

Александра Секулић

Институт за књижевност и уметност, Београд
sekulic.aleks@gmail.com

821.163.41.09-14 Ракић М.
821.163.41.09-14 Црњански М.

ДВА ЛИЦА МОДЕРНИТЕТА: РАКИЋ И ЦРЊАНСКИ

Сажетак: Пратећи Ракићеве аутопоетичке исказе у појединим писмима писаним за време конзулства у Приштини, као и ставове о модерном песништву које наводи у разговору са Бранимиром Ћосићем – када, између осталог, износи тврдњу да слободни стих не постоји, као и да његово ухо не може чути Црњанског ког ипак цени – желимо да преиспитамо, кроз конкретне програмске ставове Црњанског и Ракићеве аутопоетичке трагове – у чему се заиста састоји сукоб двеју песничких фигура. И Ракић и Црњански читали су један другог, и Ракић и Црњански носе обележје модерности у српској књижевности 20. века, али, оно што је посебно важно – обојица су певали са свешћу о историјском контексту, са погледом усмереним ка држави која се открива у амбивалентности свог завичајног карактера. Дакле, сукоб старих и младих сагледаваћемо кроз мишљење о певању, о стиху, третирајући манифестну реч као једну врсту окриља, одраз песничке воље да буде удомљена, припадајућа, као што су и Ракић и Црњански певали своју припадност, свако у свом модалитету модерног.

Кључне речи: држава, модерно, модернизам, манифест, поетика, аутопоетика

Говорити о модерном, о колизији између старих и младих и њиховим поетичким разилажењима, данас готово може да изазове некакав носталгични књижевноисторијски доживљај, ако ни због чега другог, онда због извесне отмености коју су ти сукоби имали чак и онда када су били крајње оштри, непоколебљиви, али увек отворено гневни, полемички разарајући. Но, наша перспектива овде није перспектива жала, већ један покушај да се изнова ослушну и издвоје

значења програмских објава, аутопоетичких исказа на почетку 20. века у дијалогу који се, неексплицитно, води између Ракића и Црњанског. С обзиром на то да не можемо говорити о манифестима у њиховом карактеристичном облику и дискурсу, однос поезије Милана Ракића и Милоша Црњанског пратимо кроз манифестне исказе, коментаре, трагове узајамног тумачења и вредновања. Управо тамо где је полемички став двојице песника најизраженији, наилазимо на недвосмислено програмско маркирање и поетичко-манифестну идентификацију. У Ракићевим ставовима, заступљеним у интервјуу који је водио са Бранимиром Ћосићем, или у коментарима уз *Лирику Ийшаке* и у „Објашњењу 'Суматре'” Милоша Црњанског обликује се дијалог о модерности. А оно што природу тог дијалога чини јединственом није само латентни програмски обрачун и расправа о стиху, већ аутентични поетички простор у ком се тај сукоб догађа. Манифестни искази и програмске референце песника упућују нас на симболичко жариште државе – *држава*, а не нација, постаје једна врста мере поетичког модернитета. За разлику од децидираног разлаза у подручју стиха, Ракића и Црњанског идеја државе и идеолошка обојеност песничког патриотизма истовремено приближавају и неповратно удаљавају. На који начин деликатна питања државе у поезији или, чак, државотворног песништва, искрсавају као трагови манифеста? Како Ракић и Црњански проналазе један другог, наизглед успутно, а заправо суштински и, у песничком смислу, крајње ултимативно?

Међу разговорима које је Бранимир Ћосић 1926. године водио са неким од највећих имена српске књижевности и културе, налази се и онај са Ракићем, када Ракић, између осталог, говори и о томе како је тешко остати „оптимист пред чињеницама”, и истовремено прави један лук разумевања од констатације да је српски народ, који је за вратом имао више страних сила, ипак успео да се еманципује и створи оно што је створио („А створио је много”, додаје Ракић, и добре књижевне, и не само књижевне традиције), одатле, дакле, обелодањује став да не пребацује он новима што траже ново и иду даље, али им замера „што су све везе с традицијом прекинули”. „Све што је ново, ружно је”, каже Ракић, према наводима Ћосићевим, али допуњује: „док се човек не навикне”. И њему самом је усталом, сведочи Ракић, Богдан Поповић говорио да његов стих није стих. „Млади мисле да се ми бунимо зато што смо стари. То није тачно. Ми просто немамо уха за њихова казивања, јер смо навикли на друге звукове. Тако, данас, моје ухо не прима из-

