „Шекспир“ и „Верлен“; у првом превладава мук, у другом број постаје „тих стих“.

Мешање аудиовизуелних сензација најизраженије је остварено у циклусу „Сумракове флауте (ритми и боје). Песме једнога вилинског коњица“. У песмама се посредством боја дочаравају ноћни звукови природе и

тонови великих композитора. Тако се већ у првој песми сусреће синестезијска конструкција „плави звук“:

О, знај, ти знај! Плави звук тај
То само тајно питање би: да л’ свако спи,
да л’ спи?...

У основи изражавања синестезијом је „склоност ка повезивању појава на основу емоционалне асоцијације“, а ради „покушаја да се осведоче неухватљиви тренуци интуитивног поимања природе“ (Сибиновић 1995: 136–137). Феномен синестезије уско је повезан с појмом универзалне аналогије. Станислав Винавер размишљајући о аналогијама исписује: „Има нечег заједничког у појавама које изгледају најразличније, најдиспарантније, има известан математички костур који је исти за читаву групу догађаја. Овим је, мислим, дато признање, дата сатисфакција поезији која стално изналази сличности између ствари, осећања, расположења, доживљаја. Песници уоче сличност, искажу је а и не сањају колико су, можда дубоко проникнули у суштину ствари“ (Винавер 2012: 340).

Циклус је уоквирен песмама лишеним човековог присуства и у којима се преко звукова дочарава бујни ноћни живот природе („Ноћ“, „Природа“):

Плава и замишљена, ноћ величанствена.
У парку, од језерца, пљусак се чује: то
водоскока шаптања брује: кроз ваздух
мек, тихани јек.

Друго (биљни и животињски свет, тачније свеукупни свет природе) у овим песмама препознаје се као оно што је независно од човека и равнодушно према његовој судбини:

А тамо, далеко од свију, у миру тију, сред
мрака, једна нова рака, чека – човека.

Незаинтересованост природе за човека присутна је и у ранијим песмама (рецимо, „У шуми“). Овим је ак-

центована самосталност природе, тачније показано је да се процес непрекидног тока живота природе одвија упоредо с човековим и независно од њега. Природа се тако осведочује као једно аутономно постојање себи својствених звукова и облика, неспознатљива човеку. Константиновић подвлачи Винаверову критику доживљаја и посматрања света искључиво људским оком: „Уопште, видимо ли читај тај свет, који се непрестано ствара, безбројем својих узвитланих честица, у нама, свуда око нас, у бескрајном покрету, у вртлогу који не престаје, тај свет чије одсуство нигде не постоји, у свету који није празан, и не познаје празнину, већ је увек једно огромно обиље?“ (Константиновић 2012: XV) Винавер је истицао тежњу понирања у оно иза спољашњег, иза првог утиска: „Ја пођем од нечега, гледајући га најпре сасвим просто, онако како се на први поглед причини, па залазим даље, силазим дубље и поправљам утисак […] Ја нисам стао код посматранога […] него покушавам да идем у непрекидним осцилацијама и клаћењима, као и сам живот“ (Винавер 2012: 345).

И у другим песмама циклуса постоји мешање аудиовизуелних сензација („пурпурна симфонија“, „акорди плави и бледи“, „песме шарене“, „песма плава“…) преко којих је Винавер настојао да „докучи недокучено, да учини појмљивим и блиским невидљиво“ (Константиновић 2012: XIV). За разлику од прве две песме у којима се не наилази на мрачне тонове, од краја треће песме уводе се стања тескобе, губитка, смрти…, да би се у наредној („Сумракове флауте“) интензивирало осећање страха и упоредо са свитањем описало гаснуће чежњиве страсти песничког субјекта:

> Плашио сам се црвеног, јер дрхтах да цвет ми не свене, моја чежњива страст, мој цвет љубичаст
> […]
> Вај, зора хита, пурпурно већ свита, чежње је сита васељена.
> И мој цвет вене, вене, а црне жене, около мене, смеју се…

У пре свега с формалног аспекта занимљивом симфонијском спеву „Сирене“ дочаравају се разноврсни степени љубави, чежње и страсти који се варирају с осећањем равнодушности. Мушко-женски однос представљен је као игра у којој се с гашењем страсти и рађањем равнодушности код једног субјекта буди страст код оног другог који до тада био незаинтересован. Други је, према томе, овде дат као онај за којим се најпре чезне, а потом се презре, и обрнуто; реч је о константној потреби за освајањем нечег недостижног, неухватљивог. Чежња за другим налази се и у циклусу „Музика: г-ђи Ванди Ландовској“. Ни овде други није присутан, ни однос с њим до краја реализован. Напротив, он припада простору давне прошлости и живи кроз сан. Одсуство заборава и сећање наново се истичу као својствени песничком субјекту, док се стање тихе патње описује као жељено јер уводи у мир. Ако се радост и срећа у Винаверовим песмама и везују за категорију љубави, она је, изузев у потциклусу „Венеција“, дата или као нереализована или као оно што припада простору давне прошлости; у оба случаја изостаје индивидуализована слика жене којој је љубав упућена.

Сасвим је другачијег сензибилитета спев „Феатон“. У њему се побуна против коначног врши зарад освојења бескрајности (симболише је плава боја). И поводом овог спева може се говорити о тежњи освајања оног жуђеног, а неосвојивог, немогућег. Управо та жудња за просторима неосвојивог још једна је битна поетичка особеност прве Винаверове збирке. О њој се може говорити и поводом простора смрти, прошлости, сна, света природе, љубави, али и уопште било каквих граница (форме, израза, ритма, музике…), а особито оног неизрецивог. У тексту „Једна нова поезија“ (1912) Винавер истиче неопходност тежње за освајањем нових песничких конструкција, нових израза и нових комбинација речи: „Код нас су речи некако се спарушиле, не дејствују више, не узбуђују, не вичу, не урличу, не помамљују више свет… (Винавер 2012: 342) […] Данас је по-

езија костурница речи, данас песници, као библијски Бог, покушавају да удахну душу у паралитично шлогирано тло речи, али им недостаје снага Бога библијског (Исто: 343) […] Ја, за сада, осећам како је под исувише гладак. Колико је хиљада људи већ њиме ишло, па се патос излизао! И мени, Бога ми, треба штака да се поштапам и треба добро одело да се не угрувам, и морам добро да умотам главу, да је не расцопам. Зато ћу ја још да тражим“ (Исто: 344).[15]

Вероватно најбољи осврт на „Феатона“ дао је Божидар Пурић (коме је ово дело и посвећено): „И тако кроз целу песму, коју чини седам изврсних сонета, све је смишљено, тражено и све одлично нађено, облик стално прати идеју и свака нова идеја има нови ритам и нову реч, и сваки нови ред нам даје ново задовољство“ (Пурић 2012: 453–454). За разлику од митолошког Феатона који завршава трагично (отац Сол га баца у бездан), на крају Винаверове песме наилазимо на тријумф индивидуалности: „Биће само Ништа, Тама, Ја и Блесак!“

Мотив побуне, у нешто другачијем виду, присутан је и у циклусу „Фанфаре“. Песнички субјект устаје против неактивизма, против „буђавог“, „неправедног“ друштва, а у име слободе човека:[16]

---

15 У *Мислима* Винавер говори и о опасности од утврђених мисли чије постојање он доводи у везу с губљењем индивидуалности: „Но једног дана толико ћемо имати општих утврђених мисли, да више нећемо умети мислити… Сви ће имати један општи језик (начин) мисли, јер ће се дружењем, све даљим стицајем заједничких појмова изгубити све ударајући индивидуално“ (Винавер 1913б: 47–48). Борба за индивидуалност такође је важно својство Винаверове поетике и једна од тема *Прича*.

16 У расправи о народној уметности Винавер изводи поделу родољубивог песништва. Према његовом мишљењу, постоји народски начин (песници који „народу народски“ предочавају „опасности од душмана“, репрезентативан пример је В. Петровић), народни начин („један тамнији начин, нешто што долази из најдубљих дубина народне душе“, као пример се наводи М. Ракић) и ненародни начин („патриотизам неких интелигентних људи који су изгубили додир са народом, па га воле, али на неки свој, страни, *створени* начин“, пример је Ј. Дучић). Циклус „Фанфаре“, по основним карактеристикама, могао би се класификовати у други тип.

Ој, на барикаде. Идеја нас зове
Ми идемо у бој за наде и снове,
[…]
То буђаво друштво неправде и смрти
Што се крвљу рани, крвљу ћемо стрти
[…]
Свуд смо једни људи, једно сунце греје
Живот је за сваког, слобода за све је!

Овакав вид активизма није својствен претходним циклусима (изузимајући песму „Гетеу“), па не изненађује што се бол више не доживљава као жељена тиха патња која уводи у простор мира, већ као бесан тутањ који позива на побуну:

О докле и нашто те вечите слутње
И вечити бол тај и ужас без краја,
Време дођи мора живота и маја,
Нек се дижу боли, и нек бесно тутње
[…]
Где тражаху роба показат' човека

Долази до обрачуна и с некадашњим собом, самим тиме и до одбацивања некадашњег Ја и посезања за новим самоодређењем:

После дугих туга, после дугих чама,
Громко јечи одјек мога свесног: „хоћу!“
[…]
Са врелином новом крв ми врела дише,
Мрзим гнусни нерад, старачког се гадим
И старачких мисли, ја их нећу више
За циљеве нове сад живим и радим.
[…]
И чудим се како, негда, скрушен тугом
Губио сам време у очају дугом.
Како жалим дане изгубљене своје!

Обрачун надилази борбу са собом и обухвата све слабе над којима се демонстрира сопствена моћ:

Нека дрхте слаби људи,
Нек се тресу болно груди.
Летео бих даље, јаче,
Нек све стрепи, дрхти, плаче
Нека гину грозом бедни
Жеђ ми жедна горе жедни.

У приказу родољубиве поезије Вељка Петровића, Ст. Винавер напашће песникову тежњу ка дидактичности, рационалности, очувању смисла, а посебно уношењу у поезију ситница и детаља. Уместо тога, истиче окретање романтици, мистици, изнад свега души: „Бацити беочуге и букагије смисла, тог бедног смисла над којим се у нас толико дрхти […] Збацити жељу да се буде дидактичан, да се изрази обично, и винути се у азур чудноватости, романтичности, невероватности […] Ако у науци за душу не знају, у поезији, ко о њој не води рачуна, може слободно рећи – збогом Музама“ (Винавер 2012: 299–300). Сагледавајући, између осталог, значај Петровићеве патриотске поезије у окретању од описа значајних личности ка себру, човеку из народа, Винавер закључује: „А, ако сте се решили да […] описујете мале, себре, војника, шиљбока, велеиздајниково дете, сељака, онда није довољно видети мале детаље, уопште *није довољно видети, гледати, очима гледати*, него се мора унети у душу, бити следбеник Достојевског и Толстоја“ (Исто: 301).

И поред инспирисаности духом колективног, националног буђења у циклусу „Фанфаре“ задржан је превасходно негативан однос према Другом. С аспекта позиције Другог можда је најзанимљивија песма „Будала“ у којој се лик будале препознаје у другачијем, у оном који није као *Ми* (*Ја*), чији се систем вредности и перцепције живота не поклапа с нашим. Отуда су смех и подсмех главна обележја тога односа.

Циклус се завршава обраћањем животу од кога се траже нове дражи, жеље, беси, страсти, па чак и лажи. Наново се песнички субјект одређује као „дух заморен“

који чека да буде пробуђен, покренут жаром пламена, па макар поново искусио разочарање у живот и снове:

Пружи мени себе, ма све било ташто,
Макар опет стварност да надвлада снове,
Нека морем мртвим још једном заплове,
Не питај ни докле, ни куда, ни зашто.

Песма која уводи у циклус „Приче једнога свитца на каменоме зиду“ опева химну женском начелу, Богородици. Обележја лика Девице Марије су племенитост, доброта и окренутост према другима, нарочито грешницима. Она је противтежа друштву, свету. Винавер с ликом мајке Христове не успоставља личан однос у том смислу да јој упућује молбе или од ње тражи помоћ у невољи, па отуда песма нема карактер молитве. Код Винавера Богородица је представљена као „врело милости“, начело хуманости, дакле као начело оне категорије која је и у *Причама* имала можда највишу вредност.

Активност духа, начело вере и жеља да се спозна недокучиво присутни су у већини песмама овог циклуса. Испитивање простора несазнатљивог појављује се као суштина по себи, као извор животног испуњења и смисла:

Верујем у људе, сивобраде диве
Што по пустињама недоходним живе
Вечно загонетке шапућу им уста.

Духови им служе, робље њине моћи
Недокучно траже у магленој ноћи,
Над тајном се ломе. („17“)

С друге стране, немогућност спознаје будућности доживљена је као ужас:

Рецте шта ће доћи, чекање сред таме
Најболнији то је, страшни ужас за ме.
(„Предосећање“)

У трагању за дубинским истинама, у задирању у поноре разумевања и поимања, Винавер посеже за легендом посредством које искорачује из света објективне, реалистичке стварности, окреће се древности и активира простор чудноватости, невероватности. Гојко Тешић, вероватно најзначајнији проучавалац стваралаштва Станислава Винавера, издваја антирационализам уз антипатријархалистички концепт књижевности и културе као два кључна обележја Винаверове поетике (Тешић 1990: 86–87).

У циклусу „Песнички списи Трајка Ћирића (млађег)“, наведени проучавалац можда у највећој мери препознаје „критички пројект деструирања институционализованог модела стваралачке праксе, пре свега поетике Богдана Поповића […] Винавер пародијом разара и Скерлићеву утилитарну, прагматистичку поетику“ (Тешић 1990: 88). С обзиром на то да би анализа Другог у овоме циклусу[17] вероватно захтевала засебну студију, за ову прилику биће указано само на основне карактеристике. Пре свега, може се запазити да се песничко Ја одређује преко Другог. Првобитно истакнута релација Ја – Читаоци (реч је о неразумевању и неприхватању Ја), замењена је односом Ја – Песници. Други Песници описани су као „претпотопски“, тачније као други који нису као Ја. У првом плану је поетички моменат. Детаљно ишчитавање пародија омогућило би сагледавање односа песничког субјекта према поетикама неких од највећих имена српске поезије, али и самој поезији одређених периода. Проучавање тема, мотива, лексике, ритма, метра, манира пародираних песника, несумњиво би допринело дубљем сагледавању поетике Станислава Винавера. Анализа Винаверо-

17 На чуђење критичара зашто је и овај циклус уврстио у збирку посвећену преминулој сестри, Винавер је одговорио: „Не само онај строги део биће, него и онај ненамрштенији, све нијансе мене, сва стања душе, сва расположења, припадају мојој најмилијој Далекој“ (Винавер 2012: 290).

вих пародија такође би потпомогла и реконструкцији психолошких профила извесних песника (отуда не изненађује уметање разнородних биографских ситуација, чињеница и особености попут, рецимо, раздражених нерава или необузданог ероса) који неретко појачавају хумористички тон песме. Треба напоменути да се међу пародираним песницима налазе многи Винаверови пријатељи и песници које је уважавао и којима је песме посвећивао.

У последњем циклусу „Finale“ Други се везују за сан, за гранични простор Осме Васељене. Лишени људског обличја означени су као сени – незнане, грдне и „у пурпур страшни обучене“. Сам сусрет ипак одиграва се пријатељски и завршава међусобним руковањем, односно повратком песничког субјекта на земаљски простор. Осећање растанка са светом тема је и наредне песме („Adagio“) у којој лирски субјект опева лабудову песму: „Тако је слатко, када све одлета / Гине моћ чула и уморно све је / Спустив последњи глед на тугу света / Даљинама даљним да се тихо смеје“. Моменат опраштања од певања и песме снажно обележава и „Notturno“, али је ту превасходно наглашен однос Других према поезији песничког субјекта. Други су и овде означени као маса, брутална и црна, која „гадном виком мути бола сјај“, а песничке могућности остварују се у безљудној самоћи и исказивањем „замишљене туге бледолике ноћи“ и тајног ткања душе. Коначно стваралачко остварење везује се за досезање Бога и предсмртни тренутак („И знаде Песник – што никад не мога’ / Све је исказ’о у тај Нови Дан / Замуче душа што досегну Бога / Замуче душа – једном траје сан“). Обрачун с тумачима поезије (означени као маса) такође је одређен опраштањем песничког субјекта од овога света:

Вама што премудро тумачите снове
Обесветиоци, насртљиви мрави
Вама премалени, вама преништавни
Одлазећи речи оставићу ове:

За те дела нису масо, мајко таме
То што светлост рађаш – сјај од тебе бега
А мрак твој је симбол, знамен твога стега
Тако, син твој, хоћу: Идем, не знаш за ме.

У претпоследњој песми циклуса, резимирајући живот и вршећи самоанализу, лирски субјект суочава се са спознајом властите смрти уочавајући одсуство животне утехе и непостојање жеља и хтења.

Коначно, последња песма читаве збирке позив је песничког субјекта на присуство светлости (вештачке), природе (цвеће) и звука (звоно) у тренуцима ишчезнућа његових моћи и смрти. У завршним стиховима објављује се пораз песничког гласа; пораз пред собом, пред човековим бићем уопште, пред оним што је неизрециво:

И сав бол вечан из мојих груди
Тај бол што никад не знах изрећи
Та страшна песма о мојој Мјећи
Кроз вапај звона нека заруди.

Мјећа тако израста у симбол душе, оног дубоко унутрашњег, неизрецивог, оностраног…

У песничкој збирци *Мјећа* показано је да се Други најчешће показује као друго, дакле оно које је суштински различито од Ја и које карактерише одсуство Индивидуалности. Међутим, усамљени песнички субјект не заузима позицију самодовољности и искључиво негативног односа према Другом. Напротив, постоји тежња ка некоме с којим бе се сјединио (лик сестре, вољене драге, гласова других стваралаца…) Неповерење у друштво превасходно је засновано на осећању прогоњености, али и увиђања одсуства хуманистичког лика човека, због чега долази до испевања химне Богородици, симболу „врела милости“. И у циклусу у којем се лирски јунак инспирише духом колективног, националног буђења задржан је превасходно критички однос према

Другом. Винавер је у поетичким исказима често истицао да је поезија осећање и исказивање душе, а посебно је инсистирао на категорији искрености, под којом је подразумевао, између осталог, и признавање реалности имагинације као стварности једнаке објективној датости. Као и код других песника тога доба претежу теме природе, љубави, револуције, односа песничког субјекта према животу и уметности, тежње да се докучи недокучиво, искаже неизрециво, због чега се посеже за принципима музичког компоновања и легендом.

Извори

Винавер 1911: Станислав Винавер, *Мјеђа*. Београд: „Доситије Обрадовић“.

Винавер 1913а: Станислав Винавер, *Приче које су изгубиле равнотежу*. Београд: С. Б. Цвијановић.

Винавер 1913б: Станислав Винавер, *Мисли*. Београд: Пијемонт.

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Рани радови: 1908–1918*. Приредио Г. Тешић. Београд: Службени гласник/Завод за уџбенике.

Литература

Братина 2010: Борис Братина, *Проблем другог у модерни*. Београд: Плато.

Вјежбицки 1990: Јан Вјежбицки, „Винаверове поетике – питање књижевне идеологије и песничког стварања“. У: *Књижевно дело Станислава Винавера*. Зборник радова. Уредио Г. Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност/Пожаревац: „Браничево“.

Деретић 2004: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.

Константиновић 2012: Радомир Константиновић, „Винаверова минђуша“. У: Станислав Винавер, *Рани радо-*

ви: 1908–1918. Приредио Г. Тешић. Београд: Службени гласник/Завод за уџбенике.

Пржуљ 2012: Жељка Пржуљ, „Поетичка начела Станислава Винавера у контексту европске авангарде (збирка пјесама *Мјећа*)“. У: *Наука и идентитет*. Филолошке науке: зборник радова са научног скупа. Уредник М. Ковачевић. Пале: Филозофски факултет.

Пурић 2012: Божидар Пурић, „Песме Станислава Винавера“. У: Станислав Винавер, *Рани радови: 1908–1918*. Приредио Г. Тешић. Београд: Службени гласник/Завод за уџбенике.

Сибиновић 1995: Миодраг Сибиновић, *Руски песници од барока до авангарде*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Стефановић 1912: Светислав Стефановић, „Мјећа, књига стихова Станислава Винавера“. У: „Летопис Матице српске“, Нови Сад, 87, 286, 2 (1912), стр. 81–83.

Тешић 1990: Гојко Тешић, „Винаверова одбрана модерне поезије“. У: *Књижевно дело Станислава Винавера*. Зборник радова. Уредио Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност/Пожаревац: „Браничево“.

Христић 1972: Јован Христић, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“. У: *Књижевност између два рата*. Књ. 1. Приредила С. В. Јанковић. Београд: Нолит.

Чолак 2014: Бојан Чолак, „Модернизација српске прозе: окретање од доминантног културног модела“. У: *Светлост с Истока: јапанска култура и ми*. Уредници: К. Ичин и К. Јамасаки. Београд: Филолошки факултет.

Bojan Čolak

THE OTHERS AS THE OTHER: STANISLAV VINAVER'S MJEĆA

Summary

The purpose of this paper is to highlight some fundamental poetic characteristics of *Mjeća* (1911), Stanislav Vinaver's first collection of poetry, while paying special attention to the position of the Other, which has proved itself to be important for the poetics of early Vinaver's works in general.

The poetry collection *Mjeća* shows that the Other is most often depicted as the other, essentially different from the Self and characterized by an absence of individuality. However, the lonely lyrical subject does not choose a position of self-sufficiency and an exclusively negative attitude towards the Other. On the contrary, it yearns for somebody to unite with (the images of sister, beloved, voices of other creators...). A mistrust in society is mainly based on the experience of persecution and the absence of man's ideal humanist image, which leads to creating a hymn to the Mother of God, the symbol of the „fountain of mercy". The cycle where the lyrical subject is inspired by the spirit of the collective, national awakening, retains a mostly critical attitude towards the Other. In his poetic declarations, Vinaver often stated that poetry is feeling and expressing one's soul, and he particularly insisted on the category of sincerity, including, among other things, an acknowledgment of imagination as tantamount to the objective reality. Therefore, although most Vinaver's poems have strong plot elements, they represent lyrical expressions of feeling, soul, imaginations. As in other poets of his age, the dominant themes include nature, love, revolution, the lyrical subject's attitude towards life and art, a desire to reach the unreachable, to pronounce the unpronouncable, which causes the poet to use the principles of musical composition and legends, abandoning the realist field of mimesis.

821.163.41.09-1 Винавер С.

Дуња Ранчић
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
dunja85@yahoo.com

ДВА ЖИВОТА И ДВЕ СМРТИ ПАРОДИЈЕ
– Успостављање аутопоетичке свести у *Мјећи* Станислава Винавера –

Апстракт: У раду се анализира прва збирка стихова Станислава Винавера као младалачко аутопоетичко трагање, које започиње разабирањем у поетичким оквирима светске и српске поезије и испитивањем могућности песничких средстава. Преузета поетичка позиција интегрализма и позног симболизма место је из кога се захвата у дубину песничких традиција и метапоетичком свешћу отвара простор за обликовање сопственог песничког гласа. Пародија као свесни поступак жанровског преобликовања у „Песничким списима Трајка Ћирића“ сигнал је за пародијски отклон према свакој могућности аутентичног досезања емоције речима, као друга везивна нит збирке која се открива у њеном двосмерном читању. Следећи Агамбенову мисао о природи пародије која је уписана у почетке модерности, у *Мјећи* се открива разапетост између два пола њеног укидања, односно превладавања, које у коначном исходу обележава освешћеност „уласка у књижевност“ Станислава Винавера.

Кључне речи: *Мјећа*, аутопоетика, смрт, пародија, Ђорђо Агамбен, модерност.

Када се Винаверова књига стихова *Мјећа* појавила и изазвала велику критичку реакцију за једну прву књигу, заједничко за већину приказа било је констатовање њене, како то Јован Скерлић каже, „разнобојности,

разностраности, разнотоности“ (Скерлић 1911: 554). Та је њена особина углавном била виђена као недостатак, јер се збирка доживљавала као непреврело, без изабирања донесено писање. Када се потом из рецензије Божидара Пурића између њега и Винавера (под маском Трајка Ћирића) развио врло занимљив књижевни разговор у коме се на први поглед тражи начин да се ствара „модерно, а у духу српском“ (Ћирић 1912: 2), било је јасно да ту двојицу деветнаестогодишњака, који су до пре годину дана били школски другови, заокупља питање *како писати поезију* – карактеристично за самосвест „уласка у књижевност“. Управо зато *Мјећу* Станислава Винавера, од које и је цели тај разговор потекао, и њено поетичко разногласје, треба посматрати као аутопоетичко трагање. Она је погодна да се о њој мисли у оној згодној фигури „матичне ћелије“ из које се развија целокупно касније дело једног аутора. Није то само због тога што је песме из ње касније припојио другим збиркама, чак ни због тога што се у њој укршта више смерова, начина, форми, мотива певања који ће се касније развити у унеколико самосталне токове његовог песничког искуства, већ и због тога што је оваква фактура збирке, која разноврсне садржаје доноси на једном месту, парадигматичан облик књига Станислава Винавера. Такво њено сагледавање релативизује не само границу између „раних“ и „авангардних“ Винаверових списа, већ и доживљај типолошког расцепа у историји српског модернизма обележен Првим светским ратом.

Мјећа, која је у својих једанаест одељака читав један мали бревијар песничких облика, поступака, мотива и културних/поетичких наноса, од античке легенде о Фаетону до песничких школа позног француског симболизма, развија се као разноврсност повезана симболистичком музикалношћу стиха и интегралистичком идејом о „скупу ритмова“ као основи свега. Од почетног одељка којим у историју српске књижевности,

након *мр̄тве драге* и *мр̄твог друга*,[1] Винавер уписује певање *сестри у покоју*, преко музичких визија и песама испеваних као обраћање песницима или као дочаравање доживљаја ликовног дела; љубавног мотива који се разрешава у маленом иронијском канцонијеру „Венеција“; раних прозаида инспирисаних „Француским баладама“ Пола Фора; новине метричке игре „телеграфских сонета“; вагнеријанског симфонијског спева „Сирене“; социјалних, патриотских и бунтовних „чежњи за силом и узлета сунцу“ у одељку „Фанфаре“, до, коначно, пародијских списа Трајка Ћирића.

Порекло те разностраности већина првих критика види у заинтересованости Станислава Винавера за културу, његовој заинтересованости за књижевност. То Скерлић јасно означава у свом напису, тачно и благо истичући племенитост Винаверове особине „много литературе код овог младог литератора“ (Скерлић 1911: 554). Култура посредована преко уметничког текста појављује се двоструко у овој поезији: прво, тематско-мотивски, то су уметници и уметничка дела као извор утисака које певањем треба изразити и призвати; друго, формално, као поетички програмирани изазови чијим освајањем треба да се оствари као поезија. Међутим, ако је ово многогласје и било вредновано као релативно успело, место на коме је најпре уочена немогућност да се екстензивношћу досегне интензитет говора управо је сам израз, језик ове поезије, такође обележен наносима лектире. Занимљиво је да је та особина, посматрана као утицај страних песника, изазивала истовремено судове о „потенцираном бодлеризму“, вишку артифицијелности, чак и у аутору наклоњеној критици Божидара Пурића, а да је утицај дикције, изражајних средстава и песничких облика пореклом из

1 О раним поетичким рефлексима модернизма у линијама обликовања мотива смрти блиског бића, кроз сусрет са немогућим који хумор мења и укида као простор искупљења кроз додир са метафизичким, и о могућим (и неоствареним) последицама на књижевноисторијску свест уп. Јерков 2010, нарочито стр. 16–31.

домаће традиције или посредованих њоме остао незапажен, осим у једној примедби Јована Скерлића. Скерлић указује на парадокс да су у Винаверовим песмама присутни песнички гласови „баш оних песника којима се г. Винавер најслађе смеје“ (Скерлић 1911: 554), мислећи при том на смех пародија из „Песничких списа Трајка Ћирића (млађег)“. Овај одељак збирке, који представља окосницу прве *Пантологије*, у већини се приказа и не посматра као део збирке, и о *Мјећи* се говори уз његово потискивање у позадину.

Било да је то за читаоца без апстрахујуће временске дистанце неуочљиво, или пак управо због такве близине превише очигледно да би се о томе проговорило, у првим критикама није поклањана пажња елементима којима Винавер понавља и унеколико наглашава особине српских песника старијих генерација. Такве су расуте парафразе познатих туђих стихова („Ох кад би то било, кад би било тако! / Али док природа у осмеху бледом / Гледала би на нас равнодушним гледом / Сећ’о бих се давно, сећ’о се и плак’о“, „У шуми“), односно мотиви и стилске фигуре: такође дучићевске, синестезије попут „младе наде љубичасте“ („Лилијета“), или употреба исувише звонких, те баналних, рима, попут Ракићевих („Пред ноге вам, махнит, падам, / Ја вас волим, волим, мадам, / Ја се увек, увек надам“, „Мадригал“). Оне се не морају обавезно разумети као пародијска *понављања са променом,* јер се на нивоу саме песме не показују као одступање, исклизавање из основног тона певања. Слично је и у песми о музи која се, „далека, тиха“, „невидљива сен“, крије иза „тонова боја, боја тонова“, те песник, заслушан, на њу – заборавља („Моја муза“), односно јакшићевском, односно хајнеовском разговору са цветом: „Зар и теби цвете мили / Зар и теби душа цвили? / О, шта су ти учинили, / Те си тако, цвете бео / Тако скромно невесео“ („Каранфил“), или обраћању отаџбини: „Отаџбино моја најбоља, најслађа / Последње уздање и утехо прва / Хоће да те здробе, да од твојих мрва / Гозбу гадну славе (...) // Све ћемо ти дати јер све

си нам дала (...)“ („Отаџбини“). Препознатљивост дикције, мотива, форми[2] и тона певања, заједно са позицијом младог песника који савладавањем песничких домета остварених у свом језику заузима позицију у књижевности, чине да се ови стихови могу разумети у складу са разноврсношћу која је у основи збирке.

Другачија природа „Списа Трајка Ћирића“, други онтички статус овог певања, истакнута је најпре свесним гестом приписивања другом песничком гласу, а затим као плански поступак пародирања и текста одређеног песника, и саме организације песама, њихове структурације у неку врсту избора, односно антологије. (Треба истаћи да су се ови текстови појавили у периодици пре *Мјеће*, али и пре *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, као њена антиципација). Парадокс који Скерлић уочава открива најпре напетост између овог одељка и остатка збирке, обележеног патосом као почетним ставом и сентименталном посветом: „Нади, / Да ћемо се једном састати, / Сви, / Који смо се волели на земљи“. Пре него се књига закључи повратком на такав став у завршном циклусу „Финале“, посвећеном мајци Ружи, уочена напетост усмерава на читање збирке *уназад* од „Песничких списа Трајка Ћирића“, са једном другачијом оптиком изграђеном овим одељком. Тек у таквом читању, Винаверови „слаби стихови“, који делују као „вежбање и спремање за нешто боље и јаче, што ће доцније доћи“, на рад „виртоуза [sic!] који претрчава досадне етиде разигравајући прсте“ (Пурић 1912: 259–260) указују се као места пародијског исклизавања за које читаоцу недостаје почетни сигнал „помереног“ песничког гласа. Када се, рецимо, у вагнеријанском спеву „Сирене“, на врхунцу градацијом изведене атмосфере чежње издигнуте до страсти и

2 Анализом песничких облика ове збирке, у којој је скренута пажња на деформације унутар класичних, строгих форми, а које са собом носе и тематско-мотивске захтеве што се такође изневеравају, и на тај начин отварају простор за пародију, бавила се Сања Париповић Крчмар у овом зборнику.

