

ПЕСНИЧКА ПОЕТИКА ОСКАРА ДАВИЧА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БИБЛИОТЕКА ШАБАЧКА

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања, књ. 15

Уредници
ЈОВАН ДЕЛИЋ
ДРАГАН ХАМОВИЋ

Редакциони одбор
проф. др Јован Делић
проф. др Александар Јовановић
проф. др Александар Јерков
доц. др Слађана Јаћимовић
др Драган Хамовић
др Светлана Шеатовић Димитријевић

Рецензенти
проф. др Горан Максимовић
др Персида Лазаревић ди Ђакомо
проф. др Ранко Поповић

ПЕСНИЧКА ПОЕТИКА
ОСКАРА ДАВИЧА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БИБЛИОТЕКА ШАБАЧКА

Београд – Шабац, 2013.

Овај зборник је резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст“ (178016). Објављивање књиге помогло је Министарство просвете и науке Републике Србије.

САДРЖАЈ

Кад је Шабац био даље од неба – уводна ријеч на научном скупу <i>Песничка поезијика Оскара Давича (Јован Делић)</i>	9
---	---

I

<i>Јован Делић</i> Поезија и отпори Оскара Давича	15
<i>Радован Вучковић</i> Социјална поезија Оскара Давича	23
<i>Слободанка Пековић</i> Откривена или скривена аутобиографија	37
<i>Александар Пејров</i> Давичова поезија тридесетих и четрдесетих година 20. века	55
<i>Драјан Хамовић</i> Оскар Давичо у контексту песничког модернизма педесетих	77

II

<i>Пејтар Пијановић</i> Експлицитна поетика или: „Ангажовани крик“ Оскара Давича	95
<i>Тихомир Брајовић</i> Давичо, Миљковић, Ујевић: један (не)могући разговор о будућности поезије	121
<i>Александар Милановић</i> Однос Оскара Давича према црквенословенском језичком наслеђу	141

III

Бојан Јовић

Црно-бели свет: Давичова а-хроматска песничка визија у збирци *Песме* (1938)159

Горан Радоњић

„Хана“ Оскара Давича177

Светлана Шешиновић Димиријевић

„Хана“ – циклус еротског и револуционарног бића187

Биљана Андоновска

Ритуали преживљавања надреализма:
од *Анаџомије* до *Флоре* Оскара Давича209

Недељка Перишић

Флора Оскара Давича237

Горан Коруновић

„Струјање а без времена“: тумачење поеме
„У име биља“ Оскара Давича257

Слађана Јаћимовић

Трои Оскара Давича: лирско путовање кроз простор и себе277

Милеџа Аћимовић Ивков

Песме љубави и смрти Оскара Давича297

Марко Аврамовић

Рука смрти: последња песничка деценија
Оскара Давича313

IV

Радивоје Микић

Два модела лирске аутобиографије:
Оскар Давичо и Бранислав Петровић339

<i>Валентијина Хамовић</i>	
Детињство у поезији Оскара Давича	363
<i>Мина Ђурић</i>	
Давичова поетика и песништво од предвербалног до девербализације уметности	379
<i>Сања Парииовић</i>	
Сонетограми Оскара Давича	399
<i>Данијела Максимовић</i>	
Између поетике и политике: трагови мисли Оскара Давича на италијанском језику	417

V

<i>Милован Данојлић</i>	
Дружење са Оскаром Давичом	431
Именски регистар	463

КАД ЈЕ ШАБАЦ БИО ДАЉЕ ОД НЕБА

Уводна ријеч на научном скупу
Песничка ѿоеџика Оскара Давича

- Је ли пуно далеко, мама, је ли далеко Шабац?
- Далеко, даље од неба.
- Је ли ти казао стари црвени врабац,
мама,
да је Шабац далеко, далеко, даље од неба?

Киша пада у Дунав,
О, боже, боже,
Дунав је покисао
Све до голе коже.

Већ само ове двије строфе Оскара Давича из седме пјесме његове поеме „Детињство“ показују колико је то свјеж, иновативан и велики пјесник био. Прва строфа је у знаку драмског дијалога између мајке и сина, негдје на Дунаву, у „бежанији“, у вријеме Првог свјетског рата, на домаку Румуније. Лирика је оплемењена и обogaћена дијалогом, разговорним тоном и ритмом и инфантилним углом гледања. Лирски субјекат је дјечак који даљине мјери у односу на завичај, на родни град Шабац.

Звучни склоп имена родног града призвао је, по звучној асоцијативности, и необичног црвеног врапца у пјесму, односно у дјечаково питање, што је резултирало неочекиваном, необичном, хуморном римом *Шабац–*

врабац и појачавањем дјечје оптике и лексике. *Стари црвени врабац* постаје извор и гаранција мудрости и непорецивог знања. Та непостојећа мала црвена птица из дјечје маште постаје стварнија од ратне кише, *бежаније* и *до толе коже* покислог Дунава.

Друга строфа је као музички противстав првој. На изглед дескриптивна, она је усмјерена на спољни свијет, али је и тај спољни свијет преображен дјечаковим погледом, па је, захваљујући том виђењу, Дунав покисао *све до толе коже* и на тај начин је онеобичен, поетизован. Дјечак је на Дунав пренио своје стање и стање своје мајке – сви су у том историјском суноврату покисли до голе коже. Јасно је да други стих друге строфе, *уздах и вапај О, боже, боже*, не припада дескрипцији ни спољном свијету, већ и тај спољни свијет преображава у унутрашњи пејзаж. Јер једино је у унутарњем дјечаковом снимку, из перспективе његовога доживљаја и стања, *Дунав покисао све до толе коже*. Ова строфа ће се поновити и као четврта, преобразивши се у рефрен.

Трећа строфа је сва у знаку мајчинога гласа:

– Обрни се, сине, задњи пут се обрни,
јер оно што се црни кроз маглу и кишу,
оно што се кроз кишу и маглу црни,
оно је друга земља,
друга земља.

Мајка и син – слиједи из ове строфе – налазе се у граничном простору: напуштају своју и прелазе у *грују земљу*, у *оно што се кроз кишу и маглу црни*.

Друга земља је у знаку црне боје и у њу се улази кроз кишу и маглу, што су све знаци неизвјесности и опаснога простора. Драматично је истакнута опозиција своје–туђе, а свијест о свом и туђем у дјечаку утврђује мајка. Понављања добијају изузетно значајну функцију. Пона-

вља се императив *обрни се* („Обрни се, сине, задњи пут се обрни“) на почетку и на крају првога стиха. Понавља се *оно што се црни кроз маїлу и кишу* у другом и трећем стиху. Понављањима се дјечаку ставља до знања да је то *задњи њуїї* да гледа своју земљу прије уласка у другу, која се, такође, на крају строфе понавља: „оно је друга земља,/ друга земља“.

Не слуги ли се већ из ове пјесме пјесник *Србије*, односно *двигу Србија*?

Довољна је ова пјесма да нас увјери да су Србија и Шабац дужни пјеснику, романсијеру и есејисти барем овај научни скуп и да нема природнијега мјеста од Шабачког читалишта гдје би се тај скуп одржао.

А има о коме: о пјеснику отпора, сукоба, буке и тамнице; о пјеснику „Детињства“, „Хане“, „Србије“, *Вишње за зигом* и низа других збирки; о пјеснику љубави – *вуку љубави*; о пјеснику кога је заносила и разносила дихотомија поезија–револуција; о пјеснику хумора; о пјеснику језичких лавина и чудесних метафора; о пјеснику вулканског темперамента и енергије; о пјеснику који је педесетих и почетком шездесетих година ХХ вијека увео цијеле генерације младих и тада анонимних пјесника у књижевни живот, оставивши снажан печат и на српској модерној поезији и на српском модерном роману; о Оскару Давичу, Окети и Очиваду.

Говорићемо о њему строго, критички, што ће рећи – с љубављу и поштовањем.

Библиотека шабачка, 22. и 23. децембра 2011.

Јован Делић

I

Јован Делић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(jovandelic.delic@gmail.com)

ПОЕЗИЈА И ОТПОРИ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: Поезија Оскара Давича овде се сагледава у односу према надреализму, социјалној поезији и револуцији. Надреализам је, дакле, плодно и подстицајно дјеловао на Давичову поезију и зато што Давичо према њему није успоставио догматски однос вјерника, већ креативни однос пјесника. Отпори поезији долазили су с једне стране од надреалистичке догме, а са друге од стаљинистичке и од службе револуцији. Отпори поезији нијесу долазили само споља, већ и изнутра: из унутрашње дихотомије поезија–револуција.

Кључне ријечи: надреализам, социјална поезија, револуција.

Ниједан од три српска велика надреалистичка пјесника – ни Душан Матић, ни Милан Дединац, ни Оскар Давичо – није био ортодоксни надреалиста, мада је сваки од њих имао своју надреалистичку авантуру. Сви су они успоставили – да се послужимо Матићевом метафором – поглед „искоса“ не само на Бретона, већ и на надреализам, односно на искључење свијести из стваралачког процеса. Сви су имали аутентичан поетски дар који их је супротстављао надреалистичкој догми, према којој је апсолутна стварност у поезији достижна искључењем свијести из стваралачког процеса; а поезија исто што и подсвијест, а подсвијест ухватљива аутоматским писањем.

Аутоматско писање је једна, прецизније – прва фаза у развоју надреализма, и према тој фази су се сви надреалисти, мање или више, критички одредили. Али над-

реализам у својој теорији поезије није изградио поезију за превладавање властитих антиномија. Тежња за слободом изједначена је са слободом од контроле свијести, са спонтаношћу асоцијација, а тако схваћена слобода, и ирационално као спонтано, водили су у површност и често у раскид са књижевношћу и умјетношћу – у својеврсну догматизацију и теоријску и стваралачку неплодност. Ловци на подсвјесно и ирационално често су остајали празне мреже: и без поезије, и без ухваћеног подсвјесног мрака. Није зато случајно што су најдаровитији и пјеснички најплоднији надреалисти били најмање правовјерни.

Давичу, који је био отворен за социјалну димензију стварности, већ је од самог почетка изнутра, од припадника надреалистичког „покрета“, замјерено да не пише и не мисли у духу надреализма. Он је био члан најмлађе надреалистичке тројке: Ђорђе Костић, Ђорђе Јовановић, Оскар Давичо.

Кључна дихотомија, дихотомија вијека, за припаднике надреализма и књижевне левнице била је поезија–револуција. Сви на левници, а надреалисти нарочито, држали су обје вриједности за изузетне, вјерујући у могућност њиховог идиличног усаглашавања. То усаглашавање поезије и револуције остваривали су врло различито, а оно би се, по нашем мишљењу, могло свести на три основна типа.

Најмање дилема и теоријских проблема имали су радикални левичари, револуционари бољшевичког смјера. За њих је поезија била у функцији револуције и вредновали су је према том критеријуму: што је више у функцији револуције, и поезија је револуционарнија, а самим тим боља, значајнија, друштвено оправданија. Побједом револуције 1945. године такав став је постао идеолошки и естетички захтјев побједника све до 1948. године – до сукоба југословенске партије и државе са

Информбироом и Стаљином – а то ће практично значити и знатно касније. Радикалне идеје социјалне литературе би нагло васкрсавале у свим кризним годинама, а кризне године су наилазиле често. Од педесетих година, међутим, те идеје већ нијесу биле званични став: ни званична идеологија, ни званична естетика није се на њих позивала, осим ако ситуација није другачије налагала. Поезија настала у овом знаку није дала велике резултате, а знамо шта се на крају са револуцијом збило.

Друга струја на љевици, она крлежијанска, настојала је да брани аутономију поезије, али и да очува прикључак са револуцијом. То је могла бити једно вријеме добра тактика, али је теоријска позиција изнутра била контрадикторна. Није случајно што ће се надреалисти, у првом реду Марко Ристић, прикључити овој линији послије распада надреалистичке групе. Није случајно ни што ће и он, а и остали надреалисти, прихватити бројне компромисе са социјалном литературом, нарочито послије Другог свјетског рата.

Надреалистичка позиција је била посебно занимљива. Њихове амбиције су биле безмјерне: домоћи се подсвјесног и ирационалног као истинске и апсолутне стварности. То је било у духу времена; дио заблуде доба. Вјеровали су да је ирационално и подсвјесно само по себи поезија; изједначавали су поезију са психичким садржајима подсвјесног, а ове са слободом асоцијација и површном спонтаношћу. С друге стране, сматрајући и поезију и револуцију субверзивнима, покушавали су да међу њима успоставе склад и да направе теоријски спој психоанализе и марксизма. Поезија је субверзивна према грађанском свијету и моралу; револуција такође. Оне се могу срећно допуњавати у промјени свијета и међусобно идилично коегзистирати, мислили су надреалисти.

Али однос међу вриједностима није тако идиличан. Револуција и поезија су двије различите вриједности

по својој природи и суштини; два различита ентитета. Револуција жели да себи и својим начелима подреди све, па и поезију. Она не жели бити увијек субверзивна. Када победи, она жели да буде конструктивна; да влада, усмјерава, управља и да све контролише и подређује себи. Када револуција оствари своје идеале, она жели да стање задржи, конзервира, и постаје конзервативна, претварајући се у своју супротност. Сукоб између поезије и револуције постаје природан и неминован. Уколико пјесник стане на страну револуције која то више није, која се конзервирала, и самим тим себе и своју природу поништила, тада пјесничково мјесто, позиција и његова функција у књижевном животу постају проблематични. Он стаје на страну отпора сопственој поезији. Бојати се да се крајем шездесетих година прошлога вијека тако нешто десило и Оскару Давичу.

Отпори поезији, дакле, долазили су од сваког, а нарочито владајућег догматизма, и пјесник Оскар Давичо им се једно вријеме успјешно опирао. Отпори који су долазили изнутра, из властитог идиличног концепта односа поезија–револуција били су опаснији, готово погубни.

Ето зашто је, по нашем мишљењу, најзначајнији Давичо од тридесетих до средине шездесетих година двадесетог вијека. Тада најбоље пјева; у том периоду је на страни поезије и револуције која наговјештава промјене. Као револуционар још није ушао у сукобе са поезијом, мада се ти сукоби с посљератним модернистима наговјештавају око националних вриједности и око односа поезија–мит, односно Косовско предање. У том периоду пише чувени есеј „Поезија и отпори“; у том периоду је мотор модернизма у књижевном животу; у том периоду регрутује и афирмише плејаду младих пјесника уводећи их у књижевни живот и обиљежава развој српске лирике и српског романа. Опредијеливши се касније за револуцију која то више није била, Давичо је ушао у сукоб

са млађим, модерним пјесницима и нашао се на страни официјелне идеологије. Антиномија поезија–револуција разарала је његову позицију изнутра и она је постајала, признали ми то или не, отпор понекад и великој поезији, па чак и самоме себи. Он нужно – из идеолошких разлога, са позиција револуције, није могао прихватити идеју о барем осмовјековном континуитету српскога пјесништва, односно књижевности. Он је нужно морао одбацити идеју о српској средњовјековној поезији.

Утолико је данас неопходније истаћи значај Давичовог есеја „Поезија и отпори“ у разбијању стаљинистичког леда крајем четрдесетих и почетком педесетих година. Он је значајнији по својим појединачним ставовима и формулацијама него по ширем теоријском концепту. До неке досљедне теорије, а поготову до теоријског система, Давичу није било много стало.

Прву верзију есеја „Поезија и отпори“ Оскар Давичо је прочитао 1949. године у Удружењу књижевника Србије, да би га 1951. објавио у листу „Младост“, а 1952. као посебну брошуру. Према овом есеју, није пјесник онај који ће „преписати живот“, већ онај који ће га „поново створити“. У том „поновном стварању“ живота је „храброст песника“ и „јунаштво поезије“.

Давичо устаје против утилитаристичког схватања Љепоте, али као и надреалисти, и социјални писци, види повезаност између Поезије и Револуције:

„Корист од лепоте није директно педагошка, ни утилитарна у практичном смислу. Не порекнимо, међутим, спојене судове, који постоје између уметности и превратничке праксе човекове, ма колико не било лако уочити их ни под највећим микроскопом.“

Није тенденциозност кључ књижевности. Они који држе да књижевност мора бити партијна и тенденциозна, ревидирају и вулгаризују самога Карла Маркса:

„Мисле ли млекације тенденције да ће продати више млека ако га разблаже чесменском водом или запене негашеним кречом. Маркс их то пита, не ја, Маркс, који је сто хиљада пута у праву кад тврди да тешки проблем уметности није тенденција, него сама уметност.“

Отпори поезији су у причама о тенденциозности, „о публицистичкој актуелности, тематичности и осталом“, а све те приче „теоретски су рефлекс апарата који тражи да га сви појединци обожавају“. Отпори поезији су болест, „а та болест има име у политичкој медицини; елефантијазис сведржавља“.

Давичо је, дакле, увео метафору елефантијазиса у књижевност, а славном ће је учинити Данило Киш у свом портрету обољелог стаљинистичког писца А. А. Дармолатова готово три деценије касније.

Овај Давичов есеј је од изузетног значаја и као одбрана поезије и као побуна против „сведржавља“, и као обнова расправе и полемика о старим, вјечним питањима књижевности. То је уједно и увод у посљедњу, краткотрајну, и недосљедну обнову надреализма, и слутња нових политичких струјања. Требало је да прођу добре три године од првог, усменог издања овога есеја – његовог читања у Удружењу књижевника 1949. – до издања брошуре 1952. године.

Будући недогматичан и неортодоксан надреалиста, Давичо је од надреализма баштинио подстицаје:

1) Надреализам је инсистирао на асоцијативности и на слободи асоцијација. Давичова поезија је у знаку звучне и смисаоне асоцијативности. Ријечи се дозивају по звуку и значењу градећи пјесничку слику и пјесму.

2) Отуда илузија спонтаности у Давичовој поезији и праве језичке лавине. Отуда звучна и језичка енергија Давичове поезије. По тој језичкој енергији Давичо је

близак свом суграђанину Станиславу Винаверу. Обојица су имали сјајно осјећање српског језика.

3) Надреализам је могао бити подстицајан, и био је, и за Давичову пјесничку слику, за метафору и епитет у којима су спојени веома удаљени елементи стварности. Отуда *колонијална Хана*; *њени зуби крилаићи*; *млечни младићи*; отуда је лирски субјекат *и видра и овца*, а љубав *свештеник и сјасени ѿморци*. Давичова метафорика је пјесничко чудо инспирисано надреалистичким подстицајима.