весне стихове Црњанског” (Ђосић 2012: 104–105). Али доћи ће време, уверава нас Ракић, за десет година то ће се променити: „да се осети лепота треба да се навикнемо на њену новост” (Ђосић 2012: 105). Већ из саме ове, наизглед сасвим логичне и јасне мисли о привикавању на лепоту, назиремо оно што би Антоан Компањон назвао „парадоксом модерности”. Ако модерност мора да чека властиту рецепцију, ако је процес адаптације на догађај модерности нужан, самим тим њен новум трпи, бива упијен историчношћу и временском прогресијом. А исто тако би, према Компањону, овакав став о нужности навикавања најавио еволуцију према авангарди која тврди да савременици нису спремни да прихвате уметност садашњости (Компањон 2012: 23). Са друге стране, Милош Црњански у свом епохалном „Објашњењу” тврди како је управо популарност узрок томе да је наша књижевност „тако устајала”. „Уосталом”, пише Црњански, „и права популарност је често много смешна. То знају сви они који су видели шта је оно што милиони Немаца сматрају да је велико код Гетеа” (Црњански 1966: 214). Овим не желимо да на силу доносимо закључке како Црњански Ракићеву књижевну величину сматра промашеном или смешном. Напротив, чак и у неколико напомена, у коментарима уз *Лирику Ийјаке*, у есејима, у *Ембахадама*, Црњански о Ракићу увек каже оно што треба да каже, што није само израз поштовања, него и читава једна „згуснута” херменеутика. Постоји у начину њихове узајамне перцепције извесног поклапања – обојица, чак и успутно говорећи о овом другом, реферишу на нешто такорећи поред, иза поезије, пре или после ње. Поглед песника усмерен је, у случају Црњанског, на Ракићев конзулски ангажман на Косову, односно на писма Црњанског штампана у *Новој Европи*, што издваја Ракић (Ђосић 2012: 105). То нас, међутим, не спречава да пођемо од самих начела о стиху, који је, неоспорно, простор једног од израженијих судара песника модерне и раног модернизма. „Ја не волим да саветујем”, каже Ракић у разговору са Ђосићем, „али оволико могу рећи: свако ко хоће да пише, мора прво и пре свега, научити свој језик; друго, саветовао бих онима што пишу стих да се не заносе тзв. слободним стиховима. Слободни стих не постоји” (Ђосић 2012: 103). Наравно, не можемо а да паралелно са оваквом једном изјавом у позадини не чујемо: „Пишемо слободним стихом, што је последица наших садржаја!” (Црњански 1966: 215). Ракић све време инсистира на броју слогова, на ритму и мелодији, и при томе каже да свом пријатељу Дучићу замера једино *Плаве лејенде*, јер су „монструозни стихови где

нема ритма и у којима не брује мелодије” (Ђосић 2012: 103). Ево како Ракић збиља и доказује ненавикнутост свог песничког чула на одсудну мелодију раних стихова Црњанског, јер је управо садржина та која је овде предупредила, опструисала и, најзад, онемогућила доживљај једне другачије музике. Оно што је пријатељ пријатељу замерио, није Црњански песнику, па зато и бележи како није било тако давно када је Дучић, исмејан, написао да „шуште звезде”. „Е, па, ми дабогме одосмо даље”, узвикнуће Црњански (1966: 216), а у том *даље* је заправо монструозност стихова, одсуство једне поетичке мере која је владала песничким световима модерне. „Поетичка слобода ниче на згаришту једног света”, а стихови Црњанског „постижу да је смисао њиховог облика истовремено и облик њиховог смисла – што се може рећи само за највеће песнике”, пише професор Јерков у својој *Де/конститиуцији* (2010: 273). Оно што би Ракић поднео, што би за њега била модерност младих јесте сам рад на дванаестерцу: нека му, каже Ракић, „утисну” свој ритам, „нико их не приморава да узму мој или Дучићев” (Ђосић 2010: 103). Али у том књижевноисторијском тренутку више се ништа није могло утискивањем, узимањем, формалном трансформацијом попут оне коју је Ракић извео у стиху Војислава Илића, и која јесте један од чинилаца модерног песничког идентитета. Деликатни рукавци модерности српске поезије с почетка 20. века очитују једно битно подручје певања које, једнако колико и ритмичка структура стиха, кристалишу тачке разлаза, а то је свест о држави, идеја родољубља и геополитичког наслеђа.