љубоморе, једна од сирена огласи: „Јунака сам некад дивна знала, / и ах и ох, што беше јунак тај, / тралала, тралала, лала, / јунака сам некад дивна знала“ (Винавер 1911: 63), у читању „уназад“ најпре узвици одзвањају као ехо пародије Алексе Шантића из „Песничких списа“ („У Мостару / Уз цигару / Их! / Санак сних! / Дим се вио / Ја сам био / Ах! / У тај мах! / Теби близу! / Ти се изу! (...)“, Винавер 1911: 116), а затим се исти ехо открива и на местима која је критика уочила као стихове који се „не би могли опростити Винаверовом таленту; али се морају опростити његовој младости“, како то каже Светислав Стефановић (1912: 83). Тако је у првом одељку „Венеције“: „Ћутих и знах / да нисте ах / Човек ми стран / И ах! И ох! / пред вас клекох / још исти дан“ (Винавер 1911: 22). Још један пример: ничеански интонирана песма „Сан о моћи“, у којој „Громко јечи одјек мога свесног: хоћу!“ (Винавер 1911: 90) испевана је налик многобројним песмама каквих је *Српски књижевни гласник* био пун почетком века, представљајући готово па „школу“ међу српским најмлађим стихотворцима, а коју у „списима Трајка Ћирића“ Винавер пародира кроз песму безименог песника „Претпотопске школе“: „Ја хоћу, хоћу снажна ми воља / Ја хоћу, хоћу, воља ми снажна / И није сетна, сузама влажна / Моја је воља у гневу зоља / (...) Ја хоћу, хоћу, нека све буде / Нека се крсте и нек се чуде / Ја хоћу, хоћу, јер воља дрма!“ (Винавер 1911: 108). Понављањима постојећих места српске поезије се тек сравњивањем са песмама које су и жанровски обележене као пародије може приписати барем донекле пародична намера.

Темељност ове Винаверове особине, „интелигентне и књижевне духовитости“, наслутио је још Божидар Пурић, када говори о томе како код Винавера поред „аристократског укуса и осећања високог поштовања за уметност“, има и *сувише духа* да би се било попут других модерних песника који „често дочекују надахнуће у конвенционалном песничком ставу и навлаче беле рукавице, кад желе да буду отмени“ (Пурић 1912:

446–447). Тренутак *скидања рукавица,* односно одустајања од подигнутог тона певања, може се, у обрнутом читању, пронаћи већ у првој песми другог одељка књиге, сонету „Mî-careme“, у рими која отвара *простор поред* патоса поетског говора у првом одељку, посвећеном успомени на преминулу сестру, по којој и одељак и збирка носе име. Последњи стих, и пародијска рима на наслов и централни мотив претходног одељка, „Мјеће“ – „И био сам срећан што постоји Срећа“ (написана великим почетним словом) – долази са усхићеном младом женом која баца конфете на уличном слављу. Ако се тај тренутак не уочи, мање или више видљива исклизавања из озбиљног песничког говора делују као почетничке грешке и слаби стихови, а „Песнички списи Трајка Ђирића“ као врхунац младићке дрскости.

Уз оно што каже о неопходности уочавања своје сродности са моделом од кога се отискује, овакво двостепено присуство пародије у збирци (као књижевног жанра и као модуса говора[3]) отвара питање односа пародијског и поетичког импулса. Њихова увезаност и на плану појединачне песме која не претендује на такво жанровско препознавање потврђује став Ђорђа Агамбена о пародији у двадесетом веку која је „сама структура језичког медијума кроз који се књижевност изражава“ (Агамбен 2010: 50). Она одржава недостижност не само предмета певања као своју суштинску претпоставку, већ и недовољност језика као уметничког средства које у певању открива искључиво себе самог. О таквој недостижности уписаној у поетич-

3 Проблем жанровског статуса пародије једно је од централних питања којима се теорија пародије бавила током дведесетог века, обележеним њеним разумевањем као метатекстуалног феномена. На овом месту, без улажења у историју проблема, пристајемо уз амбиваленцију која постоји у приступу Линде Хачион која, с једне стране, следећи Бахтинов импулс и у паралели према двострукој природи сатире, признаје пародији статус засебног жанра, а с друге, када даје покушај дефинисања, према њој се односи као према реторичкој стратегији, говорећи о „пародијском дејству“ (Уп. Хачион 2010).

ко опредељење говори и Божидар Пурић, када излаже доктрину „нових ефеба“ о лепом, „које се не да дефинисати, по суштини својој је недокучиво. Оно је Идеал, коме се ми мање или више приближујемо, али које нам стално измиче и чије је потпуно остварење изван наше моћи“ (Пурић 1912: 256). Ова пукотина, померање од симболистичке поетике, место је у коме се отвара модернистичка позиција певања, и то кроз најстарије значење термина *ūародија*: прекида „‘природне’ везе између музике и језика, развезивања певања од речи“, музике од логоса (Агамбен 2010: 42–43). Коначност тог прекида, поетичка свест о немогућности поновног успостављања јединства ова два тока, успоставља пародијску дистанцу као константу, и као коректив сваке мистике израза. Таква константа за крајњу последицу има померање унутар субверзивног дејства пародијског изокретања, јер да би се, уз помиреност унапред са узалудним поразом уписаним у сам песнички језик, нешто и препознало као пародија, најпре се мора пристати на фикцију патоса, на „као да“ могућност озбиљности певања. Субверзивност модернистичке пародије почива управо у том пристанку на патос, у ком се крије носталгични призив високог места песништва, чији губитак стоји на самом прагу модернизма.

Оквирни, уводни и закључни одељци *Мјеће* стоје тада у сасвим посебном односу са оним што стоји између њих, и нуди се двосмерном читању. Ако уводне три песме на почетку читања постављају високо меру према којој се оцењује певање након тог искуства, тако стварајући напон у коме се пародијско јавља да разоткрије природу тога певања, у супротном смеру, враћање на певање о немогућој жељи поновног сусретања са оном која се вечно воли, открива место смрти пародије. Сличан модел издваја и Агамбен, на самим заранцима модерне литературе, постављајући фигуре Беатриче и Лауре као два пола разрешења пародијске напетости. Док Данте одржава пародијску недосежност раздвајањем смртног бића и његовог имена, али тако и ко-

начно разрешење смешта у, онтолошки другачију, судбину њене постојане „блаженствене суштине“, Петрарка смрћу укида недостижни предмет љубави, а његову мртву ауру, *flatus vocis*, дах речи, чини правим предметом поезије, који се не може пародирати, јер се ван поезије и не може уобличити (Агамбен 2010: 54). Када на почетку збирке Винавер пева сестрину смрт као емоционални интензитет који треба досегнути речима, да се у том сусрету укине недосежност, јер су саме речи које умирују пародију место постојања *смрти као сусрета*, он је на Петраркином полу укидања пародије. Управо је због тога, у читању уназад, прва песма другог одељка најранији усек од кога може почети пародијско разлиставање. Песме из „Мјеће“, иако сентиментално сладуњаве и већ на први поглед поетички ретроградне у односу на импулсе који се јављају касније током збирке („Гледао сам витки стасић, / Слушао сам мили гласић, / Твоје среће, твоји боли, / Причала си ти: о школи“ (Винавер 1911: 4)), не могу се доживети као пародичне, јер је песничком гласу немогуће приписати удвајање намере, а да се и даље о њима може мислити као о поезији.

Када се на крају, у циклусу „Финале“, мотив сусрета с Мјећом опет јави, уз бљесковите алузије на свепевање претходних делова књиге, предмет певања више неће бити сама смрт, већ *поезија као место (немогућег) сусретања*. Завршни одељак књиге опет склапа целину збирке: све песме, и цели одељак имају наслове према музичким ознакама темпа или става унутар веће композиције. Одељак отвара сновидна фантазија „Сусрет (Maestoso)“, која уз „Scherzo“ и „Allegro apassionato“ понавља тон низа песама о из одељка „Приче једнога свица на каменоме зиду“, и најављује касније алегорије о космичким путовањима из *Громобрана свемира* и *Чувара света*. У песмама „Berceuse“ и „Marche funèbre“ су једна уз другу дате визије изазване Веласкезовом инфанткињом и Шопеновим посмртним маршем. У преосталим песмама, у којима песнички глас исказује однос према песништву, доносе се три сугестије које го-

воре о промени у односу поезије и смрти. Најпре је то смирење у *тихом смеху даљинама даљним*, који се рађа у самртном „последњем гледу на тугу света“ (Винавер 1911: 128) у песми „Adagio“. Затим свршетак певања, потпуно остварење израза и утрнуће гласа у „Тихом и Великом Крају“: „И знаде Песник – што никад не мога’ / Све је исказ’о у тај Нови Дан / Замуче душа што досегну Бога / Замуче душа – једном траје сан“ (Винавер 1911: 129) у песми „Notturno“. У коначном ставу, у последњој песми, спајају се сестрина смрт и *живот певања*: „И сав бол вечан из мојих груди / Тај бол што никад не знах изрећи / Та страшна песма о мојој Мјећи / Кроз вапај звона нека загуди“ (Винавер 1911: 134). Иако у завршном одељку нема места која алудирањем или понављањем туђих стихова отварају просторе пародије, као у претходним деловима збирке, пародични импулс није укинут, иако би се оваква места могла најпре одредити као аутопародијска, али још и важније, као аутопетичка. Свешћу о немогућности изрицања, која одржава немогућност остварења *поезије као сусрета*, пародијска напетост није укинута, већ прихваћена као почетни темељ сваког певања. Истовремено, она је и превладана, управо тиме што таква свест и ослобађа остварење певања, „страшне песме“ немогућег сусрета, као поезије.

Литература

Агамбен 2010: Agamben, Đorđo. *Profanacije*, Rende, Beograd.

Винавер 1911: Винавер, Станислав. *Мјећа*, Б.м: б.и, Београд.

Јерков 2010: Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha. Knj. 1. De/konstitucija*, Centar za kulturu, Edicija Braničevo, Institut za književnost i umetnost; Požarevac, Beograd.

Пурић 1912: Пурић, Божидар. „Песме Станислава Винавера“, Дело, год XVII, књ. LXII (1912), бр. 2, стр. 256–264 и бр. 3, стр. 442–449.

Скерлић 1911: Скерлић, Јован. „Мјећа“, Српски књижевни гласник, Беорад, књ. 27, св. 7, (септембар 1911), стр. 554.

Стефановић 1912: Стефановић, Светислав. „Мјећа“, Летопис Матице српске, Нови Сад, год. 87, књ. 286, св. 2 (1912), стр. 81–83.

Ћирић 1912: Ћирић, Трајко [Станислав Винавер]. „Тријалог о народној уметности“, *Штампа*, год. XI, бр. 242, (2. IX 1912), стр. 1–3.

Dunja Rančić

TWO LIVES AND TWO DEATHS OF PARODY – ESTABLISHING AUTOPOETIC AWARENESS IN STANISLAV VINAVER'S MJEĆA

Summary

This paper analyses Stanislav Vinaver's first collection of poetry as a youthful autopoetic quest, beginning with an enquiry into the poetic framework of world and Serbian poetry and an examination of the potentials of his poetic means. From the chosen poetic position of integralism and late Symbolism, he delves into the depths of poetic traditions, and his metapoetic awareness opens up a space for the negotiation of his own lyrical voice. Parody as a conscious device of genre transformation in „Pesnički spisi Trajka Ćirića“ [“The Poetic Texts of Trajko Ćirić“] is a signal that any possibility to reach authentic emotion in words contains a parodic twist, as another connecting thread of this collection, revealed in a multidirectional reading. In accordance with Agamben's statement about the nature of parody, written into the beginnings of modernity, Mjeća reveals a wavering between the two extremes of cancelling or transcending parody, whose final result marks the self-awareness of Stanislav Vinaver's „entrance into literature“.

821.163.41.09 Винавер С.

Марко Аврамовић
Институт за књижевност и уметност, Београд
mrkavramovic@yahoo.com

СТВАРАЛАЧКИ ЕКСПЕРИМЕНТ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА: НАД КЊИГОМ *ЧУВАРИ СВЕТА*

Апстракт: У првом делу рада даје се преглед досадашње рецепције Винаверове збирке *Чувари света*, док се у другом покушава дати и допринос тумачењу ове Винаверове књиге. Винаверова збирка посматра се и из угла његових поетичких текстова који су писани у годинама пред објављивање *Чувара света*, а то су: „Бергсон и нови покрет у уметности“, „Бергсоново учење о ритму“ и „Језичне могућности“.

Кључне речи: поезија, авангарда, модернизам, рецепција.

Чини се да Винаверов песнички статус највише зависи од тога како ћемо оценити његово песништво између два светска рата. Питање о статусу Винаверовог песништва, у ствари, најчешће гласи овако: да ли је Станислав Винавер значајан песник наше међуратне књижевне епохе? Његова значајна поезија тражила се тамо где је он као теоретичар и критичар, али и прозни писац и пародичар био најприсутнији, а то је први талас наше авангардне књижевности двадесетих година. У том раздобљу објављене су две његове песничке књиге: *Варош злих волшебника* из 1920. и *Чувари света*, објављени 1926. Нешто касније, када је први талас нашег модернизма/авангарде већ прошао, објављени су и *Ратни другови* (1939).

Варош злих волшебника објављена је 1920. године, у зениту првог таласа наше авангарде, између две нај-

значајније песничке књиге нашег међуратног, и не само међуратног песништва, *Лирике Итаке* Милоша Црњанског (1919) и *Откровења* Растка Петровића (1922). Међутим, Винаверова књига, за разлику концепцијски врло прецизно изведених дела Црњанског и Петровића, била је много више хрестоматија различитих песничких текстова него књига која је доследно спроводила авангардну поетику. Дајући овој књизи облик, како Радован Вучковић каже, „космолошке песничке бајке у стиховима“ (Вучковић 2011: 154), Винавер ју је повезао са лириком експресионизма. Међутим, положај и структура књиге *Варош злих волшебника* у Винаверовом опусу је специфичан. Њена хетерогеност може се објаснити тиме што она у себи садржи Винаверове предратне, ратне и поратне песничке текстове. На известан начин, то је збирка која сумира његово дотадашње бављење поезијом. Један значајан број песама ове књиге чине стихови из ранијих Винаверових песничких збирки, *Мјеће* и књиге *Смрт тишине и друге песме*. Оне су у новој песничкој збирци остале без наслова и посвета, и уз још неке мање измене, уклопљене су у књигу *Вароши злих волшебника*. Аутор „Манифеста експресионистичке школе“ није из својих првих песничких књига преузео само песме са авангардним и протоавангардним елемената, попут „Визије“[1] из *Смрти тишине*, већ и песме симболистичке провенијенције. Ово неодрицање од сопственог симболистичког наслеђа говори доста и о Винаверовом односу према непосредним књижевним претходницима.

О односу према наслеђу Винавер је директно проговорио у једном од својих најважнијих програмских текстова, „Бергсоновом учењу о ритму“. Иако на почетку овог списа каже да „цео ток живе уметности јесте коњички јуриш ослобођења од старог, да се нађе простора новом нашем“ (Винавер 2002: 24), он даље каже

1 Ову песму је Срдан Богосављевић унео у своју антологију експресионистичке лирике (в. Богосављевић 1998).

и да је „прошлост за то да је искористимо“ (25). Винавер се не одриче прошлости у потпуности јер „на раменима све нових нараштаја, нови нараштаји иду ка својим звездама“ (25). Овде се јасно види један издиференциран однос према прошлости, што се знатно разликује од оног који су имали неки радикални авангардни покрети попут футуристичког – који и Винавер овде помиње у негативном контексту. „Помоћу прошлости“ каже даље Винавер „не одбацујући је, као футуристи, већ примајући је у неограничено наслеђе – да дођемо до речи о себи“ (25). За Винавера „прошлост постаје не идол, али не ни одбачена гвожђурија – она постаје полуга, оруђе, којим се служимо кад нам устреба, а које бацамо у угодни заборав несвести кад нам није потребно“ (25–26). Ови манифестни поетички ставови могу нам помоћи да одговоримо на питање зашто се Винавер није одрекао своје предратне симболистичке лирике, и зашто ју је такође унео у своју прву послератну песничку збирку. Очито су везани стих нашег парнасосимболистичког песништва са једне стране, и значај музике и тежња ка музичкој „чистој поезији“ са друге, наслеђе прошлости и она полуга и оруђе којим је Винавер желео да се послужи и у свом будућем песништву.

Међутим, како је окренута према претходним Винаверовим песничким књигама, збирка *Варош злих волшебника* такође садржи заметке готово целокупне будуће Винаверове лирике. Линију космичке поезије која се у њој налази Винавер ће наставити у *Чуварима света*. Такође, овде је унета и песма „Наредник Велибор“, настала и објављена за време рата 1916. године. Ова песма, уврштена без наслова и прве строфе у *Варош злих волшебника*, представља зачетак касније објављених *Ратних другова*. Она је то по својој теми, као и наративном песничком поступку.

Ова песма доводи нас такође до корпуса песама из *Вароши злих волшебника* посвећених Првом светском рату. Тако је у ову збирку уврштено и неколико песа-

ма раније објављених у ратној периодици, међу њима и песма насловљена са „У 1915“.

У још неколико песама у овој књизи Винавер нам даје слике из скоро завршеног рата. Тако нам кратка песма „Ми“, чији први стих гласи „Сплетовима, бара, река“, делује као фрагмент о повлачењу српске војске и народа ка југу: „Као нека древна крда […] По клонулим висијама / Нас камење добро чека / И уморни шапат брда“.[2] Такође, о рату говори и песма чији први стих гласи „Мрачни је командант замишљен, у рову“, у којој се пева о погибији мајора чија је смрт у борби са исуканом сабљом била „призор из прадревних слика“, што ће рећи да је командант погинуо као неки древни јунак. Ту је и песма првог стиха „Од како смо дошли до ивице села“, која описује тренутак када је српску армију изненадио напад аустроугарске војске: „Одједном: ред дуги плавкастих шињела / Чутуре се сјаје и ранчеви жуте. / Под командом ми смо чекали – а они / Клекоше… И неку клокот, трепет цика. / Урличе митраљез и промукло звони / И тамна се спаја с одјецима рика… / Злокобни и мирни кроз ужас и врење / Чекасмо без даха: Знак и Наређење“. Исто тако, и њој суседна песма, чији први стих гласи „Дизала се кула лака“, испевана је у првом лицу множине, и може се посматрати као приказ из ратне епопеје где војници играјући провансалску игру фарандолу славе долазак до морске обале. Такође, ту је и кратка песма првог стиха „Из магленог неког сплета“ где се приказује један фрагмент ухваћен приликом одморишта и застанка војске у повлачењу. Винавер из ове ситуације даје једну језовиту слику којом се песма окончава: „Покрај вода (можда жедни?) / Ми смо пили мутне звуке. / И били смо опет чета. / И крај ватри наших бедни / Пружали смо црне руке“.

Још једна чињеница која иде у прилог тврдњи да се у *Вароши злих волшебника* налазе и замеци Винаве-

2 Сви наводи из поезије Станислава Винавера дати су према десетој књизи *Дела Станислава Винавера* (в. Винавер 2015).

рове будуће поезије јесте што се у њој први пут помиње синтагма „Европска ноћ“.[3] Наиме, она се налази на крају, као неки обрнут наслов који стоји испод стихова песме. У питању је песма чији први стих гласи „Море већ је привиђење“.[4] Ова песма такође је испевана у првом лицу множине и представља рефлексију током ноћног путовања преко мора. Овде се у ствари може назрети, иако је Винавер одстранио већину детаља који би нам то могли непогрешиво сигнализирати, путовање са обала Албаније до грчких острва. Лирско „ми“ овде размишља о томе ко је то смео да на читаве слободне народе набаци покров: „У ритмичним узлетима, / У урлању црних вода / Питаћемо, ко је смео / Над уморним народима / Врх векова од слобода / Да набаци покров био...“

Јасно је да постоји знатна разлика између ове књиге Станислава Винавера и у сродно време објављених првих послератних песничких књига друге двојице најзначајнијих српских авангардних аутора, *Лирике Итаке* Милоша Црњанског и *Откровења* Растка Петровића. За разлику од поменуте две чувене песничке књиге, *Варош злих волшебника* није раскинула са предратним периодом српског песништва у потпуности, као што су то обликом свог стиха и својим садржајем учиниле поменуте две збирке. Занимљиво је да се из ових неколико песама може уочити да се Винаверов песнички однос према Првом светском рату знатно разликује од песничког доживљаја рата Милоша Црњанског из *Лирике Итаке*. За разлику од негаторске и депатетизујуће лирике аутора *Сеоба* и *Дневника о Чарнојевићу*, Винавер не бежи ни од митизације, нити од реалистичких при-

---

3 „Питаћемо, ко је смео
Над уморним народима
Врх векова од слобода
Да набаци покров био...
(Европска Ноћ)“

4 Песме у *Чуварима света* нису насловљене, стога смо као њихове наслове наводили прве стихове.

зора са фронта без давања вредносног суда, као и од давања језовитих и апокалиптичних слика велике трагедије. У односу на Црњанскову чувену збирку, примећује се да његов однос према прошлости није ниједног тренутка негаторски.

Уопште, Винаверова поезија много је мање значила раскид са предратним у односу на Винаверову прозу. Овај аутор је наредне, 1921. године објавио књигу хибридне прозе *Громобран свемира*, која је значила поетички преокрет у односу на предратну литературу и с правом названа од стране Гојка Тешића „манифест књигом“ српске авангарде (в. Тешић 1998). Из овога следи да *Варош злих волшебника* не може бити репрезентативна књига за Винаверову међуратну лирику, према којој се треба одређивати. То може бити само наредно његово песничко остварење *Чувари света*.

Када су се појавили, *Чувари света* добили су значајну пажњу тадашње критике, написан је велики број приказа у штампи, међутим, оцене тадашњих критичара биле су, изузев њих неколико, листом негативне. Посебно је била оштра оцена Милана Кашанина да ће *Чувари света* „остати последња збирка његових песама (Винаверових – М. А.) која је била забележена и о којој се говорило“, као и да Винавер „има смисла за стихове, но не за песму. Нимало и никад није ћифта, али није ни песник. То је један, немиран, крепак бунтовнички дух, који сам не може дати ништа трајно и коначно“ (Кашанин 2015: 718).

Ништа бољи нису били ни други критичари, па се тако могло прочитати да *Чувари света* нису „ништа друго до произвољно ређање најпроизвољнијих мисли и полуидеја“, као и да „као целина песма не значи ништа“ (Аноним 2015: 726–727). Према Николи Б. Јовановићу, Винавер је „вијајући чисту поезију, и доцирајући је, толико прејурио мету, застранио у негативу да је то поучно“ (Јовановић 2015а: 730). Интелектуалност

ове песничке збирке од тадашњих критичара виђена је „као неубедљива и нарочито лишена свежине јер нема лирски таленат за подлогу“ (Аноним 2015: 736). Синиши Кордићу „песме г. Винавера изгледају као шегачење једног, иначе, у животу, трезвеног и паметног човека“ (Кордић 2015: 737). По њему, „господин Винавер је смешан у поезији – а прави смешним оне које пародира“ (Кордић 2015: 738). За Драгана Бублића „ову малену књижицу није вриједно ни прочитати […] *Чувари света* су писаније доконог човјека, то је пјеванија ковача непробављивих стихова, то је снажна декаденца човјека од талента, који се бацио у зенитистичке воде“ (Бублић 2015: 739). Ипак, овај критичар подсећа на успешну есејистичку и путописну прозу која се чита са занимањем, па му је „жао што је аутор *Прича које су изгубиле равнотежу* мрчио хартију стиховима, који, у великој већини од стихова имају само облик“ (741). О *Чуварима света* негативно су се изјаснили још и Бошко Новаковић и Бранислав Миљковић, за кога је ова књига интелектуалистичка творевина и „напад на смисао и линију“ (Миљковић 2015: 744).

Винавера је, ипак, највише могао погодити суздржан и прилично негативан одзив његовог пријатеља, и сигурно, према Винаверовом мишљењу, у то време посленика на истом задатку, Момчила Настасијевића. За Настасијевића „Винаверова мисао неухватљива је. Никад не знате, а ни она сама у својој ћудљивости не зна, на шта ће све изићи“ (Настасијевић 2015: 724). Отуда се за Настасијевића та Винаверова мисао обрела опет, у случају *Чувара света*, у „зачараном кругу“ (724), па се даље он пита „откуд оно нехотично, шале и игре ради, скретање у несмисао“ (724). Ипак, то је „чиста поезија духа, ослобођеног гравитационих средишта осећања, те вечито покретљивог у свим правцима“, међутим, „њен израз је без боје, укуса и мириса“ (724). Настасијевић је у давању комплимената Винаверовом песничком остварењу врло суздржан, а најчешће те одмерене

комплименте прате и замерке. Тако, када Настасијевић каже да Винаверовој поезији основну убедљивост даје „присуство животног пулса и нужност да се само тако разиграно саопшти“ (724), аутор *Пет лирских кругова* се одмах након овог комплимента ограђује и наводи да то није тако увек. Када помиње Винаверове „виртуозне ритмове“ који дотичу са „интуитивних извора“,он одмах додаје да ту има и претераних *ђаволија* и *акробација*. На крају је и сам Настасијевићев закључак морао за аутора *Антологије* звучати разочаравајуће: за Настасијевића је Винаверова поезија „апсолутна разиграност једне детињске ћудљиве мисли“ (725).

На Винаверу страну током овог просуђивања/пресуђивања, где нису били само у питању *Чувари света* већ и његов комплетан ангажман у писању стихова, стала су тројица критичара. Најпре је Миодраг М. Пешић објавио да су „*Чувари света* најбоље дело г. Винавера, који као песник апсолутно није схваћен“ (Пешић 2015: 720). Уопште, овај критичар је у свом тексту имао више одличних тумачења ове песничке збирке. Тако је према њему Винавер песник „у вечном тражењу форме. Она је за њега главно; управо *она* би требало да буде израз смисла. Услед тога је садржина у *Чуварима света* само у наговештајима“ (720). Међутим, и он касније у тексту мало релативизује добру оцену Винаверове књиге констатацијом да „у *Чуварима света* има чудних песама. То су оне у којима је г. Винавер увек у опасности да пређе границу *смисла*“ (721), као и подсећањем на у Русији изгубљену Винаверову „можда најбољу збирку песама“ (723) и надањем израженим на крају чланка да ће *Чувари света* бити „увод у једну непосредницу књигу песама“ (723).

У Винаверову корист безрезервно је писао Б. Крајинац. Према његовом мишљењу, „*Чувари света* остаће забележени у историји наше књижевности“ (Крајинац 2015: 732). За Крајинца Винавер је у *Чуварима света* „дао лирику најчистије провенијенције“ (733). Овај

критичар одушевљено, али помало и патетично пише да је Винаверова збирка рођена „у чистом треперењу одушевљења а да, корак по корак, постаје све конкретнија, све смисленија, све пунија. Она у свом коначном смислу, долази до сопственог спаса и помирења са светом. У правом смислу речи улази у ритмику његове песме свети дух смисла, који она спонтано, сопственом нуждом, императивно захтева да би се ослободила. Ово стварање космоса из хаоса најдубља је чежња Винаверове песме“ (733).

Најзад, на појављивање *Чувара света* одазвао се још један Винаверов саборац, Светислав Стефановић, који је за разлику од Настасијевића написао изразито афирмативан чланак. Са Стефановићевим текстом завршава се оновремена реакција српске и југословенске књижевне критике на премијерно појављивање ове књиге. Аутор есеја „Част и слобода творцима“ осврће се на дотадашњу рецепцију ове Винаверове збирке. Стефановић на почетку истиче пад литерарних вредности у нас тих година и навалу медиокритета и неталентованих, па стога „није чудо што је последња збирка поезије Станислава Винавера, *Чувари света,* наишла на много више покуде, а једва мало похвале, и много више неразумевања, а једва мало и саме жеље за разумевањем“ (Стефановић 2015: 745). У питању је књига „најспиритуалнијих стихова што их српска поезија уопште има“ (745) и, према Стефановићу:

> Далеко изнад све отужне просечности наше фалсификоване „најновије“ лирике – поезија Ст. Винавера је сва у сфери највише интелектуалне поезије, и њено поређење, по квалитету, са поезијом ма кога од признатих великих песника идеја, духа, душе у њиним најчистијим, најапстрактнијим формама, не испада на штету српског песника. Има стихова Винаверових који по кондензованој садржини идеја, по богатству садржане мудрости, сазнања или ма само постављених проблема – подсећају на богатство Ничеових афоризама, који садрже

> често више мудрости и поезије но читави неки томови школске филозофије или шаблонске и шаблонизиране поезије. (746)

Светислав Стефановић помиње и „чисто музикалне, звучне и мелодичне квалитете Винаверовог стиха, богатство његових језичких и тражења и налажења нових изражајних могућности“ (747–748). На крају, Стефановић истиче да је Винаверова поезија „једно истинско обогаћење наше поезије једном облашћу која је до сада једва била заступљена“ (748), и сврстава Винавера уз бок са двојицом других најзначајнијих наших песника из двадесетих година, Црњанским и Растком Петровићем.

Овакав, променљив и углавном негативан одзив на његову песничку књигу сигурно је за самог Станислава Винавера био врло разочаравајући. И ми већ овде, у овим првим критикама, можемо уочити неколико примедби које ће дуго пратити и *Чуваре света* и Винаверов песнички опус у целини, а то су церебралност, нехотично скретање у хумор, одавање признавања Винаверу као прозном писцу, есејисти и пародичару, али не и као песнику, претерана разиграност и експерименталност, бесмисленост садржаја, чак и запитаност да ли је Винавер уопште песник.

Да је у питању био песнички пројекат у који је песник полагао велике наде, сведочи и Винаверов знаменити есеј „Увод у *Чуваре света*“, који је написан накнадно, и саопштен у виду предавања које је Винавер одржао 1929. На овакво постфестум аутотумачење могуће је да се песник одлучио и разочаран критичким одзивом на који је његова књига наишла. Занимљиво да је један од Винаверових критичара, Драган Бублић, такође дао заједљив предлог о потреби да песник уз своје стихове дода коментар у прози: „Таква пјеванија тешко се чита. И њој би требао коментар у прози па да се погоди шта је писац хтио рећи“ (Бублић 2015: 740), а онда нешто касније и „кад би Винавер написао коментар

својим *Чуварима света* можда бисмо увидјели да је много тога хтио да каже, али се изгубио у каосу властитих стихова и мисли, па је као Адам из раја избачен из постојбине смисла“ (741).