4) Надреализам је био окренут и дјечјем свијету и дјечјој свијести; дјечјем виђењу свијета. У том знаку је и Давичова поема „Детињство“. Инфантилност виђења, колоквијалност израза и хумор зацијело су квалитети Давичове поезије, вјероватно охрабрани надреализмом.

5) Надреалисти су инсистирали на моралу жеље, на ослобођењу нагонског, еротског у човјеку, односно у поезији. Давичова „Хана“ опјева љубав, жељу, нагон. Лирски субјекат Давичове љубавне поезије је *вук љубави*.

Надреализам је, дакле, плодно и подстицајно дјеловао на Давичову поезију и зато што Давичо према њему није успоставио догматски однос вјерника, већ креативни однос пјесника. Отпори поезији долазили су с једне стране од надреалистичке догме, а са друге од стаљинистичке и од службе револуцији. Отпори поезији нијесу долазили само споља, већ и изнутра: из унутрашње дихотомије поезија–револуција. Давичо је досегао звјездане висине и у поезији и у књижевном животу. Доживљавао је тешке неспоразуме и са пријатељима, и са пјесничким вриједностима, и са књижевним животом, па и са револуцијом. Зато његов пјеснички живот видимо у знаку његове насловне синтагме – поезија и отпори.

Jovan Delić

THE POETRY AND RESISTANCES OF OSKAR DAVIČO

Summary

This paper envisions the poetry of Oskar Davičo in the context of Surrealism, social poetry and revolution. Surrealism had a fertile and inspirational influence on Davičo's poetry because Davičo never had a dogmatic, religious stance regarding that movement, but the creative attitude of a poet. The resistance to poetry originated, on one hand, from the Surrealist dogma, and on the other, from serving Stalin and the revolution. The resistance came not only from without, it came from within as well: from the internal dichotomy, poetry-revolution.

Радован Вучковић

Редовни члан Академије наука и умјетности
Републике Српске
(radovanvuckovic@gmail.com)

СОЦИЈАЛНА ПОЕЗИЈА ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: У овом раду говори се о Давичовој међуратној социјалној поезији, при чему се појам *социјално* схвата у широком смислу друштвеноангажованог писања о темама револуције, побуне, тамнице и отаџбине. Та врста Давичове поезије настала је у критичним годинама друге половине тридесетих и четрдесетих година прошлог века и њоме је песник превазилазио властити надреалистички песнички стил. Давичова тадашња поезија била је резултат развоја његовог песничког дара, али исто тако животних околности у којима је песник деловао. Тада је, наиме, Давичо провео извесно време у тамници и то га је подстакло да пише песме које су израз револта утамниченог младића. Али Давичо није писао само песничке прогласе против тадашњег друштвеног система, већ је успевао да артикулише, у успелим лирским сликама и неконвенционалним исказима, шире трагично осећање живота и да опева судбину своје домовине која се бори и страда у свету великих друштвених противуречности. Због тога је Давичова социјална поезија истовремено и патриотска, што јој даје посебну вредност.

Кључне речи: љубав, револуција, тамница, Србија, богатство форми, песме о робији, балада, химна, поема, бунт.

Оскар Давичо припадао је најмлађем нараштају надреалиста, који је на књижевну сцену ступио крајем двадесетих година прошлог века. Зато његова поезија може да се узме као пример из кога се види метаморфоза над-

реалистичке у социјалну поезију, која се одиграла управо у то време. Давичо је тај заокрет од једног до другог типа песништва означио као коаутор програмског текста *Положај надреализма у друштвеном процесу*, чије се излагање поклопило са годином песниковог хапшења и тамновања, што је уследила после тога. И лична искуства су стога определила заокрет младога песника од асоцијативних песничких слика, какве су биле неколике његове надреалистичке лирске творевине и поема *Анаџомија*, ка социјалном типу лирике у *Песмама* (1938) и „Хани“ (1939). У постнадреалистичкој поезији Давичо је успевао да разубуђену асоцијативност ране лирике дисциплинује, а да при том не спутава бујну лексичку имагинацију која је могла још у већој мери да се развије у додиру са конкретном животном темом. То му је омогућило да буде творац једног типа аутентичне социјалне лирике у најширем значењу тог појма, која не робује шаблонима и значи сублимацију свих претходних настојања у српској књижевности у том смеру и нову појаву у литератури двадесетог века. О социјалном карактеру Давичове тадашње поезије било је речи још између два рата¹. Међутим, тај термин мора се узети овде условно и схватити на другачији начин него што је то тада чињено. Не ради се о уобичајеном начину транспоновања тема сиромаштва, класних сукоба, сентименталног доживљавања судбине декласираног пролетера или опевању програмских начела једне утопистички и оптимистички настројене друштвене идеологије.

Социјално у Давичовој тадашњој поезији мора се схватити у најширем смислу: у смислу материјалистич-

1 Тако Боривоје Стојковић насловљава приказ у *Правди* (1938, бр. 12011) са „Социјална поезија Оскара Давича“ (прештампан са извесним скраћењима у књизи *Изабрана поезија*). Б. Стојковић квалификује Давичову поезију у збирци *Песме* као претежно социјалну „темама, осећањима, основним схватањима, уопште целом својом психологијом“ (Стојковић, 1979: 261).

ки отворене антропологије која покушава да конкретног човека стави у центар природног и друштвеног универзума, да га види као креативно биће које покреће све механизме живота, а само је стимулисано снажним животним еланом, нагонским потенцијалима чула. Прожимање човека са свим *живошним* у времену и простору, човека креатора социјалног поретка и биолошког трајања, човека акционог бића, слободног и у настојању да слободу брани од свих проневера – у центру је Давичове социјалне поезије. Дакле, не ради се о новој поетизованој идеологији, већ о широко заснованој антропологији у којој се додирују активизам и витализам у универзалном миту панеротизма и револуционарне динамике. Таква поезија није ни могла да буде објективистички неутрална или вештачки сентиментална, каква јесте најчешће социјална лирика. Она је ношена, пре свега, јаким личним патосом и израз је надахнутог песничког бића што се у речима ослобађа унутарњих чулних подстицаја или које, притешњено друштвеним стегама или политичким репресијама, проналази излаз у прометејској побуни. Љубав у свој еротској слободи и отворености и идеја побуне револуције зато су и основни мотиви овакве једне антрополошки схваћене социјалне лирике каква је Давичова. Она је у свему одговарала оном идеалу уметности и лепоте који је Крлежа истакао још у „Предговору *Подравским моштивима* Крсте Хегедушића“, а М. Ристић бранио доцније².

2 Некадашњем надреалисти Давичу морала је бити особито блиска Крлежина максима из тога есеја да: „Стварати умјетнички надарено значи подавати се снажним животним нагонима, а питање стваралачког дара није питање мозга ни разума“ (Крлежа, 1958: 155), а у истој мери и квалификација поезије М. Ристића у познатом есеју „Морални и социјални смисао Поезије“, објављен у часопису *Данас* (1934): „Поезија је, дакле, једна интуитивна метода сазнавања субјективности и спољне стварности и њихових реалних односа“ (Ристић, 1962: 29).

У песмама и поемама, написаним крајем тридесетих година, Давичо је, у ствари, устаљене надреалистичке поступке успео да угради у нове песничке структуре које нису стваране с циљем да провоцирају читаоце, већ да га поетски фасцинирају. У њима је Давичо учинио делотворном и експлозивну колористику, сугестивност еротски засићене надреалистичке слике, али исто тако и празне звуковне дадаистичке манире. Синтетички обједињујући оба авангардна достигнућа у облицима и садржајима класицистички срећеним и семантички прозирним, али ипак новим и сугестивним, Давичо их је подредио личној новаторској антропологији и друштвеној визији. Тако је међуратна авангардна лирика у Давичовим песмама досезала зрелост и пуноћу која није сама себи циљ, нити је телеолошки потчињена значењима изван поетски продуктивних сазвучја у границама већ задатих тема, него је својим смислом делотворна.

Давичо је педесетих година прошлог века, у време дискусија о реализму и модернизму, покушао да одреди свој однос према надреализму из кога је поникао и према социјалној поезији коју је и сам писао доцније. Тада је био критичан и према једној и према другој доктрини, из чега се могло закључити да он своју тадашњу поезију види као превазилажење једне и друге песничке праксе, као стваралачки чин који је изван и изнад доктринарних налога. Рећи ће, на пример: „Од самог почетка ја нисам имао слуха за извесне преокупације надреализма; негативна искуства до којих сам дошао после већег броја врло аутентичних експеримената с аутоматским писањем навела су ме на закључак да је апсолутизовано аутоматско писање немогуће на дужи рок самим тим што примењено *рационално* и *свесно* постаје рефлекс, плен ранијих рационалних сазнања о сопственој природи, жртва радозналости ван доживљаја, метод а не креација, укратко нестваралачко колутање у погрешном кругу из

кога не спасавају ни сви уједи у сопствена леђа“ (Давичо, 1960: 13). Слично разграничење повукао је Давичо и према добошарској социјалној лирици, рекавши следеће: „Оно што тренутно желим да кажем има везе само са мојим митровачким преокупацијама око формуле песме која би, политички врло одређена, остала песма, што је вероватно остварљиво ако се певање не сведе на лупање у добоше“ (Давичо, 1960: 14).

Давичо је ту врсту поезије која се не би свела на аутоматско писање нити би пропагирала декларативно социјалне идеје успео да оствари крајем тридесетих година прошлог века у својим најбољим тадашњим песмама. То се најбоље може видети већ у поеми „Немир“ (1937).

Поема „Немир“ из књиге *Песме* поетски је интонирана и егзактно изведена прича о робији и лирском ја као јунаку те приче. У ужем смислу то би била тема најближа концепту тадашње социјалне лирике. Али је овде толико обојена субјективним патосом, толико израз личног доживљаја да губи све ознаке имперсоналног певања социјалне књижевности.

Поема почиње у причалачком тону (тај елеменат епског, наративног и филмски егзактног саставни је део те врсте поеме о стварности, па је умногоме значајно негацију апстрактне дадаистичко-надреалистичке поемичне конструкције у лирици двадесетих година), евокативним питањима лирског субјекта из робијашнице: „да ли је страх од смрти у ова свитања рана једини покрет човека када је тужан и сам“. У осамнаест песама ове поеме о робији, у сликама страдања, глади, кретања, корачања казнионом, мртвих шетњи, зрачних снова и маштања о хлебу, стално се издваја из масе помало меланхолични глас лирског субјекта који чезне за слободом, у несналажењу пред оним што долази, са увереношћу да то ипак није самоћа остављених, јер:

Са мном је сан
о једној зори свих жена
у један мушки дан.
Ја нисам сам.

Са мном су другови сунца... (Давичо, 1969а: 183)

Митологија сунца и овде је, као и у експресионистичкој и раније симболистичкој књижевности, симбол утопијског сна о вишем свету, који нас очекује на изласку из пакла тамнице. А управо тај пакао, где „глад ме мучи, образи ми горе врући, сањам, сањам умирући, да ми у срцу млеко хучи“, права је тема ове поеме. Пакао је проширен конкретизованом утопијом сунца и ликом живог, у сталној чулној узнемирености са масом здруженог и засуђеног страдалника.

Тако је настао образац Давичове револуционарне међуратне поезије, у којој је оваплотио неке од представа социјалне лирике. Недостајао је једино приказ другог лица у драми страдања засуђеног побуњеника, обрис осамостаљене силе државе, отуђене цивилизацијске репресије над слабим и побуњеним, молоха што гута своју децу, чија је апстрактна визија лебдела пред очима и ранијим песницима, особито експресионистима. У поеми „Немир“ Давичо је скицирао ход по мукама побуњеника спутаног између окова и плеснивих зидина казнионе и сунца наде.

У поеми „Баш-Челик“ овај песник је песнички оживео, у алегоријској визији, авет свемоћног капитала, симбол универзалног и отуђеног зла модерне цивилизације, мамутско чудовиште што ломи пред собом све лепо и етички усправно. Међутим, за разлику од апстраховане експресионистичке слике зла, Давичова поема-алегорија „Баш-Челик“ доноси конкретизовану представу друштвеног и цивилизацијског носиоца свих земаљских мука, и то у једној изразито субјективној пројекцији, предста-

вљајући га као облик морног сна („Сањао сам га“). Ретко да је у коме тадашњем делу, захваљујући таквој конкретизацији, тај лик персонифицираног капитала тако жив, иако је барокно мистификован, као Давичов Баш-Челик. Жив је не само захваљујући уделу субјективних емоција при карикирању спољњег изгледа авети, већ и због тога што је Давичо, као некадашњи надреалистички песник, уградио у лик Баш-Челика елементе фолклора који потенцирају фантастично и страшно. Спој архаичног, фолклорног и цивилизацијски агресивног стварао је сугестиван поетски утисак захваљујући спрези визуелних представа и звучних оркестрација гласова, у којој се изражавала нападна динамика репресије разорног чудовишта, окованог у гвожђе и друге сурогате техничке цивилизације („Он има руке од гвожђа и руна, а усне дебеле и храпаве гуме. Зуби су му стене, очи од лискуна, у коси носи зверове и шуме“).

Уз то, Давичо у поеми „Баш-Челик“ оркестрира различите стиховане форме, већ према потреби сликања спољашњег изгледа или праћења динамике кретања фолклоризованог фантома, па се измењује, на пример, комбинација кратких и дугих стихова, без строфне организације (прва песма), три строфе (друга и трећа песма) или четири (четврта и пета), са најчешће класичним укрштеним римама, са масом асонанци и алитеративних репетиција. Гротескни монструм обликован је донекле и класичним лирским средствима, али не са жељом да се она еуфонички хармонизују, већ да се дисхармонијама и контрастима истакне неприродност конструкције фолклорног лика у модерном техницизираном костиму, са космичким размерама и алегоријским значењем („он је велики газда, он има пуно злата, он има пуно слугу, пуно аргата, он има пуно руку и ноге безбројне и свуда се по свету за њега бију војне“):

Над нама он влада, страхом нас дави,
не знамо кад ће да бане, ноћу или по дану,
петли када блисну ил' месец кад се јави
да коље децу, ту пролећну, млечну храну

(Давичо, 1969а: 205)

Убедљивост ове Давичове песничке творевине прои-
зилази из равнотеже визионарног и стварног, фолклорно
задатог модела и савременог сценарија у који је смештен
и чији је део. Давичо, пишући ову поему, није дозволио,
наиме, да алегоријска основа буде програматски јасна:
она је пре симболски неодређена, па због тога и агресив-
ност лексичког материјала, као и ликовних и аудитивних
средстава која се користе за портретисање централног
лика, не ремете равнотежу између замисли и реализације.

Та равнотежа теме, односно задате схеме и рекви-
зита с којима се преводи из стварног у песнички простор,
карактеристична је и за друге Давичове песме социјал-
ног опредељења, као што су, на пример, „Корачница сна“
и „Пријатељ“. У песми „Пријатељ“ Давичо, у надреали-
стичкој техници фолклорне фантомизације предмета,
лик бунтовника–пријатеља представља као јунака епа
који ће као сунце „под заставом грубом, гладна ждрела,
стањена меса, пун чичака и псовки пробити бедем нево-
ље срдитим зубом и плодити градове бунтара и бунтов-
ки“. Ту *стварно* прелази у *визионарно*, у митски лик, у
фантомски симбол изграђен од непосредног земаљског
и надахнутог језичког материјала.

Иако ће у песмама штампаним после рата, у *Вишњи
за зигом* (1951), у овој врсти социјалне Давичове песме у
први план избијати стварни лик и ситуација, да се, у вези
с тим, редукује пасивна метафоричност језика и да се
наметне глаголска динамика нарације, те песме предста-
вљају у свему наставак ових предратних, особито поеме
„Немир“ и незамисливе су без између два рата освојених

лексичких и версификацијских квалитета. Оне ће се свакако, с обзиром на функцију, типски диференцирати у облике *балада* или *химни*, али ће и при том чувати везу са оним што је написано раније и не само формално, већ и садржајно раздвојити у три тематска круга.

Први је круг песама о робији: о доживљајима које песник исписује као сужањ и политички затвореник. Карактеристична је песма „Балада о робу“. Балада као форма неодвојива је од револуционарне традиције тридесетих година. Романтичарска балада, у којој се опевају историјски и легендарни догађаји са мрачним колоритом, показала се тридесетих година прошлог века као форма адекватна за обликовање трагичних и комичних животних искустава декласираних пролетерских маса и њиховог страдања. Наслов Давичове песме није неочекиван, као ни садржина песме анегдотски заснована и наративно уобличена: о ритуалу сужањског живота заточеника и бунтовника исказаном језиком свакодневице. Песник истиче своје пролетерско порекло: „ако знам госпоје да се перу млеком, откад српски зборим, ја га нисам пио“. Израз је у овој песми и другима сличног типа једноставан и елементаран, као што су то и сужањски живот и тамнички зидови. Такав је тај израз и у целом комплексу Давичове, како је називају, робијашке поезије, јединствене у српској литератури XX века. У овој лирици, наиме, губи се густа метафоричност „Хане“, нема ватромета слика и провокативности језичких исказа: све је сведено на поетске регистрације, јер се простом речју свакодневног живота црта сиромаштво сужња, што је и разлог за песников бунт.

Други круг ових Давичових песама чине песме у којима је реч о ратном сужањству, али и борби за слободу. У тим песмама препознаје се, нема сумње, атмосфера окупираног Београда из романа *Песма*. Слуте се у позадини тих песама живот поробљеног града и репреси-

ја освајача, на које младост одговара побуном, ударом, тајним споразумевањем; прогонима најзад следе убиства, смрти и масовна стрељања. У последњем погледу умирућег зацакли се лик девојке која је лепша „од латица река, свежија од мора – плава девојчица“ („Пред стрељање“). Љубав је у сужањству панична и уроњена у тело домовине што страда, притиснута близином смрти која изгледа да ћути док лиричар гори од страсти будуће („Кажем – смрт, а љубим...“). Једноставношћу израза и непосредношћу описа ове се песме не разликују од песама претходног круга – једино им је тема друга и посебно је подвучена идеја отпора и борбе. Та категорија песама улази у ону врсту поезије отпора која се у европским поробљеним земљама писала и у којој се изражавала потреба освајања слободе и онога што у том моменту није било могуће, односно онога, како каже лирско *ја* у песми „Летак“: „у име дана и биља и нечег што још не врије, из подземља без облика, из мрака насуморена, *наипред*, за још једно није!“

Трећи круг Давичове социјалне поезије биле би песме о Србији, песме у којима је појам отаџбине поистовећен са појмом жене – слободне, неспутане, чак и еротски снажне, али сиромашне и угрожене свакаквим несрећама – величанствене плодне мајке. У песми „И крв...“ Давичо је изградио визију Србије, мученичке земље, али пркосне драгане, којој песник „крвав од сањања, хтео бих црнину између нас пробости пре но што смрт процвета с вешала без грања!“ Давичо прекида у песмама о Србији са романтичарском традицијом апстрактне домовине, далеког вишег бића коме се приноси на олтар живот³. Он

3 Прва песма „Србија“ („Ја знам сва твоја лица...“) написана је на Копаонику 1939. године и Давичо је ставио као уводну песму у књигу *Вишња за зидом*, док је закључна „Србија – десет година после“. Р. Константиновић каже „како је, у књизи *Вишња за зидом*, Србија у ствари Хана у револуцији“ (Константиновић, 1979: 220).