Ако се само овлаш подсетимо расправа о модерном, искуства епохалних поређења онако како у својој књизи *Лица модерности*. *Авангарда, декаденција, кич* о томе расправља Матеј Калинеску, или већ споменути Антоан Компањон у *Пеј њарадокса модерности*, онда, наравно, не можемо изоставити опште место, фигуру која се у 12. веку појавила код Бернара од Шартра: „Ми смо као патуљци подигнути на рамена дивова.” Ова представа јеванђелиста подигнутих на раменима пророка један је од најмоћнијих фактора у аутоперцепцији модерног и модерних од средњег века до ренесансе и Монтењевих *Есеја*, Френсиса Бејкона, Паскаловог Предговора *Расјрави о вакууму*, до Шарла Пероа и његовог *Поређења сјајних и модерних*; патуљци су, дакле, увек патуљци, али на леђима дивова виде више и даље, те ова слика јасно указује на парадокс према ком је напредак неразрешиво обељен декаденцијом. Разлог због ког се задржавамо на овој фигури,

изостављајући епохе које следе, преко барока до романтизма, јесте потреба да нагласимо питорескну страну односа према антици, према ауторитету традиције.

Када Милан Ракић за време својих конзулских дана, од 1905. до 1911, пише циклус песама *На Косову* – он истовремено прави и корак назад од модернитета и корак напред у њему. Ако у песми „На Гази-Местану” пише: „Данас нама кажу, деци овога века / Да смо недостојни историје наше, / Да нас захватила западњачка река, / И да нам се душе опасно-сти плаше” (Ракић 1968: 130)¹ – јасно је да се Ракић обраћа косовској традицији „силних оклопника, без мане и страха” са пољуљаним самопоуздањем савременика. Комплекс ниже вредности неодољив је у свим епохама, па ћемо и у Платоновом *Филебу* пронаћи како су у „давна времена људи били бољи од нас и ближи боговима” (нав. према Калинеску 1977: 145). Али, Ракић изговара ово одсудно *данас*, и у директном обраћању земљи: „Добра земљо моја, лажу! Ко те воли, / Данас, тај те воли јер зна да си мати” (130) уписана је модерност која се најмање или скоро уопште не тиче ритма и мелодијске структуре стиха. Штавише, у читавом циклусу *На Косову* Ракић је можда најдаље од свог аутентичног песничког језика којим је српска књижевност, после Војислава Илића, добила, како би рекла Исидора Секулић, једну „нову акустику”. Песничка слика је у овом циклусу подређена тенденциозности, управо потреби да се пева под „оклопом” косовског завета. Међутим, пишући текст „Поводом последњег издања Ракићевих песама” Исидора Секулић проницљиво бележи како су генерације из сваког циклуса издвојиле стихове који су „сигнали и печати” (Секулић 1977: 67), и како кад изговоримо стихове из песме „На Гази-Местану” – „Ја ћу дати живот, [...] знајући шта дајем и зашто га дајем”, пише Исидора, „онда сви видимо камен међаш на прелому историјских времена пијемонтске Србије.” Према овоме, сигнали и печати одјекују код Старца Милије и Филипа Вишњића, код Његоша и Бранка, али тек када Ракић, двадесетих година, објави циклус *На Косову*, он пева готово неочекивано модерно у естетском и временском значењу појма. Јер, чак и Ракићев песимизам, толико пута истицан, овде је готово лишен егзистенцијалне димензије; у овом песимизму више нема човека као онтолошке суме патње и узалудности, овде је, као у песми „Божур” – „месечина несустаствена”, у песми „Симонида” звезде су угашене, у „Наслеђу” шуме су

¹ Сви наводи дати су према издању: Милан Ракић, *Песме*. Београд: Просвета, 1968. У загради ће бити наведена само пагинација.

