

Драган Хамовић

СТРАХОТНА ФРЕСКА МОДЕРНИТЕТА

*Уз њојему „Шлемови”
Радомира Продановића*

Оно што је остало иза прерано и сурово прекинутог живота песника Радомира Продановића, сакупљено у књизи *Глас* (СКЗ, 1962) коју су приредили Миодраг Павловић и Светозар Бркић, указује нам да су англо-америчке бомбе, сручиване на Београд о Васкрсу 1944. године, ускратиле српској поезији једну озбиљну стваралачку могућност. У погођеном подруму, поред песника, његове жене и сина, остао је — сазнајемо у приређивачкој напомени *Гласа* — „највећи део ... рукописа, дотераних и преписаних” које је Продановић (као драгоценост) „стално, приликом узбуна носио у ташни са собом у склониште”. Тако, не само да је трагични ратни удес зауставио развој једног обећавајућег песничког гласа, него је и уништио добар део онога што је песник, у том тренутку, сматрао дорађеним и репрезентативним.

Није нужно знати биографску чињеницу да је Продановић имао за гимназијског професора, и доцније пријатеља, Момчила Настасијевића, да бисмо га по прочитавању његових, данас нама доступних, песничких текстова препознали као очевидног следбеника овога песника. Радомир Продановић је био засењен „силно јаком светлошћу” свога наставника, али опет довољно отворена погледа да спозна основни смер дугог и неизвесног трагања за путевима новог а свога песничког израза. Продановић, као што показује и његов есеј „Нова поезија” (1940), имао је поуздан увид у књижевна стремљења двадесетих и тридесетих година, добро разумевао дубљи смисао свеколиких промена и ломова које је и у српску књижевност унела авангарда, као и задатке постављене пред песнике тога доба. Одјек Настасијевићеве теорије песништва

разазнајемо у Продановићевом образложењу главних подстицаја „нове поезије“: „Први подстицај био би првенствено мелодијски, унутарњи, најчистији — зато је његов путоказ најтежи и најелементарнији. Он тражи изворе да потеку из саме масе наслеђеног поетичног у језику, као из органске материје коју треба даље развијати, најпре по законима њеног састава, а затим према потребама које би савремена околина имала за њом.“ Тежина и елементарност тог најдубљег мелодијског подстицаја, који је у себи причуо, свакако да је утицала на мукотрпност и дужину Настасијевићевог развојног пута (написаће једном: „И ма шта се приговорило, данас је натчовечански напор песнички *йроговорийи*“), а још и више је то случај код Продановића, који је пред собом већ имао „кристилизовану“ поезију и поетику учитеља. У извесном броју његових сачуваних песама видимо више или мање оствареног ученика, који гдегде успева да се избори за поједине самосвојне а изразите акценте. И тога је песник, у непрестаном раду (без журбе да се прикаже књижевној јавности), пред крај живота постајао свестан. У једном писму, с почетка 1943. године, читамо ово признање: „... Пречишћавање! Наоко, лак, спољни само технички проблем. Али јак. Све, у оном што је — и ја сам, али још важније — *йевам* ја. **Пречишћавање, од стеченог, залубљеног у туђ поступак.**” (подвукао Д. Х.) Да ли то пречишћавање разумети као напор једне зреле самосвести да се одвоји од учитељевог поступка? Склони смо да то тако разумемо. Тим пре, што нас једна Продановићева поема, чији се настанак смешта у последњих неколико месеци пред песникову смрт — уз неке друге песме писане ратних година — приводи уверењу да је на помолу био нови стваралачки период, који је недуго потом насилно окончан. Реч је о „Шлемовима“.