конкретизује и демократизује представу о домовини, па је Србија његове истоимене песме сељачка, сиротињска земља – њена душа је бунтовничка, млада, весела, пуна животног обиља и елана, а поетски израз освежен је архаизираним речима и епским мелодијама, укрштеним сликовним квалификацијама и оноματοпејским звучанима. Лексичко, гласовно, метафорично и версификацијско богатство поеме *Србија* у маломе репрезентује богатство тадашње Давичове социјалне поезије.

Исказе и описе те чудесне земље, која проводи дане између борбе за голи живот и снова, песник потврђује рефреном „ој Србијо“ који се три пута понавља у различитим варијацијама, па по томе подсећа на поему Милоша Црњанског „Стражилово“ или доцнију „Ламент над Београдом“. По својој елегичној интонацији и усклађености ликовних и аудитативних квалитета и истовремено химничном звучању, Давичова *Србија* улази у ред таквих творевина у српској књижевности какве су поеме Црњанског. Међутим, у Давичовој поеми другачије звучи прича о сиромаштву земље Србије која је расута међу песмама, брдима и народима, а своју децу храни више илузијама него материјалним вредностима:

А ћикају деца, под косом,
у благу, међу свињама, међу паткама,
Храниш их, Србијо, друже, више постом
више бајкама, успаванкама, више гаткама,
и покриваш их мраком што тешко пада
да гнев по целе ноћи до облака пали
буном из колиба, поља, винограда,
певајући срцем што себе не жали
низ седму рупу на крајњој свирали.

(Давичо, 1969б: 13–14)

Значај Давичове међуратне социјалне поезије у томе је што је заокружила један тип лирског певања у

српској књижевности, ослободивши га сувог декламаторства, црно-белог поједностављивања и политичког прагматизма. Реч је о ономе што се обично назива револуционарном, пролетерском, социјалном или социјалистичком лириком, односно певањем нове политичке авангарде, чији је идејни програматор био седамдесетих година 19. века Светозар Марковић, а што се наставило на преокрету столећа у поезији појединаца блиских социјалдемократском покрету, најпре Косте Абрашевића, па затим Проке Јовкића, Душана Срезејевића и других. Двадесетих година прошлога века живела је таква лирика спорадично у покрету литерарне авангарде, дадаиста Мицића и Пољанског, затим Д. Васиљева, Р. Ратковића и Р. Драинца, па у покрету социјалне књижевности (Ј. Поповића, Д. Јерковића и других). У Давичовом песничком делу као да су се сабрали сви ти покушаји, врло често и аматерски, и синтетизовали се у раскошним формама, широким инспирацијама и језичкој експлозивности, каква је до тада била незамислива⁴. Поред политичког и етичког идеализма претходника, Давичова лирика је добила и једну еротску димензију која је чини песнички разубуђеном, чиме превазилази ограничења једнога типа поезије, задржавајући ипак особине модерног журналистичког поетског стила.

4 У *Сабраним делима* из 1969. године Давичова социјална поезија распоређена је у две књиге. У првој, *Трагови*, на почетку се налазе надреалистички текстови, а остале песме распоређене су у следећим циклусима: „Детињство“, „Младост“, „Бродолом“, „Љубав“, „Немир“, „Хана“. Друга књига је насловљена са *Вишња за зидом*, као и истоимена збирка из 1951. године, и на њеном почетку је песма „Србија“ из 1939. године а на крају „Србија – десет година после“.

Закључак

У две обимне књиге Давичове поезије из *Сабраних дела (Трајкови, Вишња за зигом)* претежан део песама је социјалног карактера, чак и онда кад певају о љубави и детињству. Овде је поменут и спорадично анализиран тек њихов мањи део, али се и на основу тога могао стећи утисак о природи и квалитету тог дела Давичовог песништва. То су песме настајале на основу непосредног песничковог доживљаја стварности и делом на основу искустава стечених у тамници. Стога су те песме формално различите, али све их карактерише ритмичко, метафоричко и лексичко богатство којим се желело доказати у којој мери је могуће транспоновати стварност у песничке облике. Зато је, будући разнолик и богат, песнички језик у Давичовој социјалној поезији оркестралан и у смислу да настоји да уведе различите, па и супростављене сликовне и звуковне елементе посредством богатог лексичког регистра. Отворен према свим подручјима језичког наслеђа, Давичо је проширивао свој речник и на речи које су више у употреби на хрватском него српском подручју, следећи у томе Тина Ујевића који је поступао обрнуто и о коме је тада писао („Песме Тина Ујевића“, 1938). У томе је и посебна вредност Давичове међуратне социјалне поезије.

Литература

Давичо 1960: Оскар Давичо, „Интервју“, *Пре њогне*, Београд

Давичо 1969а: Оскар Давичо, *Трајкови*, Просвета, Београд

Давичо 1969б: О Давичо, *Вишња за зигом*, Београд

Константиновић 1979: Радомир Константиновић, „Оскар Давичо“, *У њошрази — Радови о књижевном делу Оскара Давича*, приредио Стојан Ђорђевић, Рад, Београд

Крлежа 1958: Мирослав Крлежа, „Предговор ‘Подравским мотивима’ Крсте Хегедушића“, *Есеји*, Београд

Ристић 1962: Марко Ристић, „Морални и социјални смисао Поезије“, *Историја и поезија*, Београд

Стојковић 1979: Боривоје Стојковић, „Социјална поезија Оскара Давича“, Оскар Давичо, *Изабрана поезија*, Београд–Загреб–Титоград–Сарајево

Radovan Vučković

THE SOCIAL POETRY OF OSKAR DAVIČO

Summary

Two voluminous collections of Davičo's poetry from his *Complete works* (*Tragovi* [Traces], *Višnja za zidom* [The Cherry-Tree behind the Wall]) contain mainly poetry of a social character, even when they deal with love and childhood. This paper mentions only the lesser part of those poems and, sporadically, offers analysis, but even that gives an insight into the nature and quality of that part of Davičo's poetry. These poems were based on the poet's immediate experience of the reality, and partly on his prison experience. Therefore, they are formally different, but they are all characterised by a rhythmical, metaphoric and lexical abundance, an attempt to prove that reality could be largely transposed into poetic forms. Consequently, being varied and rich, the poetic language in Davičo's social poetry is also orchestral, meaning that he tries to introduce different, even contrasting pictorial and aural elements by the means of a opulent lexical registry. Open towards all regions of the linguistic heritage, Davičo widened his vocabulary with words more common in the Croatian region, following the reverse example of Tin Ujević at a time he wrote of that poet ("Pesme Tina Ujevića" [Poems of Tin Ujević], 1938). This is a distinctive value of Davičo's interwar social poetry.

Слободанка Пековић

Институт за књижевност и уметност, Београд
(slobodanka.pekovic@gmail.com)

ОТКРИВЕНА ИЛИ СКРИВЕНА
АУТОБИОГРАФИЈА

Апстракт: Рад је покушај да се покаже да поезија, поетика и деловање у животу Оскара Давича подупиру једно друго. Давичов песнички исказ сагласан је са идеалима које он заговара, тако да је ишчитавање песникових ставова о животу и стварању блиско аутобиографском исказу.

Кључне речи: искреност, слобода, аутопоетичка исповест, песничка реалност, поетика, биографија, однос ЈА–МИ.

Говорећи о Милану Ракићу у својој књизи *О поезији и поетици српске модерне* Јован Делић је рекао да је овај песник иноватор и „песник прекретница, први у низу“. „Ту прекретницу данас теже уочавамо, јер је пјесништво 20. стољећа препуно прекретница. Иза нас се склопило изузетно динамично и плодносно стољеће српске поезије, па једни преврати и преокрети бацају у сјенку на оне претходне“ (Делић, 2008: 23). Па, иако се чини да је између Милана Ракића и Оскара Давича протекло много воде српске поезије, поготово ако се узме у обзир како су те воде биле брзе у 20. веку, овај суд одражава песничко сродство које се може применити и на Давича, најмлађег и, вероватно, најутицајнијег надреалисту, чија поезија, метафорична и вишезначна, припада оној врсти која је актуелна, агресивна, подједнако важна и за тренутак када је стварана и за време које долази. Давичо је певао превратничке песме у којима је (не)могуће претварао у вероватно, манипулишући читаоцем тако што

је истицао потпуну искреност, стављајући себе у улогу учесника свега онога о чему пева. Могло би се чак рећи да је искреност говора о себи (а ту би се могла повући још једна паралела са Миланом Ракићем, кога је такође могуће „прочитати“ из његових песмама) била својеврсна основа песничке и ине поетике, као и потреба, која је била бескрајна, да себе утопи у опште, у народ, масе. Отуда и наслов романа који би се могао свакојачко тумачити, *Радни наслов бескраја* – одговара и његовом песништву јер му је певање било без краја и јер је имао бескрајне могућности да сведочи, да потврди своје искуство. Сигурно је да он укида дисциплинарне жанровске баријере ослањајући се на историографију, лингвистику, семиотику, народну епску традицију (итд), да се уписује на мапу европске књижевне мисли, не заборављајући локални контекст.

За већину песничких остварења могло би се рећи да су врста аутопоетичких исповести. Оскар Давичо је почео да пише као гимназијалац (1925, 1928), а за поезију која се ствара у младим годинама честа је пројекција сопствене личности и осећања. Други (или први) круг песничког исказа остварен је као надреалистички експеримент у којем је све подређено истраживању могућности песничког израза и примени начела аутоматског писања. Могло би се очекивати да заокрет ка социјалној поезији који је уследио означи сасвим другачији песнички проседе. На један начин то и јесте тачно. Песме из једног и другог периода се разликују, али, у исто време, песникова аутопоетичка нота толико је приметна да се без икаквог двоумљења у њима препознаје сам песник, оно о чему размишља, оно у шта верује; осећа се да је песник расписао „потерницу за самим собом“¹. Један од Давичових критичара је после објављивања књиге *Песме хумора* написао да је Давичо са Олимпа надреализма си-

1 Наслов песме из збирке *Човеков човек* (Давичо 1953: 127).

шао у социјалну поезију. Оваква изјава би могла да сугерише да је Давичо „окренуо ћурак наопако“ и да његово стваралаштво из једног или другог периода нема никакву унутрашњу везу. Истина је да је песник променио своје наклоности, али је задржао исту идеологију², па и поезију. Његова идеологија, од песама до романа, путописа, новинских чланака, полемика и говора које је држао остала је иста. Социјални и политички ангажман није у његовим песмама потиснуо универзално хуманистички. За њега се може рећи: моја песма – то сам ја! И уколико постоји неко правило којег се Давичо држао, онда је то правило сталног прекида. „Све је и само – Оскар Давичо, један, и то *прави*, са дјелом, али и са – животом. Мало је, уопште, примјера, таквог живота и рада, смисла и постојања, *својености* живљења и стварања, мука и радости, постојања издања, и, даље, још, могућег, јединства умјетности, борбе, пркоса, побуна, али и неког *мира*, *помирења* и нестајања, у свему, што је и у наслову једне његове књиге – *Човеков човек*“ (Калезић, 2009).

Иако, пре свега, у циклусима „Детињство“, „Младост“, „Бродолом“ или „Љубав“ није тешко препознати исповедни тон и реминисценције на дечје и младалачко (не)искуство, родитеље, кућу, суседе, другове, ипак ни у овом случају не треба заборавити да ни песничко ни

2 Основа Давичове идеологије, па и естетике, били су марксизам и социјализам у готово свим остварењима, и умногоме је допринела да се његов књижевни опус, као идеолошки обележен, занемари после његове смрти. (Та опредељеност је пре свега јасна у књигама *Зрењанин*, *Човеков човек*, *Три М*, и у романима пентологије *Робије*.) Тихомир Брајовић у својој књизи *Облици модернизма* наводи још и обиман литерарни опус: „Писати данас о његовој поезији и схватању уметности – то значи у најмању руку изнова размотрити претпоставке естетичког, поетичког и идејног ангажмана *модернистичко-авангардне књижевности* прве половине двадесетог века, али и – што је нарочито важно у Давичовом случају – њихове продужене одјекне и артистичке резултате у неоавангардној и поставангардној клими друге половине столећа“ (Брајовић 2005: 162).

наше читање стварности песме није копија реалности. Давичо је у тексту „Поезија и отпори“ поставио јасну дистинкцију: „Песник неће преписати живот, он ће га поново створити“ (Давичо 1969: 17). Песничка реалност, ипак, омогућава препознавање и упоређење са биографским датама, али је подједнако и замагљена због употребе песничких средстава и песничких слобода. С једне стране, ту су верни и препознатљиви исечци из живота³, али, с друге, надреалистичка слика која може да буде само песниково унутрашње виђење, надградња, скривање. Тензија речи смисао ставља под знак питања и постаје фасцинантним парадоксом⁴:

Где ме
умачу као крвоток
у огромно ровито јаје⁵
црно са свих страна ...

(„Пејзаж“, „Детињство“, Давичо 1958а: 9)

3 „Ноћу су нас добру децу, чували/ анђели чувари,/ браве, снови/ и градски стражари... (Давичо 1958а: 7), или еуфорија која настаје када се објави рат: „Ура! У рат! ори се из кафане/ ... Смрди ракија и пиво. / Људи се смеју и плачу“ (Давичо 1958а: 11).

4 Када се упореди манифест „Позиција надреализма“ (објављен 1930), који је и сам потписао, са Давичовим песништвом, види се како његово бунтовништво има корена у поетици надреализма. У манифесту се наглашава да је „цео један свет против целог једног света“, а затим: „Упркос свега, овај непомирљив конфликт на плану човека и човека, морално обележава данас личност, без остатка и без опроштаја. Он је више но чињеница, он је одлучујући фактор“ (Тешић, 1983: XIV).

5 Јаје је на зачудан начин, и често употребљавана метафора која омогућава мноштво асоцијативних низова. Јаје је бомба која може да експлодира, симбол стварања живота... Радомир Константиновић доводи у везу експлозију језика са затвореном формом јајета: „... заокруженост што заиста подсећа на заокруженост идеално затворене форме јајета, и која као да је наметнута овим налогом за силном компресијом, за сакупљањем енергије, за затварањем у обим што мањег пречника, за силину будуће експлозије, овога експлозивног преображавања лично-појединачно у свет“ (Константиновић 1983: 33).

Као и у многим другим случајевима, и у овим наизглед потпуно различитим књижевним дискурсима постоји могућност да се препозна песничка поетика и биографија Оскара Давича. Везивно ткиво је *Давичо револуционар*. У једном случају заговара се револуција пролетеријата, а у другом револуција поетског језика. Али ову револуцију не треба само сводити „на техничку цаку аутоматског текста“ јер је песник одбацавање контроле свести подвео под сумњу: „Зар поезија нема право на све што јесте човек, сва свест и не, разум и не...“ (Давичо 1969: 156). А човек, или Давичо песник има сва права и на умно и на заумно, на сопствену самосвест, на поверење у себе и сопствена опредељења. Изгледа као да су песме вид његове егзистенције, удаљавања или ослобађања од себе, претварање себе у метафоре стварности. „Инспирација овде није нешто што дође и прође, већ је као неки лајтмотив коме нема краја, који се стално враћа да се, у том враћању, богати, згрушњава и све прожима кроз песнички простор. Не постоје више издвојена песничка поглавља: љубавна, родољубива, социјална лирика, већ као у пожару све се помеша: стварност, снови, митови се распрскавају, да би се открила идентичност њихове поетске и људске суштине“ (Матић, 1958: 199). Те тако, ако би се Давичова „Хана“ означила као љубавна песма, а „Србија“ као родољубива, лако би се и у једној и у другој песми, управо у аутопоетичком исказу, пронашле блискост и истоветност. У обе песме у првом плану је борбени човек који без устручавања пева своје мисли и осећања: „Ја знам шта знам и кажем шта видим.“⁶ Обе су прича о једном сну који се материјализује, о лепоти стварности, али и диктат личног заноса у којем су Давичова стварност и реч неприкосновене. „Немилосрдна“ директност мисли и речи, песникова искреност („Зато

6 „Нови сусрети са другом са робије“ (Давичо 1958б: 42).

ја, / волим храброст изнад свега“⁷⁾ остварују не само своју, него и општу истину, па и брисање границе између песничких врсти и родова. Јединство свега је још један од амалгама који повезују комплетан живот Оскара Давича. Све што је у нама и око нас нејединствено, песничка реч претвара у јединство. У јединство певања и живљења.

Хтео је слободу у сваком погледу и о том свом вјерују писао је потпуно отворено. Сам је за себе рекао да је „догматик слободе“: „Ја верујем у инвентивност човека / који уме да мисли слободу до смрти“ (*Човеков човек*), и у тој двосмисленој аутодефиницији која ствара недоумицу као да је исказана и противречност стваралачког, идеолошког и иног Давичовог постојања. Ослободити се норми: књижевних, сексуалних, верских, националних табуа, завести диктатуру слободе⁸⁾, али у исто време сумњати да је свет који он хоће да види, који се свим својим снагама труди да изгради толико фрагилан да је само ситница довољна да се распадне. „Потребно је само наш занос да падне; треба чула, у заморености, или ко зна коме ли, каквом ли прозрењу да наслуте да је тај будући тренутак већ догођен, да је он само маска једне догођености, једног понављања, па да се бескрај, та неман што нас левијатански прождире, распадне у парампарчад, да од њега ни атома не остане! Бити бескрајник, тим суновратништвом Оскара Давича, претпоставља апсолутну наду, претпоставља апсолутно поверење у апсолутну новину апсолутно новог, будућег тренутка“ (Константиновић, 1963: 10). Песник Давичо у свом полету величања новог живота познаје и искушења и падове у просторе између ничега (празнине) и страха од непостојања изма-

7 „Мир“ (Давичо 1953: 180).