злокобно заћутале, у песми „Јефимија” пламен је обухватила тама, у „Напуштеној цркви” круже вампири. Ракић, дакле, унутар самог косовског комплекса растаче, замрачује метафизички хоризонт певања, док се на том месту, „неозареном” сјајем витешког ореола, кристалише држава. Годинама касније, у коментарима уз *Лирику Иййаке*, Црњански ће записати како њих књижевнике нико није схватао озбиљно, и да је друго време било пре рата: „Држави је тада било потребно перо, и хор, који ће певати, како су Дучић, Ракић, Бојић, Јелић, певали. За читалачку публику. Државотворно” (Црњански 1966: 211). А за исти овај стих у ком је Исидора препознала „камен међаш”, Црњански примећује да је Ракић био „дотерао дотле” да је за поезију сматрао и то кад каже да ће дати живот за отаџбину, знајући шта даје и зашто га даје – „као да плаћа порез”, завршава Црњански са препознатљивим цинизмом. Када у „Нашој елегiji” објави да Грачанице више нема, а у песми „Спомен Принципу” прочитамо стихове: „Слави, и оклопницима, нек умукне пој. / Деспотица светих нек нестане драж. Гладан и крвав је народ мој. / А сјајна прошлост је лаж” (Црњански 1966: 24) – Црњански се налази у једној посебној књижевноисторијској, поетичкој и симболичкој наспрамности у односу на Милана Ракића. Та констелација двојице песника је сусрет у модерности, који се не би могао сасвим представити фигуром лица и наличја или песничке револуције и контрареволуције, с обзиром на то да овај однос пратимо тумачећи нешто што је много мање од дијалога заснованог на интертекстуалној размени. Ипак, поетички значај онога што би била тек успутна полемика о стиху, овлашна констатација о ритму и критика идеолошке засићености текста као последице препознатљивог анимозитета међу различитим песничким генерацијама, сувише је обавезујућ и симптоматичан да би био остављен на маргини тумачења. Када Црњански беспштедно свргава видовдански принцип, онда је то тренутак, поетички тренутак, у ком, рекао би Слотердијк, „испољаване гнева јесте знак који је потребан ради подсећања сваког сведока на конвергенцију експлозије и истине” (Слотердијк 2013: 16–17). Истина, са становишта Црњанског, јесте „историја бешчашћа” у којој се отаџбина још једино може обистинити као јарак записан у поеми „Србија”.² Али и Ракићев чин установљења оног данас, које је данас свесне љубави према отаџбини, заправо је ак-

² Таласај, / милуј, спавај - као јарак сад чека завичај, / да трулим, и да се никуд више не винем, жив. / Кад изнемогнем, и мога распадања талог / сливаће се у таму, кроз река наших муљ и слив, / у земљу која ври, на дну блата устајалог (Црњански 1966: 90).

туелност симболичке размене живота и смрти са државом, у чему се наслеђе предака, оклопници и дивови, појављују без некадашње ауре светости, без трансцендентног одјека. Живот се безрезервно даје за државу, живот прелази у њене руке, зато Ракић и пише: „Косовски јунаци, заслуга је ваша / што последњи бесте” (230). Такве врсте ултимативности више не може бити у модернитету: нема светих смрти, а са Црњанским, у целини историјског смисла, нема ни смрти. Отуда се и искуство песме „Наслеђе” Милана Ракића семантички проширује када имамо у виду аутентични дискурс модерности, као и херменеутичку позицију из које се таква модерност тумачи, уз песнички модернизам Милоша Црњанског. Са становишта државе и родољубљивог песништва, Ракић и Црњански упућују нам недвосмислени изазов – како се заиста пева „државотворно” и шта се крије иза смрти, иза тог „гробног плота”.

