

Марко Паовица

НОВО ЧИТАЊЕ СТАРИХ ПЕСАМА

Поводом

„Анџолоџије српске лирике 1900–1914” Леона Којена

Основна дилема са којом се суочава читалац Којенове *Анџолоџије српске лирике 1900–1914*. и њеног полемичко-аналитички постављеног предговора могла би, отприлике, да гласи: Да ли Леон Којен, инсистирајући на „историјској верности”, са типолошки верним прегледом успоставља и критички одбрањив нови вредносни поредак српског песништва с почетка прошлог века, или осведочени историчар српског стиха само убедљиво инаугурише ново читање једног од четири кључних песника овог доба, оснажујући из своје специјалистичке перспективе најраније критичке погледе – првенствено Скерлићев – на прво раздобље модерне српске поезије? Друга претпоставка, да одмах кажемо, очигледно је ближа истини. Јер, мада је реч о збиља усавршеној процедури стилистичке анализе поетички дистинктивних ритмичких, семантичких и композиционих чинилаца једног истовремено потпуно специфичног и до сада критички сасвим превиђеног лирског модела, чији је творац Милан Ракић – Којеново аналитичко откриће не поседује вредносне импликације сразмерне ревалоризацијским амбицијама овог антологичара. Уочавањем и тумачењем композиционог и уопште поетичког модела неких раних Ракићевих песама – односно појединих лирских остварења Пандуровића, В. Петровића или Срезејевића – Којен без сумње ојачава и њихов аксиолошки хабитус, али тиме у њима не установљује и оне поетске квалитете због чијег изостајања су ове песме запостављане. Та својства, јед-

ноставно, стоје изван домашаја Којенове аналитичке методе, па ако их понека песма Ракићевих следбеника и поседује, она остају неухваћљива у формалистичкој процедури Којенове анализе и – да ли зато? – за самог Којена ирелевантна.

У Којеновом антологијском избору раздобље од 1900. до 1914. репрезентују дванаест песника, са укупно седамдесет и једном песмом, и то: Ракић са 15 увршћених наслова, Дучић са 13, Дис са 12, Пандуровић са 8; затим В. Петровић са 7, М. Бојић са 4, Д. Срезејевић са 3; потом Шантић, С. Луковић, С. Стефановић и Даница Марковић са по два лирска остварења; и најзад, Душан Симић са једном песмом.

Пада у очи инвентивно композиционо решење у складу с прокламованим начелом груписања одабраних песама, „било истог било различитих песника”, према сродности „по основном тону и осећању” – што се огледа у рашчлањености антологијских садржаја на девет лирских „блокова” (4+1+4). На тај начин приређивач у ствари оснажује принцип илустративности при наглашавању еволутивних токова и периодизацијског разграничења унутар представљеног раздобља. Кроз четири почетне целине дочарана је прва развојна фаза (1900–1907) овог, по М. Павловићу, „златног периода наше поезије”; кроз четири последње – његова друга, завршна деоница (1907–1914). Средишњи круг, међутим, „садржи неколико мање или више неконвенционалних програмских песама”.

Тројица водећих песника прве еволутивне фазе – Ракић, Дучић и Пандуровић – као творци „модерног лирског израза”, тј. реформатори стиха и песничког језика, заступљени су самосталним „блоковима”. Из друге фазе самостално је заступљен једино Дис. Но, сходно начелу презентацијске илустративности њиховог индивидуалног развоја, као и општег песничког сензибилитета у српској поезији њиховог времена, сваки од четворице кључних песника овог раздобља појављује се још најмање у једном од осталих, заједничких антологијских кругова.

Ако Којенов избор песника и песама, укључујући и пропорције њихове заступљености, произлази из његове специјалистичке елаборације суштински универзалистичког антологичарског захтева „да се у пуној мери предоче и самосвојна индивидуалност свих значајнијих песника овог времена, и заједнички сензибилитет који их јасно супротставља другим раздобљима у историји српске поезије”, оцртани антологијски склоп резултат је приређивачеве тежње „да српско песништво 1900–1914. проговори на историјски што вернији начин”. Којен заиста и успева да, према метричком и стилском мерилу, као и хронологији јављања појединачних песничких остварења, убедљиво реконструише и савременом читаоцу приближи не само историјски веродостојан звучни лик него и широк распон лирског тоналитета у срп-

ској поезији с почетка прошлог века. Идући ка том циљу трагом већ споменутог, нимало безначајног увида везаног за ране Ракићеве песме, Леон Којен, где год је то могуће, и од других песника (Пандуровића, В. Петровића, Срезојевића) одабира управо оне њихове песме које су сродне или готово истоветне са стилским, ритмичким и композиционим обрасцем раних Ракићевих остварења (*Жеље, Освијта, Орхидеје, Позива*).