8 Када је 1978. године примао Његошеву награду, Давичо је у својој беседи слободу окарактерисао овако: „Смисао *Горској вијенца* сводљив је (...) на сазнање да слобода нема цене и да су у борби за њу дозвољена сва средства.“

штаног света, „и ничег више нема“.⁹ Између глади – наде – борбе, занемаривања и пренебрегавања стварности око себе, песник пре свега и изнад свега, ипак, верује у будућност:

Скоро ће нестати, скоро ће престати
да се од страха луди,
скоро ће бити све што ћу снити,
све што ми жеља зажуди.

(XVII, „Немир“, Давичо 1958а: 142)

Борбени, често фанатични Давичо, без обзира на своје елоквентне узвике величања оног што би хтео да је садашњост, има духа да се иронијски дистанцира, да у наслућивањима порекне овај свет, чак да и своје постојање постави под знак питања. Песник који без зазора истиче ЈА¹⁰ у својим песмама, који се не крије, ипак каже: „Ја други сам који нисам“. Могло би се протумачити као

9 О непостојаности тренутка и немогућности да се доживи садашњост јер је неухватљива између прошлости и будућности, Давичо у тексту „Поезија и отпори“ каже: „Но, поезија је, и то стално, стање немира између извршене негације и неизвршене афирмације. Између поласка и циља, тренутак који живимо и који увек одлази рушећи све чиме се човек покушао да усидри у часу који малочас још није био прошао“ (Давичо 1969: 33).

10 У предговору за избор песама Оскара Давича Радомир Константиновић сматра да „нигдениковић“ означава „обећање једног социјалног обрачуна. Али, у једном вишем, апсолутном значењу његовог песничког проблема, његове егзистенције песничке, он је заувек остао, он ће остати један од тих ретких 'нигдениковића', једна апсолутна безименост, једна досегнута и ненапуштена безличност“ (Константиновић, 1963: 13). Ово је тачно уколико се мисли на песниково поистовећење са идеалом којем тежи. Да би идеал био остварив, нужно је себе обезличити. Но на микроплану, Давичова ЈА пројекција је изузетно јака и отворена и он пева о сопственом искуству када се свесно одриче добара и грађанског наслеђа, верске и националне припадности. Да није тачно да је потекао „ниодкуда“ и „ниизчега“ сам открива у првој песми из циклуса „Детињство“: „Расли смо између гувернанти, кризантема, / чоколаде, пољубаца, маминог мираза...“ (Давичо 1958а: 7).

сумња, али пре би се могло поверовати да се говори о будућности, о пројекцији у оно што би се хтело. Такође, то је говор ствараоца који је увек журио¹¹, остављао за собом спороходне, човека са снажном вољом и израженим егом. Иако звучи парадоксално, тај човек са израженом свешћу о себи самом („Ја који сам увек испршен мислио“¹²) ипак, можда зарад декларације о припадању пролетеријату, радницима, онима који сем морала, вере и искрености немају ништа, себе назива „нигдениковићем“, не само зато што није од „ића“ и „коленивића“, већ што није од оних који поседују ишта сем беспоговорне вере у исправност своје идеје, или, да га сведемо на људску меру, зато што сумња у могућност потпуне (само)спознаје („Ја не могу извући све што је у мени“, Давичо 1953: 155). Поседовање представља губитак слободе и зависност од онога што се поседује. Зато се он одриче сваког поседа, сваког наслеђа. Обезличење је ипак привидно јер своје утапање у безличност и мноштво у песмама је проналажење, „себе са собом самим“, умножавање којим се истиче да ЈА јесам ЈА јер сам ЈА баш зато што сам сви остали. Када каже:

Ја љубим оне који знају
да дају више но што имају!

онда је се ту чита само једно ЈА, међутим, већ у следећим стиховима то ЈА се умножава постајући двострано порозно ЈА–МИ:

Скочите страсти, болови, буре
на гладне крви и на жежуре.

11 У кратком објашњењу у збирци *Каирос* Давичо описује грчког бога, али то је и опис самог захукталог Давича: „Али, пред рељефом тог младића који бежи од себе у вечној трци за треном који тек има да дође, отвориле су се и мени вратнице неких препознавања и ја сам отад у неколико наврата улазио у лабиринте иза њих и излазио крцат одјецима детињства. И мог можда.“

12 „Оно што се не даје“ (Давичо 1953: 155).

Сви који јуре, нека појуре
све који праве дане без пуре.

(„Корачница сна“, Давичо 1958а: 232)

Између ЈА и МИ, између МОЈЕ и НАШЕ постоји трагични судар историје и личности. Тај се судар, прикривен дистанцом и иронијом, осећа у песмама. Историја у своме току брише личност, она се не догађа због једног човека. Али, појединац је уплетен у историјске процесе и његова судбина је везана са историјским током тако да је сваки појединац сам по себи у исто време и цео свет. Микрокосмос је садржан у историји – макрокосмосу. Код Давича, који упорно покушава да своје постојоње споји са историјом, борбом, револуцијом, осећа се раздвојеност у којој се истиче индивидуалност, ЈА, *моја* историја, али и историја која се одиграва *са њим*. Ипак, без обзира на стално истицање себе и певање себе самог, Давичо је свестан личне непоузданости и оставља (мало) место за сумњу: „Ја нећу да судим/ о том штрајку из тридесетитреће./ Историји пружам свога срца грађу“¹³. Проток времена – историја као да је објективизација човековог духа. Давичо ствара књижевни оквир у који подједнако добро поставља мотиве и детаље из садашњости и прошлости, у коме постоји узајамност деловања између онога што се дешава око њега и његовог делања. Иако изгледа да увек пева о тренутку (било о тренутку прошлости, садашњости или будућности), он увек уобличава слику света која се чини трајном и вечном и у којој је он човек који се грчи да се избави из теснаца сећања и недосегнутих идеала:

И као никад,
сам у својој искаишаној кожи,
сам на игленом врху рта апсолутне садашњости,
без сенке крај мене,

13 „Долазак у скупну собу“ (Давичо 1958б: 51).

(...)

ја не могу дићи ни у мислима мртве чобане да
стадо времена и врате његове кржаве череке у
сјаве
торове“

(„На рту“, Давичо 1953: 13)

Давичове револуционарне импликације су обично исказане као парола¹⁴, али се та парола код њега шири на свет око њега и значи поновно стварање и света и човека. Кратки, одсечни исказ је покушај легитимизовања како жељеног света, тако и себе у њему и Давичо, песник и човек, нема никакву дилему у оправданост свога певања, као у оправданост вере у слободу коју види у заједништву. Давичо говори о себи, али његов говор подразумева *себе* у оквиру мноштва. Сам песник је јасно избалансирао однос ЈА–МИ у посвети у збирци *Вишња за зидом*: „Ове песме посвећујем људима са којима сам се седам година, од 1932, борио по тамницама за исти идеал комунизма, који је највиша човечност; друговима, који су својим животима рушили и коначно срушили зидове да би била слобода за све који су њени, за све“ (Давичо 1959а). Диференција ЈА–ОНИ јасна је на почетку посвете, али разлика се одмах и укида и ЈА–ОНИ постаје МИ. МИ који смо заједно патили и борили се. МИ, на крају постало СВИ, народ, пролетери, радници.

Уколико би се, зарад Давичове борбености и доследног активизма, могло поверовати да је он песник живота, ипак се не би смело занемарити да му је смрт блиска, између осталог и зато што он отима живот од смрти, а

14 Описујући своју младост у којој су сви вршњаци већ око 1930. ударили „ћелом изнутра о зид Главњаче“, Давичо објашњава да је стварност била та која је диктирала и оно што пише и форму писања: „И као ти ударци челом о зид тамнице, такви су били стихови које смо почињали да пишемо“ („Поезија и отпори“, Давичо 1969: 7).

и зато што све идеализоване форме живљења (слобода, побуна, марксизам, искреност) доследно поистовећује са борбом до смрти. Али, смрт коју је и сам неколико пута гледао из (пре)велике близине¹⁵ код њега не изазива осећање страха. Између Давичовог живота (лично) и времена револуције и оружаних и идеолошких ратова (објективно, историјско), па и између рађања и умирања он поставља другачији поредак постојања. Како он постоји да би се супротстављао, да из сваке ситуације својом снагом и вером извуче оно што је најбоље, тако је и умирање сврсисходно, било да се умире у затвору или у борби за слободу, било од љубави:

Рекнем ли – смрт, љубим ко усном – предео

Рекнем ли – крај – звоним од страсти будуће.

(„Кажем – смрт, а љубим“, Давичо 1959а: 210)

Од идеала слободе, беспоговорне искренности, личне и ине исправности Давичо прави један нов и зачудан поредак ствари који се одриче сваке коначне идентификације. Изгледа да заговара вечну младост која нема краја и која ништа не доводи до краја, и себе поистовећује са њом. „Он не може ништа да достигне, окренут живоме животу и стварно живом себи, у том тренутку, јер све што он досегне својом руком, својим духом, пада у про-

15 Давичова политичка уверења (за диктатуру пролетеријата, против грађанског друштва) била су увек истакнута и увек *насуириши*, јасно и гласно опредељена за ЗА и за ПРОТИВ. Зато је у Краљевини Југославији робијао, у време сарадње са Крлежиним *Печашом* одбачен, а питање је није ли поема *Човеков човек* била глас разочарења и критике: „... ова ноћ / Алије који пијан од рума крља лигнит ... ни подлост није више монопол богаташа у овој ноћи / изједначења зла; у овој врло ноћи / у којој се ништа није изменило... ова ноћ / слободе за коју се гинуло да ноћи не буду више ове ноћи ...“ Тешко да има достојанства у слици ударника који пијан „крља“ угаљ и тешко да нема прекора што се у ноћи у којој рудар „крља“ ништа није променило. Остала је „врло ноћ“, остао је онај ко ради, све је исто.

шлост оног тренутка када је досегнуто, у прошлост као у неко слепо и глуво краљевство ништавила. Све *моје* јесте оно прошло, јер је чињеница прошлости или чињеница смрти“ (Константиновић, 1983: 8).

Показало се да крај света који је познавала његова генерација није неповратно нестао, он је опстао између пре и после постајући парадокс и противречност која је превазилажена егзистенцијалном субјективношћу. Будући свестан чврсте повезаности онога што је било пре са оним што долази после, као и повезаности личног и појединачног са општим Давичо се, избегаваши реконструкцију, ослонио на деконструкцију која је подразумевала процесуалност и трагалачки аспект, чиме је остварио отвореност свога дела, отвореност за надовезивања, реинтерпретације, па и полемику, отвореност због које и данас његово дело као да одбија да добије коначан облик. Без обзира на то што изгледа да је Давичов поглед увек уперен напред, он није лишен сећања. Сећање га прогања, обавезује, али и надахњује. Сва дела из прошлости су ослонац за будућност: гладно детињство, робијања, ратовања, исказана реч, другови.

С данима није било лако.
Било је црних суза много
и било срцу наопако,
а што си хтео, ниси мого.

Еј, како бити и не бити
кад за све што си започео
твој брат је моро тугу пити,
а што си моро, ниси хтео.

(„Прошлост“, Давичо 1959а: 38)

Нестабилни идентитет саме књижевности неизбежно доводи и до упитаности о сврховитости и оправданости песничког стварања и тумачења, па и тумачење Давичове поезије врлуда између карактеризације поета

doctus и poeta vates. С једне стране су ванвременске песме о детињству, одрастању, љубави, а са друге су оне које подразумевају поглед унутар историјско-културног промењивог живог света и изједначавање са осталим семиотичким моделима који представљају медиј за обликовање идентитета, дакле, посматрање књижевности у њеној историчности и друштвености. Књижевни текстови су „форум дијалога са жанровима, идеологијама, језичким врстама, социолектима и регистрима“ (Јуван, 2009: 241), они су одраз песникових реакција на друге дискурсе (митолошке, политичке, правне, економске итд). Ипак, постоји повезаност између Давичове временом неозначене и временом обележене поезије, као што постоји повезаност између периода надреалистичких и социјалних проседеа – веза су у оба случаја искреност и самоогољавање у којима Давичо налази потврду свога постојања и који су означитељи егзистенцијално-друштвене улоге намењене књижевности.

Побуњеник у животу, био је побуњеник и у стваралаштву¹⁶, човек и песник који је одбијао било какву маргинализацију, било себе, било књижевности. Тако су Давичове песме постале систем (поетички, друштвени), са одређеним функцијама, са препознатљивом тематиком, идеолошким и семантичким пољем у чијем је средишту сам песник. Већ наслови збирки показују смисао и сврху, пут и идеје које су судбинске за песника и човека уопште. Циклуси „Детињство“, „Младост“, „Бродолом“, „Љубав“ су поетска биографија, веза између овога и оно-

16 Животне побуне Оскара Давича биле су у сталној борби за идеалом који је замислио, у критици и иронизирању. У књижевности је био иноватор и истрајни борац за своју визију стваралаштва. Снага буне која избија из његових стихова нема граница и нема устава. Све може да буде покретач за побуну, и љубав и смех и патња: „О мајко, свуд кости. Трње је узрело,/ Под земљом су чела, очи преко шљига./ Гнев ме испрсио и зове: На дело!/ Пламен лиже окна, и из мене рига“ („Гласови“, Давичо 1959а: 145).

га света, између пре, сада и после. Они су и потврда о спрези људског, друштвеног и идеолошког и револуционарног дискурса оствареног у поезији која јесте миметичка ако имамо на уму различите дискурсе (историјски, антрополошки, идеолошки...). Други свет, онај који долази после освојене слободе¹⁷, доказ је (или могућност) преобликовања постојања. Невероватно је како се у промишљању другог света може повући паралела између Оскара Давича и Николаја Александровича Берђајева. Између њих двојице није толико у питању разлика у временској дистанци или поимању света, већ коначан исход њиховог закључивања. Пре свега, уз неколико ограда, и један и други су својеврсни егзистенцијалисти. Обојица имају веру, Давичо беспоговорну у комунизам и пролетаријат, у мноштво, у МИ, Берђајев у принцип апсолутне духовне слободе, дух и духовне вредности. Комунизму који представља дух колективности, Берђајев је претпоставио (супротно од Давича) личност¹⁸. Обојица верују у заједништво, Берђајев у заједништво духа и знања, а Давичо у колективизам комунизма. Најзанимљивија је сличност у карактерисању „другог“ света. „‘Други свет’ представља просветљавање и преображај нашег постојања, победу над посрнулошћу нашег времена“ (Берђајев, 1987: 337). Исту слику „другог света“ даје и Давичо, али идеолошко полазиште му је другачије, један види онтолошко супротстављање „овога“ и „онога“ света, а други прелазак из капитализма у комунизам. Један види дух

17 Слобода је код Давича императив живота и смрти. У свакој прилици он истиче слободу која је покретач, али и штит у мукама: „Волим слободу, њен дах звездасти./ Без ње живота нема за ме“ („На саслушању“, Давичо 1958б: 99).

18 „Пристао бих да прихватим комунизам социјално, као економску и политичку организацију, али не бих да га прихватим и духовно. Духовно, религијски и филозофски сам – убеђени и страствени антиколективиста“ (Берђајев 1987: 285).

човека који се самоизграђује, а други дух колектива који гази ка светлој будућности.

Наизглед, оно о чему песник пева и како то пева налази се у несагласности. Давичо пева о заједништву у метафорама као што су Зрењанин (Жарко) или Алија (Сиротановић), али његов исказ није метафорично већ потпуно стварно ЈА. Међутим, управо његова искреност у којој се ЈА поистовећује са метафорама борбе, исправности, рада, сумње омогућава да се постигне емпатија, да се његово ЈА не схвати као глас онога који је изнад, већ као глас онога који се налази усред метафора Зрењанина и Алије. Између неоствареног (Зрењанин, Алија) и оствареног (ЈА), између немогућег и могућег, Давичо је пронашао пут изједначења своје егзистенције и живота уопште. На урлик сумње „јесам ли узалуд пао“, излаз назире у преобликовању, у поновном креирању, рађању: „Истопите ме у нови/ сан над картом новог света“¹⁹. Често Давичово делање, па и Давичово певање, личи на догматизам, на круто и несавитљиво пропагирање једне идеје, али, као што закључује Душан Матић, „сваки догматизам, па према томе и сваки систем насупрот животу је искључен, разликовање такозваног лажног и стварног бескраја губи свако значење“ (Матић, 1958: 293).

Спрега Давичовог песништва и мишљења о поезији и односа између стварања и живота изједначила је, или бар довела до невероватне блискости, песника и човека. Када пева о животу, он и живи своје песме. Књижевност је тоталност живота у којој умиру све границе између љубави и мржње, живота и смрти...²⁰ Сама песма садржи

19 „Говор за мртве и живе“, (Давичо 1953: 164).

20 Како је сам пливао брзом реком живота, стално између две обале, тако је двојност честа у његовом певању. Двојност наравно повећава метафоричност исказа, али је и знак трагања за правим избором између „немила и недрага“, слободе и робије, јуче и сутра, целата и жртве. У низу двојности, бол има посебно место јер

везу личног ЈА и заједничког МИ и у томе је отвореност Давичових песама, јер поред личног оне у себе укључују и заједничко, „песников лични доживљај има да прође кроз све слојеве његовог бића и потресе у њему далеке и прастаре изворе оне маште што храни опште архетипове заједничке људском роду. Но да би се то догодило, полазни доживљајни удар мора да буде разорно јак, али *corpus vitreum* уметникове осећајности, ваља да је у највећој мери лишен отпора према импулсима живота“²¹.

Литература

- Берђајев 1987:** Берђајев, Николај: *Самосјознаја, њокушај аушобиографије*, прев. Милан Чолић, Књижевна заједница Новог Сада.
- Брајовић 2005:** Брајовић, Тихомир: „Оскар Давичо или поетика виталистичке свести“. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Делић 2008:** Делић, Јован: „Нов ритам с новим осјећајем“. *О њоезији и њоешици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике.
- Јуван 2011:** Јуван, Марко: *Наука о књижевности и реконструкцији*. Београд: Службени гласник.
- Калезић 2009:** Калезић, Василије: „Оскар Давичо“. *Интернет Сведок*. <<http://www.svedok.rs/index.asp?show=66910>>
- Константиновић 1963:** Константиновић, Радомир: „Суноврати Оскара Давича“. Предговор за: Оскар Давичо: *Суноврати*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ.
- Константиновић 1983:** Константиновић, Радомир: „Оскар Давичо“. *Биће и језик 2*, Београд: Просвета.