Можда подстакнут и овим Бублићевим речима, Винавер је написао свој прозни коментар *Чувара света* и изложио га у павиљону „Цвијета Зузорић“. Овај Винаверов есеј умногоме превазилази своју првобитну намеру и постаје један од кључних текстова за разумевање Винаверове поетике уопште, као и проницљив и занимљив поглед на развој наше целокупне књижевности. Делови који се изравно тичу *Чувара света* могу се посматрати и као Винаверов одговор на замерке изнете у горе помињаним критикама.

Једна од главних примедби коју Винавер даје нашој поезији, њеним старијим песничким генерацијама, али и нашој култури и књижевности у целини јесте неуспех у изграђивању филозофског и религиозног дискурса и филозофске и религиозне традиције. Наши књижевници најчешће су се ограничили „на површноме и артистичкоме, прогласивши то јасношћу. Сваки крвави напор изгледао је мистичан, био им је горак и проклет, и недостојан сигурног и тако лаког задатка. Речено је да је све то превара и обмана и бацање прашине у очи. И остао је само сух и јалов рационализам“ (Винавер 2012а: 69). Таква књижевност довела је и до забуне да је наш склоп душе рационалистички „и наша поезија да је савршено излишна, да је заблуда“ (69). Такви наши ствараоци бежали су од стваралачког књижевног идеала, „од интуиције која наилази на ствараоца после очајних пораза“ (70). Винавер излаз из ове ситуације види у силаску у мистичне дубине.

Након овога, Винавер полази у конкретну одбрану своје песничке књиге, притајено полемишући са ставовима изнетим у критикама. Тако он каже: „Схватите ме добро: у мојој књизи нису изнесене неке рефлексије, размишљања поводом нечега. Несумњиво да, у

последњој анализи, све је ту рефлексија у свом завршном виду, у виду до којег је код мене могла да се развије и оствари. Али је та рефлексија прошла дуг пут интеграције“ (70). Свакако је овај Винаверов став и одговор на бројне приговоре о претераној интелектуалности, али и заумности његовог дела. Такође, и следећим својим исказом Винавер је одговарао и на приговоре о непрозирности и одсуству свих могућих елемената свакодневице у *Чуварима света*:

> Не само да је до краја и свесно уништен онај реализам који се састоји у, више или мање, успелом преносу стварности, него је уништен чак и онај реализам другог реда који се састоји у томе да ми коментаришемо једну стварност […] Замислимо се, уопште, над стварношћу када је реч о поезији. Толико смо пута чули да се песник повлачи у кулу од слонове кости и гради своје стихове. И толико смо пута чули осуду тог песника, јер је далек од стварности. Далек од које стварности? Главна је ствар, изгледа ми, бити близак стварности своје рођене песме, њене присне суштине, њене развојне грознице. Обичан рефлекс, на основу неке стварности, само је даљи део њен, даљи ослабљени њен део и нема никакве везе са поезијом. Јер стварна поезија не састоји се од искључивих рефлекса и рефлексија, од примедби и реакција и огледалских ликова, она припада једној другој области, и закони те области јесу и закони њене реалности. Поезија се састоји и од слика, и од речи, од музичког дрхтања […](71)

Винавер говори у наставку есеја и о доживљају који је желео да изрази у својој књизи: „Доживљај је, како сам га осетио, ваздушно лак, танак, кидљив“ (72), али исто тако и о циљу који је желео да постигне у *Чуварима света*: „Сва драж мојих стихова – чини ми се – у томе је да се нађе прави завичај песме“ (73). Песник напомиње и да су његове песме целина и „духовно стање или боље рећи духовно лебдење“ (73). Колико му је било

стало до књиге *Чувари света* сведочи и исказ да му је тај мали број песама „лебдео годинама“ у свести и да је у њима дао „на свој начин што и моји узори“ (73).

Међутим, и након овог аутотумачења Винаверови *Чувари света* нису наишли на неки значајнији одјек. Отуда можда такође произилази песничко ћутање дуго 13 година, и након њега објављивање једне поетички доста различите збирке какву представљају *Ратни другови* (1939), која је у односу на претходна Винаверова песничка остварења наишла на углавном срдачан пријем (в. Спиридоновић Савић 2015; Манојловић 2015).

И у периоду после Другог светског рата Винаверова поезија не привлачи неку велику пажњу. Тако су одзиви на његову последњу за живота објављену песничку књигу *Европска ноћ* (1952) невелики и углавном подељени (в. Гавриловић 2015; Милићевић 2015; Дубравчић 2015; З. 2015). Ни *Чувари света* у први поратним годинама нису помињани, али је приликом увршћивања песника Винавера у антологије Борислава Михајловића Михиза *Српски песници између два рата* (1956) и Зорана Мишића *Антологија српске поезије* (1956) ова књига добила признање, с обзиром на то да су песме из *Чувара света* добиле у њима значајан простор. У Михизовој антологији нашло се пет песама из поменуте збирке и још по једна из *Вароши злих волшебника* и *Ратних другова.* У кратком запису Михиз подсећа да је Винавер (поред тога што је био есејиста, преводилац, лингвиста, пародичар, аниматор) био и песник (в. Михајловић 1956: 73). Четири песме из *Чувара света*, поред једне из *Ратних другова*, у своју антологију уврстио је Зоран Мишић (в. Мишић 1956).

Да се нешто мења у рецепцији Винавера као песника сведочио је и први песнички избор из дела Станислава Винавера, објављен у знаменитој едицији Зорана Мишића *Живи песници*. Међутим, у свом чувеном тексту „Станислав Винавер или искушење озбиљног“ Христић

је предност дао Винаверовој хуморној поезији[5] и његовом критичарском опусу, док је за његову *озбиљну* поезију написао да показује „више жељу него резултат, више амбицију него остварење, више намеру него успех“ (66). Под том озбиљном поезијом Христић је пре свега мислио на песме из *Чувара света* и *Европске ноћи*. Према аутору *Александријске школе*, Винавер је „имао више критичког него песничког духа“ и његове песме су „у ствари пројекти за ону врсту поезије коју је желео да пише“ (66). Са оваквим ставом Христић је унеколико поновио, само уз знатно више симпатија према Винаверовој личности и његовом целокупном делу, оцене које су изнели први критичари *Чувара света*. Иако је овим избором песник Винавер враћен у видокруг многих ондашњих југословенских читалаца, истовремено је поновљена мисао о првенству хуморног песника и пародичара-пантологичара над *озбиљним* песником.

Требало је да прође скоро пола века након текста Светислава Стефановића па да се Винаверовој озбиљној поезији и књизи *Чувари света* ода признање у једном критичком тексту. Учинио је то 1972. године песник и есејиста Миодраг Павловић у свом знаменитом есеју „Звучна екумена Станислава Винавера“, написавши да су *Чувари света* „најцеловитија Винаверова књига поезије, иако наизглед у фрагментима. Једна од најбољих песничких књига нашег првог модернизма“ (Павловић 2015: 466). Павловић је овим текстом, и својим избором из Винаверове поезије *Европска ноћ и друге песме* објављеним годину дана касније, најавио крупну ревизију Винаверовог песничког статуса у нашој књижевности. Овај Павловићев текст писан је притајено полемички у односу на Христићев есеј. Реченица која следи директно противречи Христићевим закључцима: „После многих читања Винаверових песама […] дошли смо до закључка да нећемо погрешити ако их

5 „Винавер је био, а вероватно ће и остати један од најхуморнијих песника наше поезије“. (Христић 2015: 70)

узмемо озбиљно“ (468). Павловић највише место у Винаверовом песничком опусу даје његовој *Европској ноћи* „која припада поезији, нашој поезији, дотиче њене врхове“ (480).

Павловићевим путем наставио је и Јован В. Јовановић, поновиши у свом обимном тексту „Винаверова поезија и модерни песнички правци“ његов суд о *Чувари ма света* као једној од најбољих књига нашег првог модернизма, и посветивши јој у свом раду неколико значајних страница (в. Јовановић 2015б). Коначно, целокупну студију посвећену књизи *Чувари света* написала је Иванка Удовички 1990. године. У својој вредној студији ауторка је акценат ставила на песничку самосвест Станислава Винавера у овој његовој књизи или поеми – како је она означава (в. Удовички 1990). На крају есеја и ова ауторка сугерише да се њено тумачење *Чувара света* супротставља ставу „да Винавер није имао веће песничке творачке моћи, нити једно значајније и обухватније песничко дело“ (Удовички 1990: 244).

Након овог прегледа рецепције Винаверове књиге *Чувари света* треба видети како нам ова песничка књига данас изгледа. Да ли она представља само изданак једног песничког доба ослоњен на поетику одређених *-изама* актуелних двадесетих година или успело песничко остварење? Најпре, а то је већ у критикама и есејима које смо наводили и поменуто, у питању је најцеловитија Винаверова песничка књига и једина коју је пратило, већ навођено, песниково самотумачење у виду есеја „Увод у *Чуваре света*“. Нема сумње да то сведочи о Винаверовој жељи да ова песничка књига буде врхунац његове дотадашње песничке каријере и да јој је он придавао велики значај. *Чувари света* састоје се од округло осамдесет песама различите дужине и различитих метричких облика. Песме су без наслова иако је одређени број њих имао наслове приликом првом њиховог објављивања у периодици, као и у

другим верзијама збирке које су нађене у Винаверовој заоставштини.[6]

Што се тиче питања њихове припадности одређеном књижевном покрету у ужем смислу, а након *Вароши злих волшебника* у којој напоредо једне са другима стоје његове симболистичке и експресионистичке песме, у *Чуварима света* долази до синтезе ова два песничка тока. Експресионистички космизам који налазимо у неким песмама његове претходне песничке књиге населио се и у *Чуварима света*, исто као што у њој налазимо и симболистичку окренутост правилним облицима и звучним ефектима. Међутим, Винавер се овде ослобађа парнасосимболистичке лексике која је била присутна у његовим песмама од *Мјеће* до *Вароши злих волшебника*, као и од нечега што бисмо могли назвати „рекламним експресионизмом“ неких његових песама из *Вароши* које данас јесу само део књижевне историје.

Ипак, чини се да ова Винаверова књига пре свега припада оној групи модерних песничких текстова који јесу својеврстан стваралачки експеримент, да се послужимо синтагмом из наслова чувене књиге Сесила Мориса Бауре, и чији „задатак није да објашњава или анализира, него да оно што види слика како види, да хвата његове несталне боје и променљиве облике, да нас подстакне да осетимо исто оно што осећа он сам чак ако ни он ни ми нисмо у стању да то потпуно разумемо. У своме бићу модерна поезија има нешто што захтева највиша мерила истине, каква никад нису била захтевана, и да би испунила своју дужност сагласно њима она мора поседовати одговарајућу технику“ (Баура 1970: 248).

Овде у овим Бауриним речима препознајемо она настојања Винаверова која је изразио и у своме есеју „Увод у *Чуваре света*“ и која смо већ наводили, а то је

6 Верзије песама и целокупне збирке *Чувари света* објављени су у књизи 10 ‘Дела Станислава Винавера’ *Европска ноћ* (в. Винавер 2015а).

да треба „бити близак стварности своје рођене песме“. Такође, Винаверова књига прикључује се и оној модерној песничкој струју која се креће од симболизма до авангарде и којој је веома било стало до музикалности песништва. Ипак, чини се да главног инспиратора овог песничког текста треба тражити у Бергсоновој филозофији, чији је Винавер велики поштовалац био, као и у схватању језика које наш песник излаже у есеју „Језичне могућности“. У периоду између објављивања две песничке књиге Винавер је објавио најзначајније текстове о Бергсоновој филозофији и схватању уметности, „Бергсон и нови покрет у уметности“ и „Бергсоново учење о ритму“ оба штампана 1922. године. Овај други две године касније објављен је и као књижица под насловом *Проблеми нове естетике. Бергсоново учење о ритму. Техника изражаја и смисао конструкције*. Такође, 1923. године Винавер је објавио свој најпознатији есеј на језичке теме „Језичне могућности“. Ако прихватимо констатацију Јована В. Јовановића да „између сваке две књиге песама Винавер има по један живот испуњен грозничавим радом на стварању, одабирању и класирању нових ‘грађевинских материјала’“ и да „после сваког таквог животног циклуса, по правилу долази тренутак поезије који треба да буде сублимација, уопштавање, апстракција, сабирање читавог тог искуства у творачку језичку енергију“ (Јовановић 2015б: 533), онда можемо рећи да су *Чувари света* врхунац његовог проучавања језичкога ритма, схватања тога ритма и Бергсоновог учења о њему.

Према Бергсону, како наводи Винавер, целину уметничке конструкције чини јединство емоције „која везује, која омогућава све раштркане делове“ (Винавер 2002: 10). Према Бергсоновој естетици, „уметност је *интуитивна*. Пошто уметност има да изрази целину једне разбуктале емоције, то уметност није пресликавање, није препричавање. Јер емоција се не препричава, она се предаје, као пламен“ (Винавер 2002: 11). Ове реченице могу нам објаснити и зашто се онда у *Чуварима*

света Винавер покушао ослободити свега дескриптивног и миметичног. На овај начин, „један прави уметник изражавајући своју једну интуицију, изражава у исти мах целога себе, своје најдубље ја“ (14).[7] *Чувари света* су зато песничка збирка коначног испољавања, књига којом се жели изразити оно најсуштинскије и најозбиљније. Како је већ записано, „посебност ове књиге пре свега лежи у успелој реализацији концепта о поезији која је сведена на сопствену суштину“ (Јовановић 2015б: 537).

Међутим, да би се постигао тај ефекат потпуног испољавања постоји и техника, „техника предавања пламена, техника која олакшава и омогућава уметнику да ствара“ (Винавер 2002: 15), а та техника јесте ритам. Уметник помоћу ритма производи хипнозу код уживаоца уметности. На том месту у тексту Винавер даје и своје схватање ритма који је „свакако не само поредак дугих и кратких слогова, или ма чега дугог и краткога, све човеково доступно је ритму, јер ритам значи један поредак различно одређених, различито измерених и наглашених предмета. Ти предмети могу бити речи, гласови, појмови, осећања, све човеково и све психолошко“ (15).

Овај ритам по Винаверу би стварали и „најстрожи оковани слог“, „као и најслободнији слободни стих“ (84), па би тако „ритам (чија је последица хипноза) био у нечем где га готово не можемо ни наћи, пронаћи, ни наслутити“ (84). Према томе за Бергсона (а и за самог Винавера) ритам би био израз синтезе свих ових елемената.

Такође, у есеју „Језичке могућности“ Винавер говори и о језичкој мелодији. Он у том тексту иступа против мелодије нашег епског десетерца која се увек креће од успона на почетку, до пада на његовом крају. Због таквих окошталих стихова и појавио се слободни

7 На овом месту, можемо се присетити и Христићевог запажања о Винаверовој тежњи за коначним испољавањем.

стих који „озакоњује стање које постоји одавна у језику“ (Винавер 2012б: 220), и који „ствара са своје стране, нове групе, он везује у све нову мелодичну целину инокосне речи“ (220). Важно је нагласити да су, према Винаверу, у савременој поезији битне не саме речи, „већ њихова мелодична веза“ (220). „Свака реч за себе нешто смера, значи, хоће: али је коначнији израз у њиховоме ритму, у начину на који су удружене у оном *чеīа у речима нема*“ (234). Стварањем те нове мелодичне везе „осетиће човечанство и осетиће песници, колико су практика и логика својим надзором омогућавали до данас само једну, доста монотону, тешку земаљску и од рођења хрому музику“ (220). Стварањем ове нове музике поезија ће „опет доживети тријумфе, који су јој изгледали занавек ускраћени“ (220).

Отуда и саму књигу *Чувари свеша* обележава скуп различитих елемената. Разлике између песама у овој књизи могу се наћи на више нивоа. Винаверову збирку карактерише изразита полиметрија, он у својој песничкој збирци употребљава и везани и слободни стих различитих дужина. У *Чуварима свеша* затим налазимо и стихичне и строфичне песме, као и употребу риме на различитим местима.[8]

Разноврсност се не испољава једино на метричком нивоу, већ се чини да у *Чуварима свеша* постоје песме испеване у двама различитим типовима дискурса. Један тип би биле песме испеване углавном у слободном стиху, попут рецимо „Великим пространствима“:

Великим пространствима
Раплинуо се смисао
Све је пуно смисла.

Наш дух постао је што и облаци, земља – дрвеће
И као све разумљиво и првобитно.

8 О анализи особина *Чувара свеша* види у Јовановић 2015б: 538–541 и Ружић 1990: 185–188.

И све улази у непобитни круг истина.

Само над једном звездом великом и чистом.
Блиста круг светао и неповређен.

У њима се Винавер обраћа, рекли бисмо, нашој визуелној имагинацији, стварајући слике које би требало да буду видљиве нашем унутрашњем оку. Занимљиво је како Винавер у оваквим стиховима у круг лако визуелно представљивих појмова уводи и апстрактне елементе, настојећи да их опредмети у близини ових првих.

Други тип песама у *Чуварима света*, који у њима и доминира, јесу песме којима се песник обраћа нашој звучној перцепцији – у њима Винавер више користи искуства везаног стиха, и посебно риму, за коју слободно можемо рећи и да је гомила, ради појачавања звучног утиска као у следећим стиховима:

Окиваш тучније –
И горче лучније
И молније мучније
И мукло обр**учније**
И зв**учније**. (подвлачење М. А.)

Звучни утисак овде посебно појачава употреба дактилске риме, са чак три слога која се гласовно поклапају.

Овакво гомилање риме, наравно уз још неке елементе Винаверовог текста, игра и интегративну улогу у његовој књизи. Поред овога песник често користи и алитерације које такође доприносе јединствености текста, као и његовој специфичној звучности. Обратимо само пажњу на понављање гласа „с“ у наредним стиховима:

Све је **с**вему мукла храна
Нема **с**светом **с**мисла знана
Сломљен, ко је игда чеко
Да од ноћи и од дана
Иззори **с**е јавље неко.

Горко про**с**тор тиња **с**венут:
Свет **с**нен хтео
У звездани огањ зрео
Да претрни ума тренут. (подвлачење М. А.)

Поред овога, у *Чуварима света* честе су и анафоре, епифоре, еуфоније. Такође, код Винавера често налазимо и лексичка понављања, тј. понављања одређених речи. Нису му у у овој књизи страни ни хијазми и палиндроми.

Служећи се свим овим средствима, Винавер нам у *Чуварима света* жели дати пресек човекове ситуације у свету. Иако, Винавер у овој књизи трага за кључем човековог постојања, за „Великом Речи“ (како каже „Досегнути чудо кроз горку пролазност: / Речју“), некада се то постојање чини бесмисленим. Тако у песми „Све је свему смисла храна / Нема светом смисла знана“, узалудно је чекање сваке објаве: „Сломљен, ко је игда чеко / Да од ноћи и од дана / Иззори се јавље неко“. То непостојање смисла варира се и у песмама које следе.

У свету у коме се налазимо, чини се Винаверовом лирском „ми“[9], „Дух музике скрнави се са телесима / Са трошним плотима дане проводи греховно“. Стање је неподношљиво и зато ово „ми“ у *Чуварима света* вапи: „Загорчавају нас кроз све дахове / Распарчавају нас на све махове“. Оно што највише мучи јесте следеће: „Мерљиви у сваком знаку и додиру: / Бројеви, бројеви, муче и продиру“. Потпуна подвргнутост рационалном, чега су бројеви најјаснији сигнал, највећа је тескоба,

9 Винавер у *Чуварима света* најчешће користи прво лице множине јер жели да опише заједничку, општу ситуацију, да дâ искуство које није само појединачно. Међутим, ово изражавање у множини може бити и говор у име једне генерације. За „ми“ у експресионизму Радован Вучковић каже следеће: „То је општа ознака активистичког експресионизма, при чему се под тим *ми* може подразумевати генерација и скуп тражитеља космичке ведрине или социјалне утопије, или пак секта мистичних трагача за тајном“ (Вучковић 2011: 155).

према Винаверу, за наш свет. Тај тачно распоређени и премерени поредак јесте оно што човека спутава:

Остаје ред и поредак и број
И покрет неискорењив и крој
И свака је победа човека: звездана, биљна
– Бесциљна

Оно што људи у себи носе Винавер назива „праисконски пребол росе“, чежњу за нечим бољим и вишим. Међутим, оно што недостаје и шта је потребно да би се дошло до некакве више спознаје јесте звук: „А нигде звука да веже/ Духа са духом...“ Да би се до неког вишег смисла дошло: „Потребно је – тако веле – / Да ми, као мудре пчеле / И мрави, и разна сићушна чудила, / Без иједне вечности лудила / У сталном успону немо / Језиво истрајно гремо – / Ка вишој свести.“

Ово лирско „ми“ Винаверове песничке збирке налази се у ишчекивању неког откровења у коме ће се објавити виши смисао:

Доћи ће на свет
У знакова новом челику
Објавиће вест горку и велику
И нечији наслутићемо лет.

Међутим, то лирско „ми“ није искључиво пасивно и у стању ишчекивања – у неким фрагментима књиге позива се и на делање. Тако се у једној од најпознатијих песама из књиге „Разјарити грозд по грозд“ говори шта све треба учинити да би се доспело до коначних истина. Треба разјарити, продубити, расклопити, уогњити итд. Такође, о томе се пева и у песми „Преци услед даљине“. За разлику од предака који су изгубили своја права „У миру молитава/ У благослову слава/ У ореолу глава“, та нова модерна генерација у чије име Винавер пева изјављује:

А ми васељенама свежине
Кроз камене планине
Болова дивљине
И ледене месечине
Грлимо висине
Растемо у ширине
Обузимамо дубине
Вапајем корова и лелеком трава.

Рујни, бујни, чујни цветови
Са хиљаду цвасти
Преко таласа све нови:
Сви, свуд ничемо, на све стране
Од свега стварају сви штите.

Дакле, за разлику од старије генерације која се задовољила оним датим, не стремивши у висине и не правивши никакву побуну, њихови наследници на различите начине непрестано теже ка нечем вишем. Занимљива је и једна друга песма ове збирке, у коме се то „ми“ такође може тумачити у генерацијском кључу. Винавер у овој песми својој генерацији испевава праву апотеозу говорећи о њима као „првим неимарима“:

Ударци по камену,
Грчеви у схватању,
Варнице у пламену
Сазнања у блистању...

У полету дубоку
У великом Знању Ствари
У немоћи горком току
Ми смо први неимари.

Када се оствари тај продор у висине, долазак до смисла указује се као „свих суштина зрели мир“, или, у другој песми, као ћутање и истоветност:

Када сазнање Свега
Завршну оствари Дугу
И оштри значај Спрега
На заноса Кругу:

Престаће мукла сетност
И болна вечита лутања
Засводиће коб ћутања
– У коначну истоветност.

Ипак, чешће су оне песме у којима се пева о ишчекивању доласка смисла. Тај долазак често је повезан и са нестанком живота оваквог какав јесте:

Под сваким знаменом
Под стаблом, каменом
Прожет језивим пламеном
Живот се круни и смањује: (подвукао М. А.)

Испод свих веза, привлачења
Ознака и значења
Глуха су проврела зрачења –
И свањује...

Песма сличне тематике, у којој се доносе слике кретања и свитања и процветавања, јесте и „Доћи ће дан, ко Блудни син“.

Још једна песма у којој се ишчекује долазак коначног часа јесте „На великом Часовнику света“. Винаверове песме из ове књиге, поготово испеване на тему откривања коначног смисла, иду у круг апокалиптичне лирике. Тај коначни и неочекивани час јесте час „Свеопштега Помирења“ и крај космичког хаоса и пометње:

И мора, и догађаји
И тице, и васељене
Преплашени, полетеће
Пут Хаоса.

И са ужасом ће осетити
Да нема више Хаоса.

Дакле, и у овој песми долазак свеопштег краја света изгледа као ступање у један свеопшти мир.

У тој спознаји о којој се пева и којој се тежи, Винавер је значајну улогу наменио људској свести и људскоме уму. Отуда није ни чудо што су многи савременици Винавера оптуживали за превелики интелектуализам, јер је он значај ума уписао и у своју збирку. Тако песник пева о покушају људске свести да обухвати читав космос и све пространство света. И такав, најтежи задатак задао је песник Станислав Винавер себи у овој књизи. Међутим, свест која успева да све то обухвати доживљава слом:

И тада свест преко свих светова
Преко свих векова
Заражена световима и вековима
Полете и она, у трк, у плес и у слом...

Тако се лирско „ми“ ове песме на крају може само да се вајка: „Свест, свест, свест / Бесциљна наша свест...“

Иако песник тежи и својом мишљу да изађе из задатих оквира, то није увек могуће. Тако у песми „Када се мисао земље“ мисао песничког „ја“ стреми у висине, али остаје у „канџама земље“: „И носи земљина мисао / У гнездо крваво своје / Моју голупску мисао“.

Винавер у више наврата описује долазак тог коначног трена у коме ће нестати досадашњи свет и досадашња васиона, васиона коју обележавају бројеви, односно крајња рационалност:

Тако се савијала и она
Васиона
Прастарих формула Древни Дом
Пред Бројева слом...

Та коначна истина и сазнање за којим се у спеву *Чувари света* тежи назива се на једном месту (у песми „Биљка и камен“) „алфом и омегом“, чиме нам Винавер призива у сећање песму „Спомен на Руварца“ Лазе Костића.

Значајне теме Винаверове књиге јесу и сама песма и песничка техника. На ово је, као што смо већ рекли, у свом тексту указала још Иванка Удовички. Многе песме из *Чувара света* могу се разумети као певање о певању. Тако у једној краткој песми од свега седам стихова Винавер исказује похвалу једном од својих најомиљенијих песничких средстава – рими:

Кад све буде тако књижно
И настане тешки тајац
Слик се јавља: као пајац
И Мисао носи, брижно.

И духове блудних тама
Води, горким вијугама
Ка смисловим обалама...

Такође, чини нам се да и песма „Кад уђеш у зачарани круг“ говори о послу песничком:

Кад уђеш озбиљан и блед
У игру што је огањ, што је лед
У тешки слог, у мутни ред –

Замрси мукле чинове
Разгали болне кринове […] (подвукао М. А.)

Међутим, покушај да се песништвом продре у непознато не остаје некажњена. Тако нам у песми „У линијама био је смисао линија“ песник пева о ономе што се дешава некоме ко је својом поезијом уздрмао васељену и покушао досегнути смисао:

Хтео сам пронаћи звезду у болу линије
Линију бола у звезди.
Ископати стварност из зна.
Ишчаурити смисао из знака.

И када су моје басме
Покренуле трошно здање Васељене
– Привидно необориво –
За нова судбоносија дозревања:

Ја сам нагло прогнат из Постојбине Смисла
И све је остало у тешкој опсени пуке вере.

Ко је песника прогнао из те „Постојбине Смисла“? Можда богови које помиње у песми „Вековима тице нас кликују“ – у њој они попут античких божанстава из зависти кују заверу против песника:

Не могу да нас виде и чују
Против нас завере своје
Богови груби плету и кују...

Мрзак им је дух и духа сласт
И тица мудрух распевана страст.

Грађевине (а то могу бити и песме) које су саградили трагаоци за смислом, међутим, могу послужити да у њима уживају „ћивтице“:

Најзад су саграђене палате
На њима се сунчају сад
Не они, којих рад’
Лукови се извише у звук
Звукови се умудрише у лук.

Не. Већ неке звездане мале ћивтице […]

Као ћивтице могу се схватити и уметници који нису склони новим истраживањима и продорима, већ конформистички употребљавају већ освојене уметничке вредности, освојене, наравно, од стране других. Ова песма се, дакле, као и још неке друге из *Чувара света*, може читати и у алегоријском кључу. Алегорију је Винавер користио и у *Вароши злих волшебника*, а посебно у прозној књизи *Громобран свемира*.

Песимистични тонови нису ретки у *Чуварима света*. Тако се у песми „Свуда је тешко шумило“ губи нада да би се „густа, гњила и неизлачива“ стварност могла превазићи. Нешто ниже у поеми налазимо и следеће стихове:

Јер све слободе
У васељенскије ропство воде

Брда и народе
И у занос бешњи
За бића спој тешњи...
И у горча хтења...
Јер нема, изван хаоса
– Спасења.

У оваквим тоновима *Чувари света* се и завршавају, на њиховом крају Винавер призива и привиђења која се појављују и у певању њему унеколико блиских песника, Црњанског и Дединца:

О, о, после свију облика
Можда и нема немушта језика.

И не постоји свеопшта драж
Ни свеопшта бдења...

Све: само лаж
Закаснелих поколења,
Пољубац који дају привиђењима
– Привиђења.

Винавер је у књизи *Чувари света* покушао да се позабави оним најозбиљнијим. *Чувари света* јесу књига у којој се покушава разумети земаљско стање човеково и представљају покушај да се из тог стања пређе у простор неког више смисла и хармоније, ма где се он налазио. Винавер га са једне стране тражи у васиони, док се с друге спушта у дубину сопственога бића. Кренувши опасним путевима песничког свођења на суштинско, Винавер је покушао да га изрази новим песничким ритмовима и апстрактним песничким сликама. У неким најбољим тренуцима ове књиге Винавер је, успео да оствари своју песничку победу. Неизрециво је покушао да изрази песничком структуром која је хармонија у дисхармонији и дисхармонија у хармонији. Такав укрштај супротности подсећа на учење његовог идола Лазе Костића. Иако носе знатна обележја времена у ко-

јем су настали, *Чувари света* су, мислимо, и даље једна од најбољих песничких књига о продору у непознато коју имамо. Они су драма свести која се рве да спозна оно коначно.

Литература и извори

Аноним 2015: [Аноним], „Опет књига стихова“ у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Баура 1970: Sesil Moris Baura, *Nasleđe simbolizma. Stvaralački eksperiment*, Beograd: Nolit.

Богосављевић 1998: Срдан Богосављевић, *Антологија експресионистичке лирике*, Нови Сад: Светови.

Бублић 2015: Драган Бублић, „Пјеваније г. Винавера – *Чувари света*“, у: у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Винавер 1964: Станислав Винавер, *Станислав Винавер*, приредио Јован Христић, Београд: Нолит.

Винавер 2002: Станислав Винавер, *Проблеми нове естетике*, Београд: Народна књига.