Радомир Продановић је очито био склон джим песничким облицима, од којих су два најдужа састава, поеме „Земља” и „Шлемови”, већ препознати као његова најизразитија остварења. „Земља” је испевана на трагу Расткова *шајне рођења*, откривања трансцендентног и сакралног потенцијала и упоришта у чулном додиру мушкарца и жене. Са формалне стране гледано, у „Земљи” се суверено користи авангардистичка тековина „ослобађања” стиха од метричких канона претходне песничке епохе. Уопште, чини се врло приметним Продановићево ослушкивање сопствених мелодијских образаца, као што су на то били принуђени и његове непосредне претече у српској поезији. Настасијевићева мелодија и лексика осећају се у многим песмама, као што у другим можемо распознати призвук неких других савременика. Ритмо-мелодијско питање, тако значајно за самоартикулацију песника претходних деценија прелома у књижевности, показује се пресудним за аутентичнији искорак песника о којем је овде реч. Поема „Шлемови”, у погледу стиха, разликује се од свега што данас имамо од песника Радомира Продановића. Учињен је, свакако свестан, заокрет унатраг, ка метричкој организацији стиха, дабогме, са извесним преиначењима. Преовлађујући стих „Шлемова” је шестерац, са ретким преласцима у петерац — као повремени „омашка”, отклон од аутоматизованог ритма. Тако установљен ритам омогућује убрзанији ток, појачану динамику смењивања разноврних слика и исказа. Међутим, када приметимо да се, почесто, смиса-

оне целине исказа протежу на два шестерца, онда схватимо да је основни стих ове поеме заправо дванаестерац. У томе видимо поменути заокрет, ка стиховном обрасцу српске модерне, матрици која је била одбачена у нараштају Продановићевих непосредних претходника, као и у претходном опусу самог Радомира Продановића. Тај препознати крипто-дванаестерац, разумљиво, није механички враћен у употребу, него преуређен. Осим повремених огрешења о метрички образац, другачије је организована и мрежа, повремених а честих, римовања. Када бисмо, за потребе разматрања, поему графички преломили сагласно хипотетичкој дванаестерачкој основи, видели бисмо да се поглавито ради о унутрашњим и удаљеним римама, без устаљеног распореда. Суочили бисмо се, исто тако, и са разграђеним „геометријским” строфичким поретком, као и са врло честим опкорачењима. Повратак на ранију, превазиђену обликовну схему, може се видети, учињен је уз укидање многих важних њених конвенција. У чему би могао бити песнички разлог нареченог повратка?

Рекло би се да је посреди оно што бисмо могли назвати притиском тематског градива, начин да се спољашња форма „Шлемова” саобрази са „спољним подстицајима”, који су — како песник вели у већ наведеномесеју — постали „претежни и главна мера свега кретања”, да је наиме реч о напору да се изнађе ритмички еквивалент песничкој слици света која се успоставља у поеми „Шлемови”. А то је слика „времена без предаха”, свет у „свеопштем завитланом зујању”. Усред рата, који ће га и однети, Продановић не тежи да оствари „чисти облик екстазе” у својственом, слободном ритму (попут Црњанског и експресиониста), већ да изрази уједначени и потмули такт технологизованог света, у којем по *усијаним цесџама, усјакџалим шињама — све лудо џуџује*. Ритам „Шлемова”, готово једноличан а захуктао, учествује у грађењу тежишне смисаоне линије („тезе”) ове поеме.

Фон Другог светског рата присутан је у насловном знаку *шлемова*. Колико год нам наслов сугерисао да је тематска окосница поеме рат, и злочинство и поништење њиме изазвано, слике које упућују на околности у којима се песник налазио пишући „Шлемове” (1943—1944) немају претежно место. Слике које непосредно упућују на ратна збивања бивају све фреквентније у финалу поеме, као што учинак Другог светског рата врхуни тај — како Продановић пева — *век џомрачења*. Наказна служба *божансџву од кова*, у рату којем је песник био савременик и жртва, доводи се у везу са зверским нагоном прождирања, сладокуством дијаболичког реда:

*Наџучене бомбе
грозним зачинима
ко масан залагај
ексџлозијом гале
силно сладокусџво,
за сџомаке мале.
Све људско искусџво
врским начинима*

*ревносно се тїруди
да сласїи умножава.*

Продановић у „Шлемовима” пре свега обликује песнички модел човека на попршћу модерних времена. У почетној и завршној строфи, које чине уочљив композициони прстен ове поеме, најпре се синегдохом човек своди на главу (лобању), а поређење лобање са шлемом узето је као лозинка, препознатљиви симбол и ратног раздобља и поодмакле дехуманизације:

*Чему смо слични?
Плоча на челу
на шлемену ѿлоча
и над слейим оком.
И кошчани оклој
урасїа тїуїо
уз мождину свелу
као шлем челични.*

Чему смо слични? Често Продановић пева у првом лицу множице. „Ми” је наслов једне његове ране песме, једна дужа поетска целина носи наслов „Певамо ми”, а и неке друге важне песме (као оне унесене у *Анїологију срїског ѿеснишїва* М. Павловића — „Глас” и „Звоно”) говоре са колективног песничког становишта. То није колективни субјект једног нараштаја, или националне заједнице, него глас који се обраћа у име општечовечанске заједнице, у име тежње за мистичним братством међу људима, чије упориште налазимо у хришћанском учењу. *Ко лїшїа сам? / Деца смо о људи, синови смо.* — налазимо у песми „Ми”, која истиче и мотив тајанственог човековог јединства са читавом твари: земљом, ветром, дрвећем. У поеми „Шлемови” перспектива се битно мења. Од слике људи *насађених као сїрук од меса*, и које *мис’о љуља*, прожетих некаквим свештеним трепетом општег духовног сједињења, до визије људи као *шлемова челичних* — значајан је распон: раздаљина од чистог усхита до мрачног иронијског и резигнираног тона.

Линија описа у „Шлемовима” помера се од унутарње човекове ка најширој спољашњој средини. Почиње се од простора под *кошчаним оклојом* да би се стигло до свеобухватне позорнице века. Друга нам се строфа, у своје ређању различних слика, чини помало значењски нејасном, и радо бисмо преко ње прешли да не сматрамо могуће разјашњење интерпретативно важним:

*Те као шане
окрзну ѿредсїаве
љубави за тїуђе.
И глаїко склизну
као грумен шаме
на ѿдножје ума.
Наказе саме*

*возе се клецаве.
У свакој њочак
крвави вија,
гази се по сїлейу
пресечених жила
без милосїи шума.*

Како, наиме, разумети синтагму *пресїаве љубави за њуће* — као љубав за *оне* који су нам туђи, или као љубав за *оно* што је туђе, што не припада нама? Од овог разлучења зависи и смисао наредних трију стихова: да ли се те *пресїаве љубави за њуће* нађу у *їодножју ума* као остаци љубави поражене и претворене у таму, или нас је то окрзнуло *їане* порока завидљивости према туђем, које склизне у дубину свести и подсвести да отежа тамни терет наше *мождине свеле*? (По осећању, определили бисмо се за другу могућност.) Потом, да ли је слика вођење клецавих наказа и крвавих точкава део садржаја тог *їодножја ума*, простора унутарњег можданог инферна, или је то опис из спољашње средине? (По осећању, чини нам се тачним ово прво.) И напослетку, да ли се то *гази по сїлейу пресечених жила* некаквих *шума* које су без милости пресечене (па је синтагма *без милосїи*, без потребних запета, убачена између именица *жила* и *шума*), или се *шум*, звук који производи гажење, схвата као милост, које притом нема? (Чини нам се логичнијом прва, а лирски иновативнијом друга опција.) Нисмо сигурни да се ове дво-значнице могу поуздано дешифровати без увида у претходне верзије „Шлемова”, до којих нисмо могли доћи. Та нејасност је, по свој прилици, последица песниковог напора за кондензовањем слика, у уском метричком оквиру и тежњи за економичним, сажетим изразом у опевању „комплицоване осећајности развијене душе модерног човека” („Нова поезија”).

Ако прихватимо да друга строфа доноси паклену слику наше подсвесне нутрине, онда се у трећој строфи већ улази у камерни амбијент урбаног живота, притиснутог осећањем страха (*Скривамо кораке, / їрагови се чују*), и описом емотивно затрваног људског саживота у градским вишеспратницама. Потом, у четвртој строфи наставља се и допуњује говор о коби саморазорења савременог човека, а уводи, на необичан начин, горњи ракурс са којег се сагледава средина градског живота:

*Прогањамо себе.
Сусїижу згаришїа
бесомучну їрку.
Кобе нас жаршїиа
душе која смркну.
При муїином одсеву
їейељавог їлана
снимци смо без главе,
у гушећем диму
који се їроїињу
їо камери дана.*