се везује за разна стања, а свако везивање повећава бол: „Ја сам илегалца у телу бола који полако динамизирам,/ иако биће бола већ дотиче непостојање света“ („Појава успомене“, Давичо 1953: 53).

21 „Белешка поводом *Ог немила до неграта*“ (Давичо 1969а: 63).

Матић 1958: Матић, Душан: „Песничке мреже Оскара Давича“. Поговор за: Оскар Давичо: *Зрењанин*. Београд: Просвета.

Тешић 1983: Тешић, Гојко, *Зли волшебници 1*, Београд – Нови Сад, Слово љубве – Београдска књига, Матица српска.

Извори

Давичо 1953: Давичо, Оскар, *Човеков човек*, Ново поколење, Београд.

Давичо 1958а: Давичо, Оскар, *Песме*, СКЗ, Београд.

Давичо 1958б: Давичо, Оскар, *Зрењанин*, Просвета, Београд.

Давичо 1959а: Давичо, Оскар, *Вишња за зидом*, Нолит, Београд.

Давичо 1959б: Давичо, Оскар, Нолит, Београд.

Давичо 1969: Давичо, Оскар, *Поезија, ошћори и неошћори*, Просвета–Свјетлост, Београд–Сарајево.

Давичо 1969а: Давичо, Оскар, *Присћојности*, Просвета–Свјетлост, Београд–Сарајево.

Slobodanka Peković

REVEALED OR HIDDEN AUTOBIOGRAPHY

Summary

Although it seems that Oskar Davičo went through various poetic phases, and used different poetic tools, his lyrical opus contains links that connect everything he wrote. He transposed the procedures of Surrealism onto his social and “revolutionary” poems: his entire work contains constants such as the yearning for freedom (in poetry as well as in life), honesty in feeling and thought, and, most importantly, harmony between poetry and the life he lived.

Александар Пејров

Универзитет у Питсбургу
(sashapt@hotmail.com)

ДАВИЧОВА ПОЕЗИЈА ТРИДЕСЕТИХ И ЧЕТРДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

Апстракт: Давичове песме тридесетих и четрдесетих стваране су и из отпора према академизму традиционалне поезије, догматизму владајућег социјалног песништва тог доба и из намере да се и у односу на поезију модернизма и авангарде (надреалисти) створи синтеза која би била заснована и на начелима естетике активирања, а не само естетике истоветности или супротстављања (како их је формулисао Ј. М. Лотман). С тим што се, када је реч о Давичовој поезији тога доба, мора извршити и одређена ревизија Лотманове естетике „трећег случаја“: одређени „елементи“ структуре се не активирају да би се „уништили“ него да би се обновили. Давичове песничке новине у овом периоду су у области жанра, песничког језика и тематике. Давичу као песнику љубави припада изузетно место у српској поезији, а као песник који је навестио поезију холокауста заслужује признање не само у границама српске књижевности.

Кључне речи: Поезија тридесетих и четрдесетих година 20. века, говорни жанрови, песнички језик, тропи, песнички описи и поређења, естетике истоветности, супротстављања, активирања, простор и време у поезији, хронотоп, социјални и етнички маркери, поезија холокауста.

О поезији Оскара Давича писао сам у два наврата, први пут поводом изласка његових сабраних дела у 20 књига 1969, али неколико година касније, а други пут

поводом објављивања његових сабраних песама у осам томова 1979, убрзо након њихове појаве, следеће, 1980. године. Оба текста, „Давичова епоха“ и „Давичо на делу“, налазе се у мојој књизи *Поезија данас* (Петров 1980: 41-54), а првобитно су била штампана на страницама *Политике*. И један и други текст су невеликог обима, синтетичког су карактера, а до закључака до којих сам онда дошао држим и данас.

Давичова епоха, како стоји у наслову првог поменутог текста, покрива раздобље тридесетих и четрдесетих година прошлога века. То је раздобље између првог и другог српског модернизма, или између прве и друге авангарде – како такође може да се каже, иако мислим да је појам модернизам шири од појма авангарде, и да га у себе укључује. У енглеској науци о књижевности више се користи појам *модернизам*, а у руској *авангарда*, мада не да би се означио одређени период у књижевној историји, него да би се њиме именовале поједине песничке појаве у другој и трећој деценији 20. века и у његовој другој половини током шесте и седме деценије. Те деценије су и у српској књижевности у знаку модернизма и авангарде.

Када је реч о тридесетим и четрдесетим годинама, оне су у српској књижевности у знаку тзв. социјалне књижевности, а код Руса социјалистичког реализма. Социјална књижевност тог доба, као и поезија левице, такође су европска и светска појава. Поменућу само француски надреализам у служби револуције, шпанске песнике у време њиховог грађанског рата, а уз њих и енглеског песника Вистана Хјуа Одне са песмом „Шпанија“ („Spain“ 1937).

О поезији тог типа писао сам 1991. у тексту „Судбина песничке левице“ (Петров 2011, II: 385-400), као и у тексту „Песници и меци“, који сам прочитао као уводно

излагање на међународном песничком скупу у Јерусалиму 2003. године (Петров 2011, I: 499-503).

Треба ли наглашавати да су у исто време у српској књижевности четврте и пете деценије прошлога века били активни и писци другачијих опредељења, али чија дела, ма колико изузетна, у том тренутку нису била маркери те епохе? Када је реч о српској поезији истакао бих само тројицу песника, Дучића, Винавера и Настасијевића и издвојио две књиге: Настасијевићевих *Пет̄ лирских круїова* из 1932. и Дучићеву *Лирику* из 1943. године.

Давичо се као песник прво јавља у надреалистичком кругу, песмама писаним крајем треће деценије, а сакупљеним у *Траїовима* (1929), затим „плакатом“ *Чет̄ири сїране и шако даље* (1930) и *Анаїџомијом* (такође 1930). Песме којима ће обележити ову епоху налазе се ипак у каснијим Давичовим књигама, у *Песмама* из 1938. и у књизи *Хана* из 1951. У *Хани* су и неке, вероватно и најбоље Давичове песме, које су штампане уочи Другог светског рата или написане у тим годинама. При самом крају тог раздобља изашла је *Вишња за зигом* (1950), са песмама углавном из послератног периода, мада је најпознатија песма те књиге „Србија“ стигла у руке читалаца са страница једног од водећих часописа социјалне књижевности *Наша сїварносї* (1939).

Неке најкарактеристичније Давичове песме тог периода прочитао сам и бар у најопштијим цртама покушао да испитам и рашчланим у овом раду, прво са становишта *жанроведения* (науке о жанровима), да употребим термин Михаила Михайловича Бахтина. Руска књига *Теорија књижевних жанрова* (у редакцији Н. Д. Тамарченка, Москва 2011) почиње цитатом Бахтина да реално дело постоји само у „форми одређеног жанра“ (Медведев 1993: 143). Према Бахтину, жанр је „представник стваралачког памћења у процесу књижевног развитка“ (Бах-

тин 1963: 142), а поетика мора да проистиче „управо из жанра“ (Медведев: 144). Тамарченко ове тезе проширује, позивајући се на познатог теоретичара Г. Д. Гачева, ставом да је жанр „носилац смисла, утврђеног у типичној (постојаној, инваријантној) структури дела“ (Тамарченко 2011: 5).

Али уместо општих теоријских теза о жанровима, или родовима и врстама, у овом раду усредсређујем пажњу на теорију говорних жанрова у Бахтиновој интерпретацији, али и на ону говорну парадигму коју је на основу Бахтинових теза о говорним жанровима формулисала Наталија Борисовна Лебедева.

Бахтин је сматрао да говорни жанрови обухватају све врсте вербалне комуникације, да је свако казивање индивидуално, али да свака сфера коришћења језика гради релативно постојане типове таквих казивања. Он је разликовао две врсте говорних жанрова, *первичные* и *вторичные*, првобитне, првостепене, и секундарне, другостепене, или једноставне и сложене. Први су повезани са комуникацијом у свакодневном животу, а други се јављају у условима развијене и сложене културне комуникације. У ту врсту сложених говорних жанрова спадају и књижевни жанрови (од пословице до романа), као и публицистички и научни жанрови. Код Бахтина се и првостепени и другостепени говорни жанрови јављају и у усменој и у писаној форми, с тим што је писана форма много више својствена сложеним говорним жанровима. (Бахтин 1996: 159–205).

Н. Б. Лебедева је оснивач савремене и врло активне бернаулско-кемеровске лингвистичке школе и аутор је више од 200 научних радова и неколико књига. Она је 2011. године, заједно са другим ауторима, објавила ванредно занимљиву књигу *Жанрови природној писаној говора* (2011). Лебедева, за разлику од Бахтина, разли-

кује усмене и писане говорне жанрове, а у оквиру обе групе још и природне (естественные жанры) и вештачке, уметне жанрове (искусственные жанры). У поменутој књизи као жанрови природног писаног говора описују се студентски графити, „маргиналне странице“ у свескама, приватне белешке. А када је реч о жанру природног усменог говора, као и код Бахтина, ту су све врсте спонтане и свакодневне комуникације, укључујући и улични говор, на пример.

И Бахтин, као и Тињанов, који је жанр сматрао за књижевну чињеницу, а за њима и Лебедева, жанрове описују као динамичне појаве и допуштају, наравно, њихова укрштања.

А сада да се цитатом из текста „Давичова епоха“ вратим Давичу и његовом „Детињству“ из књиге *Песме*.

„Давичова епоха почиње радикалном променом схватања о уметности и њеној улози, која не би требало искључиво да носи ни боје социјалне литературе нити да буде надреалистичка. У односу на поезију великих српских модерних песника, Давичово прво песничко дело *Анаџомија* неће бити револуционарно.

Револуционарно је ‘Детињство’. Оно настаје после *Анаџомије* и значи пад с облака или скок из подземља.

‘Детињство’ делује ново, свеже, оригинално, не само у односу на поезију Дучића и Ракића и поезију Црњанског, Растка Петровића, Настасијевића, већ и у односу на надреалистичку поезију.

Користећи се формулом дечје поезије, Давичо је свој роман у стиховима писао из дечје перспективе, емотивне и језичке. Зачуђујуће новом, раскошном, јарком светлошћу зрачи та поезија. На ‘неозбиљан’ начин Давичо пише о рату, домовини, другарству, породици, љубави, смрти, космосу, богу. И показало се да писати

тако – неозбиљно, неодговорно, као у шали – значи у том тренутку писати песнички и људски најодговорније.

‘Детињство’ је значило и значи велику обнову песничке осећајности, сликовитости, семантике, језика. Поезија у том новом кључу отворила је сва врата, оно што ни надреалистима ни социјалној литератури није полазило за руком: писати о вечитим песничким темама, сањати, чезнути и стрепети пред недокучивим, и треперети свиме што је на тапету дана, што је у ваздуху, и оним што се наслућује у дану сутрашњем, бити дубоко у себи и отворен према свету, бити песник до краја остварен у језику, живом, богатом, говорном, новом, сликовитом, ритмичком.

Све то – што је поетика Давичовог песништва, гледаног у целини – остварује се у ‘Детињству’“ (Петров 1980: 42–43).

А речено другим, теоријским језиком, Давичо је у „Детињству“ укрстио две поменуте врсте говорних жанрова: по Бахтину једноставне и сложене, по Лебедовој природне и вештачке, а уз то цитатно усмене и писане. Мада је Бахтин тврдио да је разлика између једноставних и сложених жанрова и велика и принципијелна (не функционална), он је с разлогом указао да сложени жанрови, а нарочито роман, укључују и трансформишу једноставне жанрове. Ти једноставни жанрови, као реплике дијалога у реалном животу, или писма, могу у новој равни да сачувају своју форму и значење али као чињенице књижевноуметничког, а не реалног живота. Уведени у књижевноуметничку раван једноставни жанрови и сами постају другостепени и сложени јер губе непосредни однос са реалношћу и туђим реалним исказима. Тада, на пример, роман обавља ту функцију као целина, али на другостепеном нивоу. Бахтин не помиње поезију јер је о поезији ретко писао и јер су у њој укрштаји једноставних

и сложених жанрова знатно ређи, а нарочито увођење туђег говора, и то оног свакодневног и у дијалогској форми.

Давичо је у „Детињству“ не само укрстио говорне жанрове, него је оним првостепеним и једноставним, или природним и усменим, дао предност у односу на сложене и писане. Како је то учинио? Пишући „Детињство“ и поему „Хана“ Давичо као да је настојао да убеди читаоца да у тим делима користи једноставне и природне жанрове, а да у њих уводи елементе виших, сложених и вештачких жанрова (стих, рима итд). У „Детињству“ дечји говор делује као примарни, и то као врста усменог природног говора, као *сказ*, као непосредно казивање. Ево и три примера тог привидно усменог дечјег говора:

Расли између гувернанти, кризантема,
чоколаде, пољубаца, маминог мираза
и тате који се вазда на нешто одлучно спрема...

Ђаци-војници певају мангупске песме
и псују псовке

Киша пада у Дунав.
О, боже, боже,
Дунав је покисао
све до голе коже

(Сви цитати песама: Давичо, 1979).

У сваком овом примеру налазе се лексичке досетке/ новине које делују као да су преузете из дечјег говора.

У „Детињству“ се налазе и примери туђег говора, и то одраслих људи у њиховој природној усменој варијанти, која је понекад смешна у својој спонтаности:

... само је мама бела
сва бела као брашно:
– Убићу те, грли тату,

Усуди се само и падни
У овом глупом рату.

Убиће мама тату ако тата погине у рату!

Ту су, наравно, и „страшне приче деде“ „о цину који под земљом, / у рупи / људе једе / и о сељацима који говоре српски / јер су глупи“. И – „ко нам је казао како тата и мама, / како тата и мама... / без срама... / како се праве деца?“

У већ цитираном тексту писао сам да је поема „Хана“ израсла из „Детињства“.

„Она ће понети шарм младалачке свежине и занесености, чаролије и враголије урбаног говора, јаркост песничке сликовитости, али ће бити устихована и уривана по класичним обрасцима.

Али то класично дело Давичове епохе разликоваће се од класичних дела прошлог и будућег раздобља. Биће то ‘отворено’ песничко дело, с којим се лако успоставља комуникација, ни прециозно ни претенциозно, дело широког тематског спектра, дело најчистије љубавне егзалтације и јасног друштвеног опредељења“ (Петров 1980: 43–44).

Песнички говор поеме „Хана“ је не само римован, него и римован на веома промишљен начин како би те риме, унутрашње и спољашње, деловале као случајне и нетражене, настале ради забаве, готово као у поезији за децу, о чему сведочи и овакав стих: „и цвркућу зликовци као врапци и основци“.

А ево и свих тих осамнаест спољашњих и унутрашњих рима са понављањем сугласника „ц“ у шест катрена прве песме ове Давичове поеме од шеснаест песама: ловца, овца, трговца, удовца, шатровци, поморци, риболовци, зликовци, врапци, основци, Богословца, основца, новца, бродоломце, дворце, летњиковце, ровца... Овакво

нагомилавање овог пискавог сугласника као да такође има циљ да песнички говор прикаже као дечји.

Овај тип рима подсећа на онај тип „лаке“ поезије коју Енглези називају *nursery rhymes*. Сличност неких делова Давичове поезије „Детињства“ и „Хане“ са енглеским дечјим песмама је и у томе што су многе чувене песме тог типа настајале као пародија политичких догађаја. Многа реална историјска збивања била би после више векова потпуно заборављена да их као поводе није сачувала читалачка љубав код деце и одраслих за игру речима и језичким звуцима. Анонимни енглески аутори често су користили такве „дечје“ песме да би замаскирали своје политичке намере. Да су ондашње власти дешифровале те лаке песме на прави начин, њихови аутори би били жестоко кажњени, а када је реч о критици круне – и јавно погубљени. И „дечје“ риме су, дакле, имале (и могу да имају) социјално ангажовану функцију.

У „Хани“ наведене риме као да указују на то да поема има и друго лице, да јесте и љубавна песма и апотеоза љубави, али да је истовремено и критика друштва и да намеће захтев за суштинским, револуционарним друштвеним променама.

У првој строфи „Хане“ указао сам на примере језичке инвентивности због које је Давичо заслужио оно високо место које му у српској поезији припада. Реч је о изванредно пронађеним сликама везаним и за лирско „ја“ и за девојку која му је освојила срце. Песниково друго, или другостепено ауторско „ја“, описано је фигуративно као „и видра и овца“, али и много сложенијим песничким поступком – као „син мутнога ловца“. Овде је израз *ловиши у мушном*, или *ловац у мушном*, преображен у синтагму – *мушан ловац*. Овакав поступак могао би се назвати поступком онеобичавања на лексичкој равни.

А Ханин социјални статус као сувласнице бакалнице, која се у то време називала и колонијална радња, или продавачице у очевој радњи, означава се атрибутом – *колонијална Хана*. Тај колонијални аспект Давичо је, међутим, у неким песмама ове поеме развио у два смера: у раширени опис женске лепоте бакалничког или тропског типа, па тако имамо и *бакалничке* и *иџројске иџроје*:

Чим сам јој видео прса над вагом крај излога
Између пресечене наранџе и сапуна.
Заволех је што је најлепша, заволео сам је стога
Што је била сва хранљива, сва као уста пуна.

Хана са зеницом од бибера, с прамењем од ваниле,
Са прстима као свеће што у чираку горе...
Ко не би волео те зачине, то лиснато обиље,
Тај димњак носа, та прса: бибаво море...

Овакав „проширени опис“ Хане има своје корене у *Песми над њесмама* и у сефардској усменој поезији. Кринка Видаковић Петров указала је о каквом се проширењу описа ради у тим изворима. „Првобитни опис који је обухватао веома ограничен број елемената (очи, образи, усне) проширен је и употпуњен новим детаљима (коса, глава, језик, нос, зуби, стас, хаљина, украси на глави, врат, груди)“ (К. В. Петров 2001: 206–207). Као пример описа оваквих појединости у *Песми над њесмама* К. В. Петров је навела и опис носа – „као кула Ливанска која гледа према Дамаску“ (исто: 207). Ни Давичо не пропушта да помене Ханин нос, поредећи га са димњаком. А да је Давичо познавао и културну и књижевну традицију својих сефардских предака можда може да посведочи још један детаљ који помиње К. В. Петров (којој је песник у једном разговору рекао да се сећа сефардских песама које му је певала његова бака): у једној усменој песми девојачки стас се пореди са свећом, а Давичо ко-

ристи слику свеће за опис Ханиних прстију. Не наслућује ли се и слика меноре у том необичном поређењу Ханиних прстију са свећама „које у чираку горе“?