Две су, према Којену, незаобилазне заслуге Ракићеве. Прва се, као што је то иначе познато, огледа на плану ритма: не само у „сужавању Војислављевог метричког репертоара на јампски једанаестерац и трохејски дванаестерац” већ и у модернизацији ритмичког лика ових метара, тј. у повећању њихове еластичности и изражајности. Међутим, оно што премијерно показује Којен у аналитичком делу свог предговора јесу поступци и средства којима се то постиже. Они код Ракића нису само ритмички (померање цезуре и неправилност метра), већ првенствено интонациони (померање каденце са краја на почетак или на половину стиха, ређе – Дучићу омиљено – опкорачење), што доводи до синтаксичке и мелодијске отворености строфе. Тако код Ракића и оних песника који су га у томе следили настају слободне надстрофичне ритмичко-семантичке целине, „интонационе фигуре”, које, у недостатку књижевнотеоријског термина, Којен пореди са „ставовима” у музици.

Важност описаних ритмичких промена, по Којену, лежи у томе што оне „често утичу на структуру песме и изван саме ритмичке равни”, тј. што растачу конвенционалне образце лирског жанра превише тесне за поетске садржаје новог сензибилитета. И доиста, прелиставајући Којенову антологију читалац ће уочити бројне песме музичке структуре компоноване у два или у три става, укључујући и промену песникове говорне позиције. Таква је и *Симонида*.

Друга заслуга Ракићева тиче се његовог песничког језика, готово сасвим ослобођеног метафоричности, што му је више узимано за слабост. Којен, међутим, истиче изражајну ефективност Ракићеве комбинације три стилотворна слоја: прозног језика дотле непримењиваног у поезији, романтичарске лирске емфазе и неутралне, хладне прозне секвенце. У том погледу Којен инсистира на Ракићевом првенству и у ширим, изваннационалним оквирима; међутим, чини се важнијом Ракићева веза са неким нашим савременим песничким токовима по овом квалитету његовог песничког језика.

У полемичком делу Којеновог предговора ствари, међутим, стоје сасвим другачије. Ту се историчар српског стиха жестоко обрушава на све стране, ретко бивајући неопозиво у праву: каткад куца на давно отворена врата врло комотним прећуткивањима а каткад противречи

самом себи. На удару његове полемичке оштрице налазе се, најпре, тројица критичара модернистичке оријентације из два различита периода: рани Винавер, с почетка, и рани М. Ристић са краја двадесетих година, и нарочито Зоран Мишић, као корифеј трећег модернизма у српској поезији прошлог века. Сви они оптужују се за генерацијску пристрасност, за неразумевање поезије од 1900. до 1914, бар оних песника до којих је Којену највише стало, и коначно, за њен тобоже незавидан статус у свим новијим антологијама српског песништва и представама савременог читаоца. Но, што одважније провоцира, Којен је све мање уверљив. Проблем са Мишићевим оценама није у томе што би оне биле погрешне, осим, делимично, његових теза о „културној заосталости” и неоригиналности, већ у томе што су претеране и често малициозно изречене. На провокацију како „нам Мишић не каже шта би у поезији били ’позитивистичка традиција’ и ’позитивистички дух’”, може се одговорити неколиким конкретним примерима из Којеновог избора: то би били рефлексивни и духовни хоризонти Ракићевих песама *Суморни дани*, *Једној њокојници*, *Гроб*; Пандуровићевих *Мртвих њламенова* и *Трага времена...* Поред тога, Којен апсолутизује утицај Мишићеве антологије и његових критичких погледа на поезију 1900–1914. потпуно прећуткујући корективну улогу чувене Павловићеве антологије (прво од десетак издања 1964) а од четири студиозна Павловићева огледа писана истих година – о Дису, Пандуровићу, Срезојевићу и Дучићу – стидљиво помиње само последњи.