Осим обеснажења песимистичке димензије, у патриотском циклусу Милана Ракића одвијају се и суптилнији процеси одбацивања метафизике. Завет предака који песничко Ја препознаје као *ирвобийни* темељ бића, са собом носи несумњиво деструктивна дејства:

И презирем тугу, заборављам бољу,
 Јер у мени тече крв предака моји,
 Мученика старих и јунака који
 Умираху ћутке на страшноме кољу. (132)

Презирањем туге и заборавом бола лирски субјект готово насилно искључује најделикатније, одређујуће црте људског бића. Памћење бола представља незаменљиву историју субјекта, једнако колико и његову онтолошку предиспозицију. Хајдегер пише како се бол мора искусити до краја, и да само такав, апсолутни доживљај бола, омогућава увид у то да је „немање невоље најгора и најскривенија невоља”: „Немање невоље се састоји у веровању да имамо у руци оно што је стварно и стварност и да знамо шта је то што је истинито, немајући, међутим, потребе да знамо где *иребива* сама истина” (Хајдегер 1982: 30). Мада Хајдегер мисли на техничку преоријентацију човека као одраз напуштености бића, питање о одрицању, презрењу бола у контексту Ракићеве песме отвара нове симболичке линије њеног значења. Јер, крв предака је, парадоксално, она која налаже заборав бола као недостојног знака слабости. Смрт оних који су умирали „ћутке на страшноме кољу” унижава савремену позицију лирског субјекта који,

у традицијском самеравању трагизма, не може „компатибилно” да пати само зато што никада неће патити на исти начин. Јер, преци су „јуначки и груби”, они су „мученици”, отуда лирски субјект савремености осећа nelaгоду, стид, потребу да анулира сопствену „бољу”. У томе одлази толико далеко да стих претвара у фразу, посве му одузимајући лирску истанчаност:

Јест, ја сам се дуго са природом р’во,
Успео сам – све се може кад се хоће –
Да на ово старо и сурово дрво
Накалемим најзад благородно воће. (132)

Оно што се хтело заправо открива програм родољубља који покова поезију претварајући је у неку врсту „смисалице”, како би рекао Хајдегер. Наиме, Хајдегер сматра да је суштина нихилизма „напуштеност бића – уколико се у напуштености догађа то да се биће упушта у смисалице” (Хајдегер 1982: 30). Такво бављење „смисалицама” „узима човека у безусловну службу”: „Она ни у ком случају није пад, а ни нешто ’негативно’ у било којем смислу” (Хајдегер 1982: 30). Служба патриотском песништву у том случају одиста не би била нешто негативно, али исто тако показује колико модерност Ракићеве поезије има парадоксални карактер. У исти мах, ова поезија непогрешиво остварује своју симболичку сврху величања прошлости, док бескомпромисно пева *изван* поезије и, чак, изван уметности. Управо у томе мимоилажењу остварује се поетичка „смисалица” анихилације метафизичког зарад афирмације родољубивог. Код Ракића је то нарочито видљиво у стиховима који нескривено упућују на унутрашњу борбу лирског субјекта да обузда патњу жигосану као нискост и кукавичку слабост савременика. Суспрежући сузе под месечевим ореолом, песничка свест очитује јединствени порив који истовремено ради *iproiv* метафизике, али *за* модерност:

И сад, ако плачем кад се месец крене
С ореолом модрим низ небеске путе,
Ил’ кад старе шуме, чаробне сирене,
Једно тужно вече злокобно заћуте,

Ја осећам ипак, испод свежих грана
 И калема нових да, ко некад јака,
 У корену старом струји снажна храна,
 Неисцрпна крепкост старинских јунака. (132–133)

Само је „крепкост” старих неисцрпна и једино она *ишвори* државу у поезији. Самоунижење лирског субјекта не само да подилази државотворном налогу, већ открива суптилно запретену модерност у таквом захтеву. Држава преузима виталне функције песничке поетике да би проговорила језиком поезије о разлици у смрти. Наслеђе које Милан Ракић слави суштински обескорењује биће, јер оно више нема право на властитост туге, на метафизику сопственог бола. Културолошки комплекс инфериорности на тај начин најављује да ће држава врло брзо стећи кључну, аутократску улогу у обесмишљавању смрти. А то није непознато Црњанском – он ће у песми „Вечни слуга” „довршити” повлашћеност модерне функције отаџбине, сједињујући такву модерност са модернизмом својих стихова:

Оплакали сте рат
 и мислили: сад је крај.
 О мученици,
 вешала расту више
 него син, жена и брат
 и верна су, у бескрај! (Црњански 1966: 28³)