После стихова „загрљаји њени у мене точе и изруче/ све што дивљак руча и матроз вечера“ – из друге песме долазе као готово очекивани стихови на почетку треће песме, у којима ће лирско „ја“ упоредити Хану и са барком:

Хано, барко моја, запловимо пут тропа
у прашуме међ пуме, затигримо се у лета.

Егзотика тропа привлачи и „социјалног“ Давича из тридесетих, као што је привлачила и авангардног Растка Петровића, само што је она код Давича много изразитија и чулнија. О томе сведочи и фаунски аспект Давичових слика тропских предела и његове девојке Хане. Она је „животиња Хана“, а и тропи имају фаунски карактер: поред пума јавља се и необична слика везана за тигра, с новоискованим глаголом: „затигримо се у лета“.

Песник у првим стиховима поеме и своје лирско „ја“ описује фаунским сликама – „и видра и овца“. Како свог оца назива ловцем, може да се закључи и да је „син мутнога ловца“ такође ловац, еротички, чији је плен „животиња Хана“.

Фаунске метафоре „и видра и овца“ представљају и социјалне и етничке маркере, као што је то и синтагма „мутни ловац“. Један од клишеа антисемитског описа Јевреја био је да су они ловци у мутном, па се ту уклапа и фаунска метафора *видре*: и она је ловац, како у чистој, тако и мутној води. Употребом слике *овца* Давичо као да упућује на двоструку карактеризацију Јевреја: они су жртве, а могу опстати једино ако су истовремено и видре. „Уловљени“ морају да лове у мутној води да би преживели у мутном, њима ненаклоњеном свету.

Фаунском метафором овце призива се, наравно, и библијска слика жртвеног јагњета. Том метафором истиче се код Давича и социјални аспект, а он слику жртве не пројектује само у савременост, него и у далеку прошлост. И у том контексту се јавља изванредна слика уједа у 5. песми:

Ти не знаш да мртви под белим каменом,
кад наслоним главу на слеђено крило,
грле под мојим олујним раменом
све што ће бити и све што је било...

... Шта знате о смрти, ви млечни младићи?
У моме месу живе и љубе се преци.
Ако ме уједеш, кроз ујед ће ми изићи
мати моја тужна и сви тужни свеци.

У овој песми, као и у неколико других које је Давичо објавио у *Печайу* 1939. године, он је пре појаве холокауста доиста наговестио геноцидну будућност Јевреја, „све што ће бити“, као и „све што је било“ пре Другог светског рата. Ако и не баш „све“, а онда свакако суштину и анти-семитизма и геноцида.

Када сам писао о поезији холокауста у свету (Петров 1998), у студији која је касније била објављена на девет језика, пропустио сам да истакнем да је баш Давичо био, и у светским размерама, један од најранијих песника наговестилаца јеврејског пострадања у Другом светском рату. Ко би рекао да је осму песму „Хане“ „Масакри, масакри“ Давичо писао и објавио 1939, дакле три године пре, а не после Аушвица! Написао је он пре Аушвица да су му од ватре „живот и смрт подједнако врели“, а у „Масакрима“ се налазе и ови антологијски стихови холокауст поезије пре њене појаве на светској сцени:

Логори без краја,
ударци без душе,

провале, о, провале...
Боду нас у грло,
из заседе руше
и пале нас тихе и мале.

Ти „тихи и мали“ су потоње жртве холокауста, чијим су судбинама 1939. били посвећени сонети „Ја нисам од ића коленовића“ и „Нисам од краљића, царских царевића“. У овом другом сонету јавља се опет концепт лова и ловца: песников лирски двојник није, међутим, од оних „што лов ловују, бију и лумпују“, него од оних они којима је суђено да лове и тако опстају у мутној води. А ту је још један пример Давичовог иновативног песничког поступка трансформације језика: бол болује – лов ловује.

Када сам раније указао на поступак којим је Давичо од израза „лов у мутној води“, или „ловац у мутном“, дошао до „мутнога ловца“ и тај поступак оценио као новину у српској поезији, колега који је говорио после мене поновио је мој закључак о настанку „мутнога ловца“, али се није сложио да је тај поступак нов у српској поезији. Он је учеснике скупа подсетио да је у српској науци о књижевности већ указано да је Дисова слика „очи звезда“ у песми „Тамница“ настала од слике „звезде у очима“, дакле сличним поступком којим је Давичо створио синтагму – „мутни ловац“.

Разлике између та два поступка, Дисовог и Давичовог, као и њихових резултата, ипак су суштинске. Слика „очи звезда“ може да се опише као генитивна метафора и може лако да се претвари у поређење – „очи као звезде“. „Мутни ловац“ није генитивна метафора и атрибут „мутан“ у тој синтагми не заснива се на поређењу него на идиому. Ево како се може приказати „пут“ до „мутнога ловца“: мутна вода → ловити у мутној води → ловити у мутном → ловац у мутном → мутан ловац. Синтагма

„звездане очи“ сличнија је синтагми „мутан ловац“, мада се и она заснива на поређењу.

Још је већа разлика између „очију звезда“ и „мутнога ловца“ када је реч о песничкој новини. Татјана Ушакова је у анализи песме Цветајеве „Откуда таква нежност“ („Откуда такая нежность“) тачно оценила да је поређење „очи–звезде“ врста „општекултурног поређења“. Ушакова је чак то поређење назвала „клишеом“ карактеристичним за женску љубавну поезију и подсетила на стих Мире Лохвицке, популарне руске песникиње с краја XIX и почетка XX века, дакле нешто старије Дисове савременице: „Само су очи, као звезде, сијале у тами“ („Лишь очи, как звезды, сверкали во тьме“).

Такво поређење се доиста сусреће у поезији многих народа, усменој и писаној, па је разумљиво зашто је Шекспир свој чувени 130. сонет почео антипоређењем, додуше не између очију и звезда, него очију и сунца (што је у суштини исти тип поређења, па је Самуил Маршак у руском преводу тог сонета уместо сунца увео звезду): „Очи моје драге уопште не личе сунце“ („My mistress' eyes are nothing like the sun“; „Ее глаза на звезды не похожи“, Маршак).

Ушакова је у својој студији поменула три врсте естетике, како их је формулисао Михаил Лотман. Према Лотману, дела се стварају у оквиру естетике истоветности (эстетики тождества), естетике супротстављања (эстетики противопоставления) и укрштањем те две естетике. Лотманова теза се заснива на теорији рецепције. У првом случају стваралац својим делом оправдава очекивања читалаца/слушалаца и не нарушава постојећа правила. У другом се стварају дела чији кодови нису пре тога били познати публици и стваралац постојећим начинима моделовања стварности супротставља своје оригинално решење. А у трећем случају аутор „одре-

ђеним елементима свога дела призива у свест читаоца ону структуру која ће затим бити подвргнута уништењу“ (Лотман 1998: 273, 276, 277). Тај трећи тип естетике могао би се назвати естетиком активирања и уништавања. Или скраћено – активирања. Уместо уништавања могу поједини песници да се одлуче и за обнављање, или да им процес уништавања не пође за руком.

Ова подела би се могла применити и на поступке песника који су користили поређење очи–звезде. Шекспиров 130. сонет је у сагласности са Лотмановим трећим случајем: дозива се у читаочево сазнање познато поређење које ће се негирати. Поступак и у Шекспировом 18. сонету може да се сврста у естетику укључивања, мада он сунце пореди са оком, а то је поређење много ређе од поређења очију са звездама и сунцем: („Понекад сувише врело небеско око сија“ – „Sometime too hot the eye of heaven shines“). Оригиналност овог стиха је у томе што што се небо персонализује у биће које има око. Могао бих овде навести и изванредне слике–поређења очију и звезда код Блејка, Бајрона, Цветајеве и Јесењина, али цитираћу још само прве стихове Манделштамове песме без наслова из 1911: „О небо, небо, тебе ћу да сањам! / Не може да буде, да сасвим ослепиш...“ („О небо, небо, ты мне будешь сниться! / Не может быть, чтоб ты совсем ослепло“, Манделштам 1913: песма 27). Манделштам не помиње директно ни око ни звезде, али поређење очију са звездама се ипак призива и њему такође претходи персонификација неба као код Шекспира (мада не слепог).

На тој линији је и Дисова слика „са очима звезда“. Она може да се упореди, на пример, са поређењем „са очима мачке“, само што за разлику од звезда мачке имају очи. Дакле, Дис прво персонификује звезде (као што су Шекспир и Манделштам персонификовали небо), па тек онда своје очи пореди са очима звезда.

Али сам поступак персонификације небеских тела није нов ни у српској поезији. Примери се налазе и у неким од усмених лирских митолошких песама, као што су „Јарко сунце иде на конаке“ или „Фалила се Даница звијезда“. У „Јарком сунцу“ „јунак“ сунце овако описује „лијепе дјевојке“ звјездици Даници: „из ока им само сунце сија / испод грла сјајна мјесечина / двије дојке из раја јабуке“ (Павловић 1982: 27).

Дисова слика је сложенија када се чита у контексту: песничко лирско „ја“ пада у тамницу живота из небеских „невиних даљина“ у којима су и звезде жива бића.

Ова краћа анализа дозвољава ми да закључим да је Дисова слика ипак настала према естетици истоветности, а Давичова слика према естетици супротстављања.

На крају бих желео да укажем и на још једну карактеристику Давичове поезије с краја четврте деценије прошлога века: на присуство хронотопа. За разлику од прозе, а нарочито романа (Бахтин 1975), мало је писано о хронотопима у поезији (в. Петров 2010, 61–110). Неки закључци о времену и простору у језику, међутим, могу да се примене и на анализе песничког текста.

Светлана Михајловна Толстој истицала је да је „језик главни, мада не јединствени извор наших знања о томе како човек представља време, како га карактеризира, структурира и како га користи (како му се прилагођава и како утиче на њега). (...) Осим језика можемо та знања да добијемо и из различитих форми и видова културе (пре свега ритуала, забрана и прописа животног и обредног карактера). Али прво место, безусловно, припада језику. Шта управо у језику може да нам укаже на представе о времену, које се налазе у језику? То су пре свега лексика и синтакса, затим граматика, јер се време у већини језика исказује граматичком категоријом глагола“ (Толстој 2010, 152-153). Важно је и њено запажање да се време,

које човек не осећа чулима, пре свега схвата и исказује „преко категорија и језика простора“ (Толстој 2010, 150). И ово је једно од могућних тумачења и оправдања Бахтиновог термина *хроношој*.

Први део (или циклус) књиге *Песме* садржи у наслову именицу, али је она из темпоралног речника: „Детињство“. Како је и наслов другог дела из лексике истог типа, „Младост“, могућно је само посредством наслова закључити да је време те Давичове књиге време човековог биолошког живота, које се обично представља линијом, а не време природе, које се најчешће представља кругом.

С. М. Толстој прву врсту времена описује „као време свега живог, свега што се развија, расте и прелази из једног стања у друго (од детињства ка младости, од младости ка зрелости, од зрелости ка старости, крећући се од почетка ка крају (свега што има свој ‘узраст’)“ (Толстој 2010, 151-152).

Толстојева као да је имала намеру да, пишући о параметрима времена у језику и култури, опише и време Давичових *Песама*. Поред речи у наслову („Детињство“), и прва реч у првом стиху првог поглавља такође је реч коју она помиње: глагол *расиши*. А тај глагол у првом стиху прати прилог за простор (између), затим у четвртом стиху такође ознака за простор (у), уз два прилога за време (дању, ноћу): „Расли смо између гувернанти, кризантема... / ... Расли смо дању у башти, ноћу у белом кревету...“

„Детињство“ почиње, дакле, хронотопичним стиховима, а њихов простор садржи социјалне маркере, по којима се Давичова поезија те епохе разликује од Давичових раних и позних песничких дела. Указао бих само на неке најизразитије социјалне маркере грађанске класе у наведеним стиховима: гувернанте, мамин мираз, бели кревет. А у следећој строфи „добру децу“ чувају анђе-

ли чувари и бог „с врха ормана“. Социјални маркер у последњим стиховима првог поглавља – „ивер не пада далеко од кладе“ такође се односи на грађанско друштво. *Клага* (породица) је статични предмет усидрен у ограниченом простору, а *ивер* (деца) је покретни предмет који се креће у затвореном кругу и у непосредној близини непомерљивог породичног стабла.

Глагол *расџи* три пута се јавља и у Давичовој песми „Љубав“ (уз глагол *гођи*). Али док је хронос остао непромењен у односу на „Детињство“, топос је сасвим различит: „Да ли си, сестро, расла на ливади...? // Да ли си, сестро, расла крај жала...? // Да ли си дошла из топлих руда, / из бакарних жица, из тамне лаве...? // Или си расла међ песком злата, / на дну реке, у корењу воде...?“

Топос навођених стихова „Детињства“ је кућни и градски простор грађанског друштва, а хронос је не само биолошки, него и историјски, културни, социјални живот. Топос „Љубави“ је простор природе, заправо Земље као живе планете, а субјекат љубави песник описује као биће подложно законитостима природног, а не људског времена. Особа песникове љубави је *расла* и као да се зауставила у свом расту. Њено детињство приказује се језиком простора (где је расла, прошло време), а младост описом њеног изгледа (језик простора и садашњег времена). Не постоје било какве назнаке о могућним променама пошто је одсутно време будућности. У наглашено тродимензионалном простору ове песме време се доиста доживљава као „четврта димензија простора“ (Толстој 2010, 151). Посредством понављања, из строфе у строфу, структурно готово истоветних поређења („па ти је лице као“, „па су ти очи“, „па су ти дојке као“, „па ти је глас, а суза тела“, „па су ти руке“) лик девојке се представља као аналоган по човековим мерама вечној, бесконачној Земљи.

Али поређењем из прве строфе гради се и један од најетеричнијих и најсновнијих описа женског лица: „као да га глади / крилом сенке лептир што у сну пролеће“. Да би исказао тананост лепоте девојачког лица песнику није било довољно поређење са крилом лептира, нити са сенком лептировог крила, него је лептир уздигнут у трећу, сновну димензију. Ова девојка, поређена са сва четири основна природна елемента (вода, ваздух, ватра, земља), има и лице надземаљско, небеско. Давичова песма „Љубав“ свакако може да се сврста међу врхунске песме српске љубавне поезије.

Мада се у овој песми наглашава природни вид времена, простора и људског бића, такође се наслућује и социјални маркер, карактеристичан за социјалну поезију тога времена и за Давичову поезију у том књижевном раздобљу стварану. Песник се својој љубави не обраћа неким именом карактеристичним за љубавну поезију (драга, мила, љубави, дево, жено) него – *сесиро!* Очигледно је да се тиме не наговештава родоскрвна веза: лирско „ја“ и „сестра“ приказују се као припадници друштвене групе чији чланови живе према начелима љубави и узајамног братства/сестринства. Штавише, мада је сестра расла у „песку злата“, руке су јој око врата вољеног „два мала извора жедна слободе“. Утопија слободног друштва призвана је сликом љубавне слободе.

Могла би оцена Давичове поезије четврте и пете деценије прошлог века да се заснује и према неким реченицама из текста „Давичо на делу“ (Петров, 1980, 44–54), као и онима које се не налазе у претходно објављеним текстовима.

„Детињство“ делује слободним и гипким ритмовима, говорним језиком и хумором, а оно је било и пародијски „кратки курс“ из основних предмета традиционалне поезије. Може се то рећи и за поему „Хана“, док

неке краће песме из те књиге, на пример песму „Љубав“, одликују обновљени класични стихови, сложеност и префињеност метафоричког ткања, као и еротичност заснована на новом односу према жени.

Најбоље Давичове песме тог раздобља стваране су и из отпора према академизму традиционалне поезије и догматизму владајућег социјалног песништва тог доба, као и из намере да се и у односу на поезију модернизма и авангарде (надреалисти) двадесетих и тридесетих година створи нова синтеза која би била заснована и на начелима естетике активирања, а не само естетике истоветности или супротстављања. С тим што се, када је реч о Давичовој поезији тога доба, мора извршити и одређена ревизија Лотманове естетике „трећег случаја“: постојећи песнички кодови се не активирају – када се користе – да би се „уништили“ него да би се обновили. Давичо је, међутим, на крају двадесетих и у првој половини тридесетих година, као и у другој половини 20. века, поезију писао претежно према естетици супротстављања.

Литература

- Бахтин 1963:** Бахтин, М. М., Проблемы поэтики Достоевского, Москва.
- Бахтин 1975:** Бахтин, М. М., Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва.
- Бахтин 1996:** Бахтин, М. М., *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 5, Москва.
- Давичо 1979:** Davičo, Oskar, *Izabrana poezija*. Beograd.
- Лебедева 2011:** Лебедева, Н. Б., *Жанры эстетической письменной речи*, Москва.

- Лотман 1998:** Лотман Ю. М., *Структура художественного текста. Об искусстве*. СПб.
- Мандельштам 1913:** Мандельштам О. Э, Камень, СПб.
- Медведев 1993:** Медведев, П. Н. (М. М.. Бахтин), *Формальный метод в литературоведении*. Критическое введение в социологическую поэтику, Москва, 1993.
- Павловић 1982:** Павловић, Миодраг, *Антологија лирске народне поезије*, Београд.
- Петров 1980:** Петров, Александар, *Поезија данас*, Београд, 1980.
- Петров 2010:** Петров, Александар, Хронотопи у поезији Миодрага Павловића (1952-1962), *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд.
- Петров 2011:** Петров, Александар, *Пре прошлости I, II*, Београд.
- Петров Видаковић 2011:** Petrov Vidaković, Krinka, *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu*, Београд.
- Тамарченко 2011:** Тамарченко, Н. Д., *Теория литературных жанров*, Москва.
- Толстој 2010:** Толстоја, С. М., *Семантичке категорије језика културе*, Москва.
- Ушакова 2011:** Ушакова, Татьяна, Стихотворение Марины Цветаевой "Откуда такая нежность?..." <<http://www.study.ru/support/lib/note210.html>.>
- Shakespeare, William** (ed. Colin Burrow), *The Complete Sonnets and Poems* Oxford, 2002.
- Пјесма над пјесмама*, гл. 8, 4.

DAVIČO'S POETRY OF THE THIRTIES AND FORTIES
OF THE 20TH CENTURY

Summary

Davičo's poems written in the thirties and forties derive from his resistance to the academist features of traditional poetry, the dogmatism of social poetry prevalent at that time, but also to the modernist and avantgarde (surrealist) poetry. His intention was to forge a synthesis following the principle of the aesthetics of activation rather than of identification or only opposition (principles pointed out by Y. M. Lotman). However, on reconsidering Davičo's poetry of that period it is necessary to partly revise Y. M. Lotman's aesthetics of "the third case": some elements of structure are activated to be renewed rather than to be "destroyed", but Davičo's innovations in this period involve genre, poetic language and themes. Davičo's love poetry has secured him an outstanding position in Serbian poetry, while as a poet who anticipated the poetry of the Holocaust he has to be recognised not just in the limits of Serbian literature.