Прва половина наведеног дела строфе концизно је сročена варијација на основну тему суморних прилика човечанског колектива. Сумрак и самораздор унутарњег бића човековог узроком је *бесомучне џирке* иза које остаје деструкција, згаришта. Потом се угао посматрања преноси на горњу, небеску позицију, са које „објективно око” *камере дана* бележи надреалну слику безглавих људи, обавијених пепељавим, гушећим димом. Од почетка до краја поеме, местимично али доследно, јављају се слике и лексика које оличавају контекст технолошке цивилизације, овде уопште третиране са негативним вредносним предзнаком. Отуд, и традицијска представа божанског „свевидећег ока” код Продановића бива иронијски замењена *камером*. (Пред сам крај, да би сажето поентирао опис изврнутог илузионистичког света, песник се поново позива на уметност покретних слика, као једно истакнуто обележје епохе: *свећ судбину своју / њо њанџилице филма, / у њраку баруџа / кроз цев њерсејекџиве / здрузган одмојави*.) „Техника у своме грабежу и размножавању изнуђава споразум од човека, ако је намеран да живи крај њега”, исписује песник у есеју „Нова поезија”: „Целога њега подвргава, те ово не мимоилази ни његов дух, ни језик.” Подвргнут вољи технолошке немани, човек се описује као све безнадније рапчовечен, органско (природно) повлачи се пред неорганичким (вештачким), тако бива да *На њо њола усне / зарђао осмех / ко рђа на лиму / шкрипи на усџима*.

Осликавајући своју апокалиптичну, гротескну фреску модернитета, Продановић као истакнути мотив узима слику несмислене, *бесомучне џирке*, глобалне усколебаности и потреса. *Усијана цесџа — њалаца*, потом:

*Тло дрма и гура
 њоџресене људе:
 земљом њогон рује —
 не сџоје ни месџа
 већ и она газе,
 све лудо њуџује.*

*И на њолугама
 усјакџалих шина
 сва насеља њука
 и град милиона
 шџо сџење од бука,
 низ своје улице
 у једну се сџичу
 на дно њерсејекџиве.*

Већ смо се примакли средишту топографије „Шлемова”. Јединствена улица *на дну њерсејекџиве*, у којој су се стекли смерови небројених улица, води до *њзорнице века*, где се одвија главни догађај:

*да уз мрџиву свирку
 њокојаних звона*

*виде игру нагих
металних кумира
и да саблажњени
йамей заборава.*

Сад нам већ постаје разумљивији карактер тога општег заковитланог покрета, чији је корен некакав изобличени оргијастички занос, псеудодионизијски ритуал самозаборава. Активиране опреке хришћанско/паганско, соларно/хтонско, словесно/нагонско, чине језгро ауторове аксиолошке позиције. Звона су покопана — кумири ускрснули, сада од метала. Сада, када нам постаје јасно да је хришћанско становиште мера којом песник размерава своје поколење (*Тако се сјасава / наше йо-колење*), призивамо у сећање, по сродности тематике и тачке гледишта, Настасијевићев лирски круг под насловом „Речи у камену”. Критика дуго није могла растумачити ни њену основну тему, све док Новица Петковић (уједно приређивач критичког издања Настасијевићевих сабраних дела), следећи пут настанка овога круга кроз низ сачуваних верзија, није одгонетнуо да песник у „Речима у камену” склапа слику модерне урбане средине. Настасијевићев град је *йма койлова у койлу*, место *наличје где изврне се у лик*, речју — место самовлашћа разврата, тескобе и тмине. У бити истородну, мада стилски и сликовно-симболички сасвим различно остварену визију доносе и Продановићеви „Шлемови”. Негде у другој половини ове поеме од 415 стихова и 27 неједнаких строфичких целина, појављује се страшна слика пакленог редитеља тога ужасног позорја, истоврсна оној из поменутог Настасијевићевог круга, оснажујући нас у уверењу да је тежишни смисао „Речи у камену” Продановићу био јасан (или објашњен), те да их је имао на уму као пред-текст за „Шлемове”:

*Несийа гримаса
йодмазаних црева
на биће се цери.
Желудац му кројен
без дна и без зида,
глад крчи зубайа
из гвозденог бездна.*

(Када смо већ код аналогича са песничком традицијом, издвајамо као занимљиво да је Лазар Костић у тематски блиској песми „Еј несрећо” — *Еј, несрећо земљо, / йи блуднице свейска, / йунија си греха / него шйио си йеска* — употребио исти метар (шестерац) као доцније Продановић у „Шлемовима”.)