Винавер 2012а: Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Дела Станислава Винавера, књига 3, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Винавер 2012б: Станислав Винавер, *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*, Дела Станислава Винавера, књига 8, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Винавер 2015: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

Гавриловић 2015: Зоран Гавриловић, „Станислав Винавер: *Европска ноћ*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Дубравчић 2015: Владо Дубравчић, „Стихови из заробљеништва Станислава Винавера – *Европска ноћ*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

З. 2015: З. „Много тражења“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Јовановић 2015а: Никола Б. Јовановић, „*Cerebralia*г. Станислава Винавера: неколико неповезаних примедаба на белим пољима, уз стихове које је писац назвао *Чувари света*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Јовановић 2015б: Јован В. Јовановић, „Винаверова поезија и модерни песнички правци“, у: *Заноси и прикоси Станислава Винавера*, Дела Станислава Винавера, књига 18, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике и наставна средства.

Кашанин 2015: Милан Кашанин, „Станислав Винавер: *Чувари света*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Кордић 2015: Синиша Кордић, „*Чувари света*“, у: у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Крајинац 2015: Б. Крајинац, „*Чувари света*. Песме Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко

Тешић,Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Манојловић 2015: Тодор Манојловић, „*Ратни другови* Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Милићевић 2015: Никола Милићевић, „Станислав Винавер: *Европсканоћ*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић,Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Михајловић 1956: Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva rata*, Beograd: Nolit.

Миљковић 2015: Бранислав Миљковић, „*Чувари света*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Мишић 1956: Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска.

Настасијевић 2015: Момчило Настасијевић, „Станислав Винавер: *Чувари света*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић,Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Павловић 2015: Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“, у: *Заноси и пркоси Станислава Винавера*, Дела Станислава Винавера, књига 18, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике и наставна средства.

Пешић 2015: Миодраг М. Пешић, „Станислав Винавер: *Чувари света*“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Ружић 1990: Жарко Ружић, „Винаверов стих“, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредио Гојко Тешић, Београд, Пожаревац: Институт за књижевност и уметност; Браничево.

Спиридоновић Савић 2015: Јела Спиридоновић Савић, „Песме Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић,Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Стефановић 2015: Светислав Стефановић, „*Чувари света* – збирка поезије Станислава Винавера“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ*, Дела Станислава Винавера, књига 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике и наставна средства.

Тешић 1998: Гојко Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Београд: Просвета.

Удовички 1990: Иванка Удовички, „Поема *Чувари света* Станислава Винавера“, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредио Гојко Тешић, Београд, Пожаревац: Институт за књижевност и уметност; Браничево.

Христић 2015: Јован Христић, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, у: *Заноси и пркоси Станислава Винавера*, Дела Станислава Винавера, књига 18, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике и наставна средства.

Marko Avramović

STANISLAV VINAVER'S CREATIVE EXPERIMENT: ON THE BOOK *ČUVARI SVETA* (*GUARDIANS OF THE WORLD*)

Summary

The first part of this paper offers a critical reception overview of Vinaver's collection*Čuvari sveta* (*Guardians of the World*), and the second attempts to contribute to the interpretations of this work. Vinaver's book is discussed from the aspect of his poetic texts written in the years preceding the publication of *Čuvari sveta*, namely: „Bergson i novi pokret u umetnosti" (Bergson and the new artistic movement), „Bergsonovo učenje o ritmu" (Bergson's teachings on rhythm) and „Jezičke mogućnosti" (The potentials of language).

V

82.0
821.163.41.09-7 Винавер С.

Ана Петковић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
anna.slav@live.com

ПАНТОЛОГИЈЕ ПРОТИВ ДЕЛФИЈСКОГ ОРАКУЛА: АВАНГАРДНА АНТИКА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду се један полемички текст Станислава Винавера посматра као алузија на поезију Архилоха са Пароса. Јампска лирика у антици и пародија код Винавера специфичне су врсте критике песничких поетика одређених жанрова или књижевних праваца. Станислав Винавер од Архилоха преузима поједине песничке поступке, да би их искористио у полемици са својим књижевним опонентима. У поезији Станислава Винавера, међутим, алузија на песнички текст античких и српских лиричара има сасвим другачији циљ – она указује на жељу песника да буде укључен у класични лирски канон.

Кључне речи: Архилох, пародија, јамбографија, „инвективни текст“, поетика хаоса.

Када Владимир Проп у свом истраживању „Проблемы комизма и смеха“ дефинише пародију као „имитирање спољашњих, формалних одлика неке појаве и порицање њених унутрашњих својстава и смисла“, он за пример пародије код Антона Чехова узима текст лажног рецепта који јунак његове приче „Ноћ уочи суда“ преписује непознатој дами на железничкој станици (Пропп 2002: 62–63):

(Recipe) Rp.
Sic transit 0,05
Gloria mundi 1,0
Aquae destilatae 0,1
По једна кашика на свака два сата
Г-ђи Сјеловој Др Зајцев

Да би се начинио и схватио наведени текст пре свега је неопходно да аутор познаје и правилно рекреира форму рецепта, што за Чехова као лекара није представљало потешкоћу, а затим, за једно дубље разумевање смисла и суштине саме пародије, потребно је да и аутор и читалац владају латинским језиком и препознају културни контекст у коме се примарни текст, „Sic transit gloria mundi“, обично користи. Пародија рецепта у контексту Чеховљеве приче нема за циљ да изазове комични ефект – напротив, измењени садржај формалног текста придаје универзално значење ситуацији људске немоћи у неуспелом покушају појединца да преступи границе хришћанске етике и прекрши устаљена правила друштвеног понашања. Рецепт доктора Зајцева, како открива ток Чеховљеве приче, није се показао као сасвим делотворан ни у ослобађању јунака од формалности таштог грађанског живота.

И у историји књижевности пародија се може посматрати као својеврсни текст-индикатор, мада се њена суштина и деловање у књижевности и култури тиме не ограничавају. Владимир Проп тумачи пародију као средство откривања унутрашњих недостатака и неуверљивости пародираног појма, а појаву књижевне пародије сматра знаком да су одређени књижевни феномени, пре свега књижевни правци, преживели и изгубили пређашњи утицај (Пропп 2002: 64). Можемо претпоставити да и у поетици експресионизма, правца који се одликује појавом целог низа пародијских књижевних текстова, пародија има управо ову улогу. У „Манифесту експресионистичке школе“ Станислав Винавер на овај начин карактерише књижевни реализам и импресионизам:

> Дало би се математички доказати, на основу досада пређених догађаја и еволуција у литератури, да смо ми морали доћи, и бити онакви какви смо. Па ипак, ми нисмо дошли само на захтев историјске нужности, као удубљење реализма, као антитеза импресионизма, и

као последица факта, да се све старо у старим облицима изживело, и сасвим природно оставило само могућност искоришћавања оних руда у себи, које нису биле вађене. Ми нисмо само литерарна последица пређенога пута. Са нашим временом ми смо грчевито везани. Чак и кад желимо да побегнемо из њега, ми се боримо за слободу од природе, као и наше време. Случај је хтео да смо ми и на основу логике тока књижевних форама оно, што бисмо били и после сасвим друге једне формалне прошлости. Прошлост за нас није битна. (Винавер 1921: 11)

Ако се сада вратимо на Пропово објашњење, видећемо да већ из његове прве дефиниције, као и из примера који смо навели на почетку, следи да књижевна пародија делује по принципу раскола форме и садржаја текста, разбијања њихове чврсте везе и јединства. Винавер у „Манифесту“ посебно наглашава однос експресиониста према форми, њихову отворену склоност да устаљену форму разбију и истраже могућности новог поетског израза у потрази за новим суштинама у поезији и уметности:

Свака епоха ствара мреже за хватање природних сила, свака епоха ствара, на погодном месту, уметнички млин, који је окрбтан силом пролазећега, горскога потока.

Но свака епоха нађе начина да зароби природу на аргатовање, али само дотле, док су форме јаке, док форме могу да издрже отпор и напон заробљенога духа, као у лајћенској боци. Чим форме напукну, снага природе напушта их, и узалуд су те форме узор од фино сграђеног резервоара, садржај је ишчилео.

И за то друга епоха, ако хоће да се користи енергијом неке природине снаге, мора да нађе и нове облике, у које ће природу намамити. (Винавер 1921: 18–19)

Пародија се с правом може сматрати аналитичним типом књижевног текста чији аутор не само веома до-

бро познаје поетичке технике, већ и са изразитим интересовањем и пажњом разматра формалне одлике и сам садржај прототипа. И у српској књижевности на почетку двадесетог века, код Станислава Винавера, она се, како Иван В. Лалић указује у есеју „О пародији“, може посматрати као један вид књижевне критике чији циљ није само да открије недостатке прототипа, већ и да „афирмише, тумачи или критички осветљава књижевно дело“. То је критички текст који издваја озбиљни уметнички квалитет у делу у једнакој мери као што и „демистификује евентуални привид“ (Лалић 1997: 257).

Ако посматрамо пародијски текст кроз призму поетике српског експресионизма и реторике „Манифеста експресионистичке школе“, онда можемо приметити да аналитичност Винаверове пародије носи у себи и заметак једног наизглед деструктивног начела који евоцира древни хаос. Ова привидна деструктивност експресионистичке поетике именује се у „Манифесту“ ослобађањем речи и појмова од „стега и окова“ форме и „бескрајним ослобађањем свега од свега“:

> Данас, када старе форме нису под милим богом ништа, и у старе плаштове из гардеробе поетских трикова, (ма како они били извезени златом и драгим камењем музике, сентименталности, чулности, романтике), – данас у те плаштове неће се увући ни један краљ и ни један елф. Ми морамо, ако хоћемо да искористимо слепе силе за своје циљеве, морамо наћи нешто друго.
>
> Данас ми улазимо у дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженога. И кад ми у ту револуцију уђемо, све ће се развијати и без нашег великог напора. Природне силе служиће нас, и оживеће ту нашу револуцију.
>
> Не чини револуцију онај ко само то зажели. Мора се знати: како да се почне са ослобођавањем речи, појмова, представа — од њихових стега и окова. Ми, експре-

сионисте, почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у бескрајно ослобођење свега од свега. (Винавер 1921: 20–21)

У „Манифесту“ хаос не подразумева несистематично разбијање форме, већ, напротив, систематично „размештање“ , конструктивно „струјање“ и сасвим одређену динамику – „динамику хаоса“, живи унутрашњи покрет који означава излазак из мртве статичности.

Некада се догоди да можемо уочити изразиту сличност две временски удаљене књижевноисторијске ситуације, на ширем плану, и у два упоредна примера појединачних историјских или псеудоисторијских ситуација. На такво поређење наводи нас традиционална прича са Пароса, представљена као једна од многобројних епизода из биографије најстаријег грчког јамбографа Архилоха. Ова прича се наводи у тексту такозваног Мнесиеповог натписа из трећег века нове ере и сматра се основним литерарним извором из доба хеленизма за рецепцију традиције о Архилоховом животу (фр. A 12, Lassere-Bonnard). Део текста у натпису тумачи се као прича о установљавању Архилоховог херојског култа на острву. У њој се говори о томе како је Архилох подучавао хор грађана, да би на Паросу први пут јавно извео песму у част Диониса. Песник је импровизовао тако што је променио стил песме, користећи при извођењу и ненормативну лексику. Затим се у тексту натписа наводи како је заједница ову импровизацију оценила као „сувише јампску“, а Архилог био изведен пред суд и кажњен. Када је становнике Пароса и њихову земљу напала болест неплодности, а грађани потражили савет Делфијског пророчишта, Аполон је објавио да последице казне на Паросу неће проћи док год се Архилоху не укажу херојске почасти у новом светилишту, где ће се убудуће поред других богова, а посебно Диониса, поштовати и нови херој (Nagy 1990: 395–397). Улога учитеља хора додељена Архилоху у овој причи потврђује везу јампске поезије са Дио-

нисовим култом, на исти начин као што се она доводи у везу и са Елеусинским мистеријама у тексту Хомерове „Химне Деметри“. Јампска поезија је у свом корену везана за хтонска божанства и култове обнављања природе (West 1974: 23–25).

У антици, лирски и драмски жанрови које обједињује јампски стих – дитирамб и јамбографија, комедија и сатирска драма – оформили су се из једног неиздиференцираног жанра у доба установљавања градских Дионизија за Пизистратове тираније, у исто доба када се кодификује и грчки еп. Будући да су ови жанрови везани за појам пародирања паралелних жанровских типова – епа, трагедије и хорске лирике, и за критику одређених друштвених појава и карактера, перцепција и степен разумевања њиховог садржаја и стила у великој мери зависе од књижевног и историјског контекста – у сатирској драми и комедији наилазимо на пародију трагедије, док се у јамбографији пародирају узвишени стил и формалне одлике химне и епиникије. Заправо овај други тип жанра формално представља рецепцију официјелне поезије из песпективе друштвеног слоја са маргина званичне културе – тип књижевног текста испрва оријентисан на формално порицање свега што је у званичној култури актуелно, између осталог, и самог друштвеног поретка. Међутим, овај жанровски тип увек упућује на свој прототип, који остаје његов битни део.

У савременој класичној филологији разликовање два супротстављена жанровска типа заснива се на принципу разликовања такозваних „текста похвале“ и „инвективног текста“, чије најизразитије особине у лирици налазимо управо у јамбографији. Ова дистинкција темељи се на истраживањима Жоржа Димезила о правилу уједначавања текста похвале и текста порицања у индоевропском друштву, што је, према овом научнику, суштина друштвеног нормирања путем књижевности (Dumézil 1943). Следећи Михаила Бахтина (Бах-

тин 1965: 107), Грегори Нађ „инвективни текст“ тумачи као порицање друштвене норме којим се она, међутим, потврђује и реафирмише, наводећи као пример за одговарајућу друштвену појаву концепт карневала у средњевековној и ренесансној култури према Бахтиновом тумачењу (Nagy 1990: 397–399). Бахтин и у тексту „Рабле и Гогољ“ веома важну улогу у развоју књижевности додељује народној култури, сматрајући да је увођење некњижевног језичког слоја у књижевни текст битно средство у борби са застарелим наносима поетског језика, које путем ослобађања заборављених и табуисаних значења, скривених испод „примерене површине речи“, доводи до „препорода“ поетског језичког фонда. Према Бахтину, овај препород се одвија „повратком на почетак“ или, тачније, „обнављањем почетка“. Управо ово „парадоксално“ напредовање открива суштину живе динамике поетског језика (Бахтин 1975: 491–493).

Један други аспект традиције јампске лирике је топос који у самој Архилоховој поезији, у једнакој мери псеудоаутобиографској колико и књижевна традиција о његовом животу, поприма облик сукоба песника са једним старијим чланом заједнице, Ликамбом. У савременим истраживањима можемо наћи мишљење да се иза чувених Архилохових вербалних напада на Ликамба због раскинуте веридбе са његовом кћерком Необулом, заоденутих у форму сукоба поколења који се тиче и грађанске етике, заправо скрива сукоб две песничке поетике (Hawkins 2008: 94). Карактеристично је да Архилох у својим стиховима превазиђени песнички стил опонента представља и као старачку немоћ – то је мотив који се понавља у нешто измењеном облику и у Мнесиеповом натпису, у причи о незгоди која је задесила становнике Пароса када су казнили Архилоха. У поезији каснијих јамбографа Хипонактове оптужбе упућене Бупалу и Калимахове препирке са александријским филолозима све више се усредсређују на питања поетике и откривају природу директне формалне критике естетских начела опонента. Ипак,

Архилохови стихови против Ликамба у античкој, а и касније у европској књижевности, остају парадигма за јампску инвективу управо због своје семантичке сложености и реалистичке снаге. Један детаљ у овој „расправи“ остаје посебно изражајан – Архилохова подругљива басна о лисици и орлу који је прекршио заклетву о пријатељству. Ова алегорија одређује Ликамбов нечасни поступак као јавну срамоту за целу породицу, што и доводи до кобних последица, како преноси традиција. Узорна прича о сукобу Архилоха са Ликамбом указује на борбу песника млађег покољења за друштвени статус, али говори и о једном добу промена естетских и поетичких норми у грчкој култури.

Чини се да се у расправама које су се распламсале у српским књижевним часописима после Првог светског рата полемички дијалог Станислава Винавера са Богданом Поповићем одликује управо оваквим „јампским штимунгом“. Одговарајући на оптужбе које је Поповић 1921. године изнео против нових модерниста, када је у *Српском књижевном гласнику* објавио чланак о штетном утицају централне Европе на српску модерну поезију (Поповић 1983: 162–163), Винавер у тексту „Делфијски оракул опет проговорио“ Поповићев критички глас назива *уморним*. Алудирајући на француске утицаје у Поповићевим ставовима, он примећује да нова *Питија* говори, *des choses bien anciennes*, док његово мишљење о модерној књижевности сматра одјеком, неколико деценија закаснелим, аргумената Макса Нордауа:

> Он је наиме, доказивао да су сви ти „нови“ (а садашњи стари и признати класичари: енглески прерафаелити, Самен и француски Дућићевци и т. д.) очајно болесни . То више не би рекао ни г. Пол Бурже академичар. Чудновато је да г. Богдан Поповић овако својски примио застареле аргументе Макса Нордау? У осталом, зашто чудновато? Сваки тражи савезнике у ово доба борбе противу реформи, слобода и ослобођења. Дакле стари смо ми, али су *још старији они, који нас нападају у име „здравља“*. (Винавер 1921а: 163–164)

Изјављујући да је Богдан Поповић лишен осетљивости нужне за песничко стваралаштво, Винавер закључује своју реплику подсећајући опонента и читаоца на басну о лисици којој су одсекли реп (Винавер 1983: 163–64).

Ова реплика-пародија упућена Богдану Поповићу може се посматрати као један пропратни текст уз *Пантологију новије српске пеленгирике*, и као увод у следеће Винаверове *Пантологије*, где се пародија претвара у доследно спроведен систем књижевне критике. Да се естетске норме мењају, а песнички и уметнички канони морају рекреирати, није писао само Станислав Винавер у „Манифесту српског експресионизма“, већ и аутори многобројнх европских манифеста и уметничких програма крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. Као нова интерпретација античког текста сродног типа и стила, ова Винаверова полемичка пародија има за циљ да потврди уметничку вредност модерне српске поезије и да на један специфичан начин укаже на тежњу српске авангардне поезије да из темеља обнови класични лирски канон.

Реторика „Манифеста“ наизглед пориче песничке каноне на начин на који то чини и Милош Црњански у „Објашњењу ‘Суматре’“: „Положај, дух, наше поезије, после рата и, не могу а да не напишем, после Скерлића, сасвим је нов и измењен. Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони!“ (Црњански 1959: 176) Ипак, у Винаверовој лирској поезији, као и у лирици Милоша Црњанског, парафраза класичног песничког текста има природу сасвим различиту од алузија на класику у његовим полемичким текстовима и пародијама. Као што Милош Црњански у *Лирици Итаке* већ у „Прологу“ користи архајски мотив „нове песме“ да би потвдио своју намеру да се укључи у канон класичних лиричара, тако и Станислав Винавер, следећи примере Војислава Илића и Јована Дучића, уграђује у *Варош злих волшебника* своју авангардну варијанту класичне поетичке песме:

Ја кујем длетом мермер мелодични.
Музика боја облик дочарава,
Потези бодри, галебима слични
Кликћу над морем привидових јава.

Ја кујем длетом уз песму дубоку
Што тако пева, да још израз чека,
Што није видна гледањем човека
Што блешти блеском у лазурном току.

Прапесмо моја, кад би ти се дала
У овај мермер уковати крти,
Па макар срца златне шаре стрти
Изгребати их врхом од кинцала

Прелити мермер, крвљу од корала!
(Винавер 2015: 53)

У Винаверовој неразумљивој, недореченој и *дубокој* песми назиремо Хорацијеву „нову песму“ уковану у *мермер* који је и Дучићево наслеђе: „Ја кујем длетом уз песму дубоку / Што тако пева, да још израз чека, / Што није видна гледањем човека / Што блешти блеском у лазурном току“ (Исто). Винаверов *мермер мелодични* је основна синестезија у његовој поетичкој песми-синестезији. У његовој експресионистичкој *прапесми* обједињују се мелодија и мермер, музика и боја, боја и облик, крв и корал, привид и јава, да би се из њих, као из древног хаоса, формирала нова песничка хармонија. Винавер поново ствара универзалну поезију и враћа се при том симболизму, романтизму, античкој класици и „првим мистичким попевкама орфичара“. У лирици на почетку двадестог века овај древни хаос може да постоји у дубинама самог песничког субјекта у облику нејасних наговештаја из *Несвесног*, као тамно *прадревно оно*:

Све што још није допрло до духа
Чији лик није јасан још у свести,

Све мисли моје магленога руха
Све тајне, чудне, из Несвесног вести.

Наговештаји, једва гласни гласи,
Осећам сада, све како ми гине,
Ко пламен прамен губи се и гаси.
Свести га вихри гоне, у даљине.

Сањај сан први, ти, прадревно оно,
Ти, што се кријеш у магле, облаке,
Ти, предисконска, чедна васионо,
Ти, која волиш у мисли сумраке...

За таму (твоју?) донели су зраке...
(Винавер 2015: 49)

Тамним, хтонским начелом неразумљивости, укорењеном у *Несвести* песничког субјекта *Вароши злих волшебника,* могу се објаснити стил ове наизглед формално и садржајно нејединствене песничке збирке и наизглед парадоксални стихови уводне песме који говоре управо о односу форме и садржаја у новој поезији: „Сваки стих химне у вароши злих волшебника, / проклиње зле волшебнике. / Но зли волшебници уверили су народ, да то није проклетство, / већ благослов (Винавер 2015: 9). На тај начин „текст проклетства“ код Винавера постаје извор новог значења и „новог живота“ у лирици експресионизма, о чему у то доба пише и Милош Црњански у свом „Објашњењу ‘Суматре’“.

Литература

Бахтин 1965: Михаил Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва: Художественная литература.*

Бахтин 1975: Михаил Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики. Рабле и Гоголь.* Москва*: Художественная литература.*

Dumézil 1943: Georges Dumézil. *Servius et la Fortune: Essai sur la fonctíon sociale de louange et de blâme et sur les eléménts indo-européens du cens Romain*. Paris: Gallimard.

Лалић 1997: Иван В. Лалић *О пародији* у *Дела Ивана В. Лалића. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*. Александар Јовановић (ур.), Београд: ЗУНС.

Nagy 1979: Gregory Nagy. *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Nagy, 1990: Gregory Nagy. *Pindar's Homer:The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore – London : The Johns Hopkins University Press.

Пропп 2002: Владимир Пропп. *Проблемы комизма и смеха.* Москва: Лабиринт.

Hawkins 2008: Tom Hawkins. „Out-Foxing the Wolf-Walker: Lycambes as Performative Rival to Archilochus." *Classical Antiquity,* књ. 27, св. 1, 93–114.

West 1974: Martin West. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin – New York.

Извори

Archiloque 1958: Archiloque. *Fragments*. Texte établi par François Lassere, trad. et comm. par André Bonnard. Paris.

Винавер 1921: Станислав Винавер. „Манифест експресионистичке школе". *Громобран Свемира*. Београд: Издање Свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга, 3–28.

Винавер 1921а: Станислав Винавер. *„Делфијски оракул опет проговорио"* у: *Зли волшебници. Полемике и памфлети у српској књижевности 1917-1943*. Књига прва 1917-1929. Тешић, Гојко (ур.). Београд: Слово љубве – Београдска књига, 1983.

Винавер 2015: Станислав Винавер. „Варош злих волшебника". *Дела Станислава Винавера. Европска ноћ. Са-*

бране песме (1919–1955). Гојко Тешић (ур.), књ. 10, Београд: Службени гласник.

Поповић 1921: Богдан Поповић. „Стеван Маларме, симболизам и други 'изми'", у: *Зли волшебници. Полемике и памфлети у српској књижевности 1917–1943*. Књига прва 1917–1929. Тешић, Гојко (ур.), Београд: Слово љубве – Београдска књига, 1983.

Црњански 1959: Милош Црњански. *Итака и коментари*. Тартаља Г. (ур.). Београд: Просвета.

Ana Petković

PANTHOLOGIES AGAINST THE DELPHIAN ORACLE:

THE AVANT-GARDE ANTIQUITY OF STANISLAV VINAVER

Summary

In this paper, we view a polemical text written by Stanislav Vinaver as an allusion to an iambic parody by Archilochus of Paros and his criticism of canonised poetry and the official culture.

Apart from the fact that a literary parody is a text-indicator of sorts, a means of bringing to light internal defects and lack of verisimilitude, as well as a form of affirmation of the literary phenomenon being parodied, it can rightly be considered an analytical type of text, whose author reviews, with pronounced interest and attention, the formal characteristics and the actual content of the prototype. If we view parody through the prism of the poetics of Serbian expressionism and the rhetoric of *A Manifesto of the Expressionist School*, we can see that the analytical nature of Vinaver's parody also carries within it a seed of a seemingly destructive principle that evokes ancient chaos.

Vinaver's retort-parody, composed in the manner of an iambic invective, addressed to Bogdan Popović as a response to the accusations levelled against new modernists by Popović in 1921 on the pages of *Srpski književni glasnik* [The Serbian Literary Herald], is merely an accompanying text to *A Panthology of Recent Serbian Wormwood Lyrical Poetry* and an introduction to Vi-

naver's *Panthologies* that followed, where parody is turned into a consistently realised system of literary criticism. In Vinaver's lyrical poetry, however, a paraphrase of a classical poetic text is completely different in character from allusions to classics in his polemical texts and parodies. Following in the footsteps of Vojislav Ilić and Jovan Dučić, in his lyrical collection *Varoš zlih volšebnika* [The Town of Evil Wizards], seemingly uneven in terms of form and content, Stanislav Vinaver returned to symbolism, romanticism, antique classics and the poetry of the Orphicists, and strove to recreate universal poetry in the spirit of expressionism, in order to renew the classical lyrical canon from its very foundations by returning „to the beginning".

821.163.41.09-7 Винавер С.

Горан Радоњић
Универзитет Црне Горе, Филозофски факултет
gmradonjic@yahoo.com

ВИНАВЕРОВЕ ПАРОДИЈЕ И АУТОПАРОДИЈЕ

Апстракт: Винаверова *Пантологија новије српске пеленгирике* најчешће се посматра у односу према *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића. Осим на тај начин, Винаверов пародијски поступак сагледава се у другачијем контексту, а то је поезија самог Винавера. Показује се да од самог почетка Винаверовог стварања можемо уочити тенденцију да пародија, осим ка другим пјесницима и жанровима, буде окренута и према себи, према сопственој поетици, а и модернизму уопште, у исто вријеме чувајући и „озбиљност“ казивања. Тако Винавер не само што разграђује симболистичку поетику него и пише на симболистички начин, да би касније поново, пишући модернистички, истовремено стварао аутопародије и аутотравестије. То стално преиспитивање и самопреиспитивање Винаверова је константа и аутентична особина.

Кључне ријечи: пародија, аутопародија, аутотравестија, радикални модернизам.

> Ми и обарамо сами себе, јер ми, као и природа, налазимо задовољство не у коначности једнога постигнућа, већ у периодичности победе и пораза. („Манифест експресионистичке школе“)

Читајући Винаверове пародије, Иван В. Лалић препоручује да се мора поћи од „начелне самосталности пародије као књижевног дела. То није у контрадикцији са постојањем ‘оригинала’, модела који инспирише

пародичара; тај модел је само подстицај за ново остварење, које вреднујемо новим, различитим мерилима“ (Лалић 2012: 674). То, наравно, не можемо дословно узети – сам термин *пародија* упућује на то да се ради о „паралелној пјесми“, пјесми која јасно успоставља интертекстуалне везе, при чему је однос са другим текстом (тј. конкретним текстовима или жанровима) кључан за њено разумијевање. Али, осим као одбрану вриједности пародије уопште, па и Винаверове, можемо тај Лалићев став схватити и као упућивање на цјеловитост саме Винаверове књиге. С друге стране, Лалић истиче: „Његове *Антологије пеленгирике* су донекле и пародија једне одређене књиге: *Антологије* Богдана Поповића (што најјасније долази до израза у првој *Антологији* из 1920)“ (676). А то ће нагласити и многи прије и након Лалића.[1]

Можемо се запитати да ли је Винавер кренуо од Поповићеве антологије, односно од Поповићевог предговора, како сматра Тешић,[2] или се она „наметнула спонтано и неизбежно“, „као практично једини модел“, кад је број пародија нарастао и кад се јавила потреба да се оне групишу по неком систему, како претпоставља Лалић (676). Ту може бити од значаја и то што Винавер са пародијом почиње прије појаве Поповићеве антологи-

1 Од новијих истраживача, рецимо, наћи ћемо код Петровића да је Винаверова *Антологија новије српске пеленгирике* настала „као пандан *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића“ (Петровић 2008: 148); Сељачки Мирковић, поводом Винаверових пародија, објављених под псеудонимом Трајко Ћирић, у часопису *Штампа* 1911, каже да су значајне „као брза и оштра реакција на Поповићеву *Антологију*“ (Сељачки Мирковић 2009: 66).

2 Говорећи о Винаверовим пародијама објављеним 1911. године под псеудонимом Трајко Ћирић, Тешић каже да је „овај вид критичког промишљања управо иницран појавом *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића“, додајући да „ипак, највероватнији повод за реакцију Винавера пародичара јесте објављени предговор ’Начела по којима је састављена *Антологија новије српске лирике*“ (Тешић 1998: 76, 77 н. 7).

је.[3] Можда би се могло закључити да је појава Поповићеве антологије учинила ту, код Винавера већ присутну, тенденцију ка пародији јачом, систематичнијом. У сваком случају, не само за однос према Поповићу, и поетици коју његова антологија канонизује, него и за опште виђење Винаверовог пародијског дјеловања, корисно је да се његове пародије сагледају и у контексту самог Винавера.

Занимљиво је да се прва Винаверова збирка, *Мјеђа* (1911), претвара у пародију циклусом „Песнички записи Трајка Ћирића (млађег)“. Али, ту не долази до оштрог супротстављања сопствене поетике и поетике која се пародира (симболистичке). Напротив, долази до једног необичног споја „озбиљног“ пјевања, пародије и, најзад, аутопародије. Миодраг Павловић, поводом сонета „Сусрет (Maestoso)“, каже да је то „песма вешто написана, музикална и измаштана, али ипак буди неке недоумице“ (Павловић 2000: 254).

У по ноћи тајно пробудише мене
Кренусмо са летом у далеке стране
Промицаху сунца, звезде, васељене
Не бројасмо ноћи, сумраке, ни дане.

На граници Осме Васељене, сене
Пришле су нам нове, грдне и незнане
Зелене, у пурпур страшни обучене
Пре вечности многих нама одаслане.
(Винавер 2012а: 106)

3 „Прву пародију Винавер је објавио у листу *Звоно*, бр. 81, 1908, стр. 1 (‘Госпођица Melle Li-La-Li Arman-u Dival-u’). Кључни низ пародија под насловом ‘Из нове српске лирике’ са алузивним поднасловом ‘Антологија’, и уз временску напомену на крају ‘Маја 1911. године’ (што, наравно, директно упућује на тек изашлу *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића) објавио је у *Штампи* бр. 143, 25. V 1911, стр. 1–2“ (Тешић 1998: 75 н. 6).