Код Црњанског више нема никакве сумње у стравичну истину о изопачењу бескраја и девастацији мучеништва. Сваком облику жртвовања, а нарочито оном у служби отаџбине, одузет је смисао, док је држава попреште злочина и бестидности. Отаџбина не само да више не може бити окриље јунаштва и узвишене смрти, већ се у песми „Вечни слуга” оглашава неким ружним, сабласним смехом и стравичном веселашћу. „Смех се заори да све доврши, срам се крије иза гробног плота”, пише Црњански, а у тој језивој свечаности вешала нараслих тако да одају утисак позоришта, „жутим завесама” су скривене лешине, да „зидове не провале и да ћуте” (28):

³ Сви наводи дати су према издању: Милош Црњански, *Поезија*. Београд: Пролетар; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост, 1966. У загради ће бити наведена само пагинација.

Ах, све је то лепрш шарених тица,
 победе горка сласт.
 Отаџбина је пијана улица,
 а очинство прљава страст. (28)

Невероватан је, чак и данас, поетички и симболички распон у слици отаџбине од Милана Ракића до Милоша Црњанског, од негације туге и „боље” до „прљавих страсти” и грозног смеха отаџбине. То су заправо интензитети унутрашње трансформације родољубивог дискурса, једнако колико и показатељи „напуштености бића”. Ако су, како каже Хајдегер, светски ратови и њихова тоталност последице напуштености бића, стид који је тако снажно наглашен у „Вечном слуги” раскрива комплексну истину о „процесу искоришћавања”, при чему човек више не крије да је и сâм „најважнија сировина” (Хајдегер 1982: 31). „Светски ратови су”, пише Хајдегер, „претходна форма уклањања разлике између рата и мира, које је потребно, будући да је ’свет’ постао несвет услед тога што је истина бића напустила бивствујуће” (Хајдегер 1982: 32). У осећању недостојности спрам херојске прошлости предака код Милана Ракића, у осећању стида пред недостојношћу отаџбине код Милоша Црњанског, управо на нивоу ове аутентичне поетичке комплементарности уписана је празнина бивствујућег, „манифест” напуштености. Отаџбина је одраз „несвета”: она најпре затомљује тугу, а потом се заори смехом „да све доврши”. У таквом довршењу објављена је и мучна истина песничког патриотизма – отаџбина је увек и само држава, симболички комплекс насиља над бићем, перпетуирана форма „искоришћавања”.

Када велики песници, макар само у траговима, воде дијалог онако како то чине Милан Ракић и Милош Црњански, гледајући један другог у маниру генерацијске дистанце и узајамне поетичке нетрпељивости, далекосежни потенцијал таквог сусрета никако не сме бити сматран пуком успутношћу. Управо та привидна оскудност коментара код Ракића и елегантни цинизам код Црњанског незадрживо покрећу једну тако суштинску тему као што је однос поезије и отаџбине, државе и бића, метафизике и начина њеног превладавања. А чињеница да смо трагове, одломке овог дијалога пронашли у текстовима програмског карактера и пратили као манифестне импULSE модерности и њене објаве, показује заправо колико се изазов тумачења модернитета из перспективе многолкости отаџбине усложњава и наводи на нова сагледавања.

Извори

Ракић, Милан. *Песме*. Београд: Просвета, 1974.

Црњански, Милош. *Поезија*, књ. 4. Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост, 1966.

Литература

Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha. De/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.

Calinescu, Matei. *Lica moderniteta. Avangarda, kič, dekadencija*. Prevela Gordana Slabinac. Zagreb: Stvarnost, 1977.

Sloterdijk, Peter. *Gnev i vreme*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2013.

Hajdeger, Martin. *Mišljenje i pevanje*. Izabrao i preveo Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982.

Aleksandra Sekulić

TWO FACES OF MODERNITY: RAKIĆ AND CRNJANSKI

Summary

In this paper, we want to re-examine, through specific programmatic attitudes of Crnjanski's and Rakić's autopoetic traces, what lied at the core of the conflict between these two poetic figures. Both Rakić and Crnjanski read each other and bear the hallmark of modernity in 20th-century Serbian literature, but, what is especially important – they both sang with an awareness of the historical context, with a view directed towards the state that reveals itself in the ambivalence of its native character.

Key words: state, modern, modernism, manifesto, poetics, autopoetics