У предговору књиге *Глас*, Миодраг Павловић у Продановићевој *йозорници века* препознаје несумњиво барокно порекло, позивајући се на запажања појединих теоретичара ове епохе да је „доживљај света као позорнице на којој се игра драма пропасти и распадања” управо „типично барокно виђење”. Та песникова сцена столећа, с друге стране, мање је метафора драматичне, трагично-смешне свеукупности света и живо-

та, свеколике игре лицемерја и прикривања, колико представља амбијентални оквир одвијања једног страшног новопаганског ритуала, општег суноврата који неизбежно призива есхатолошке слике. Сакрални поредак света посувраћен је, нове светиње имају позитивистичку и сцијентистичку одору (... док њиска сирена / чини мајтерију / у њреображења, / са мистичном свирком / шанких ејрувета, / вискова, лењира), а притом људска свест губи своју боголику супстанцу: *Њодмукла се диже / јер никад не сјава / зла свесџ елементиа*. По праобрасцу библијског „златног телета”, модерни предмет идолопоклоништва јесте новац, са својим жрецима:

*Одмах близу рамје
ред злајних олџара
обасјан у боје
које мозак драже.
И ѡред њима скуј је
смирених банкара
који сѡрасно моли,
вешџо се удвара, —
аждаји од злајџа.*

Пред читаоцем без предаха пролеће множина драстичних слика (кадрова) које су саставци једног огромног, несагледивог призора, замешателства испражњеног архаичног и погубно модерног. Модерни поступак симултанитета, потекао из филмске уметности, нашао је стога у овој поеми примерену примену.

*Све је свему слично.
Прејуно је сцена;
ѡолуделе деце,
радосних демона,
убилачких сјава,
осѡрвљених људи,
ѡобеснелих жена —
и једна са другом
сцена се ѡресреће.*

Неретко су песници намерни да на сублимнији начин искажу пораз модерно устројеног света и човека у њему, посезали за библијском подлогом, нарочито за сликама из *Оѡкривења* Јовановог, чији садржај за хришћане представља и неразлучиву енигму и страшну опомену. Силовита тензија слика које следе једна другу непрестанце се појачава, све до момента разрешења, силаска Новог Јерусалима. Са високом поетском тензијом, која ни за часак не губи на снази, суочава се и читалац поеме „Шлемови”. И у том погледу је „Шлемовима”, мада у поеми разрешења нема, архитектк завршна књига хришћанскога *Свеџога ѡисма*. И тако, све више увиђамо да је човечанска драма која се овде одвија размотрена у сотериолошком кључу, те је отуд исказ раздуховљења и,

уједно, обезличиња модерног појединца и заједнице крајње парокси-стички и туробно интониран. Одиста привлачи пажњу чињеница да је Радомир Продановић у тако обимну поему од 415 стихова сабио, без промене утврђеног тона, такву звуковно-сликовну енергију, стварајући једну несвакидашњу песничку визију човечанске самоосуде пре Страшнога Суда. По томе је овде реч о поеми која пева човеков одустанак од богочовечанског пута, и ужасне последице тога опредељења. Поему „Шлемови” можемо умесно стављати у вредносни поредак једино у односу на онај неуништени део Продановићеве поезије који јој претходи, што смо у овоме тексту донекле и учинили. Избегавамо да га вреднујемо у контексту српске поезије, јер је ово песник, рекосмо, двоструко закинут, и за приличан део онога што је стигао да напише и уобличи (а што је нестало заједно с њим), и за оно што је, у никада до краја предвидљивом песничком путу, има доброг изгледа да испољи. Радомир Продановић је, у то смо уверени, српској поезији несрећно „отети глас”, који је предсмртном поемом „Шлемови” показао да је припадао реду оних песника чије су ауторске амбиције праћене примерном духовном спремом и знатним моћима.