Тај сонет, додајмо, долази непосредно иза „Записа Трајка Ћирића“, на почетку циклуса „Finale“.[4] Према Павловићу, разлог за недоумице је у „вишку римовања“. „Је ли то пародија претеране етеризације симболистичких песника? Питање које ће се често јавити приликом читања Винаверових песама: је ли то озбиљно, или је пародија?“ (исто). Павловић открива једну пјесникову парадоксалност: „Као што Винавер у првој књизи пародира симболистичке песме и сам их пише, тако се има утисак да Винавер, пишући своје песме, пише истовремено и њихову пародију“ (255). Може се оставити по страни вредновање – за Павловића, то је, очито, пјесникова слабост: „омакло се то Винавеpу, омицало му се“ (исто), а могло би се, из другачије перспективе и са другачијом претпоставком, уствpдити и супротно.[5] Онда се као важна показује тенденција Винаверова да пародију учини двосмјерном, а истовремено чувајући и „озбиљност“ пјесничког и поетичког исказа.

Ако је посматрамо издвојено из таквог контекста, постоје јасни сигнали да се Винаверова *Пантологија новије српске пеленгирике* може читати као да је усмјерена ка Поповићевој *Антологији*, што је већ примијећено.[6] То се најприје види из самог наслова. Код Винавера пародирају се појединачне пјесме и поетике по-

4 Ту би се могло поставити и једно шире, теоријско питање – колико сама пјесма покреће читаоца на размишљање о аутопародији, а колико се оно јавља под утицајем контекста, тј. пародија које јој непосредно претходе.

5 Основно је питање да ли ћемо неке поступке (у овом случају римовање) схватити као нехотичне, дакле грешке, или као свјесне, дакле успјеле. Сјетимо се Борхесовог Пјера Менара, као и идеје да би се у најмирније књиге могао унијети дух пустоловине само ако их припишемо, рецимо, Џојсу (другим ријечима, ако претпоставимо да иза свих поступака стоји једна моћна интенционалност).

6 У наредних неколико пасуса у којима је ријеч о односу према Поповићу ослањам се на студију *Пародије Станислава Винавера* Милице Сељачки Мирковић (Сељачки Мирковић 2009), посебно на стр. 67–70.

јединих пјесника, а онда и поједини правци, жанрови итд. На другој страни, Поповић жели да његова *Антологија* „буде и својим склопом уметничка“, односно „заокругљено уметничко дело“: „Уредник је желео да се његова *Антологија* може читати као свака друга књига, од почетка до краја, редом којим је састављена“ (Поповић 1970: 217). Такву структуру има и Винаверова *Антологија*. То је онда важно јер говори о (барем) двоструком функционисању Винаверове *Антологије*. Она, дакле, није само скуп појединачних пародија него и сама функционише као текст, као пародија другог текста – Поповићеве *Антологије*. Она имитира и форму Поповићеве *Антологије*, са тродјелном структуром, тј. подјелом на три доба. Винаверов предговор је директна пародија Поповићевог предговора.

Што се тиче односа према пародираном тексту, он је сугерисан већ помјерањима која Винавер чини у односу на Поповићев наслов и предговор. Поповић, упућујући на етимологију прве ријечи из наслова, каже да је „имао намеру да дâ тачно оно што наслов његове књиге обриче – збирку *цвећа* новије српске лирике“ (Поповић 1970: 201, истакао аутор). Винавер помјера фокус, па онеобичава посљедњу ријеч наслова претварајући „лирике“ у „пеленгирике“. Пеленгир, тј. „стуб о који је пре батињања везан какав злочинац да га сви виде“ (*Речник Матице српске и Матице хрватске* 1990), указује на сасвим другачију функцију збирке, на радикално негирање. Винавер донекле слиједи Поповићево указивање на метафору која је у коријену ријечи и служи се двоструком трансформацијом: синегдохом (однос врста–род) и каламбуром (пелен+лирика). Тако се од цвијећа, преко пелена, долази до пеленгира. Притом, од значаја је пелен, као биљка „јаког мириса и горког окуса, која се употребава у медицини“, са фигуративном употребом, у значењу „горчина, јад, чемер“ (*исто*). Одредница на крају Винаверовог предговора даје још једну поенту, развијајући, рекло би се, слику

до краја. Наиме, *Пантологија* се издаје „на Детињце“, а то је празник, трећу недјељу пред Божић, када родитељи вежу своју или туђу дјецу за сто или столицу. Дијете се ослобађа давањем поклона. Ако то погледамо не само као комичну ситуацију, него и дословно, можда се ту може тражити и једна од функција Винаверовог подухвата: он симболички везује српске пјеснике, уопште писце, да би их ритуално ослободио, препородио, и отворио им нове путеве. Види се да је однос према Поповићевом тексту комплексан (ту се директно упућује на одредницу „О Ускрсу 1911.“ у Поповићевом предговору).

Поповићев предговор експлицира различите елементе, па на самом почетку истиче: „Једно обележје ове ‘Антологије’ према већини других у томе је што је она састављена, од почетка до краја, у циљу и по мерилима чисто естетичким“ (Поповић 1970: 201). Извјесну претенциозност свог претходника Винавер карикира, да би његову аргументацију сасвим редуковао: „Најзначајнија особина ове Пантологије, која је ставља испред свих сличних радова ове врсте, енглеских, поругалских и исландских, јесте да је њен састављач потписан“ (Винавер 2012б: 9). Слично је са начином на који Поповић скицира развој новије српске лирике. Према Поповићу, на почетку је Бранко Радичевић „са својим простим, примитивним песништвом“, слиједе „песници са дубљим осећањем, јачим темпераментом, разноврснијим темама, и обликом преимућствено уметничким (Јакшић и Јовановић)“, иза којих је „песништво у коме почиње преовлађивати машта“ (Илић), па „песништво са највишим уметничким обликом и углађеношћу“ (Дучић, Шантић, Ракић), и на крају „неоварварство“, тј. „долазак примитива у културну средину“ (Поповић 1970: 205–206). Имајући у виду контекст и повод *Антологије*, разумљиво је да је Поповићу важно да истакне да српска лирика „показује изванредно правилан, управо типичан развој“, па и по цијену извје-

сне схематичности у приказу које је сам морао бити свјестан, и која је можда и намјерна, као доказ те „правилности и типичности“.[7] Винавер пародију усмјерава управо према схематичности: „Наша пеленгирика је врло интересантна. Она се развијала историјски. Најпре варваризам, па питомизам, па неоварваризам и, најзад, неопитомизам, тј. ново, питомо гледање на свет“ (Винавер 2012б: 9). Друга реченица, са наглим завршетком, сугерише да код Поповића има елемената таутологије (развој управо подразумијева промјене у времену).

Винавер пародира и можда најважнији елемент Поповићевог предговора: „‘Мерила’ по којима су песме одабиране, то су ова три: – *песма мора имати емоције*, – *мора бити јасна*, – *и мора бити цела лепа*“ (Поповић 1970: 207, истакао аутор). Код Винавера се то трансформише у:

> Мерила песникова ова су:
> Спис мора бити *написан*,
> не сме бити *препису*
> и мора бити *потписан*.
>
> (Винавер 2012б: 9, истакао аутор)

Теоријски став претвара се у стихове, али та стиховна организација дјелује као мнемотехнички елемент, попут неке формуле коју ђаци треба да науче напамет.

Такав увод дјелује као да се негирају поетички принципи (и сам начин на који Поповић формулише те принципе), али и читава једна пјесничка традиција коју канонизује Богдан Поповић. *Антологија* то доминантно и јесте, негација. И та негација некад је немило-

7 У овој прилици морамо оставити по страни могућност да се проблематизује више елемената Поповићеве скице, прије свега два: питање је да ли се о некој правилности у књижевној еволуцији може говорити; занемарена је поезија која претходи Радичевићу, што има далекосежне посљедице, а, успут, донекле противрјечи самој тези о правилности и типичности.

срдна. Наспрам завршне пјесме у Поповићевој *Антологији*, пјесме „Не копкај силом пером по срцу“ Милете Јакшића, код Винавера стоји:

> Уредник је замолио г. *Милету Јакшића* да му за ову *Антологију* пошаље, за завршну песму, једну своју *добру* песму. Г. Јакшић је известио уредника да чим напише или, у својим збиркама, нађе једну своју добру песму – послаће је. Нажалост, ово није учињено ни до данас, из уреднику непојмљивих разлога. Уредник је молио г. Јакшића да му пошаље бар један добар *спис*, али и то је било узалуд. (Винавер 2012б: 52, истицања ауторова)

Том тексту непосредно претходи „Четири Вечера Групе Уметника“ у коме се пародира (претпостављено) Скерлићево виђење новије српске књижевности (између осталог и Ива Андрића), и његов напад на људе „који хоће да унесу хаос песимизма у нашу младу књижевност“ (50). На то одбацивање новог сензибилитета, а и његових теоријских ослонаца, од стране званичне критике, Поповића и Скерлића, упућује се и на крају предговора *Антологије*: „Уредник мисли да је Бергсон један пацер, иако је професор“ (9).

Овако посматрано, изгледа као да је Винаверово полазиште једна нова поетика која своје мјесто тражи изразитим супротстављањем канону. У том погледу, онда, изненађујуће је да је прва пјесничка пародија у *Антологији* аутопародија „Кубистички однос“.

> Падаху немо спиралне фиранге
> Што скрише страсност узбуђених снова.
> И продиру се безбројне фаланге
> Мирних трапеза и страсних ромбова.
>
> Оковани Цртом траже се и сплећу,
> Ко несвесни своди мишљених звукова,
> И над Јадом мрачним (стегнутих) Лукова
> Иду Језом Мирном – у Велику Срећу!... (11)

Том аутопародијом иде се, између осталог, у сусрет могућности која се сама намеће, а то је да се и сопствена поезија, а и поезија осталих модерниста, подвргне пародирању. При крају *Пантологије* поново се налази аутопародија, „Рођење малога крокодила“. То нас онда води и до још једног могућег значења Винаверовог поступка. Ако је код Винавера аутопародија на првом мјесту, тј. ако су пародије у извјесном смислу уоквирене аутопародијом, онда се заправо креће из самопреиспитивања. Тако се показује да је за разумијевање *Пантологије*, осим односа међу појединачним пјесмама и односа према Поповићевој *Антологији*, важан и однос према самом Винаверу. Тај се закључак може извести из саме *Пантологије*, а, видјели смо, њему у прилог иде и то што је та тенденција присутна код Винавера већ од прве збирке.

Говорећи о пародији, Маргарет Роуз види у таквом типу текста метафикцијски аспект, тј, како каже Дентит, „пародијски текст подиже огледало према сопственим фиктивним праксама“ (Dentith 2000: 14). Таква анализа пародије, истиче Дентит, „посебно је јака у скретању пажње на преговарања која су укључена у *читање* пародијског текста, јер су читаочева очекивања поремећена и неопходна су прилагођавања“ (15, истакао аутор). Наравно, као што и Дентит напомиње, не функционишу све пародије као метафикције (16), али тај моменат је, рекло би се, важан за разумијевање опште Винаверове оријентације. Винаверове пародије скрећу пажњу на самог Винавера и на модернистичку поетику уопште, па долази до проблематизовања сопственог стварања. То имплицитно постоји и у пародијама старијих пјесника, али се експлицира у аутопародији, када пјесник на пародичан начин имитира себе. А чинећи то, он на нов начин поставља питања која су у основи његове имплицитне и експлицитне поетике, дакле сопствене поезије и есеја, а то су питања стварања, употребе језика, односа према стварности.

У том контексту може се пародија Црњанског, „Разочарање“, посматрати на два начина, као пародија и као аутопародија:

Ја не верујем више у Копаоник и у Гецу Кона
И у Манасију мермерних кула.
У мени звоне потмула
Звона.
Отаџбина је опора и трула
Мушмула.

Моја је душа уклети кнез
Са паорским манирима
У дрњавим пеленгирима
Са закрпом на туру.
И вечно загледан у један свети вез
На свом учкуру. (Винавер 2012б: 30–31)

То се може читати као травестирање различитих елемената поетике Црњанског – одбацивање традиционалних вриједности, сатиричног односа према савремености, исказивање новог сензибилитета, повезаност веома удаљених појава. Јавља се и друго (а можда и примарно?) значење ријечи која је у коријену насловног неологизма (пеленгири, тј. пеленгаће: чакшире од грубог сукна до ниже кољена – *Речник Матице српске*).

У контексту *Пантологије* и, нарочито, самог Винавера, то су елементи блиски њему самом. У „Манифесту експресионистичке школе“ Винавер говори о могућностима новог пјесништва, између осталог: „унети нову динамику, и нова образложења, нов ритам и нов ток, у стару стварност“. Затим: „тумачити људе, овакве какви су пред нама, не оним што су и где су, већ нечим сасвим другим, нечим без непосредне везе са њима. Тумачити Христа цветом и таласом“, а онда слиједи директно позивање на Крлежу, Андрића, а и Црњанског: „Црњански то зове суматраизмом. Ми живимо, дакле, да би тице друкчије певале и биљке измени-

ле негде начин растења – али не код нас. Дакле, преокрета не мора бити код нас, већ на Суматри“ (Винавер 2012в: 26, 27). Онда се то може посматрати и као аутопародија, тј. пародија модернистичких тенденција којима припада, а које и сам гради, Станислав Винавер.

Аутопародичност ће се наставити у каснијим *Пантологијама*. Тако, у *Новој пантологији пеленгирике* (1922) аутопародија добија још радикалнији облик, облик огласа:

> Извештавам поштоване муштерије да ми је пристигла једна партија нових васељена у разним бојама, свемира малих и великих и првокласних хаоса, и да ћу их крчмити на мало и велико, по знатно спуштеној цени.
>
> Вршим оправке старих светова, инсталирам светске громобране и звучне катаклизме.
>
> Веза са злим волшебницима.
>
> Космички институт „Копелијус“
> Станислава Винавера

Домбровска-Партика показује да би се замјеном „прикладнијим лексемама“ свега девет ријечи „аутопародија претворила у посве неутралан узорак ванкњижевног функционалног стила, у једну уобичајену новинску рекламу“ (Домбровска-Партика 1990: 51). Она примјећује да су ту „присутна најмање два стилска кода: код (стил) узорка и код (стил) аутора стилизације“ (исто). Опет је пресудно питање контекста. Ако бисмо посматрали овај текст издвојено, он би се могао схватити као пародирање тог функционалног стила – управо нескладом у односу на робу која се нуди наглашава се тривијалност тог стила. Међутим, тих девет ријечи (васељена, свемира, хаоса, светова, светске громобране, катаклизме, злим волшебницима) заправо припадају Винаверовој поетици. У контексту осталих пародија у *Пантологији* ту се, због несклада између озбиљног предмета и ниског стила, ради о травестији, односно о аутотравестији јер је за предмет узета сопстве-

на поетика. Према томе, не полази се од једног функционалног стила да би се он пародирао, већ, рекло би се, креће се од кључних ријечи сопствене поетике да би се, увођењем конвенција једног функционалног стила, створила аутотравестија. Гради се контраст у односу на поетичке елементе и снижава њихов програмски карактер.

Винаверов поступак говори да ту постоји нешто више од пародије Поповићеве *Антологије* и одређене поетике коју она заступа. Не успоставља се нова поетика, она којој сам Винавер припада, већ се и она сама проблематизује. То је можда и једна од Винаверових константи, то стално грађење и проблематизовање. Као што је почео, пишући на симболистички начин а истовремено га пародирајући, тако је, градивши модернистичке конвенције истовремено их и пародирао. А увијек је пародија усмјерена и према себи.

Намеће се, најзад, и питање ко је „прави“ Винавер: онај који тематизује елементе поетике, било у поезији, било у есејима, или онај који све то додатно проблематизује, па и подрива, аутопародијом. Како каже Донигер, „књижевност аутоимитације показује да је то основни људски начин преговарања са стварношћу, илузијом, идентитетом, и аутентичношћу“ (Doniger 2004: 102). Винаверова „аутентичност“ управо је у том сталном дијалошком преиспитивању и самопреиспитивању. Оно ће се наставити и у каснијим књигама, и могло би бити корисно да се све оне прочитају из овакве перспективе.

Винаверово пародирање може схватити као у суштини модернистички поступак, и то најрадикалнији – пародијско пренаглашавање конвенционалности на којој почива књижевност. И још и даље, Винавер је радикални модерниста је се код њега пародији подвргавају готово сви могући облици писања.

Када се разоре све конвенције, и опширности и сажетости, све фигуре, сви облици стиха, облици припо-

виједања и драмског приказивања, а онда и конвенције нефикцијског писања – шта остаје? Не (хамлетовско) ћутање, него (раблеовски) смијех. А то је, ипак, нека врста креативности и отварања нових путева у књижевности.

Литература

Винавер 2012а: *Дела Станислава Винавера*, књ. 1, *Рани радови 1908–1918* (приредио Гојко Тешић), Београд: Службени гласник / Завод за уџбенике.

Винавер 2012б: *Дела Станислава Винавера*, књ. 2, *Антологије; Алајбегова слама* (приредио Гојко Тешић), Београд: Службени гласник / Завод за уџбенике.

Винавер 2012в: *Дела Станислава Винавера*, књ. 3, *Чардак ни на небу ни на земљи: Есеји и критике о српској књижевности 1* (приредио Гојко Тешић), Београд: Службени гласник / Завод за уџбенике.

Dentith 2000: Simon Dentith (Дентит, Сајмон), *Parody*, London and New York: Routledge.

Домбровска-Партика 1990: Марија Домбровска-Партика, „Пародија као деструкција и конструкција“, у: *Књижевно дело Станислава Винавера: теорија, есеј, критика, поезија, језик и стил, преводилаштво /компаративне теме: зборник радова*. Гојко Тешић, ур. Београд / Пожаревац: Институт за књижевност и уметност / „Браничево“, 51–71.

Doniger 2004: Wendy Doniger (Донигер, Венди), „Self-impersonation in World Literature“, *Kenyon Review*, Spring 2004, Vol. 26, 2, 101–125.

Лалић 2012 (1968): Иван В. Лалић, „О пародијама“, у: Винавер 2012б: 674–678.

Павловић 2000 (1972): Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“, у: *Сабрана дела Миодрага Павловића*, *Есеји о српским песницима*, Београд: Просвета, 251–278.

Петровић 2008: Предраг Петровић, „Вишегласни Винавер“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 56, св. 1, 145–153.

Поповић 1970: Богдан Поповић, „Начела по којима је састављена *Антологија новије српске лирике*“, у: Богдан Поповић, *Огледи и чланци из књижевности*, Нови Сад / Београд: Матица српска / Српска књижевна задруга.

Речник Матице српске и Матице Хрватске 1990: *Речник српскохрватског књижевног језика*, Нови Сад / Загреб: Матица српска / Матица хрватска.

Сељачки Мирковић 2009: Милица Сељачки Мирковић, *Пародије Станислава Винавера*, Београд: Службени гласник.

Тешић 1998: Гојко Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Београд: Просвета.

Goran Radonjić

VINAVER'S PARODIES AND SELF-PARODIES

Summary

Stanislav Vinaver's parodies are seen both in relation to Bogdan Popović's famous anthology and within the poetry of Vinaver himself. An important element of self-parody and self-travesty is stressed. The paper argues that one of the main characteristics of Vinaver, a poet as well as a parodist, is the constant challenging of literary conventions – symbolist at first, modernist later, while at the same time Vinaver uses these conventions in a serious manner. This trait is also an indication that Vinaver is a radical modernist.

821.163.41.09-7 Винавер С.
821.163.41.09

Драгана В. Тодоресков
Матица српска, Нови Сад
capajevka7@gmail.com

АНТИИСТОРИЈА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА: МОДЕЛИ ПАРОДИЈСКОГ ПОЕТСКОГ ПИСМА

Апстракт: Рад се бави одређењем пародијског поетског писма Станислава Винавера, објављеног у *Пантологијама* (1920, 1922, 1928, 2013) и *Алајбеговој слами* (1963, 2013). Полазећи од дефиниције пародије и њене интертекстуалне природе, рад настоји да покаже сложеност Винаверовог пародијског опуса, који представља специфичну „антиисторију“ српске поезије, с обзиром на чињеницу да нема песника који је био Винаверов савременик а који није пародиран (изузетак је, чини се, једино Момчило Настасијевић). У свом моделу пародијског превредновања историје српског песништва, Винавер захвата и романтичаре, а завршава послератним песницима, што оставља утисак стратешког и прецизног подухвата чији је циљ деканонизација одређених идеолошких или естетичких модела тумачења поезије, али и критика твораца истих (Б. Поповић, Ј. Скерлић, Б. Лазаревић, В. Глигорић и др.).

Кључне речи: пародија, авангарда, интертекстуалност, деканонизација, афирмација, антиисторија.

Замашни део авангардног, односно авангардно-модернистичког[1] поетско-прозног рукописа Станисла-

1 О проблему терминолошког одређења модернизма и аванагарде објашњење видети у: Тешић, Гојко. 2009: *Српска књижевна авангарда (1902–1934): Књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник – Институт за књижевност и уметност, посебно

ва Винавера заузима пародијско писмо. Једнако колико и у прозном дискурсу, под којим подразумевам *Приче које су изгубиле равнотежу* (1913), *Громобран Свемира* (1921) и *Женидбу Врапца Подунавца* (1927), те краће прозне жанрове објављене у *Пантологијама* и *Алајбеговој слами*, у којима готово да нема аутора прозног проседеа који није био метом његове пародијско-травестијске превредноватељске критике или игре, али и преводе *Гаргантуе и Пантагруела*, *Алисе у Чаробној земљи*, *Доброг војника Швејка* те *Тристрама Шендија*, Винавер је свој таленат испољио и у поезији, где је био неумољиви критичар једне парадигме утилитаристичког концепта српске поезије и критике, али и неко ко је итекако умео да се поигра поетикама својих истомишљеника, те тако „писци и дела према којима је Винавер као критичар и иначе заузимао афирмативни став такође су нашли своје место у Пантологијама задржавши ту нијансу наклоности“ (Сељачки Мирковић 2009: 115).

Све је почело првом песничком књигом *Мјеђа* (1911), у којој већ наилазимо на пародије важнијих имена српске поезије XIX и XX столећа, те у часописима *Штампа* и *Пијемонт* где ће, као Трајко Ћирић, бранити модерну поезију[2] и истовремено се обрушавати на, према мерилима експресиониста, дотрајале вредности и окамењена мишљења, развијајући тако критику која се, како пише Гојко Тешић, „може с доста раз-

---

поглавље: „Српска авангарда: теоријски и књижевноисторијски контекст“, стр. 15–41; Стојановић Пантовић, Бојана. 2011. „Проблеми периодизације српске књижевности у поредбеној визури (2)“, у: *Распони модернизма, Упоредна читања српске књижевности*. Нови Сад: Академска књига, стр. 20–37.

2 Видети, у вези са тематиком „усијане главе“, Винаверов одговор на Скерлићеву опаску да је Винавер „добра глава, али млада глава која се још пуши“, песму „Што се Трајку глава пуши“. Видети: Скерлић, Јован. 1964. „Станислав Винавер: *Приче које су изгубиле равнотежу*“, у: *Писци и књиге* 5. Београд: Просвета, стр. 294; Тешић, Гојко. 1997. „Трајко Ћирић, родоначелник српске авангарде“. У: *Из књижевности: поетика – критика – историја*, зборник радова у част Предрага Палавестре, стр. 451 – 461.

лога узети и као парадигматски тип авангардистичког пре-вредновања или чак деструисања владајуће критичке праксе прве и друге деценије овога века“ (Тешић 1992: 216). То се продужило у *Антологији новије српске пеленгирике* (1920), која је усмерена ка субверзији не само песничког, већ понајпре и критичког писма у српској модерној књижевности, конкретно, *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића, потом у *Новој антологији пеленгирике* (1922) и *Најновијој антологији српске и југословенске пеленгирике* (1938), те постхумно објављеној *Алајбеговој слами* (1969, 2013) и многобројним текстовима по послератним новинама и часописима, где је, пародирајући готово све релевантне појаве свога времена и не заустављајући се на књижевним неистомишљеницима, те изврћући руглу и мане сопственог писма, па и са̂ме авангардно-модернистичке литературе (Сељачки Мирковић, 2009), успоставио својеврсну *антиисторију српске поезије*, чији ће неумољиви састављач бити све до године 1956, када окончава свој животни пут.

Жанр пародије и поступак пародизације недовољно су осветљени и неадекватно вредновани у историји српске књижвности. Спорадични текстови допрносе њиховом осветљавању. Душан Иванић у тексту *Облици и функције пародије у Стеријином опусу* бележи:

> Као и иронија, пародија до извесне мјере понавља ранији исказ и на одлучујућем мјесту му даје варијантан, супротан, односно подругљив или шаљив смисао. Уколико се текст не исмијава, већ се само искоришћава у друге сврхе од оних које је има, ради се о једном виду травестије (новонастали текст понавља изворни исказ, али снижава стилски ниво, мијењајући му тиме и смисао). (Иванић 2006: 91–92)

Према Маји Херман Секулић, модерне пародије не могу се свести на подсмешљиве имитације оригинала (Херман Секулић 1990: 9). Такође, ауторка за називе пародијске имитације и оригинала предлаже термине

који се користе у интертекстуалном проучавању литературе – метатекст и прототекст – чиме директно повезује интертекстуалност и цитатност са пародијом, истичући да је „пародија више него било који други облик или начин писања у стању да управо у процесу преступа или трансгресије, изврши не само обнављање исцрпљених уметничких форми и средстава, него и продор у ново“ (Исто: 9). Природа пародије је, према М. Бахтину, двојезична, односно, вишејезична, она „ослобађа свест од власти директне речи“ (Бахтин 1989: 410), од неме затворености у својој речи и свом језику. Маја Херман Секулић истиче да место пародијских облика у савременој књижевности јесте од средишње важности за продор у нове епистемиолошке и књижевне сфере (Херман Секулић 1990: 34). Линда Хачион у студији *A theory of Parody: the Teachings of Twentieth Century Art Forms* истиче такође да читљивост пародије зависи од јасних ироничних разлика на позадини видљивих сличности (Hutcheon 1985, цитирано према: Бити 1997: 263). Џонатан Калер пише да „текст који пародира посебно дело захтева донекле различит начин читања“ (Калер 1990: 227). Јер, ако један текст назовемо пародијом, то већ подразумева познавање читалачких конвенција саме пародије.[3] Пародија, сматра Ка-

3 Интересантно је да Калер у исту, пету раван са пародијом сврстава и иронију, иако она не мора нужно да подразумева интертекстуалност у свом изворном значењу, већ, понекад, супротно томе, сугерише референцијалност текста, његову зависност од нашег, тј. читалачког просуђивања и скупа устаљених конвенција о понашању, говору, итд које треба да поседујемо да бисмо иронију уопште идентификовали. Ипак, упознавање књижевног поступка једног или више књижевних текстова истог аутора омогућава нам да иронију препознамо само захваљујући тим унутартекстовним сигналима.

Разлика између ироније и пародије лежи пре свега у различитим елементима употребљеним за постизање ефеката: док се иронија, сматра Калер, више ослања на семантичке елементе, дотле се пародија остварује рабљењем формалних, структуралних елемената текста; иако, да би избегла бурлеску, „пародија мора да ухвати нешто од духа изворног дела, као и да подражава његова формална

лер, подразумева постојање два вида натурализације – оне која обезбеђује кохерентност пародираног, изворног текста, и оне која обезбеђује „дословнији интерпретативни процес погодан за пародију“ (Исто: 228). Без ове биполарности на којој почива, пародију није могућно остварити: нити пародија може да постоји без изворног текста или текстова које пародира, нити је њену читљивост могућно обезбедити без увида у процесе који омогућавају читљивост изворника. Драган Илић примећује да су „постструктуралистичке теорије и постмодернизам заиста допринели порасту интересовања за пародију, већој продукцији дела са пародијским карактеристикама, и снабдели нас софистикованијим теоријским оквирима за тумачење пародије“ (Илић 2006: 840). Међу закључцима до којих долази Драган Илић ваља истаћи пре свега његову опаску о *парадоксу пародије*. Аутор сматра да се „суштина овог парадокса огледа у томе да пародија сасвим неочекивано, на крају покаже крајње презервативни карактер. Другим речима, она штити текстове које покушава да уништи“ (Исто: 850).

Свака цитатна релација, према Дубравки Ораић Толић, састоји се од три члана: „властитога текста, тј. текста који цитира; туђега цитираног текста, тј. правог или шифрираног цитата и туђега нецитираног, али подразумеваног текста, бившег контекста из којега је цитат преузет“ (Ораић Толић 1990: 32). Уколико бисмо пародију посматрали као цитатну релацију (Белеслијин 2006), могли бисмо да закључимо да Винаверова пародија остварује једнако илустративни и илуминативни тип цитатности, иако Д. Ораић Толић само потоњу везује за авангарду. Илуминативни тип цитатности Винавер примењује када пародира песнике романтизма (с изузетком Лазе Костића), ране модерне, надреализма

својства и образује уз благо варирање – лексичких чланица обично – одстојање између изворниковог vraisemblance-а и властитог“ у: Калер 1990: 228.

или традиционализма, једном речју, све оне који не улазе у забран експресионистичке поетике онако како је Винавер види. Нарочито су у погледу претекста за пародијску релацију индикативни утилитаристички песници и, шире, концепти утилитаристичке поезије какве заступају критичари Јован Скерлић, Милан Богдановић, Велибор Глигорић и други, те идеје естетизма и парнасизма које је Богдан Поповић изнео у *Антологији новије српске лирике*. Тада можемо говорити о илуминативном типу цитатности, где се „на плану семантике остварује начело очуђења, контраста или хомологије, метонимичности и креације нових смислова на подлози старих (цитатна полемика и цитатни дијалог), на плану синтактике начело координације међу равноправним партнерима, на плану прагматике пробијање хоризонта очекивања и на плану културне функције промоцију себе самог и своје културе“ (Ораић Толић 1990: 41). Тако, рецимо, пародирајући Бранка Радичевића, Винавер у песми „Бела зора“ користи атрибуте карактеристичне за неке од песама овог песника које бисмо могли назвати баналним (нпр. *бела зора*, *мома бајна* и др.), ласцивне алузије, те хронотоп карактеристичан за одигравање љубавног чина (шумица, поточић, зора и др.) Када пародира Јована Дучића, он пише сонет, курзивом обележава прилог *строго*, користи Дучићеву лексику, тематизује љубав између цара (лирски субјект Дучићевих наративнијих песама, али и протагониста *Блага цара Радована*) и др. Док песмом „У Мостару“ Винавер банализује поезију Алексе Шантића, али и општи културолошки контекст Шантићеве поезије, дотле у пародији „Евдоксија“ песма потписана именом Милана Ракића у катренима и првом терцету чува изворност Ракићевог патетичног дискурса, користећи се више стилизацијом него пародијским писмом, да би тек у последњем стиху поступком бурлескизације нагло прешао на ниски стил и тиме недвосмислено пробио хоризонт очекивања и религиозни патос заменио бласфемичним хумором: „И ко биљ-

ка штура без листа и лимфе,/ Ја се теби молим, жртво свих целата/ Спаси ме од света каплара и ћата“// (Винавер 2013: 16). Из свега реченог дало би се закључити да Винаверов пародијски модел превредновања света подразумева оштар критички говор према наведеним песницима, то јест „Винаверу је пародија изнад свега послужила као превазиђено средство рушења старих канона и превазиђених поетика (полемички однос са традицијом)“ (Сељачки Мирковић 2009: 185) и, додала бих, са поетикама са којима се по први пут сусреће током и након Другог светског рата – песмама са тематиком НОБ-а и социјалистичким реализмом као најексплицитнијим видовима потчињавања литературе друштвеном поретку и идеологији.