Драјан Хамовић

Институт за књижевност и уметност, Београд
(d.l.hamovic@gmail.com)

ОСКАР ДАВИЧО У КОНТЕКСТУ ПЕСНИЧКОГ МОДЕРНИЗМА ПЕДЕСЕТИХ

Апстракт: У раду се бавимо местом поезије Оскара Давича у динамичним педесетим годинама двадесетог века у српској поезији, његовим утицајем на унутарњи развој модерних поетика, као и раскораком у односу на нове, поставангардне токове, пре свега на питању односа према националној културној традицији.

Кључне речи: модерна српска поезија, песнички језик, метафоризација, неосимболизам, поставангарда, идеологија и културна традиција.

Сви се тумачи углавном слажу да се педесетих година двадесетог века у српској поезији одвија динамичан, прекретнички развојни покрет. Нагласак ипак често остаје на збивањима у књижевно-политичком домену с почетка деценије, заклањајући поглед на унутрашње промене, које су свакако од далекосежнијег значаја него полемичка бука са запенушане површине књижевног тока. Са безбедног и смиреног полувековног размака, један од водећих аутора тада надолазећег песничког „новог поколења“, Стеван Раичковић, у скрупозно писаној поетичкој аутобиографији, поткрај одељка посвећеног надреалистима, бележи овакву оцену: „Ипак... својим најбујнијим и најоригиналнијим песничким талентом... опуштеним понашањем... и *неограниченим* присуством међу припадницима свих послератних литерарних генерација... био је од читаве надреалистичке

групе, несумњиво, најутицајнији – Оскар Давичо“ (Раичковић 2002: 232). Није само реч о томе да је Давичо, тих година, добар део свога извансеријског активизма испољио и делатном уредничком подршком песницима почетницима – о чему и Раичковић и Миљковић и Данојлић непосредно сведоче – он је деловао подстицајно самим књижевним делом, пре свега поезијом објављиваном око 1950. године, али и утицајним програмско-полемичким есејом „Поезија и отпори“ (1949, 1952). У том есеју, не доводећи у питање револуционарне циљеве (подразумевано важеће и за саму поезију), Оскар Давичо оспорава захтеве за поетичким оквиром „реализма“ као мерилом за верност претенциозном друштвеном и културном превратном подухвату, чији је иначе био горљиви саучесник. „Песник изражава осећања свог времена. Слажемо се. Али време је у настајању, песник, дакле, казује човека који јесте, то значи, какав још није, али какав ће бити“, пише Давичо, наглашавајући да: „Песник се на свој начин пробија на другу страну самоспознаје својих савременика. Он се обрео на другој обали. Она је страна и неиспитана“ (Давичо 1952: 51, 52). Већ тада Давичо настоји да теоријски изрази отклон од основне поставке покрета из којег је потекао, што ће чинити и у есеју „Невиност речи“ из 1959, али и којег је песничком праксом надишао још бунтовним социјалним песмама с краја тридесетих година. Добар део тих песама се изнова појављује, сада у оквиру збирки *Вишња за зигом* (1950) и, нарочито, *Хана* (1951). Ове збирке, *Хана* на првом месту, редовно се истичу као врхови Давичове поезије уопште, у чему тумачи нису штедели комплименте, ваљда и стога што су их, претежно, морали ускратити каснијим Давичовим песничким радовима, чије је обележје повратак извесним „исходиштима надреалистичке поезије“. А она је, по неувијеним речима Предрага Палавестре, „једина била у стању да његовим несталним стваралачким

начелима обезбеди привид поетске револуционарности и перманентног авангардистичког бунта“ (Палавестра 1972: 131), мада томе треба додати, нарочито у спеву *Зрењанин* (1949), ефективан и ефектан утицај кубофутуризма Мајаковског, песника што је у себи сједињавао оба аспекта тада привилеговане револуционарности, књижевни и јавни.

Миодраг Павловић, пишући о *Хани* 1952. године, баца светло на два кључна момента Давичовог доприноса „врло тешким и значајним задацима за даљи развој наше поезије“. „То је пре свега проблем нашег сировог, тврдог језичног материјала, који захтева хитно ‘разглобљавање’, ‘еластичирање’“ (Павловић 1958: 56), пише тада Павловић и на трагу Винаверових написа, као што је текст „Београдски говорни језик“ из 1950. године, а питање епске језичке парадигме као развојне препреке и питање потребе за савремено нијансираним језиком у српској поезији истичу и други аутори модерничког опредељења. У једном каснијем напису, Давичо опонира затечени „језик мртвих“ с једне и „флуks живог говорења“ (Давичо 1970: 513) с друге стране. Опет, Давичо не проширује лексички фонд наше поезије једино речима и обртима разговорног језика – то чини још уочи рата – песников захват у језички резервоар програмски је обухватнији. Као што Давичо пише у есеју „Невиност речи“, песник „вапи за освежењем и, незадовољан злоупотребљеним речима, налази заборављене, необичне, ретке или измишља нове или спаја неспојиво с недодирљивим“ (Давичо V 1969: 211). Потом ће и Данојлић истаћи да је Давичо „отворен према свим могућностима; ту је улични језик, и народски говор, кованице, вишечлане сложенице, и варваризми... Тако су се, на истом послу, нашле речи веома учене, и оне друге народне, речи чланкописачке, и лексика Вуковог *Рјечника*“ (Данојлић 2007: 208).

Другом аспекту Давичовог ауторског удела у тадашњим лирским продорима Павловић посвећује више пажње. Алудирајући прво на тековине надреализма практиковане у *Хани*, млади тумач и песник призива у раван поређења Рембоову стратегију „растројства чула“ и „диктатуре маште“, наглашава општију тенденцију успешно посведочену у Давичовој поезији, а то је „напредак у процесу поетске метафоризације“ који је, за Павловића, „у последњој етапи развоја поезије необично убедљив и значајан“ (Павловић 1958: 57). Исти се аутор, и на другим есејистичким местима тих година („Велики и мали облици“), бави питањем метафоре, јер она постаје „све значајнији чинилац“ у оквирима модернистичког песничког подухвата (Павловић 1858: 19). Такав увид, потекао из јака збивања, препознаје доцније и студија Тихомира Брајовића о статусу песничке слике у поезији авангардне оријентације. „Авангардна слика“, закључује Брајовић, „од микро-структурног плана свог парадоксално-метафорског и семантички амбивалентног, односно поливалентног бивства, преко исто тако особене, често парадоксалне топике, па све до макро-структурног плана конфигуративних потенцијала или ‘репертоара’, назначила је обресе заиста најдаљих могућности естетски самосвојног песничког изражавања“ (Брајовић 2000: 358).

У српској поезији након Другог светског рата проблем обликовања песничке слике и домета метафоричке имагинације долази у жижу пажње, баш као што је после Првог светског рата увођење „слободног стиха“ и потискивање формалних погодби српске модерне било централна тема. У часопису *Дело* 1958. године, рецимо, Јован Христић објављује есеј „Песничка слика данас“, у којем уочава „два основна процеса“ што одређују савремену песничку слику, најпре „процес претварања предмета перцепције у предмет имагинације“, а онда „идентификовања тих откривених структура“: „Оно на

шта таква слика циља није метафора у класичном смислу речи, него један структурални идентитет који она открива“ (Христић 1958: 1054). Тако и Бранко Миљковић, у одговору на анкету часописа *Дело* из 1957. године, исказује следеће лично искуство превласти визуелних у односу на ритмомелодијска средства: „Метафоре су основно средство моје поезије, њима се служим много чешће него музичким или песничко описним дочаравањима“ (Миљковић 1972: 245). Само два-три реда пре наведеног исказа, Миљковић наводи Давичов исказ „ја чујем сунце“ као пример „оригиналне и смеле метафоре“. Кад упоређује сопствену песничку слику „сунце које објашњава себе биљкама“ са Давичовим стихом „Ја чујем сунце, његов биљни свет“, Миљковић запажа подударност главних елемената, али и међусобно различит семантички контекст уполнене модерне „вишеспратне“ метафорике, коју је, након Давича – али и истодобно с њим, ефектно изграђивао и опробавао сам Миљковић. Данојлић одаје, још детаљније и отвореније, признање том Давичовим песничком резултату од користи за савременике и наследнике: „Снажна узбурканост која је, са надреализмом, захватила језик, омогућила је овом песнику јаке имагинације да створи изразито богат и сложен метафорички систем. Понесен струјом, ишао је у више праваца: умножавао је нивое поређења, градећи тзв. вишесложне метафоре. У једноставнијим случајевима имамо класични тип поређења, али је појачан степен неуобичајене примене израза (*и јаблану која кукви од клијања шако боле*), док се у сложенијим сликама образује у две или више перспектива, које се састају у некој далекој тачки“ (Данојлић 2007: 210). За разлику од блискомишљеника постојаније утврђених у поставкама надреализма, Давичо је, пре свега у *Хани* – али и у другим текстовима – и остварио неке од раније широм отворених могућности, што су код многих остале само

половични покушаји. „Ако неко хоће да ме увери да је апсолутизираном техником аутоматског писања написано мало добрих песама, рећи ћу му: закаснио си. И сам сам то давно написао. И не сам“, пише Давичо у чланку из 1960. године: „И сам сам и несам чак отишао даље од тога, извео извесне закључке, извршио својим песмама некакву синтезу низа компонената људскости“ (Давичо XIX 1969: 162). Још поводом књиге *Човек човек* (1953) песник говори о потреби да се „ослободи свега случајног, то јест непотребног“ и о подвођењу себе „под једну врло ригорозно развијену линију дејствовања“ (Давичо XIX 1969: 114). Ако је спонтаност једна од честих и битних речи Давичове тадашње поетичке експликације, свесни поступак ослобађања од „свега случајног“ удаљава га од позиције несвесног диктата, стварајући услове за плодносније, смисаоно отвореније и потентније песничко становиште.

Ако је игде у непосредном окружењу Миљковић могао на делу видети како се надилазе лимити надреалистичког начина, како се измирује „надреалистичка и симболистичка поетика“, односно стваралачки зауздава, контролише и уобручује имагинативни замах, онда је то одиста могао на изразитим песничким примерима Оскара Давича. Борислав Радовић наводи да се овај, иначе тако променљив, песник „није либио да посегне за традиционалним средствима, ако су му она омогућавала да на што непосреднији начин изрази оно што је имао да каже“ (Радовић 2007: 162), имајући на уму његове песме предратног социјалног, робијашког круга. Али, традиционална средства, као и строжи строфички облици, нису били овде једино у функцији остварења непосредности. У поеми „Хана“ чвршћи формални образац даје незаменљив продуктивни оквир за постизање пуне експресивности једне сликовно обилне и асоцијативно дисперзивне творевине, односно – како је исти-

цао Павловић у навођеном есеју – уравнотежава „како музикалну сугестију, тако и имагинативну продорност и инвенцију“ (Павловић 1958: 56). Поткрај есеја *Поезија и ошћори*, песник што се, спорадично, и даље користи сонетом, прокламује да је прошло време „сонета као од шале са лилихип монархијом, синалко великосрпством и шпанском крагном државотворности“ (Давичо 1952: 100). Давичов нагласак, извесно, није био на облику као таквом, него у ономе што тај облик садржава. Јер, осим што сонет спреже набујали имагинативни садржај дела ва поеме „Хана“, у „Два сонета са бањичког гробља“, у збирци *Вишња за зигом*, на пример, посвета биће упућена страдалној хероини, стрељаној заточеници логора на Бањици, Србислави Букумировић. У сонету од ренесансних почетака дивинизован, чулан женски лик биће овде приказан у епско-трагичном контексту и с борбеним еросом. Почетком педесетих година, мада и раније, Винавер (аутор с Давичом упоредивих авангардних полазишта) такође практикује сонетни облик, као и друге строфичке форме, контрастирајући нов тематско-сликовни садржај и нелинеарни тип лирског говора и стару форму са својим дугим жанровским памћењем. Тако гледано, и почетни низ сонета будуће *Камене усџаванке* Стевана Раичковића (в. Хамовић 2011: 163–175), спеван првих година шесте деценије, носи печат изразите тежње ка сликовно-метафоричком сажимању, као што је то већ био случај код Давича у баратању традиционалним формама. Тако је и у неким доцнијим његовим песмама с краја педесетих, обележеним поновним радикалним гестом раскидања свих стега, језичких и обликовних, у акту писања поезије. Са сонетом и строжим формама опитују тако и Павловић у *87 њесама*, Данојлић и Борислав Радовић, и многи други међу млађим песницима, готово без изузетка. Показни пример употребљивости – и то какве – строжих облика у модернистичком поетичком

контексту, песници другог таласа песника модерниста педесетих година имали су у одговарајућим, понајбољим песмама Оскара Давича. Неочекивана, свакако, похвала за авангардисту, али Данојлић износи изричиту оцену да је збирка *Вишња за зигом* дала „модел најизрађенијег нашег дванаестерца“, оног дучићевског дванаестерца, у којем је Давичо савладао „тиранију једног канона“ и где се коначно осетио „природан, сложен ток развијене реченице“ (Данојлић 2007: 209). С друге стране, у том се оквиру сједињују и „најразличитији утисци“, сагласно познатом Миљковићевом поетичком ставу. Доказ о делотворној и стимулативној корелацији између везаног и слободног стиха у модерним поетикама Давичо показује на делу, ако већ не поетичким програмом, какав су остваривали нпр. неосимболисти.

*

Досад смо указивали на моменте у којима је Давичова ауторска пракса предњачила у контексту песничких преокупација с половине протеклог века. Постепено се – а све заоштреније – током педесетих оцртава и линија темељног Давичовог разлаза, неспоразума с носиоцима нових модерних стремљења у нас. Јер, поменуте динамичне и преломне деценије, матица модерног песничког развоја заузима другачији смер од оног којим се запутио Давичо, непомирљиви авангардист. Његов безусловни, идеологијом додатно појачан антитрадиционализам – нарочито изражен на питању обнове запостављених видова националног наслеђа – судариће се с општијом, па и овдашњом тенденцијом откривања старих и далеких традиција као модернистичког ресурса првог реда.

Занимљиво је пратити, у расправама на страницама часописа *Дело* (у чијој је редакцији Давичо био од оснивања), као и у другим текстовима, речено заоштравање тог књижевно-идеолошког удара, који Давичо, од прили-

ке до прилике, све више памфлетски интонира. „Ми смо у прилици да суделујемо, али и да интервенишемо у процесу оформљења новог човека, довољно новог“ (Давичо XIX 1969: 140), пише Давичо у то време, осврћући се прво изокола на појаву именовану као савремени књижевни „укус за митско“, да би потом оштро указао на изостанак отпора према тенденцијама што стоје насупрот „ослобођења од примитивних митских форми“: „Изговарати се за те неотпоре који јесу уметносне врсте, талентованошћу или луцидношћу Т. С. Елиота или И. А. Ричардса – није оправдано, кад је очито да је оно што је у њима верска, дакле не вертикална него прострта метафизика за прво тромесечје првог разреда неког мејтеба“ (Давичо XIX 1969: 145). Давичо ће тих година Елиота помињати у више наврата, при чему почетно уважавање прелази у потпуну дисквалификацију и подругљив тон, од помињања „елиотовских православно-католичких подтекстова“ (Давичо XIX 1969: 161) до тврдње да се, након ждановљевске догме, нова догма проналази у Елиотовом „западном, англиканско-католичком виду тог истог догмата“ (Давичо XIX 1969: 278). У каснијем осврту на *Философију њаланке* Радомира Константиновића, Давичо отписује противној књижевној страни да „уз помоћ покојног Елиота, поново откривамо вредност Доментијана“ (Давичо 1970: 521). На страницама *Дела*, како се редакцији прикључује Васко Попа, готово редовно појављују се откривени средњовековни српски текстови, са коментарима Ђорђа Сп. Радојчића и Ђорђа Трифуновића, што је вероватно посебно иритирајуће деловало на Давича, побуњеног против „високог, тобож естетичког вредновања само конзервативних писаца“. Песников револт ће, коју годину потом, врхунити у захтеву да из *Анџолоије српској њеснишџива* (1964) Миодрага Павловића буду изостављене његове песме. „Не желим да ја, као војујући атеист и хуманист, покривам тупава муцања

ни попа Никанора ни Васка Попе“, налазимо у једној од седамнаест недавно публикованих верзија (Давичо 2007: 84) Давичовог писма песнику антологичару.

Мада представљају челна имена два модерничка нараштаја педесетих, Давичова слика Србије у *Вишњи за зигом* и она Попина из циклуса „Усправна земља“ у *Кори* (1953) одиста премало личе једна на другу. Док Попа успоставља белеге културног наслеђа српских земаља као чисте модерне симболе са дубоким, отвореним подтекстом, или док Миљковић, у циклусу „Утва златокрила“ и поеми „Ариљски анђео“ активира епске ликове, фолклорна веровања и хришћанско предање, Давичова Србија редукована је на „борбу непрестану“, односно на „буну међу народима“, изостављајући у својој визији њен средишњи духовноисторијски мит, заправо читаву традицију у чијем је окриљу обликован народни идентитет, артикулисан и преношен највећма самом поезијом. (За историју српске поезије Давичо ће једном рећи да је „бескрајна ниска пораза“.) Од баштињеног идентитетског конструкта Србије Давичо оставља само устаништво и слободарство. У прочеље своје митопеје о Србији он уводи Светозара Марковића, као и друге, познате или мање познате српске левичаре и хероје револуционарног рата у којем је и сам учествовао. Заузврат, тешко је у нашој поезији од значаја наћи толико често помињање и апострофирање речи „Србија“, као што је код Давича у *Вишњи за зигом*. С друге стране, ништећи Светог Саву као културног хероја српског народа, Давичо му супротставља лик Вука Карацића, борца и бунтовника, о коме, у *Поезији и ошторима*, каже: „Он је гладовао и злопатио се. Али је и из акустичног земунског парлаторија послао мајци Милоша. Но то је још најмање смело од свега што је дотле и потом учинио за поезију. Послао је он ђаволој матери све што је ћирилски написано од Ћирила до Светића“ (Давичо 1952: 37–38). Другим речима, антитра-

дицијска оштрица Давичова залази још дубље од српско-словенске, у саме почетке укупне словенске писмености као миленијумског континуитета у прокламованој „културној и идеолошкој бици“ против „прошлог у прошлости и поготово у садашњости“ – хајде да употребимо његово одређење. У књизи *Каирос* (1959), рецимо, Давичо прибегава необичној стратегији обезначења историјски наслеђеног смисла што га носе имена Немања и Сава, или топоним Врачар, у песмама попут „Први Немања Немироточиви“ или „Несвети Светић Сава Врачарац“, укидајући, након насловне алузије, сваку традицијску асоцијацију у односу на имена с којима се поиграва у алогичком, некохерентном низању бизарних слика и ситуација.