С друге стране, Којен пориче било какав историјскопоетички идентитет овог раздобља у нашој поезији пребацујући Палавестри и Р. Вучковићу употребу термина „симболизам” као напор да се оно насилно „угура у конвенционалне оквире познатих књижевно-историјских класификација”. Он једновремено одбија „сваки други назив исте врсте”, као да би без тих схема уопште била замислива књижевно-историјска наука, и као да би се без било каквог оформљеног стилско-типолошког лика једног временског раздобља, са мање или више оправданим периодизацијским називом, уопште могло и говорити о том раздобљу. Непостојање неког организованог покрета, правца или школе у границама обухваћеног периода, за Којена је готов доказ да ово песништво нема никакав поетички профил у историјском смислу, без обзира на дописну школу коју су и Ракић и Дучић похађали код француских песника од Бодлера до Сили-Придома, изузимајући Малармеа и Рембоа. Како би оснажио сопствено гледиште, наш антологичар супротставља двојници савремених историчара модерне српске књижевности једну Скерлићеву колико неодређену толико потенцијално нетачну оцену и не примећујући да Скерлић 1914. говори са исте кодификаторске позиције као и Мишић 1956. Све то не смета Којену да усред своје антологије постави блок „програмских песама”, али му

због нечег смета свако историјскопоетичко, тј. периодизацијско именовање тог програма осим архаичне и уопштене детерминације „новог изразом и сензибилитетом”.

Није превише тешко одгонетнути због чега Којен тако непомирљиво одбацује доминантну симболистичку црту раздобља 1900–1914. и зашто толико инсистира на „историјској верности”. Којенова антологијска поставка, заснована на његовом открићу везаном за ране Ракићеве песме, не уклапа се у устаљено разумевање симболистичког одређења српског песништва овог времена ограничено на лирику „стварних и сугестивних симбола” (Р. Гил) Ракића и Вељка Петровића, Дучићевих вибрација и слутњи и Дисових имагинативних визија, на често до апсолутне непредвидљивости метафоричан језик и изражајност новог ритмичко-мелодијског обрасца. Ни Којеново разумевање тог одређења није нимало шире, па га због тога и одбацује не увиђајући заправо шири историјскопоетички значај сопственог увида. Било је довољно да мало боље завири у поетике европског симболизма, свеобухватно опседнуте музиком – како на плану теоријско-естетичке мисли тако и у погледу песничке праксе – да се увери да је и Ракићев музички композициони образац самосвојан, мада не и правоверан, израз општих симболистичких тежњи његових француских узора. Тиме би, као што у ствари и јесте, стилско-типолошки оквир симболистичких утицаја у српском песништву 1900–1914. био проширен за један превиђен, аутентичан лирски модел. Уместо тога, Којен на „историјској верности” темељи имплицитне ревалоризацијске амбиције свог стручног увида, симулирајући аксиолошку непристрасност своје методе. То је, разуме се, легитимно, али се тиме не може оспорити симболистичко обележје овог раздобља. Међутим, Којен је далеко обазривији при вредносним него при стилско-типолошким квалификацијама: он нигде изричито не каже да су то „велике” песме, већ „самосвојна”, „истинска”, „аутентична” лирска остварења. Дотле смо се, ево, са њим већ сложили; само, ниједна од ових песама музичке композиције не може се мерити са хелдерлиновским пробојем Пандуровићеве *Свештовине*, са тријадом Дисових поетских визија, са жанровски дисциплинованијим Дучићем или са неким другим, одабраним или изостављеним песмама самог Ракића; осим, можда, Пандуровићева песма *Без моштва*. Ако Којенова антологија ипак унеколико мења стабилизовани вредносни поредак раздобља које обухвата, тешко да је то у корист Милана Ракића, приређивачевог фаворита. Без обзира на Ракићево временско првенство, њени јунаци *озарени новој ореола сјајем* су Вељко Петровић, Душан Срезејевић, Сима Пандуровић и рани Владислав Петковић Дис.