Тако ће, пародирајући прототип оваквог вида певања, Радована Зоговића, за тему песме узети Дон Кихота, и само пародијско дело. Жанр овог витешког романа указује на вишеструку осуду Зоговићевог ангажованог модела песништва: најпре, Зоговић Дон Кихота назива фашистом, феудалцем, нацистом и капиталистом. Првостепени исказ Станислава Винавера своди се, јасно је, на осуду утилитаристичког начина мишљења у коме сваки текст, па чак и онај написан вековима уназад, може бити изложен маркстистичкој критици и превредновању из позиције друштвеноангажованог песништва. Међутим, онај унутарњи, другостепени исказ сведочи и у одбрани пародијског дискурса – нимало случајно Винавер бира пародијски роман и његовог јунака као мету критичког напада Зоговића – како би показао аутохтоност пародије као жанра, њене надмоћи у сфери уметности, као и надмоћи хумористичке књижевности уопште. Оно што смета Зоговићу, сматра Винавер, јесте управо моћ пародијског дискурса – моћ да учини преступ у књижевном животу – а *Дон Кихот* је право оличење преступа који пародија чини у односу на традицију, али и први велики роман светске литературе који се управо пародијским отклоном самоафирмише.

Та надмоћ пародијског другостепеног исказа јесте основно полазиште Станислава Винавера када пише и преводи пародијску литературу и он је, као ниједан писац пародије изузев можда Стерије и његовог *Романа без романа*, свестан превредновательске улоге пародије у заустављању продукције једнообразовних, монолошких и тенденциозних књижевних форми. У исти мах и субверзивна и афармишућа, песма „Дон Кихот“ излази из оквира уметности и захвата онај културни *vraisemblance* (термин Џонатана Калера), који у овом случају, будући да се песмом „прозивају“ и Данте, *Гомер, Горације, Софоклије, Пиндације* и други писци, творци велике западноевропске културе, подразумева осуду и самог Запада који је декадентан, капиталистички и самим тим непожељан, те би се његова култура морала екскомуницирати из кода задатог оптимизма и успоставити нова традиција, заснована на новом културном коду који је, опет, зависан од ширег, друштвено-политичког и идеолошког миљеа.

Другачији је однос Винавера према песницима чији књижевни рад високо вреднује и о којима у критичким текстовима пише афирмативно, а који се, попут њега, декларишу као експресионисте и са којима у манифестима заједнички иступа. У првом реду мислим на Милоша Црњанског, Растка Петровића, Тодора Манојловића, Станислава Кракова, унеколико и Светислава Стефановића и друге ауторе. Не треба ни заобићи специфични Винаверов однос према језичком иноватизму Лазе Костића, испољен у песми „Јован Крститељ“ (Винавер 2013: 253), која, иако написана рано и објављена још у *Мјећи*, може антиципирати афирмишући однос према Костићу и немалу улогу Винавера у промени рецепције овог аутора, што је доказано студијом *Заноси и пркоси и Лазе Костића* (1963). У оваквој врсти пародијске интертекстуалне релације „доминира начело мимезе, аналогије, метафоричности и адеквације на плану семантике, начело субординаци-

је властитога под туђе на плану синтактике, статична оријентација на познато читатељево искуство на плану прагматике и начело репрезентације туђега текста и туђе културе на плану културне функције“ (Ораиђ Толић 1990: 41). Мимеза и аналогија пародије под насловом „Везе“ и песме „Суматра“ Милоша Црњанског очите су и испољавају се у усвајању елемената строфичности, римовања, интерпункције и лексике коју Винавер вешто промовише и коју је спреман да употреби више у смислу доброћудне пародијске импликације са дискретним позивањем на евентуалне мане Црњансковљеве лирике. Ефектно Винавер дочарава и сусретање и сустизање хетеротопије (овде и тамо, далеко, у овом случају Бомбај и Самарканд), те атмосфере утехе услед спознавања непознатих предела. Једном речју, Винавер захвата не само одређену песму, већ и правац назван суматраизам, како у наведеној песми (Винавер 2013: 276), тако и у трима песмама под заједничким називом „Из кинеске лирике“ (Винавер 2013: 294). То се нарочито испољава у „Дару првог мрака“, трећој песми, у којој се именица *трешња* чак два пута мења: у *ананас* и у *кајсију*, чиме као да се подвлачи извесна произвољност Црњансковљевих лексичких решења и синестезијског ефекта који је каткад усиљен и извештачен. Сличан је, али нешто блаже критички испеван „Lago maggiore“, у којој се песничко писмо Тодора Манојловића критички преиспитује, али без већих трансгресија, изузев можда што се локални миље (Банат), својствен Манојловићу једнако колико и Црњанском, уводи на самом крају како би се ванкњижевни елементи, једна врста приватног, интимистичког дискурса својственог пријатељима и сарадницима, обнародовали, оспољили те постали важан фактор у препознавању метатекстуалности као једне од суштинских одлика пародије.

Када иста метатекстуалност превагне над пародијском двојезичношћу, настају текстови које аутор *Пан-*

тологија назива „Огласима“, а у којима се, травестијом форми ванкњижевног текста какав је оглас, заправо шаљиво коментарише поетика одређеног песника. С тим у вези, треба напоменути да многе Винаверове песме објављене по периодици, укључујући и оне под псеудонимом Трајка Ћирића, нису, заправо, жанровски посматрано, пародије, већ сатирично-полемичке песме у којима се „прозивају“ нека од имена која су обележила књижевну сцену савремену Винаверу. С друге стране, сама метатекстуална природа Винаверове пародије, те њени фактоцитати који имплицирају и биографске или шире, културолошке податке, оставља нас увек у позицији да не само очекујемо да препознамо саму песму коју Винавер пародира – што нам, уосталом, и сам аутор олакшава експлицирањем цитатних сигнала – већ и књижевне прилике у времену на које пародија имплицира. Тако се у песми „Песниково залагање за граматичку правилност“ међу фактоцитатима налазе и биографски подаци о самој песникињи („Гласак ме буди, гласак умилни / У ноћи кад ме несаница мори, / Што ти глаголи, па све неправилни? / Песничка душо, ко с тим да се бори? / О, тетка Десо, ко их само створи?“ (Винавер 2013: 490). Песникиња Десанка Максимовић, у чије име Винавер потписује пародију, саму себе, дакле, назива тетка-Десом, чиме се истиче њен учинак на плану дечје поезије, али и извесна једнообразност, ригидност и неспремност да се окуша на пољу *надграматике*. Биографски и ванкњижевни елементи честа су тема пародијског критичког превредновања пригодног дискурса, те се тако пригодна поетика Гвида Тартаље пародира у „Поеми о шаховској олимпијади у Дубровнику“, где такође метатекстуални оквир песме чини један догађај од фриволне важности који у ствари треба да покаже недостатак инспирације који резултира пригодношћу. То доказује додатак у којем „Барба-Гвидо“ моли читаоце да му предложе тему за писање, који је такође експлицитни цитатни сигнал

или паратекстуални елеменат песме, али без ког би њено пуно тумачење било немогућно.

Винаверов рат са надреалистима, започет још у међуратном периоду, кроз пародијске и полемичке текстове као што је „Морална поезија и њени вероучитељи“, продужиће се и на послератни период, што доказује песма „Јефта Гром, осмоструки ударник у фабрици жижица у Приједору“, вид пародирања производне књижевности али и заумног надреалистичког писма (Белеслијин 2006: 237) Оскара Давича. Паратекстуални елемент дат је одмах испод песме и гласи:

> Ради објашњења непознатих речи обратили смо се нашој Сибили Исидори Секулић, будући да она зна шта се догађа у вишим сферама. Она нас је довела у везу са духом Вука Караџића, који нам је изјавио следеће: „Све, све, али народ.“ А народ је показао да воли свим својијем распеванијем срцем ономатопјеније илити пак сликање помоћу ријечи. Опомињем се да сам у Тршићу као малено дијете чуо повише овакијех ономатопјенија као: шкљоцну шкљоцара – чу се до цара! Тијем се приказује чегртање разбоја. А Оскар је Давичо с пунијем правом прибјегао ономатопјенију трудећи се да прикаже модерну фабрику и рад њенијег озиба, полуга и сваковрснијех гвозденијех и челичнијех витала и уређаја. Једина ријеч која је нешто мало нејасна то је „неуврт“. По свој прилици, Оскар је ту мислио Давичо на летрички шалтијер, којим се уврће сувремено ћилибарство. Иначе пјесма је јасна до Бога. (Винавер 2013: 440–441).

Иако је тешко довести у везу заумност надреалиста и принцип Вуковог поједностављивања књижевног текста одбацивањем његовог конотативног значења и инсистирањем на идеји да је највиши естетски критеријум истина, Винавер то чини налазећи да је заједнички именитељ српске верзије надреализма и тежње да се прилике у народу прикажу што верније, на чему је

инсистирао В. Стефановић Карацић, управо оно што подразумевамо под термином *социјална литература*, која је у бити утилитарна. Пародирањем како Вуковог дијалекта и народног језика који је узет за основу књижевног језика и његовог „по други пут међу српским писцима“ тумачења литературе позивањем на речнике и народне обичаје из родног краја, Винавер успоставља лук између тзв. почетака српске уметничке лирике на народном језику и онога што је писано средином XX столећа, дакле, у време када је на поетску сцену већ ступио модернистички поетски преокрет Васка Попе, Миодрага Павловића и Душана Матића, који ће српску поезију умногоме ослободити баласта социјалног ангажмана.

Тако из свега реченог несумњиво можемо закључити да је Станислав Винавер, систематски и предано, исписивао властиту антиисторију српске поезије и шире, литературе (под којом подразумевам и књижевну критику) у којој је све могло бити подложно пародијском превредновању и критичком дискурсу. Пишућу овакву антиисторију Винавер је био склон да ревалоризује, прозива, преиспитује постојеће каноне и вредности које су биле у дискрепанцији са његовим естетским начелима. У оквиру оваквог приступа јасан је и илустративни тип пародијске релације са делима модернистичко-авангардних писаца који су били на истим поетичким позицијама као и он. Сама чињеница да ни њих није заобишла Винаверова убојита пародија говори о његовом синтетичком духу који је настојао да обухвати све појаве из књижевног живота, па чак и оне које су му биле блиске по вокацији. Хронологија која датира од вуковског романтизма па све до средине столећа, односно до смрти аутора даје једну нову слику Винавера ког често доживљавамо као разбарушеног и неозбиљног. Међутим, описавши велики пародијски лук који није заобишао готово ниједно релевантно име српске и југо-

словенске поезије, Винавер је показао са колико креативне енергије, критицизма и критичарско-песничког умећа може да се тумачи поезија. До данас, и поред многобројних, премда спорадичних покушаја пародијског поетског писма, Винаверов концепт антиисторије кроз пародирање традиције и савремене му поезије нико није достигао.

Извори:

Винавер 2013: Винавер, Станислав. *Пантологије. Алајбегова слама*. Београд: Службени гласник. Приредио Гојко Тешић.

Винавер 1975: Винавер, Станислав. „Морална поезија и њени вероучитељи“. у: *Критички радови Станислава Винавера*. Нови Сад: Матица српска – Београд: Институт за књижевност и уметност. Приредио Павле Зорић.

Литература

Бахтин 1989: Бахтин, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит. Превео Александар Бадњаревић.

Белеслијин 2004: Белеслијин, Драгана, „Пародија као цитатна релација у Алајбеговој слами Станислава Винавера“. *Стање ствари*, 6, стр. 232–238.

Иванић 2007: Иванић, Душан, „Између једноставних и сложених облика (опус Јована С. Поповића)“, у: Група аутора, *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Београд: САНУ. стр. 277–286.

Илић 2006: Илић, Драган, „Кратак увод у теорију пародије“, *ЛМС*, мај 2006, стр 836–852.

Калер 1990: Калер, Џонатан. 1990. *Структуралистичка поетика*. Београд: СКЗ. Превела Милица Минт.

Ораић Толић 1990: Ораић Толић, Дубравка. *Теорија цитатности*. Загреб: Графички завод Хрватске.

Сељачки Мирковић 2009: Сељачки Мирковић, Милица. *Пародије Станислава Винавера*. Београд: Службени гласник.

Скерлић 1964: Скерлић, Јован. *Писци и књиге*. 5. Београд: Просвета.

Тешић 1990: Тешић, Гојко, „Винаверова одбрана модерне поезије“. у: *Књижевно дело Станислава Винавера*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Пожаревац: Браничево.

Тешић 1997: Тешић, Гојко, „Трајко Ћирић, родоначелник српске авангарде“. у: *Из књижевности: поетика – критика – историја: зборник радова у част Предрага Палавестре*. стр. 451 – 461.

Херман Секулић 1990: Херман Секулић, Маја. *Књижевност преступа, пародија у роману Белог, Џојса и Мана*, Нови Сад: Матица српска.

Dragana V. Todoreskov

STANISLAV VINAVER'S COUNTER-HISTORY OF SERBIAN POETRY: MODELS OF A PARODIC POETIC ÉCRITURE

Summary

This paper attempts to define the parodic lyrical écriture of Stanislav Vinaver, as published in his *Pantologija* [*Panthology*] (1920, 1922, 1928, 2013) and *Alajbegova slama* [*Alajbeg's Straw/Ownerless Property*] (1963, 2013). Starting from a definition of parody and its intertextual nature, the paper attempts to depict the complexity of Vinaver's parodist opus that represents a particular „counter-history“ of Serbian poetry with regard to the fact that Vinaver parodied all contemporary poets (with the single exception, it seems, of

Momčilo Nastasijević). Vinaver's model of parodic re-evaluation of the history of Serbian poetry includes Romantic poets as well, and finishes with the post-war poems, which strengthens the impression of a strategic and precise endeavour that aims to decanonise certain ideological or aesthetic models of poetry interpretation, as well as to criticise their creators (B. Popović, J. Skerlić, B. Lazarević, V. Gligorić and others).

821.163.41.09-93-1 Винавер С.

Валентина Хамовић
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
valentina.hamovic@gmail.com

ЗМАЈ-СТАША ИЛИ „НАГОНСКА“ И „НЕУЧЕВНА“ ПОЕЗИЈА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Апстракт: У раду скрећемо пажњу на невелики корпус дечјих песама Станислава Винавера. Оне се посматрају у контексту његове борбе за аутономију стваралачког процеса и, посредно, предмет су жучних полемика које је водио са својим савременицима. Наивна поезија, коју је у једној својој песми сликовито назвао „нагонском и неучевном“, тумачи се као „клица“, „пра-облик“ или својеврсни „катализатор“ поезије, отуда јој Винавер приступа са становишта сензибилитета модерне уметности.

Кључне речи: Велибор Глигорић, Јован Јовановић Змај, полемика, модернизам, дечја поезија, интеграл поезије, метафизика детињства.

Вратио сам се полако и неодољиво
у слова и слогове
У слатку дечију ускост срицања.
Велика је и почетна тајна
тај први лук речи
које иду у свој сопствени
Једва самерљиви склоп
„После“, Станислав Винавер

Винаверови радикални и бескомпромисни спорови у вези са слободом песничког стварања отворили су почетком тридесетих година 20. века и простор за кон-

ституисање и разумевање сасвим новог концепта књижевности за децу. На страницама часописа *Време* 1932. године, наиме, Велибор Глигорић и Станислав Винавер започињу полемику у вези са *модернизмом* у књижевности, и та ће полемика, посредно, по први пут изнедрити и појам *модерна* дечја књижевност.[1] У основи, ова расправа била је унутар редова исте, послератне књижевне генерације, у годинама које Глигорић доживљава као „прелом у нашој књижевности", јер су у знаку слабљења књижевног активизма и губљења утицаја оног круга писаца који су после Првог светског рата називани модернистима. Главна линија поменуте расправе ишла је у смеру Винаверове доследне одбране аутономности песничке праксе, с једне стране, и Глигорићевог истицања важности социјалног ангажмана у књижевности, с друге. Винавер у том сукобу чврсто стоји на свом темељном становишту да модернизам почива на интуицији и метафизичком осећању света („Интуиција је дошла до свога права. Захвата се дубље у метафизичку суштину живота…", Винавер 2012а: 393), а да груби материјалистички приступ стварности, који заговара Глигорић, ту интуицију поништава. „Социјална нота, социјални звук и призвук, социјална грозница, намећу се данас песнику и уметнику, јер све јечи и одјекује од социјалнога као што јелова гора јечи од песме и отпевања. Али то, социјално, још увек је само *једна* од наших тема, а не све наше теме" (2012: 398) каже Винавер, тврдећи да би кључно тежиште требало да почива на пажљивом и опрезном рашчлањењу феномена утилитарног становишта у поезији. У суштини, и у овој расправи, између редова, провејава оно што је кључни поетички исход Винаверове одбране модерне књижевности, кога је као идеал поставио још од најранијих да-

1 Придев *модерна* уз појам дечје књижевности први је употребио Марко Ристић. Његов текст „О модерној дечјој поезији" објављен је 1934. године у часопису *Данас* и део је опште расправе о вредностима и значаја „послератног модернизма". Више о томе у: Љуштановић 2001: 3–4.

на. Отуда се чини да, без обзира на актуелне друштвене и књижевне прилике, у сваком гесту Станислава Винавера одзвања позната и, за њега, неприкосновена максима која каже да уметност мора да стоји изнад уских интереса, ма чији они били.

Но, као што смо поменули, на маргинама ове расправе дискретно се уоквирује теоријска подлога за разумевање и модерне дечје књижевности. Наиме, у фуснотама те полемике, односно у пост скриптуму Винаверових одговора (под насловом „Поводом 'ликвидације модернизма'" и „Жива уметност и материјалисти"), уочава се оно што је провејавало и дуж основног текста, а то је, како примећује Јован Љуштановић, потреба да се искористи „сваки повод, свака асоцијативна могућност да се расправа са Глигорићем доведе на подручје дечјег" (Љуштановић 2001: 5). Тако Винавер, подстакнут једном од низа провокација, у ову расправу уводи причу о сопственој деци, али и користи Глигорићеву асоцијацију на Змајеве „Светле гробове" као непосредан повод за расправу о поезији за децу. Глигорићева намера је била да цитираним Змајевим стиховима („Што не могох ти ћеш моћи…/ Где ја стадох ти продужи…", Винавер 2012а: 448) иронизује смену актуелних књижевних нараштаја, односно да „оспори Винаверу идеју о засебној мисији и историјском смислу сваке генерације *модерних*" (Љуштановић 2001: 5), те је завршница његовог излагања у знаку циничне досетке: „У погледу нараштаја, од Змај Јове добили смо Змај Сташу, а били смо већ и пре овог објашњења уверени да 'жива уметност' модернизма прелази с колена на колено" (Винавер 2012а: 448). Винаверов одговор на ову „прозивку", више је него индикативан: „Глигорић ме с нешто духовите злурадости чини наследником чика Јове и зове Змај Сташом. Ја се не бих љутио ни да ме је назвао чика Сташом. Цео мој рад на дечјој литератури добио би тиме највеће своје признање" (Винавер 2012а: 398).

Овим „подножним" дописивањем, Винаверова расправа са Глигорићем добила је нови смер. Чини се да

му као заговорнику авангардних преврата и прелома није било одвећ тешко да и овај тип дискурса искористи за одбрану свога модерног програма, али пренев-ши га у поље књижевног стваралаштва за децу. Отуда се традиционални аспект Змајевог стваралаштва, имплициран у Глигорићевом тексту, доживљава као могућност да се призову оне вредности те поезије које воде ка модернизацији, а које Винавер сагледава кроз категорије „нове етике напора и рада“, „грађанског морала“, односно кроз европеизацију српске културе („Змај Јова, ученик немачког грађанског морала, преко дечје књиге унео је у нашу културу нову етику напора и рада и звездану етику Кантовог категоричног императива, на место донекле сличне али необузданије и једностране етике крви и освете“, Винавер 2012а: 398). У том смислу, упркос свести о Змајевом доприносу у поезији за најмлађе, нарочито у погледу културног учинка те поезије као и значаја који је та поезија имала унутар главних токова националне књижевности, Винавер није могао да пренебрегне жаоку у Глигорићевој ироничној опасци и из разлога што је желео да потенцира чињеницу да су његова кључна поетичка становишта на потпуно различитом полу у односу на Змајева: „Ја сам пак покушао да развенчам за неко време нашу дечју литературу од поуке да бих остварио за њих што већи интеграл поезије“ (Винавер 2012а: 398).

Развенчавање поезије од поуке, као и разумевање песничког посла као свеобухватног и свепрожимајућег духовног процеса, још једном подвлачи Винаверову веру у естетску аутономију песничке уметности, али и показује колико је он близак поетици која верује у детињство као елементарно почело. Провлачећи у есеју „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“ понешто од императива свога песничког програма, као и програма читаве једне песничке генерације, он изриче можда, кључну тачку свога разумевања поезије: „Изгледало ми је судбоносно: пронаћи живу воду која у себи има клицу дечјег, недокучиво живог и

животворног“ (Винавер 1975: 382). Стављена у контекст базичности постојања бића и ствари, доживљена као као некакав праоблик или заметак поезије, та животворна *дечја супстанца* коју Винавер именује и као „катализатор“, „врховни екстракт“ или „хормон поезије“ који је у стању да изврши целокупан преображај бића и света, показује се као моменат који има пресудан положај унутар његове поетике.

Отуда се у претходно поменутом пасажу, у синтагми *интеграл поезије*, поред читавог низа појмова који упућују на свеопшту и свеобједињујућу моћ песничке речи, може наслутити и сама метафизика детињства, што је, уосталом, темељни авангардни поетички чинилац, препознат код свих релевантнијих Винаверових књижевних сапутника. Није, стога, случајно што у једном од његових кључних есеја – „Увод у *Чуваре света*“, откривамо како је генеза његовог космичког осећаја света, кога види у *лебдењу*, у *флуидном треперењу* и *лакоћи*, и у метафизичким импулсима, садржана у једној представи из сопственог детињства: „У детињству, био сам под огромним утицајем Рентгеновог апарата који је имао мој отац, први у Србији и први на Балкану. Видео сам како се материја развејава у зрачење и у светлост (...) Доцније сам, учећи физику на Сорбони, све више дружио се са зеленим и љубичастим аждајама, чији су пламенови буктали из разређених лампи лабораторија“ (Винавер 1975: 125). Додатно, затим, стилизујући тај свој доживљај кроз бајковито „чарање“ о славном духу скривеном у боци из *Хиљаду и једне ноћи*, активирајући, притом, читав арсенал слика и појмова из своје ране лектире, Винавер нам, заправо, у форми дечје приче, и из сасвим искошеног, инфантилног ракурса износи неке од темељних поставки своје поетике.

Но, вратимо ли се, још једном, оном цитираном одломку у коме се Глигорићево хуморно поигравање Винаверовим именом ставља у контекст неозбиљног, или полуозбиљног бављења песничким стварима, видеће-

мо да ће дотицај са Змајевим стваралаштвом Винавер препознати као признање за своје смислено бављење дечјом поезијом (подсетимо се, он каже: „Цео мој рад на дечјој литератури добио би тиме највеће своје признање“). Покушамо ли, међутим, да осим, онога што је било везано за његов преводилачки рад у контексту књижевности за децу (мислимо на превод, или боље рећи – препев, *Алисе у земљи чуда* Луиса Керола) пронађемо и неку релевантну збирку песама за децу из тога периода, видећемо да је његово писање поезије за децу сведено на узгредан посао и да се завршавало, углавном, појединачним објављивањем песама у часописима. Заправо, чини се да има више критичких забелешки који тематизују детињство, него песама (неки наслови указују на то: „Алиса у чаробној земљи“, „Дечји празник“, „Мајка и дете“, „Свршетак школске године“, „У одбрану Паје Патка“, „Милиони деце желе да се смеју“, „Дечји вртићи“, „Дечје игре“ итд), те се она опаска о сопственим заслугама унутар књижевности за децу пре може односити на поље његовог непосредног друштвеног ангажмана, него на само писање поезије. У поменутим текстовима се, наиме, покрећу разноразна питања: полемише се у вези са хумором у дечјој књижевности, говори се о природи дечјег језика и моћи дечје уобразиље, о снази дечјег света и мишљења која се симболички пресликава на читав универзум, о значају књиге у дечјем одрастању, покрећу се социјалне теме детињства, итд.

Међутим, у напоменама Гојка Тешића за књигу изабраних песама Станислава Винавера[2] читамо да је постхумно објављена збирка – *Иза Цвешкове меане*, која се први пут појавила 1977. године захваљујући уредничкој иницијативи Васка Попе, садржала „пригодни-

2 Љубазношћу г. Гојка Тешића, овај је избор дошао до нас у електронском облику. У међувремену, књига Винаверове поезије *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955)* појавила се у оквиру *Дела Станислава Винавера*, Службени гласник, Београд, 2015.

чарске, 'неозбиљне', пародијске, и песме за децу" које су се појавиле у склопу рубрике „Београдско огледало" у листу *Република* у периоду између 1952. и 1955. године. Све наведене песме у овом избору Винаверове поезије, а неке од њих су пронађене у песниковој рукописној заоставштини, Тешић је сместио у циклус под називом „Поезија мог сокака – Шаљиве песме & Песме за децу", са уверењем да су важне „зарад потпуног увида у свеукупни песнички корпус Станислава Винавера" (Винавер 2015: 790), дајући, притом, овом збиру песама коначан облик.

Већ сам контекст у који су смештене дечје песме, а који на још један начин маркира специфичан винаверовски тип полемичког говора уграђен у најразличитије форме критичког исказа, показује да се и оне могу прихватити као својеврсни субверзивни моменат. Притом, треба имати на уму чињеницу да су оне објављене у време обнове модерног српског песништва након Другог светског рата, када су се, осим стожерних песничких фигура – Васка Попе (а Гојко Тешић је уверен да није случајно што је Попа „наручио" баш ону Винаверову поезију која се појавила педесетих година 20. века) и Миодрага Павловића, појавили и песници који су стварали за децу, попут Стевана Раичковића, Душана Радовића и, нешто доцније, Милована Данојлића. Уосталом, како Тешић закључује, ране педесете године су и најрадикалнији вид Винаверове одбране модернизма из двадесетих година, оног кога су надреалисти жестоко оспоравали, а чије смо обрисе могли да наслутимо већ тридесетих година у поменутој полемици са Велибором Глигорићем.

Уско гледано, у друштву поменутог циклуса „неозбиљних", „пригодничарских" и „пародијских" песама можемо издвојити само неколицину оних чисто дечјих, али се и њихов тематски, идејни и хуморни хоризонт често преплиће са пародијским ефектом осталих песама. Тако се у песми „Београдска опера" (а та нас песма призива да се присетимо Данојлићеве нонсен-

сне играрије у истоименој песми – „У оперу, / у оперу / довели су судоперу. // Гледа она: / са плафона/ виси лустер од шест тона...“) пре може уочити критика тадашњег репертоара Народног позоришта, но што се у њој назире слика света блиска детету: „Београдска опера / Ко да Музеј ствара – / Приказује само/ Дела пра-стара // Ако скоро не буде / У том правцу ‘квоте’ – / Прашином ће попасти / Пултови и ноте“. Исти је случај са песмама „Падобранци“ (мисли се на путнике који без икаквог реда и у журби „ускачу“ у трамвај) или „Иза Цветкове меане, чекајући шестицу и шеснаестицу“, где се атмосфера улице гротескно преобраћа у слику узавреле и усковитлане масе, са евидентном критичком жаоком упереном против нашег менталитета: „Мука жива, праска, граја / Пера, Трајко, Сотир, Каја, / Стрина Милка, ујка Паја / И прадревни чилац Гаја: / ‘Надрљасмо, о белаја, / Нигде нема тог трамваја!’“ Повлачење поезије за децу у урбани амбијент, са сликама београдских улица, трамваја и саобраћајног метежа, водио је свакако ка поетици коју ће усвојити најзначајнији послератни песници за децу. Међутим, за разлику од њих, тек неколицина Винаверових песама тематизује детињство и ставља дечји субјект у први план – мали Жика, мала Дара, Миша, Ика и Слободан једина су деца ових песама, и њихов свет тек је повод за обликовање специфичне винаверовске поезије нонсенса, или како би то Бора Ћосић рекао – поезије „фине распојасаности“ (Ћосић 1965: 9).

Заправо, готово у свим песмама овог круга може се назрети поетички смер који су доцније, на Винаверовом трагу, описали Бранко Миљковић и Данило Киш, говорећи да је наивност дечје поезије, у највећој мери, производ „ритмичког склопа“ и „реченичке обраде“ (Миљковић 1972: 174), односно, да се у њима „дух ослобађа свих закона, поетике, конвенција, машта се ослобађа свих обзира, фантазија подетињи (што ће рећи: постаје изворнија, слободнија, окретнија), а рими се враћа њено добро, она поново царује, без бојазни од

приговора...“ (Киш 1995: 423). Тако се у средишту неколицине песама („Краљ Биголо“, „Генији су мрсни“, „Катастрофа у Сенти“, „Мали Жика“, „Берберска задруга“, „Ика и Жика“ „‘Уја’ или жмурке на Смедеревском ђерму“) напросто појављује ритмички ковитлац који се, попут разбрајалице, исцрпљује у себи самом: „Усред мира без олуја / Ко да неко дрекну ‘уја!’ / Беше струја - ал’ доструја! / Струја хуја – па дохуја / Струја бруја, па добруја / Струја буја, па доруја! / Уједе нас као гуја! // Истина је, није виц, / Она климка. Миц по миц! / Па тек опет цимне: ‘циц’ / Танка као чедни шлиц!“ („‘Уја’ или жмурке на Смедеревском ђерму“). Упркос гротескном разрешењу песме у слици „танког чедног шлица“, који са звучним ефектом узвика „уја!“ или са визуелно-логичким кретањем струјног кола има тек неку магловиту и далеку везу, чини се да је у овој песми дошло до изражаја оно што је типично „винаверовско“, а што је критика описала као бежање од система и отимање од било каквог коначног облика. Несмирени покрет, одбијање да се конституише прецизно значење, „жудња за непрецизношћу форме, за што спонтанијом игром времена, за животом што слободнијим од сваке стеге“ (Винавер 1971: 25), у суштини је појава која би могла бити резултат инфантилног мишљења и погледа на свет.

Стога, звучни ефекат који је у првом плану цитиране песме показује да је и овде, изгледа, на делу оно што је је приметио Љубомир Симовић када је говорио о збирци *Ратни другови*. Упркос великој диспропорцији у тематици, тону и ритму у односу на збирке *Варош злих волшебника* и *Чувари света*, Симовић показује како је Винавер похранио у систем *Ратних другова* оно што је кључно његово: космизам, мистицизам, тајновитост, „подсвест народну“. Чини се да је тај процес у наивној поезији још евидентнији: упркос подразумеваном отклону у односу на збирке „одрасле поезије“, Винавер је и у својој дечјој песми показао сав распон „језичких могућности“ и у највећој мери испунио свој

поетички идеал који је описао у уводној песми збирке *Иза Цвешкове меане*: „После свих већих и пространијих / Безграничних готово интервала / шта ми је остајало? / Каква игра у размаке? / Вратио сам се полако и неодољиво / у слова и слогове / У слатку дечију ускост срицања. / Велика је и почетна тајна / тај први лук речи/ које иду у свој сопствени / Једва самерљиви склоп“. (Винавер 1978: 9). Епски десетерац од кога је бежао, као и од свих облика укалупљеног мишљења колектива, одвео га је у потрагу за крајње индивидуализованом, „флуидном“, мелодијом која ће га, на крају, довести на подручје необуздане, несмирене, инфантилне нонсенсне вербалне игре. Неће бити нелогично, онда, што ће у једној од својих наивних песама (која се може читати и у аутопоетичком кључу) природу своје песме самеравати дечјој природи: „Поезија мог сокака/ То су деца неизбројна / Сваког кута и буџака / Свеизворна, свеосвојна / Ведро-звонка, штедро-појна / Сваког боја неодбојна / [...] Нагонске и неучевне – / Играју се игре древне.“

Из претходног примера види се двосмеран процес. Уколико се поезија може доживети као органски израстак ауторове личности, његовог свеобухватног интелектуално-емотивног склопа, онда је сасвим разумљиво што ћемо и у великом броју Винаверових песама за одрасле назрети његову инфантилну фигуру – то је, чини се, разлог што Бора Ћосић тврди да Винавер често „није сасвим сигуран за који то аудиторијум изналази оне генијално измаштане речи у преводу, пародији и сопстевном стиху“ (Ћосић 1965: 17). Многи ће критичари, из сасвим сличних побуда, говорити о Винаверу као личности а не као песнику. Јулијан Корнхаузер оцењује његову појаву као социјални феномен пар екселанс, а добар део његовог књижевног рада као „играње (заузимање позе) намерно лишено интелектуалног карактера, намерно инфантилно и непоновљиво“ (Корнхаузер 1990 : 456). Видећи у многим Винаверовим песничким поступцима „детињску малициозност“,

Момчило Настасијевић закључује сасвим слично: „Ако се не може без нечега што ће бар личити на формулу, онда би се за Винаверову поезију могло рећи: апсолутна разиграност једне детињске ћудљиве мисли“ (Винавер 2015: 725). Јован Христић, пак, примећује да је Винавер „чудна, неухватљива и хаотична личност која – као Алисин зец – јури с краја на крај света и времена за неким својим фантомима (Христић 2005: 73). У основи, сви поменути критичари уочавају известан раскорак између Винаврових поетичких идеала космичке хармоније и саме песничке праксе, што је очигледно узроковано неравнотежом унутар саме његове природе. Тако се, чини се, може тумачити и инфантилни „језички испад“ у збирци *Рашни другови* у називу песме „Глиша из Дрниша“. Јер, то што нам овај „чича Глиша“ у асоцијативним механизмима указује на неки дечји доживљај (притом та синтагма сасвим подсећа на формуле из Винаверових дечјих песама – Жика из Штубика, Дара из Жабара), у потпуној је супротности са дубоком трагиком која стоји иза такве ознаке.[3]

Али, има и оних песама где су на делу именовање и преименовање ствари, бића и догађаја слично првобитном, митском, дакле – дечјем, доживљају света. Једна о таквих песама јесте песма „Абунавас“ коју ћемо у Тешићевом избору пронаћи унутар збирке *Европска ноћ*. То је песма о речи „измислици“, али са снагом оне прве, творитељске речи. Отуда је она „клица изниклица“, „баснословна виспреница“, односно, то је „вишња степеница“ ка логично-појмовној конкретизацији нечега што пребива у интуицији. Чини се да ни у једном своме програмском тексту Винавер није био ближи својим поетичким идеалима. Већ у низу метафо-

3 О тој неравнотежи између Винаверовог теоријског дискурса и саме песничке праксе сведоче многе критике, чини се највише оне које су обележиле појаву *Чувара света*. Тако, између осталих, Синиша Кордић примећује како „понеки пут песме г. Винавера изгледају као шегачења једног, иначе, трезвеног и паметног човека“ (Винавер 2015: 737).

ричних слика („бритка посеклица“, „неумитна навалица“, „узмаштана шарениця“, „зрачна незгарница“, „зора пожарница“), препознајемо арсенал појмова који нас враћа на детињство самог језика и света, јер се митотворно начело у измишљеној речи – абунавас – открива у снази да се тај свет открије из своје „доње“, готово заумне перспективе.

На домаку дечје фразе, такође, јесу многе песме из збирке *Чувари света*, и већ самом својом „обеспредмећеном“ сликом наговештавају још једну могућу линију послератне српске поезије за децу. Иако су, према уверењу Радована Вучковића, многе од њих Винаверови „типични дадаистички поетизми“ у функцији пародије, чињеница је да се то „шегачење римама“ (Вучковић 1999: 251) може довести у везу са нонсенсим поетским моделима брзалица и разбрајалица из нашега фолклора, готово незаобилазних у поезији Душана Радовића и песника окупљених око њега. Примера ради, стихови „У дивљи трк/ Где пламен мрк/ Наш црни сан/ у мрачан лук/ Повија, пјан...“, или „Блед бледолики/ Ред једнолики/ Гред мртволики/ Лед звездолики...“ (Винавер 2015: 133, 137) сасвим подсећају на основни тон и ритам Радовићевих пародијских стихова.

Свеукупно посматрано, осим накнадно детектованих „нагонских“ и „неучевних“ песама, у Винаверовој поезији у целини се релативно често појављују структуре које би могле бити резултат инфантилног мишљења и погледа на свет, као и структуре блиске певању за децу. Отуда је већ помињани састављач антологије српске поезије за децу Бора Ћосић, иначе убеђен да Винавер „никада није створио ниједну дечју песму“, сврстао овог песника у припаднике „дечје поезије“. Винавер је у поменуту антологију ушао због изузетног осећања за језик као и због неговања „разигране, маштовите и неконвенционалне поетско-прозне фразе, пријемчиве слуху и менталитету модерног детета“ (Ћосић 1965: 24).

Литература

Винавер 1971: Винавер, Станислав. *Чувари света*. Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.

Винавер 1975: Винавер, Станислав. *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио Павле Зорић. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.

Винавер 1978: Винавер, Станислав. *Иза Цветкове меане*. Београд, Нолит.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. *Београдско огледало*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Винавер 2015: Винавер, Станислав. *Европска ноћ. Сабране песме (1919–1955).* Дела Станислава Винавера: књига 10. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

Вучковић 1990: Вучковић, Радован. Винаверова фантастична прича. *Станислав Винавер*. Зборник радова. Уредио Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Киш 1995: Киш, Данило. Дечје – као маска. *Varia*, Сабрана дела. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Корнахаузер 1990: Корнахаузер, Јулијан. Станислав Винавер као „личност“. *Станислав Винавер*. Зборник радова. Уредио Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Љуштановић 2001: Љуштановић, Јован. Појава израза „модерна дечја поезија“ – полемички контекст. Нови Сад: *Детињство*, 1–2.

Љуштановић 2009: Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник.

Миљковић 1972: Миљковић, Бранко. Поезија за децу и осетљиве. *Критике*. Сабрана дела, IV. Ниш: Градина.

Симовић 1990: Симовић, Љубомир. *Ратни другови* Станислава Винавера. *Станислав Винавер*. Зборник радова. Уредио Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Тешић 1991: Тешић, Гојко. *Српска авангарда & Полемички контекст*. Нови Сад, Београд: Светови, Институт за књижевност и уметност.

Ћосић 1965: Ћосић, Бора. *Дечја поезија српска*. Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.

Христић 2005: Христић, Јован. *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар.

Valentina Hamović

ZMAJ-STAŠA OR STANISLAV VINAVER'S INFANTILE POETRY

Summary

This paper draws attention to the modest corpus of Stanislav Vinaver's poetry for children. They are regarded in the context of his struggle for the autonomy of the creative process and, indirectly, as the subject of venomous polemics with his contemporaries. Vinaver interprets naive poetry, in one of his poems imaginatively called „instinctive and unlearned", as a „sprout", an „archetype" or a singular „catalyst" of poetry as a whole, and therefore approaches it from the viewpoint of modern artistic sensibility. Shifting his own lyrical voice away from the traditional, Zmaj-related children's poetry, Vinaver constitutes a type of poetry nearer to avantgarde principles.

821.163.41.09 Винавер С.

Маја Радонић
Факултет за културу и медије, Београд
majar@yandex.ru

РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА КОД ПОСЛЕРАТНИХ МОДЕРНИСТА ЈОВАНА ХРИСТИЋА И МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Апстракт: У раду се кроз приказ есеја послератних модерниста Јована Христића и Миодрага Павловића, посвећених делу Станислава Винавера, указује на промену у рецепцији његовог дела у књижевној јавности, која је до појаве текстова наших значајних песника и врсних есејиста бивала у значајној мери оптерећена идеолошким оспоравањима, површним судовима и парцијалним оценама. Поред значајне и аргументоване Христићеве оцене Винаверовог целокупног дела, посебно се разматра Павловићева ревалоризација његовог песништва, која је постепено еволуирала од истицања хуморног као највреднијег у Винаверовој поезији, до оцене из новог предговора *Антологији српског песништва* (1984) о „мислиоцу и песнику синтезе“ Станиславу Винаверу. Павловићев рад на превредновању српске песничке традиције показаће се изузетно плодоносним и у случају рецепције Винаверовог песништва, као подстицај и путоказ за нова и значајна читања и интерпретације једног од најзначајнијих српских књижевника XX века.

Кључне речи: рецепција, послератни модернисти, превредновање, Јован Христић, Миодраг Павловић.

1.

„Сада ме не признају, а када умрем, прихватиће све моје идеје“ (Винавер 2007: 389)[1] рекао је Станислав Винавер у последњем разговору објављеном у часопису *Република* августа 1955, а ове, готово пророчке речи, постепено али сигурно постају стварност. Оспоравања, напади, идеолошке дисквалификације, одбијање, потом и прећуткивање као посебно злоћудан вид негативне критике, пратили су Станислава Винавера и његово дело до краја живота, и у међуратном, а нарочито у послератном периоду. Када се појавио Винаверов *Чардак ни на небу ни на земљи* (1938), збирка есејистичко-критичких текстова и својеврсна одбрана песничког модернизма, рецепција овог дела је била занемарљива и претежно негативна. Тако су у два идеолошки интонирана текста Боривоје Стојковић и Ђорђе Јовановић оспорили вредност збирке и целокупан Винаверов рад, а само је Тодор Манојловић у свом приказу био критички објективан и дао релевантан приказ дела. Стојковић настоји да свој текст опреми неким видом критичарске аргументације, али у закључку ипак квалификује Винавера као „назадног и једног од конзервативнијих писаца“ који „нема чула за нове уметничке тежње у социјалној књижевности“,[2] док Јовановић иде даље у свом памфлету пуном страсних дисквалификација, називајући Винавера „мртворођеним песником, недонесеним критичарем и обогаљеним бергсоновцем“[3]. На овом месту навешћемо и парадигматичан пример рецепије Винаверове збирке песама *Ратни другови* (1938), објављене у предвечерје Другог свет-

---

1 Сви цитати из последњег објављеног разговора Станислава Винавера наведени су у раду према: Винавер, Станислав. *Цитат Винавер*. Гојко Тешић, прир. Београд: Културни центар Београда, 2007, 389.

2 Наведено према: Боривоје С. Стојковић, „Књижевне странпутице Станислава Винавера“, у: Винавер 2012: 455.

3 Наведено према: Ђорђе Јовановић, „На чардацима и вајатима Винаверовим“, у: Винавер 2012: 464, 467.

ског рата, која је пропраћена жестоким памфлетом Богдана Пешића у часопису *Млада култура* 1940, а после рата доследно пређуткивана. Пешићев текст представља несуздржан израз гнева што се уопште појавила збирка потресних и топлих сведочанстава о српским ратницима из Великог рата, а обилује изразима попут „утопљеници“, „вампири“, „сабласти“, „мрачне воде“... Без намере да овом приликом детаљније образлажемо околности тадашњих Винаверових жестоких размимоилажења са књижевном левицом – надреалистима и представницима тзв. социјалне литературе, које донекле чине очекиваним критичарске нападе на његову личност и дело, ови примери су нам послужили као илустрација бројних оспоравања и негирања на које је он наилазио током целог живота. Осим тога, рекли бисмо да је у самом корену бројних сукоба и полемика, поред идеолошких неслагања, било велико неразумевање вредности, значења и значаја Винаверовог стваралаштва. Из данашње перспективе можемо јасније видети да је Станислав Винавер, тај велики дух, плодни, неуморни и страствени трагалац за смислом, суштином и космичким складом у уметности, био макар корак, ако не и више корака, испред свог времена. Зато и не можемо превише замерити неком минорном књижевном прегаоцу на неразумевању истинског авангардизма Винаверовог, јер је то разумевање и он сам често, ненамерно, ометао неразумљивошћу и тешко прозирним смислом појединих својих песничких експеримената са музиком стиха, али острашћеност, злоба и идеологија, који су често служили као параван за неразумевање одређеног уметничког израза, остају изгледа верни пратиоци великих духова и стваралаца какав је Винавер несумњиво био.

Свој однос са критиком најбоље је објаснио сам Винавер у наведеном разговору објављеном у *Републици*, рекавши: „Ја волим полемике, али са мном се не дискутује, мене нападају и негирају“. Такав однос га је замарао, исцрпљивао, али и повређивао: „Имао сам велика

разочарања, мало званичног успеха код професионалног света. Када сам био најискренији приговарали су ми да правим 'винаверизме'. Мени се не даје ни прилике ни простора да објавим своје чланке. Обично ме сматрају за лудог и пустог. А сигуран сам да ће касније моје идеје све до једне бити усвојене". Велики винаверовац Гојко Тешић наводи у једном разговору поводом књиге *Цитат Винавер* да је овај велики стваралац пролазио паклене године после Другог светског рата, што је допринело да прерано оде са животне сцене, „иако је прошао и показао све у војничком смислу, а земљи даровао свој живот" (Тешић 2013). У време када се Винаверов живот окончава послератни модернисти, песници „превратници" тек ступају на српску књижевну сцену, међу њима Миодраг Павловић и Јован Христић – стваралаци високе самосвести и утемељивачи нашег модерног мишљења о песништву – а управо ће њихови есеји-критике о Винаверовом стваралаштву означити прекретницу у рецепцији његовог дела и отворити пут новом, креативнијем и аргументованом сагледавању његове вредности и значаја у српској књижевној традицији.

2.

Текст Јована Христића „Станислав Винавер или искушење озбиљног", објављен 1964, као предговор књизи *Станислав Винавер,* представља прво озбиљно и студиозно послератно читање Винаверовог дела, ослобођено предрасуда, идеологије и олако изречених судова. Овај врсни есејиста приступа Винаверевом делу пажљиво и одмерено, стрпљиво одгонетајући део по део обимног стваралачког мозаика, да би на крају пружио уравнотежен и критичарски утемељен поглед на стваралаштво једног од најзначајнијих, најсвеобухватнијих и најхуморнијих књижевних стваралаца у нас. Наслов текста делом указује на Христићеву намеру да пажљивом интерпретацијом открије у којој мери је хуморни елемент, који је често био у првом плану када је реч о

тумачењима Винавера, заиста доминантан у његовом делу и каква и колика озбиљност стоји иза основне импресије о ужурбаном, духовитом, бритком и занесеном писцу. У уводу текста Христић представља основни субјект Винаверовог стваралаштва, саму личност Станислава Винавера, и таксативно, готово подражавајући Винаверову ужурбаност, наводи области књижевног стварања у којима се Винавер окушао, истичући да његове анализе међуратне поезије спадају „међу најлуцидније што је о нашој поезији речено“ (Христић 1994: 58), а посебно наглашава утемељеност Винаверових текстова о проблемима нашег језика, будући да се „у његовој теорији о нашем десетерцу и крије најважнија истина о језику којим пишемо и говоримо“ (Исто). Свој познати дар портретисања Христић у пуној мери испољава пишући о Винаверу, уочавајући у његовом целокупном раду „страст коначног испољавања“, а човеку театра какав је Христић био нису промакли ни „позоришни дар драматизације“, ни велика сцена живота на којој је Винавер „разноврстан и амбициозан, аргументован и необавезно фамилијаран, патетичан и ироничан, одушевљен и полемичан“ живео у „паничној журби да се домисли и изрази до краја“ (Исто: 57).

Христић анализира, како наводи, три критичарска мита о Винаверу (да је Винавер у првом реду зачетник и аниматор наше модерне књижевности, да је математичар или да је музичар) и закључује да је „Винаверова теорија језика једино озбиљно што је наш модернизам створио у критици“ (Исто: 60). Математика је за Винавера била „могућност да се изрази неизрециво“, „не као резултат, већ као поступак“ прецизно уочава Христић, док је музика коначно савршенство „у којем истина постаје лепота, а лепота истина“ (Исто: 62). Долазећи до Винаверове теорије о мелодији нашега језика, Христић уочава да је по томе он заиста био аниматор наше модерне књижевности. Винавер је сматрао да „ако десетерац изражава оно што је племенско и колективно, нека нова недесетерачка мелодија требала би да изрази

оно што је универзално“ и веровао да се у нашем језику „може створити мелодија која ће бити савршени израз и формула разноликости и склада, непрестаног настајања и склада, универзална формула у којој ће бити усклађене све силе васионе“ (Винавер 2007: 62).

Кроз призму ове теорије, Христић сагледава Винаверову поезију и закључује да је био „песник свестан својих граница“, „без правог песничког домена“ (Христић 1994: 63). У жељи да „досегне врховну тајну света“, у „трепету ритма, у споју речи“, Винавер је успео само да створи „гипку, покретљиву, естетизирану и ироничну мелодију не сувише дубоке, али допадљиве лирике“, из које се до краја остварује само „латентни хумор те мелодије“ (Исто: 65), који открива прави Винаверов израз – пародију. Христић сматра да је већ у збирци *Мјеха* Винавер нашао тај свој стил, те да су његови крајњи песнички домети ипак остали у том оквиру, мада су његове амбиције биле другачије врсте, али он „није могао без хумора и пародије“ (Исто: 67) и такав остаје у „својим најчистијим тренуцима“ (Исто: 67). Закључивши да је „Винавер имао више критичког него песничког духа, и да су његове песме у ствари пројекти за ону врсту поезије коју је желео да пише“ (Исто: 69), Христић разлог због којега се Винавер није „кристализовао“ ни у једном домену види превасходно у томе што се овај „искушеник озбиљног“ у поезији подсмевао и језику који није знао да уобличи, и који се, ослобођен десетерачке мелодије и подвргнут експериментисању, није ни дао уобличити, него је постао пародија, а пародија је, опет, постала поље на коме Винавер постиже своја највиша достигнућа.

Реченицом налик сентенци „Винавер је био озбиљнији него што мисле његови противници, а неозбиљнији него што мисле његови браниоци“ (Исто: 58), Христић је језгровито изнео своје виђење дела Станислава Винавера, и поставио путоказе за нове, студиозне и дубље интерпретације Винаверовог дела. Мада је Хри-

стићев текст критички аргументован, студиозан и прецизан, нарочито ако се посматра у засебним сегментима, општа оцена Винаверовог стваралаштва, поготово песничког, доминантна када се текст сагледа као целина, остаје у оквирима већ изнетих оцена о „најхуморнијем нашем песнику“, о свестраној личности која се ни у једном домену није до краја „кристализовала“, о симпатичном „Алисином зецу“ који у својој јурњави проналази понеко „драгоцено зрно истине о поезији и језику“ (Исто: 72). Вредан и незаобилазни текст у времену у коме се појавио, из данашње перспективе представља првенствено стабилну полазну тачку ка свеобухватнијој интерпретацији и сагледавању дубине и озбиљности књижевне и песничке личности Станислава Винавера.

3.

Управо ће Миодраг Павловић, који први пут пише о Винаверу исте године када и Христић, у првом предговору своје знамените *Антологије српског песништва од 13. до 20. века* (1964), временом сагледати поезију Станислава Винавера у једном другачијем кључу, и према нашем мишљењу, пресудно допринети реваловризацији његовог песништва. Међутим, Павловићева рецепција Винаверове поезије текла је постепено, и он се његовој поезији враћао у неколико наврата, у различитим временским интервалима. Први пут у поглављу предговора *Антологије српског песништва од 13. до 20. века*, названом „Нова кретања“, Павловић даје суд о Винаверовом песништву у великој мери сагласан са Христићевим опажањима. Постављајући га у компаративни контекст са Настасијевићем, јер су и један и други тежили „за суштинским истинама“ („и он је трагао за вредностима фолклора и историје овог тла, и он је био заљубљен у језик и био његов велики познавалац“), Павловић уочава да је Винавер најкрупније промашаје у својој поезији чинио баш „у музичком третирању језика“

(Павловић 2010: 47). Два основна промашаја умањују вредност његових стихова, а то су неодговарајућа интонација и завршеци песама, који су „понекад прекратки, недопевани, неумесно сиромашни“ (Исто), а Павловић замера и због неумерених римовања која кваре поједине песме једне од Винаверових најбољих збирки *Чувари света.* На овом месту Павловић слично Христићу закључује да је Винавер највише дао у хумору и сатири, „где је био шармантан и занимљив, лак и оштар у исти мах“ (Исто: 48), и наводи да је у антологију, која не укључује хуморне песме, уврстио две Винаверове песме – сатиру друштва „Вековима птице нас кликују“ и сатиру космичких кретања „Натпис“.

Миодраг Павловић никада није своје судове сматрао коначним, његов истраживачки и недогматски дух наводио га је да тражи нова значења, да преиспитује изречено, па се тако 1972. године вратио поезији Станислава Винавера, пишући обиман есеј „Звучна екумена Станислава Винавера“, који ће објавити у збирци есеја *Поезија и култура* (1974). Већ у уводу текста видљив је потпуно другачији приступ Винаверу „који није имао песничке среће“ и „није добио дужних признања“ , а у „нашој књижевној јавности није прихваћено да је Станислав Винавер значајан песник нашег двадесетог века“ (Павловић 1974: 200). Павловић додаје и да „рехабилитација Станислава Винавера као песника у нашој јавности још није довршена“. Тиме је аутор недвосмислено најавио овај есеј као ревалоризацију песника Винавера, један у низу његових значајних есеја-ревалоризација који су пресудно допринели да неоправдано скрајнути песници заузму заслужено место у српској песничкој традицији, попут есеја о Бојићу, Дису, Дучићу, Продановићу,[4] да поменемо само најизразитије примере.

4 Есеје о песништву Јована Дучића, Милутина Бојића, Владислава Петковића Диса и Радомира Продановића Миодраг Павловић је објавио у књизи *Осам песника* (1964), с тим што је есеј о Дису објављен први пут у збирци есеја *Рокови поезије* (1958) у поглављу „Стваралоци“.

Док пише о поезији одређеног песника, Павловић по правилу настоји да прикаже све видове његовог књижевног стварања, уколико је реч о песнику есејисти, драматичару или прозаисти, али у „Звучној екумени Станислава Винавера“ пише искључиво о његовом песништву, не случајно и са јасном намером да покаже колико су други аспекти Винаверове свеобухватне стваралачке личности потиснули истинску рецепцију његове поезије. Студиозно и прецизно, Павловић открива читаоцу један нови Винаверов песнички лик, почев од збирке *Мјећа*, „младалачке књиге виртуозне симболистичке поетике“ са неколико „чистих, верленовских, симболистичких песама“ (Исто: 200), преко *Чувара света,* „најцеловитије Винаверове књиге и једне од најбољих књига нашег првог модернизма“ (Исто: 201) па све до *Европске ноћи,* збирке „његове зреле мисли и најчистије наше песничке музике“ (Исто: 202), књиге у којој је Винавер написао „оно што је, највероватније, најметафизичкија, најмузикалнија и најапстрактнија песма наше поезије“ (Исто: 212). Несклон коришћењу суперлатива, Павловић овим низом несвесно подражава барокну раскош и нехотична претеривања којима је Винавер био склон, саживљен са његовим поетским светом после дугог и поновног читања које Винарево песништво захтева:

> Његова поезија се мора много пута читати, и та поезија је способна за једну чудну трансформацију: из велике удаљености, она прелази пут и постаје збиља веома блиска, иако је не разумемо сасвим до краја. Није свака нејасна поезија способна да постане блиска и вољена. Винаверова јесте (Исто: 213).

Незаобилазни хуморни елемент у Винаверовој поезији Павловићу делује као последица повремених претеривања, поготово у рими, слично као код Лазе Костића, што понекад даје утисак да пише своје песме истовремено са њиховом пародијом. „Немојмо измишља-

ти компликоване хипотезе да ово објаснимо“, каже Павловић и лаконски закључује „омакло се то Винаверу, омицало му се“ (Исто: 204). Ипак, наглашава он, „после многог читања Винаверових песама, као и оних Лазе Костића, дошли смо до закључка да нећемо погрешити ако их узмемо озбиљно“ (Исто), где имплицитно полемише са Христићевим текстом. У закључку текста Павловић назива Христићев есеј „одличним“ , али додаје:

> Христић је профилирао Винавера као превасходног богомданог хумористу, пародичара. То је један шармантан и убедљив профил. Наш је покушај овде био да покажемо да Винавер није само падао у искушење озбиљног, него и да је био интелектуалан, мислени песник, значајног формата (225).

Овде је јасно назначено са којим сегментом Христићевог текста Павловићев есеј улази у полемички контекст: то је управо општеважећа оцена Винаверовог песништва као превасходно хуморног и пародичног, која је претила да постане трајни суд о његовој поезији и да остави у сенци вредан, али рецепцијски најнепрозирнији корпус „интелектуалне, мислене“ Винаверове поезије метафизичке инспирације.

Павловић је у својој намери и успео – да поетски имагинативно, аргументовано и зналачки прецизно сагледа и протумачи озбиљног и дубоког Винавера, песника разапетог између „ужаса реалности, историје и угроженог блаженства, звука и језикозвучне, космичко-ритмичне чаролије“ (Исто: 207). Када је озбиљан и трагичан, Винавер Павловићу личи на руске песнике, а налази и дубљу мотивску повезаност једне од његових најбољих песама „која је ретко лепа“ „Тренутак сунцокрета“, са касним Дучићем и његовом антологијском песмом „Сунцокрети“. Основна тежња најбоље Винаверове поезије, од *Чувара света,* преко *Злих волшебника*, а посебно у *Европској ноћи,* јесте да превлада поларизације историје и склад потражи у „свељудској интерна-

ционали у висини, у космичким трептајима“ у „заносу свога плеса, у асптракцији речи у тој апстрактној екумени“ (Исто: 206).

У закључку Павловић подсећа да „Винаверу песнику остајемо и даље дужни“, јер „нисмо се још навикли да га примамо и читамо као песника. Он обитава међу нама као странац. И то је искључиво наша кривица, јер нисмо спремни да уложимо напор који је потребан да се уђе у његов мисаоно-музички свет“ (Исто: 219). Улазак у Винаверов свет вреди труда, показује Павловић: „његови видици су максимално широки и узвишени, душа понекад дечја. Какав леп спрег особина“ (Исто: 225). Он се тешко отвара као песник метафизичар, те стога није приступачан, и поставља питања која још увек стоје пред нама:

> Неколике Винаверове песме су право благо наше поезије. Да ли ће се скратити пут ка вођењу његових песама, да ли ће се створити потреба да се оне читају? Да ли ће се поверовати у њихову лепоту? (Исто: 225)

У накнадним прибелешкама уз есеј „Звучна екумена Станислава Винавера“, Павловић (неуобичајено)[5]

5 Један од најрадикалнијих промена ставова код Миодрага Павловића видљив је на примеру допуњеног издања *Антологије српског песништва* (1984), у којој напоредо контекстуализује усмено и писано песништво, иако у првом предговору, говорећи о разлозима неукључивања народне поезије у свај (првобитни) избор, Павловић јасно наводи: „Разлог је у несводљивости премиса усменог и писаног песничког изражавања на сличне и приближне естетске принципе, разлог је у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да се оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину“ (Павловић 2010:19). Аутор нигде експлицитно не објашњава како је дошло до радикалне промене гледишта када је у питању контекстуализовање усмене поезије у равноправни низ са писаном, него једноставно у новом предговору даје низ аргумената у прилог својој одлуци да народне песме уврсти у избор српске поезије – прве реченице новог предговора већ наговештавају објашњење „загонетног“ заокрета: „Српска песма траје од пре памтивека. Певана, не и бележена, до нас није доспела као писани текст“ (Исто, 62). Утолико је и накнадно објашњење о разлозима превред-

даје објашњење за промену свог става према Винаверовој поезији изнетог у првом предговору *Антологије српског песништва* (1964): „Моје мишљење о Винаверу је еволуирало, много пута сам га поново читао, док ми се лепота интелектуалног и музичког спрега није открила“ (Исто: 226) и додаје оно што пажљивим читаоцима његових есеја о српским песницима није промакло, а то је да промену мишљења о одређеном песнику или појави Павловић не сматра недоследношћу, већ неминовним променама поетског сензибилитета и еволуирањем тумача услед нових сазнања и увида.[6]

У складу са новим читањем Винаверове поезије, Павловић ће у допуњено, пето издање *Антологије српског песништва* (1984), са измењеним предговором, уврстити још две Винаверове песме, тако да је у коначном антологијском издању Станислав Винавер представљен песмама: „Натпис“, „Вековима тице нас кликују“, „Остави“ и „Тренутак сунцокрета“. У новом предговору Павловић ће се још једном вратити Винаверовој поезији, нагласивши да „Винавер није преузео прокламовани раскол духа и тела: он је био мислилац и песник синтезе, и његове узвишене метафизичке поеме успе-

---

новања суда о поезији Станислава Винавера неуобичајени поступак у Павловићевом есејистичком дискурсу, и колико нам је познато, једини такве врсте.

6 После књиге есеја *Осам песника* (1964), (Јован Дучић, Душан Срезојевић, Милутин Бојић, Аница Савић Ребац, Момчило Настасијевић, Дис, Васко Попа и Радомир Продановић), Павловић објављује нових четрнаест есеја о српским песницима у књизи *Поезија и култура* (1974), насталих у периоду од 1965. до 1974. године, а чине је есеји о Сарајлији, Бранку Радичевићу, Змају, Грчићу Миленку, Ђорђу Рајковићу, Драги Дејановић, Војиславу Илићу, Шантићу, Лази Костићу, Ракићу, Вељку Петровићу, Massuki, Станиславу Винаверу и Растку Петровићу. Ови есеји, настали после првог издања *Антологије*, доносе и другачије вредносне судове о песништву појединих песника за које је у предговору *Антологије* Павловић изнео низ критика (Змај, Пандуровић, Винавер, Растко Петровић), а могу се посматрати и као ревалоризација романтичарске поезије, која је у предговору *Антологије* оцењена као најслабија епоха српске поезије, гледано по броју песама трајне вредности.

вају да певају појмовима као и сликама и да на исту висину химничне музике попну бол и усхит, пошаст глухоте и тријумф космичког звука“[7] (Павловић, 2010: 77).

4.

Прве оцене дела Станислава Винавера из пера наших модерниста Христића и Павловића појављују се исте године (1964), а наши песници-есејисти су тада у великој мери сагласни да се најзначајнији домет Винаверове поезије огледа у хумору и пародији. Христићев текст представља истовремено и прво послератно студиозно и озбиљно промишљање целокупног дела Станислава Винавера, засновано првенствено на естетским критеријумима, и тиме означава прекретницу у рецепцији његовог дела, која је до тада била већим делом оптерећена идеологијом, површношћу, субјективношћу, или једноставно прећуткивањем. Ипак, праву прекретницу у сагледавању песништва Станислава Винавера у контексту српске песничке традиције представља есеј-ревалоризација Миодрага Павловића настао осам година касније, након вишекратног и откривалачког читања Винаверове поезије. Делом полемичан у односу на Христићев есеј, који ни данас није изгубио на актуелности, Павловић је отишао напред у рецепцији Винаверовог песништва, јер су му његов поетски сензибилитет и предани труд на превредновању српске песничке традиције и успостављања њеног континуи-

7 На овом месту у предговору *Антологије српског песништва,* Миодраг Павловић повлачи дијахронијски лук међу српским песницима различитих нараштаја који су прокламовали раскол духа и тела, наводећи Растка Петровића и Момчила Настасијевића као песнике „телесног раздирања, понирања кроз вирове крви и печали која не може да превазиђе своју непосредност, осим надоле, у правцу земље, у усијаност гроба (...) Лаза Костић у својој познатој песми *Спомен на Руварца* потпуно је раздвојио *алфу* и *омегу*, почетак и крај, који су иначе у *Логосу-Слову* једно те исто, и та раздвојеност у песницима модерних времена продужава се и појачава“ (Павловић 2010: 77).

тета налагали поновна читања и упорна трагања за сваким „зрном злата“ у ономе што су српски песници испевали и оставили својим настављачима. У том трагању он је пронашао великог и озбиљног песника испод првобитне слике хумористе и пародичара Станислава Винавера, и отворио врата новим и студиозним истраживањима дела једног од најзначајнијих српских књижевних стваралаца и песника двадесетог века.

Литература

Винавер 2007: Винавер, Станислав. *Цитат Винавер.* Гојко Тешић, прир. Београд: Културни центар Београда.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. *Чардак ни на небу ни на земљи: есеји и критике о српској књижевности.* Гојко Тешић, прир. Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике.

Павловић 1958: Павловић, Миодраг. *Рокови поезије.* Београд: СКЗ.

Павловић 1964: Павловић. Миодраг. *Осам песника.* Београд: Просвета.

Павловић 1974: Павловић. Миодраг. *Поезија и култура.* Београд: Нолит.

Павловић 2010: Павловић. Миодраг. *Антологија српског песништва (XI до XX век).* Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

Христић 1994: Христић, Јован. *Есеји.* Нови Сад: Матица српска.

Извори

Винавер 1973: Винавер, Станислав. *Европска ноћ и друге песме.* Београд: Српска књижевна задруга.

Винавер 2005: Винавер, Станислав. *Ратни другови.* Београд: Жагор.

Винавер 2012: Винавер, Станислав: *Језик наш насушни/ Граматика и надграматика.* Гојко Тешић, прир. Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике.

Винавер 2012: Винавер, Станислав. *Рани радови (1908-1918),* Гојко Тешић, прир. Београд: Службени гласник; Завод за уџбенике.

Петковић 1990: Петковић, Новица. *Огледи из српске поетике.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Скерлић 1971: Скерлић, Јован. *Критике.* Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.

Тешић 1998: Тешић, Гојко. *Пркоси и заноси Станислава Винавера.* Београд: Просвета.

Тешић 1997: Тешић, Гојко, (ур). *Алманах Винавер.* Београд: Чигоја штампа.

Maja Radonić

THE RECEPTION OF STANISLAV VINAVER'S OPUS BY POST-WAR MODERNISTS, JOVAN HRISTIĆ AND MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

The essays of post-war Modernists Jovan Hristić and Miodrag Pavlović, dedicated to Stanislav Vinaver's work, mark a shift in the reception of his opus by the literary public, till that point usually burdened with ideological criticism, superficial judgment and partial evaluation. From today's viewpoint, Hristić's evaluation of Vinaver's entire opus, critically relevant and well-argued, represents primarily a sound starting point for later encompassing interpretations and examinations of the depth and seriousness of Stanislav Vinaver as a literary figure and a poet. Pavlović's revalidation of Vinaver's poetry represents a true turning point for the assessment of his poems, their meaning and importance; it evolved gradually from the emphasis of humour as

the most valuable aspect of Vinaver's poetry, via the revalidating essay „Zvučna ekumena Stanislava Vinavera“ [The Aural Ecumene of Stanislav Vinaver] that placed his poems among the most important achievements of Serbian twentieth-century poetry, to the assessment from the new foreword for Pavlović's *Antologija srpskog pesništva* [Anthology of Serbian Poetry, 1984] about Stanislav Vinaver, „thinker and poet of synthesis“. Pavlović's work on the re-evaluation of the Serbian poetic tradition proved to be extremely fruitful in the case of Vinaver's reception, as an inspiration and guideline for new and important readings and interpretations of this poet, one of the most important Serbian writers of the 20th century.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

Аврамовић, Марко *521–553*
Агамбен, Ђорђо (Giorgio Agamben) 266, 276, 510, 516–520
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 272, 369, 408
Ал Рашид, Харун (Harun al-Rashid) 302
Ален, Вуди (Woody Allen) 107
Алигијери, Данте (Dante Alighieri) 517, 592
Андрић, Александар 470, 481
Андрић, Иво 30, 43, 106, 140, 380, 384, 386, 439, 578, 580
Аноним 526–527, 549
Арагон, Луј (Louis Aragon) 252
Аристотел (Αριστοτέλης) 361
Армстронг, Тим (Tim Armstrong) 431, 449
Архилох (Αρχίλοχος) 557, 561, 563–564, 568–569
Аћин, Јовица 265, 267, 276

Бабић, Драган С. В. 333
Бабић, Миланка 380, 382–383, 385, 390, 392
Бадњаревић, Александар 597
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 143
Бала, Ђакомо (Giacomo Balla) 28
Барт, Ролан (Roland Barthes) 341, 353, 387, 389, 391–392
Баум, Френк (Lyman Frank Baum) 274
Баура, Сесил Морис (Cecil Maurice Bowra) 536, 549
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 306, 408
Бахтин, Михајл Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 516, 562–563, 567, 588, 597
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 321–322, 325, 332
Бекер, Мирослав 353
Бекет, Самуел (Samuel Barclay Beckett) 107
Беклин, Арнолд (Arnold Böcklin) 53
Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 365, 371
Бергсон, Анри (Henri-Louis Bergson) 49, 56, 119, 127, 139, 141, 143, 150, 190, 281, 286

318, 356, 360, 362, 367–370, 373–374, 377–378, 392–393, 537–538, 578
Бели, Андреј (Андрей Белый) 68
Бетелхајм, Бруно (Bruno Bettelheim) 310, 311, 313
Бећковић, Матија 154, 436
Бинсвангер, Лудвиг (Ludwig Binswanger) 376, 393
Бити, Владимир (Vladimir Biti) 588
Блок, Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 68, 141, 361
Блох, Ернст (Ernst Bloch) 371
Богдановић, Димитрије 344, 353
Богдановић, Милан 361, 363, 366, 590
Богишић, Валтазар 401
Богосављевић, Срдан 522, 549
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 19, 43, 128, 129, 131, 132, 357
Бојић, Милутин 15, 20, 45, 60–61, 64, 94, 96–97, 117, 209–211, 427–429, 435, 439, 451–452, 465, 480–481, 621, 625
Бокун Ђинић, Соња 16
Бонард, А. (A. Bonnard) 561, 568
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo) 574
Бошковић, Драган 354, 449
Брајовић, Тихомир *112–126*, 381, 383–386, 388–392, 418
Братина, Борис 489, 507
Браунинг, Роберт (Robert Browning) 138
Брил, Леви (Lévy-Bruhl) 150
Бублић, Драган 527, 530–531, 549
Бупал (Βούπαλος) 563

Вајат, Томас (Thomas Wyatt) 477
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 43
Вајнингер, Роберт (Robert Weninger) 376, 394
Валери, Пол (Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry) 26, 127–129, 135–136, 139–144, 282, 408
Ван Лерберг, Шарл (Charles van Lerberghe) 317
Вармински, Андреј (Andrzej Warminski) 386–388, 394
Васиљевић, Жарко 236

Васић, Драгиша 36
Веласкез, Дијего (Diego Velázquez) 518
Велмар-Јанковић, Светлана 403, 418, 420–422
Венцловић, Гаврил Стефановић 105
Верлен, Пол (Paul Verlaine) 19, 22, 128–129, 132, 137, 317, 323, 334, 402, 407, 418
Веселиновић, Јанко 16
Вест, Мартин (Martin West) 562, 568
Видаковић, Милован 110
Видан, Иво 375, 394
Вијон, Франсоа (François Villon) 337, 408
Вилијамс, Роберт Грант (Robert Grant Williams) 380, 386, 394
Вилије де Л'Ил Адам, Август (Auguste, comte de Villiers de l'Isle-Adam) 128–129
Винавер, Аврам 157–159
Винавер, Мјеђа 44
Винавер, Надежда 16, 80, 195–196, 207, 224, 236–237, 240, 255
Виноградов, Виктор (Виктор Владимирович Виноградов) 243, 255
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 273
Вишњић, Филип 401
Вјежбицки, Јан (Jan Wierzbicki) 369–371, 485, 507
Војновић, Иво 456–457, 459, 493
Волпе, Галвано дела (Galvano Della Volpe) 360, 372
Вуковић, Ђорђије *19–40*
Вуковић, Мира 332
Вулетић, Бранко 243, 255

Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 377
Вучковић, Радован *41–58,* 370–371, 477, 482, 522, 541, 550, 611–612
Вучо, Александар 363

Гавриловић, Зоран 281, 283, 300, 313, 533, 550
Гадамер, Ханс Георг (Hans-Georg Gadamer) 263, 277
Гете, Волфанг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 19, 268, 349
Гил, Рене (René Gilles) 129

Гилберт, Стјуарт (Stuart Gilbert) 377
Глигорић, Велибор 89, 96, 357–359, 361–363, 372, 585, 590, 599–604, 606
Голдинг, Алан (Alan Golding) 382, 393
Гонсало, Хорхе Фернандес (Jorge Fernandez Gonzalo) 267, 277
Грковић Мејџор, Јасмина 434, 449
Гроховски, Мађеј (Maciej Grochowski) 391, 393
Грчић Миленко, Јован 625

Д'Анунцио, Габријеле (Gabriele d'Annunzio) 456
Давичо, Оскар 16, 375, 595
Дамјанов, Сава *103–111*
Данојлић, Милован 606
Дарел, Лоренс (Lawrence George Durrell) 199, 207
Дебиси, Клод (Achille-Claude Debussy) 133, 317
Дединац, Милан 265, 274, 280, 284, 300, 329, 335, 538
Дејановић, Драга 625
Декарт, Рене (René Descartes) 130
Делић, Јован *149–190,* 333, 348, 353, 375, 392, 436, 449
Денегри, Јеша 274–275, 277
Дентит, Симон (Simon Dentith) 579, 583
Деретић, Јован 113, 125, 484, 507
Дерида, Жак (Jacques Derrida) 382, 387, 393
Деспић, Ђорђе *223–234*
Дигори, Теренс (Terence Diggory) 378–379, 393
Дика, Пол (Paul Dukas) 317
Димезил, Жорж (Georges Dumézil) 562, 568
Диприје, Бернар (Bernard Dupriez) 381
Домбровска-Партика, Марија 581, 583
Доментијан 68
Дона, Масимо (Masimo Dona) 271, 277
Донигер, Венди (Wendy Doniger) 582–583
Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 228, 241, 367
Драинац, Раде 408
Дреновац, Бора 98–100, 260
Дубравчић, Владо 283, 533, 550

Дубровски, Серж (Serge Dubrovsky) 357, 372
Дучић, Јован 19, 49–50, 52, 64, 66, 91, 138, 294, 427–429, 435–436, 477, 500, 565–566, 570, 576, 590, 621, 623, 625

Ђилас, Милован 77
Ђукић, Трифун Р. 45, 115, 117–118, 452, 465
Ђурић, Војислав 333
Ђурић, Мина *374–395*

Еко, Умберто (Umberto Eco) 108, 111
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 252, 337–338, 425, 450
Ередија, Хозе Марија (José-Maria de Heredia) 19, 24

Живојиновић, Велимир Massuka 625

Здешлар Ћириловић, Аленка 277
Зоговић, Радован 591
Зорић, Павле 129, 144, 276, 370, 372, 408–409, 417, 421, 448, 597, 612

Иванић, Душан 587, 597
Иванов, Вјачеслав (Вячеслав Иванович Иванов) 26
Иго, Виктор (Victor Hugo) 65, 128
Илић, Војислав 21, 38, 418, 565, 570, 576, 625
Илић, Драган 589, 597
Исајиловић, Биљана 277
Ичин, Корнелија 508

Јакшић, Ђура 39, 576
Јакшић, Милета 578
Јамасаки, Кајоко 508
Јанкелович, Владимир (Vladimir Jankélévitch) 120–123, 125
Јанковић, С. В. 508
Јаћимовић, Слађана *298–314,* 333
Јејтс, Батлер Вилијам (William Butler Yeats) 374, 378–379, 394
Јелић, Милосав 62–63, 65

Јерков, Александар 358, 372, 512, 519
Јовановић, Александар *191–208*, 329, 332–333, 568
Јовановић, Ђорђе 362–363, 372, 615
Јовановић, Јован В. 535, 537–539, 550
Јовановић, Јован Змај 576, 600, 602–603, 605, 613, 625
Јовановић, Никола Б. 526, 550
Јовкић, Прока 94
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 270, 272, 344

Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 588–589, 592, 597
Калимах (Καλλίμαχος) 563
Ками, Албер (Albert Camus) 107
Кант, Имануел (Immanuel Kant) 603
Карановић, Зоја 322, 328–329, 332
Караџић, Вук Стефановић Караџић, Вук 16, 61, 399, 401–402, 422, 428, 447, 595–596
Кафка, Франц (Franz Kafka) 377
Кашанин, Милан 526, 550
Кеплер, Јохан (Johannes Kepler) 306
Керол, Луис (Lewis Carroll) 105, 605
Киш, Данило 106, 110, 137, 144, 607–608, 612
Кјабрера, Габријело (Gabriello Chiabrera) 465
Кнежевић, Божидар 16
Ковачевић, Милош 508
Кокс, Вирџинија (Virginia Cox) 465
Колет (Sidonie-Gabrielle Colette) 142
Константиновић, Радомир 63–64, 78, 80, 109, 125, 206, 411–412, 421, 462–463, 481–482, 485, 487, 495, 498, 507
Кордић, Синиша 527, 550, 610
Корнхаузер, Јулијан (Julian Kornhauser) 609, 612
Костић, Лаза 19, 22, 93, 97–100, 110, 261–262, 278, 315, 326–327, 332, 334, 340, 348–350, 352, 402, 408, 410, 416, 419, 434, 444–445, 545, 548, 589, 592, 622–623, 625–626
Крајинац, Б. 326, 332, 528, 550
Краков, Станислав 363, 592
Кратина, Јарослав 433
Крлежа, Мирослав 140, 361, 363–364, 439, 580

Кумар, Шив К. (Shiv Kumar) 377–380, 393
Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 430

Лазаревић, Бранко 66, 81, 585, 599
Лазаревић, Лаза 16
Лазаревић Ди Ђакомо, Персида *541–467*
Лалић, Иван В. 67, 132, 429, 431, 435–436, 470, 482, 560, 568, 571–572, 583
Лалић, Михаило 271
Ласер, Ф. (F. Lasserre) 561
Лафонтен, Жан де (Jean de La Fontaine) 227
Лафорг, Жил (Jules Laforgue) 128
Лахман, Рената (Renate Lachmann) 342, 353
Ленард, Џон (John Lennard) 380, 393
Лерберг, Шарл ван (Charles van Lerberghe) 19
Лесковац, Младен 236
Лехан, Ричард (Richard Lehan) 367
Лигуори, Марио (Mario Liguori) 455–456, 465
Ликамбо 563–564
Липман, Хуго (Hugo Karl Liepmann) 376, 394
Лотман, Јуриј Михаилович (Юрий Михайлович Лотман) 84, 101
Лубарда, Петар 259, 274–276, 278–279, 284,351

Љуштановић, Јован 601–602, 612

Мајаковски, Владимир (Владимир Владимирович Маяковский) 361
Максимовић, Десанка 594
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 19, 24, 128–130, 134–135, 138–139, 141, 144, 317, 320, 324, 332, 334, 402–403
Ман, Томас (Thomas Mann) 460–461, 464–465
Мандељштам, Осип (Осип Эмильевич Мандельштам) 265
Манојловић, Тодор 129, 191–192, 207–208, 236, 316, 321, 332, 533, 551, 592–593, 615
Маретић, Томо 247
Марино, Адријан (Adrian Marino) 113, 125

Марић, Сретен 110
Марковић, Даница 24
Марковић, Ђорђе Кодер 105, 110
Марковић, Светозар 349
Маркс, Карл (Karl Marx) 363
Маршал, Бертран (Bertran Marchal) 144
Матис, Анри (Henri-Émile-Benoît Matisse) 30
Матић, Душан 143, 596
Метерлинк, Морис (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) 19, 132–133, 317, 324, 333–334
Милановић, Александар *235–256*
Милачић, Душан З. 333
Милићевић, Никола 300, 313, 533, 551
Милосављевић, Петар 206, 276, 280, 296, 371
Милошевић, Момчило 49
Милуновић, Мило 284
Милутиновић, Сима Сарајлија 110, 337, 625
Миљковић, Бранислав 527, 551, 613
Миљковић, Бранко 436, 607
Минт, Милица 597
Мићевић, Коља 332
Михајловић, Борислав Михиз 533, 551
Михаљевић, Милан 389, 394
Мишић, Зоран 261, 277, 354, 434, 437, 442, 449, 533, 551
Мишо, Ги (Guy Michaud) 129, 144
Младеновић, Ранко 45, 118, 363, 452, 462, 466
Момберт, Алфред (Alfred Mombert) 141
Мондор, Анри (Henri Mondor) 130, 144
Монтале, Еуђенио (Eugenio Montale) 464
Морас, Шарл (Charles-Marie-Photius Maurras) 127–129, 144, 402
Мухоберац, Мира 456, 466

Нађ, Грегори (Gregory Nagy) 563, 568
Настасијевић, Момчило 15, 24–25, 67, 80, 105, 151, 155, 161, 187, 198, 262, 271–272, 336, 351, 405–406, 408, 417, 429, 432–433, 527–529, 551, 585, 599, 610, 620, 625–626

Необула (Νεοβούλη) 563
Нервал, Жерар де (Gérard de Nerval) 131–132, 139, 337
Ниче, Фридих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 369
Новаковић, Бошко 527
Новаковић, Јелена *127–145*
Новаковић, Стојан 16
Ного, Рајко Петров 436
Нордау, Макс (Max Simon Nordau) 564

Опачић, Зорана *315–335*
Ораић Толић, Дубравка 589–590, 593, 597

Павић, Милорад 106, 108, 111
Павловић, Миодраг 13, 48, 56, 64, 67–68, 72, 74, 77, 81, 150–153, 189, 191, 193–194, 207–208, 224, 227, 232, 259, 261–262, 272–273, 277–278, 281–284, 291–292, 294–296, 312–313, 342, 346, 348–349, 351–352, 354, 402–404, 410–412, 414, 420–421, 427, 431, 435–436, 444, 449, 485, 534–535, 551, 573–574, 583, 596, 606, 614–629
Палавестра, Предраг 113, 125, 353–354, 586, 598
Пандуровић, Сима 60, 92–94, 625
Панић Мараш, Јелена *356–373*
Парацелзус (Paracelsus) 105
Париповић Крчмар, Сања *468–483*, 514
Паскал, Блез (Blaise Pascal) 130
Пастуро, Мишел (Michel Pastoureau) 333
Патенам, Џорџ (George Puttenham) 380, 394
Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 425, 450
Пејчић, Јован 101
Пекић, Борислав 106
Перлоф, Марџори (Marjorie Perloff) 378, 394
Петковић, Ана *557–570*
Петковић, Владислав Дис 54, 60, 67, 93–94, 116, 124, 126, 142, 621, 625
Петковић, Новица 101, 277, 339, 449, 628
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 518
Петров, Александар *59–82*

Петровић, Бошко 375
Петровић, Вељко 241, 500, 502, 625
Петровић, Предраг 150, 189, *259–278,* 343, 376, 392, 429, 447, 449, 486, 572, 584
Петровић, Растко 15, 67, 155, 161, 187, 191, 198, 260–262, 272, 274, 341, 351, 354, 363, 390, 392, 408, 432–433, 522, 525, 530, 592, 625–626
Петровић, Сретен 371
Петровић Његош, Петар II 39, 59, 67–71, 76–77, 81–82, 118, 142, 215, 219, 220, 222, 337
Петронијевић, Бранислав 70
Пешић, Богдан 616
Пешић, Миодраг М. 528, 551
Пизистрат (Πεισίστρατος) 562
Пијановић, Петар *83–102*
Пинд, Јирген (Jörgen Pind) 376, 394
Платон (Πλάτων) 349, 365, 367
Подруговић, Тешан 401
Попа, Васко 67–68, 75, 77, 81, 106, 259, 261–262, 269–270, 278, 280, 344, 352, 414, 427, 434–436, 596, 605–606, 625
Поповић, Богдан 19, 47, 85, 88, 93, 96, 130, 145, 352, 358, 485, 504, 514, 564–565, 569, 571–579, 582, 584–585, 587, 590, 599
Поповић, Јован Стерија 105, 592
Поповић, Миодраг 445, 449
Пржуљ, Жељка 487, 508
Продановић, Радомир 621, 625
Проп, Владимир (Владимир Яковлевич Пропп) 557–559, 568
Протић, Миодраг 255, 277
Пруст, Марсел (Marcel Proust) 134, 377
Пурић, Божидар 45, 115, 129, 453–454, 458–459, 461–462, 466, 475, 478, 482, 485, 500, 508, 511–512, 514–515, 517, 519
Путник, Радомир 215

Рабле, Франсоа (François Rabelais) 26, 142, 337, 408
Равел, Жозеф Морис (Joseph Maurice Ravel) 133, 317

Радичевић, Бранко 39, 49, 576–577, 590, 625
Радовић, Борислав 248
Радовић, Душан 606, 611
Радојчић, Саша 221, 277
Радонић, Маја *614–629*
Радоњић, Горан *571–584*
Радуловић, Марко М. *423–450*
Радуловић, Милан 370
Раичевић, Горана 468
Раичковић, Стеван 329, 332, 334, 606
Рајић, Велимир Ј. 45, 115, 452, 466
Рајковић, Ђорђе 625
Ракитић, Слободан 428, 449
Ракић, Милан 19, 49, 64–65, 269–270, 344, 428–429, 434–436, 500, 513, 576, 590, 625
Ранков, Мирослав 449
Ранчић, Дуња 510–520
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 19, 128, 132, 138, 141, 318, 403
Рење, Анри де (Henri-François-Joseph de Régnier) 129
Ристић, Марко 260–262, 277, 362–364, 366, 372, 601
Роуз, Маргарет (Margaret Rose) 579
Ружић, Жарко 231–232, 277, 539, 552

Савић Ребац, Аница 625
Самен, Албер (Albert Victor Samain) 131
Свети Сава (Растко Немањић) 65, 401
Свинбрен, Алгернон Чарлс (Algernon Charles Swinburne) 138
Свирчев, Жарка *336–355*
Сев, Морис (Maurice Scève) 139
Секулић, Исидора 67, 81
Сељачки Мирковић, Милица 572, 574, 584, 586–587, 591, 598
Сибиновић, Миодраг 497, 508
Симовић, Љубомир 191, 194–195, 207–208, 211–212, 221, 224, 232, 235–238, 240–241, 254–255, 332, 353, 435–436, 608, 613

Скерлић, Јован 46, 60, 83–102, 115–116, 125, 209, 212, 358, 366, 411, 421, 452, 466, 485, 504, 510–514, 520, 578, 585–586, 590, 598–599, 628
Слијепчевић, Перо 43
Смодлака, Лука 114, 453–454, 466
Спиридоновић Савић, Јела 191–192, 207–208, 533, 552
Срезојевић, Душан 54, 625
Станимировић, Владимир 62
Станојчић, Живојин 380, 392
Стерн, Лоренс (Laurence Sterne) 105
Стефан Немања 65
Стефановић, Павле 45
Стефановић, Светислав 53–54, 117, 453–454, 466, 485–486, 508, 515, 520, 529–530, 534, 552, 592
Стојановић Пантовић, Бојана 210, 213, 221, 475, 482, 586
Стојковић, Боривоје 615
Сувајџић, Бошко *399–422*

Тадић, Новица 267

Тартаковски, Рој (Roi Tartakovsky) 380–386, 388, 390, 394
Тартаља, Гвидо 569, 594
Тешић, Гојко 13, 16, 59, 75, 78, 82, 99–101, 104, 114, 125, 143, 150, 196, 207, 232, 235, 238, 255, 260–262, 276–277, 279–281, 296, 310, 313, 317, 327, 332–333, 337, 341, 352–354, 369, 371–372, 392, 404, 409, 420–422, 448–449, 465–466, 468, 472, 482, 485–487, 490, 504, 507–508, 526, 549–552, 568–569, 572, 583–587, 597–598, 605–606, 610, 612–613, 615, 617, 627–628
Тешић, Милосав 150, 189, 313, 418, 431
Тибоде, Албер (Albert Thibaudet) 370
Тимченко, Николај 260, 277
Тодоресков, Драгана В. *585–599*
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 19, 228, 241
Трифуновић, Ђорђе 68, 81, 430, 449

Ћосић, Бора 607, 609, 611, 613
Ћосић, Бранимир 14
Ћосић, Добрица 271
Ћурчин, Милан 47

Удовички, Иванка 535, 546, 552
Ујевић, Августин Тин 142

Фет, Афанасије (Афанасий Афанасьевич Фет) 68
Финк, Хилари Л. (Hilary L. Fink) 372
Флакер, Александар 368, 372
Фокнер, Вилијам (William Cuthbert Faulkner) 252
Фонтаније, Пјер (Pierre Fontanier) 381
Фор, Пол (Paul Fort) 512
Франкл, Виктор (Viktor Emil Frankl) 303, 313
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 366

Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 341, 374, 387, 393
Хамовић, Валентина *600–613*
Хамовић, Драган *209–222,* 329, 333
Хансли́к, Едвард (Eduard Hanslick) 271
Хармс, Данил (Даниил Иванович Хармс) 105, 107
Хауард, Хенри – гроф Сари (Henry Howard, Earl of Surrey) 477
Хачион, Линда (Linda Hutcheon) 516, 588
Хегел, Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 270, 306, 387
Хелдерлин, Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 263
Хелер Роазен, Данијел (Daniel Heller-Roazen) 276
Хелмс, Алан (Alan Helms) 382, 393
Хенриксен, Лине (Line Henriksen) 380, 393
Херман Секулић, Маја 587–588, 598
Хипонакт ('Ιππωναξ) 563
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 299, 310
Хокинс, Том (Tom Xawkins) 563, 568
Хомер (Ομηρος) 338, 562

Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 566
Храсте, Катарина 456, 466
Христић, Јован 51, 57, 96, 101, 150, 189, 338, 354, 407–410, 421–422, 429, 436, 486, 508, 533, 538, 549, 552, 610, 613, 614–629

Цар, Марко 300
Цвајг, Штефан (Stefan Zweig) 377, 395
Цвијетић, М. 225, 232
Цвијић, Јован 16
Целан, Паул (Paul Celan) 263, 289

Црњански, Милош 39, 67, 105–106, 131, 140, 145, 154, 187, 260–262, 300, 323, 361, 363–364, 408, 438–439, 522, 525–526, 530, 548, 565, 567, 569, 580, 592–593

Чајкановић, Веселин 328, 333
Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin) 107
Чернишевски, Николај Гаврилович (Николай Гаврилович Чернышевский) 349
Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 557–558
Чолак, Бојан *484–509*

Џејмс, Вилијам (William James) 376
Џејмс, Хенри (Henry James) 376
Џојс, Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 105, 374–375, 377–379, 574
Џонсон, Дејвид (David Johnson) 383, 393

Шантић, Алекса 22, 515, 576, 590, 625
Шеатовић Димитријевић, Светлана *279–297*, 333
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 185–186, 337, 408
Шели, Перси Бис (Percy Bysshe Shelley) 110
Шкарић, Иво 382, 394
Шмитс, Валтер (Walter Schmits) 376
Шопен, Фредерик (Frédéric François Chopin) 53, 281, 518
Штрам, Аугуст (August Stramm) 45

ПОЕЗИЈА И МОДЕРНИСТИЧКА МИСАО
СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

БИБЛИОТЕКА ШАБАЧКА
Шабац, Масарикова 18

За издаваче
др Бојан Јовић
Соња Бокун Ђинић

Лектор и коректор
Недељка Перишић

Преводи резимеа на енглески
Тијана Тропин

Именски регистар
Марко Аврамовић
Марко М. Радуловић

Тираж
300

Штампа
Службени гласник, Београд

ISBN 978-86-7095-220-1

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Винавер С.(082)

ПОЕЗИЈА и модернистичка мисао Станислава Винавера: зборник радова / уредник [Предраг Петровић]. – Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац : Библиотака шабачка, 2015 (Београд: Службени гласник). – 640 стр,: слика С. Винавера; 19 cm. – (Наука о књижевности. Поетичка истраживања; књ. 20)

„Зборник је резултат рада на пројекту ‘Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст’ ...--> полеђина насл. листа. –Тираж 300. – Стр. 13–16: Уводна реч / Предраг Петровић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries; Résumés.

ISBN 978-86-7095-220-1 (ИКУ)

а) Винавер, Станислав (1891–1955) – Зборници

COBISS.SR-ID 218546956