Налазећи у *Философији њаланке* покушај систематске експликације и својих давнашњих погледа, подржаће њеног аутора у хтењу да разлучи „праву“ од „лажне“ српске традиције: „Р. Константиновић има право кад сматра да је, говоримо ли о култури и традицији, истинска српска културна традиција она сељачка, која није била ни религиозна, ни монархистичка, ни романтичка, ни лазаревско-косовски опредељена, у смислу одливане имитације Тајне вечере с Јудом – Вуком Бранковићем, Јудом предвелмарско-јанковићевски посрбљеног имена и презимена. То је ћифтинска чаршија са тзв. државом и оном пандурско-лажно-шенгајстовском бирократијом коју су тако дубоко презирали и Св. Марковић и Туцовић и све што је икад било напредно у Србији“ (Давичо 1970: 522). У својој идеолошкој редуцији, Давичо оцртава духовни лук који, полазећи од Ћирила, нужно доспева до чаршијских ћифта и краљевских жандарма што су га хапсили. Дочекао је Давичо овај Константиновићев рад с нескривеним одобравањем, налазећи у њему подршку и теоријско упориште за оно што је према националној традицији спорадично, али реско и непомирљиво испо-

љавао. „Ниједна људска агломерација није лишена ограничавајућих менталних механизма, чија је спутавајућа техника иста“ (Давичо 1970: 520), пише Давичо и намах помишљамо да затворени дух паланке посматра као уобичајену појаву и мимо овдашњег духовног атара. Али није тако. Ова реченица о „ограничавајућим менталним механизмима“ присутним свуда, постаје само увод у препотенцирано становиште реченог идеолошко-теоријског конструкта, толико да му се, изгледа, омиче и својствени језички испад у реченици: „Али дух српске паланке својеврсно је специфичан“ (Давичо 1970: 520). Чинио је Давичо с језиком и смислом шта је хтео, али овде тешко да може бити речи о каламбуру, јер одатле наставља у озбиљном, вехементном тону: „Он је оптерећен с неколико слогана који се привидно корене у тзв. косовском опредељењу, које није било никакво опредељење него обичан пораз, али не и једино зато национална траума, мада су нам пораз нанели културно и развојно заосталији селшучки солдати, мада је он имао за последицу катастрофални расап дотадање државно-феудалне организације, и мада је био увод у предуго робовање овог нашег српског народа. Али митоманска лаж је тврдња да је цела нација, пре него но што је и могла постојати као нација, отрпела тај пораз као победу духовног опредељења, као и да је фиксна идеја тог пораза жива још дан-данас предност опредељења духа“ (Давичо 1970: 520). У часу када Давичо пише текст о *Философији паланке*, већ је написана и песнички поткрепљена Мишићева интерпретација „косовског опредељења“ у универзалном кључу, Попин циклус „Усправна земља“ израста у заокружен низ циклуса истоимене књиге, појављују се Павловићеве Скитије и Лалићеве Византије – најстарија наша писана традиција, заправо, обнавља се и дубоко оверава у нашој модерностичкој средини. Отуда и толико набоја у Да-

вичовим оспоравањима што се углавном своде на пука изругивања.

*

Песник и мислилац поезије, Давичо непрестано сучељава семантички простране категорије прошлости и будућности, у грчевитом напору да „порекне старо у себи“, и не само у себи. „Немогуће је јерес у односу на постојеће, јерес је прогрес“, подсетимо се опет *Поезије и ошйора*: „Поезија је слика немогућег у односу на живу прошлост, јерес у односу на њу, прогрес што најављује сутрашњице које још не руде ненавиклим очима“ (Давичо 1952: 25). Окренутост будућности била је и за њега императивна позиција стварања. Као и други надреалисти, попут Матића који, наспрам „вечности“, бира „пролазност најпролазнију“, и Давичо у истом смеру дефинише деловање уметника и апсолутизује покрет и пролазност: „Уметник је сонда спуштена у тренутак, у тренутку његовог пролажења. То је једина вечност, пролажење“ (Давичо 1952: 40). У таквом поетичком сазвучју, установљење даљег модернистичког пута на помирењу са традицијом – према Елиотовој поставци широко примењеној међу нешто млађим песницима савременицима – није могло да не изазове појачани Давичов отпор и одговор, у чијој је крајњој консеквенци његова здушно пригрљена концепција о „умирању језика“. До пароксизма доведена свест о нужности промене, о потреби перманентне акције, исходила је на таквом становишту, где ни језик, као преносник предањских обавештења, није неопходан поезији као базичном животном подстицају. У подређивању песника идеолошком човеку тешко се могла остварити добит у уметности речи. Али, колико се год опирао поетици поновног открића традиције, глас песника Давича, на једном месту есеја „Невиност речи“, проговара конгенијално основној Елиотовој слици о једновремености

традицијског поретка у књижевности: „Апсолутно време с којим почиње свака песма припада свима песницима и укључује у жижу сваке њихове садашње секунде сву прошлост и сву будућност човечанства. А оно је једина њихова тема“ (Давичо 1970: 209). Уместо револуционарног опонирања прошлости, садашњег тренутка поезије и будућности што се осваја и раскрива – овде се сагледава обједињење сва три временска смера у окриљу сваке песме. Ма колико се опирао „укусу за митско“ и захватању у старе митске резервоаре, и Давичо отеловљује (као што то чине и толики савременици) кључни појам своје мисли о поезији, често помињани „тренутак“, у лику античког бога Каираса, бога срећног, повољног тренутка. На улазу у истоимену збирку, песник даје објашњење свога приклањања наведеном митолошком садржају, тиме што ће га, за своје потребе, дочитати не само као „тренутак који је нетом прошао“, него и као „тренутак крцат будућношћу“. Описујући сусрет са рељефом Каираса на зиду трогирског манастира, Давичо описује садржај своје сржне идентификације: „Али пред рељефом тог младића који бежи од себе у вечитој трци за својим прохујалим треном, или у трци за треном који тек има да дође, отвориле су се и мени вратнице неких препознавања и ја сам отаџ у неколико наврата улазио у лабиринте иза њих и излазио крцат одјецима детињства“ (Давичо XI 1969: [7]). Оскар Давичо видео је сопствени лик у лику из живе прошлости, да би се опет окренуо напред, ка непознатом и неизвесном.

Литература

Брајовић 2000: Тихомир Брајовић, *Теорија њесничке слике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Давичо 1952: Оскар Давичо, *Поезија и ошйори*, Београд: Ново поколење.

- Давичо V 1969:** Оскар Давичо, *Поезија, ошйори и неошйори, Сабрана дела*, књига 5, Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо XI 1969:** Оскар Давичо, *Каирос. Снимци, Сабрана дела*, књига 11, Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо XIX 1969:** Оскар Давичо, *Присйојностии, Сабрана дела*, књига 19, Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо 1970:** Оскар Давичо, „Разголићена паланка“, Београд: *Дело*, год. 16, књ. 16, бр. 5.
- Давичо 2007:** Оскар Давичо, „Грађанине Павловићу“, Београд: *Београдски књижевни часопис*, год. 3, бр. 6, 15. март. Верзије Давичових писама Миодрагу Павловићу, из рукописне грађе у Библиотеци шабачкој, приредио Дејан Вукићевић.
- Данојлић 2007:** Милован Данојлић, *Песници*, Београд: Завод за уџбенике.
- Миљковић 1972:** Бранко Миљковић, *Кришике, Сабрана дела*, Ниш: Градина.
- Павловић 1958:** Миодраг Павловић, *Рокови поезије*, Београд: СКЗ.
- Палавистра 1972:** Предраг Палавистра, *Послерайна сриска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.
- Радовић 2007:** Борислав Радовић, *Још о поезији и о песницима*, Београд: Завод за уџбенике.
- Раичковић 2002:** Стеван Раичковић, *Један мојући живош (Ното poeticus)*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Хамовић 2011:** Драган Хамовић, *Раичковић. Песнички развој и поешичко окружење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Христић 1958:** Јован Христић, „Песничка слика данас“, Београд: *Дело*, год. 4. бр. 8–9.

OSKAR DAVIČO IN THE CONTEXT OF THE POETIC
MODERNISM OF THE FIFTIES

Summary

Davičo's poetry contributed practically to the current questions of modern Serbian poetry's development in the mid-twentieth century: mostly by using a dynamic and colloquial poetic language, penetrating into new spaces of the poetic image and "multilevel" metaphors, as well as by demonstrating the irreplaceable role of a strict metric and formal framework for the integration of different, distant impressions that modern poetry reaches for. Such an effect was recognised and acknowledged among younger modern poets as well, and represented a basic influence on the articulation of the Serbian Neo-symbolist programme. On the other hand, his break with the post-avantgarde current of modern Serbian poetry occurred because of his attitude towards tradition, principally the national tradition, as exemplified by the Christian medieval heritage; Davičo always exhibited the utmost ideological intolerance. This difference was displayed on the occasion of the poetic mythopeia of Serbia. Davičo's and Popa's experience of patriotic poetry are fundamentally different, although they are both modern, revolutionary poetic voices with a similar lineage. While Popa establishes markers of cultural heritage as pure modern symbols with a deep, open subtext, Davičo reduces his Serbia to a "continuous battle", i.e. the "riot among nations", and excludes its central spiritual-historical myth, in fact, the entire tradition that shaped the people's identity. Davičo condenses the inherited identity construct to include merely the rebellion, love for freedom and fight for social justice. From the mid-fifties till the end of his literary work, Davičo turns to an even more radical, renewed, rather solitary avant-garde praxis, distancing himself from his own highly valued results achieved in poems written immediately before and after World War II, when his poetic influence was most productive.

II

Петар Пијановић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
(petar.pijanovic@uf.bg.ac.rs)

ЕКСПЛИЦИТНА ПОЕТИКА ИЛИ:
„АНГАЖОВАНИ КРИК“ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: Аутор у раду истражује поетичке ставове Оскара Давича уз настојање да их доведе у везу са његовом песничком праксом. У том смислу, нарочита пажња посвећена је Давичовом гледању на традицију и модерност. Истраживање је обухватило и еволуцију поетичких уверења. Намера је била да се установи колико је та еволуција била резултат промењеног песничког искуства, а колико Давичове књижевне политике. У свему томе, основни циљ је био да се утврди Давичов допринос тумачењу и за-снимању модернитета у српској поезији двадесетог века.

Кључне речи: песник, поетика, поезија, надрелизам, експлицитна поетика, култура, идеологија, модерност, традиција, тенденција, „социјална литература“, аутоматски рукопис, биографија, идеологија, авангарда, партијност, Оскар Давичо.

Сваки разговор о експлицитној поетици неког писца призива у поље истраживања не само поетичке ставове или мишљење о књижевности, већ, посредно, и оно што је стваралачки чин, односно певање. Како песник мисли време и осећа свет, какву слику света обликује у свести, како се у његовој свести рефлектује свет идеја и естетски идеал неке епохе, тако песник и пева. Но, ово није формула која би без остатка или отворених питања могла да покрије доста слојевито и растресито подручје експлицитне поетике.

А ово и зато што се песничке школе, ставови и сензибилитет, естетике и поетике, лична уверења, ћуди времена и друштвена клима мењају, па је песник, осетљив на све то, и сам подложен променама. Стога су те мене или еволуције књижевних погледа истог песника честе, природне и подоста разумљиве, као што је истим разлозима објашњива и промена његове поетике. Не пева, наиме, увек истим гласом млади песник, исти тај песник у зрелој доби, односно песник у својим још зрелијим или позним годинама. „Подмукло деловање биографије“, промена поетике и свега већ поменутог мењају тај глас, као што мењају и погледе на књижевност.

Све ово треба поменути зато што, кад се говори о експлицитној поетици неког песника, није лако одговорити на питање да ли се има у виду целовит и заокружен систем мишљења о поезији или се мисли на одређену фазу која тек делимично и условно покрива тај систем. Ово одмах конкретизујемо ставом да је Оскар Давичо од стваралаца сложеног и разноликог опуса, да је писац врло изражених мисаоних колебања, па и са свим противуречностима које је у пољу експлицитне поетике изнедрио такав опус.

То, опет, никако не значи да Давичова гледишта нису препознатљива и самосвојна нити да у његовом размишљању о поезији није приметна прилично профилисана поетичка доминанта. Ово, пре свега, значи да је његова мисао жива и несмирена, некад исхитрена, непредвидива и жестока, те да је често била подложна мени и преиспитивању оног што је до јуче у том размишљању изгледало јасно и извесно.

Шта је све имало удела у тим менама није лако рећи. Ипак, на промене је могла утицати чињеница да је током осам деценија живота и више од шездесет година стваралачког деловања Оскар Давичо био сведок и учесник

свих битних ствари на историјској и књижевној сцени. На истом простору мењале су се државе и идеологије, као што су се мењале књижевне школе и поетике. Као живо делујући стваралац, у свакидашњем животу, идеолошким сукобима и у књижевним превирањима овај песник није остајао по страни. Осетљивог социјалног, понекад и родољубивог нерва, Давичо је стварао са свешћу да поезија може помоћи пуном ослобађању човека и људскости. Као што је истанчаним лирским слухом, силазећи у тајновите пределе подсвести, покушавао да ослободи реч и да артикулише неизрециво.

То је био почетак Давичовог певања и књижевног мишљења. Но, након те ране фазе и песникове надреалистичке вере у „диктат мисли у одсуству сваке контроле коју би вршио разум“, долази време када је Давичо, животним ставом, поезијом и укупним деловањем у култури, био за функционалну поетску реч – готову и да мења свет а не само да о њему пева. Доћи ће и ново, поратно доба, када се мењају и књижевност и Давичов статус у политичком и јавном животу. Но, упркос томе, за неко време модерност није била на сцени, као ни песников покушај да се инсталира неонадреализам.

Ново време прописивало је границе певања и мишљења унутар којих је и Давичо тражио свој простор. И што је чудно – као песник великог угледа и утицаја – брижно је водио рачуна да други писци не пређу те задате, односно идеолошке границе. Такав јавни ангажман ствараоца великог знања, дара и врло значајног опуса, одвешће Давича на књижевну странпутицу. На тој странпутици певања, уз просенке чудесне и заумне имажинације, преовладаће испразна похвала свему оном што је, као подоста урушени образац једноумне идеолошке културе и њених икона, већ неповратно одлазило у забрав. Исту судбину имаће и Давичова гледања на природу и функцију песничке речи. Све то, кроз његове критичке

и друге дискурзивне текстове, осведочиће експлицитну поетику овог, упркос свему, у најбољем делу опуса живог песника и књижевног мислиоца.

Но, вратимо се Давичовом почетку. А на почетку свог књижевног рада, студирајући у Паризу од 1926. године, он упознаје француске надреалисте и њиховог првосвештеника Бретона. Тај контакт с надреалистичким кругом биће пресудан и далекосежан у Давичовом гледању на књижевност и у његовом књижевном раду. У таквом поетичком опредељењу и књижевном стасавању овог песника добра је била околност да је Београд тада већ имао своју надреалистичку групу и часописе (*Пушеви* и *Сведочанства*) у којима су објављивали Бретонови београдски следбеници.

Већ 1930. године, када је српски надреализам у својој узлазној фази, надреалисти покрећу алманах *Немоћуће*. Теоријске темеље овог покрета поставили су Марко Ристић и Коча Поповић у спису *Нацрти за једну феноменологију ирационалног* (1931). Постепено слабљење, па и крај српског надреализма везани су за 1931. и 1932. годину, дакле за време када излази надреалистички часопис *Надреализам данас и овде*.

После тога надреалисти се у већини прикључују покрету „социјалне литературе“. Радикални прекид с књижевном традицијом, везивање за Фројдов психоаналитички метод, откривање најскривенијих слојева свести и моћи ирационалнога у чину стварања текста, као и техника аутоматског писања у стваралачком чину јесу главне одлике надреализма.

Каква је Давичова мисао о свему томе и на који начин та мисао постаје основ експлицитне поетике у раној фази његовог књижевног рада? Одговор на та питања дају текстови овога писца објављивани у време док покрет траје и, још више, кад је покрет престао организова-

но да постоји. И једни и други показују да је у Давичовом схватању књижевност *оріан живоїша и мисли* о животу. Отуд је разумљиво кад он, присећајући се гимназијских дана, казује како су се он и његови исписници још тада окретали „слободи, непристајању на дато“ (Јевтић, 2011: 353). То значи да су били посвећени „напорима да се живот разуме – како би се променио, а мењао како би постао човеколикији“ (Јевтић, 2011: 354). И сама књижевност је „израз неприхватања“ (Јевтић, 2011: 356). У том смислу, књижевни рад и дејства уметности, приметитиће Оскар Давичо, „увек иду у правцу преформулисања животних датости“ (Јевтић, 2011: 355).

Основни смисао таквог разумевања књижевности јесте порицање, те стварање нових вредности које хуманизују свет. У раном надреализму Оскар Давичо порицање схвата као порицање књижевне традиције и дотад важећих поетика. У покрету „социјалне литературе“ порицање се схвата као потреба да књижевност код читалаца не гради само сазнање о свету, већ и да ствара порив да се стари свет промени. Оба ова порицања, иако различито поетички исходована, блиска су и једном и другом књижевном концепту. Зато Давичов заокрет од надреалистичке ка „социјалној литератури“, која је савсим блиска идејама комунизма, ма колико био врста поетичког оксиморона, и не треба превише да чуди.

А не треба превише да чуди стога што је надреализам, радикалношћу и разарањем свега што је традиција створила и канонизовала у историјској поетици, подоста близак марксизму у друштвеној теорији и праксису живота. С мало цинизма може се рећи да је комунизам као идејна подлога „социјалне литературе“, колико год се позивао на стварност, био облик друштвеног надреализма, па је, са својим живим праксисом и често злоћудним учинцима, неславно нестао са историјске сцене. Ипак, не треба заборавити да су у две различите сфере

оба покрета била подстакнута веома заводљивим идејама о стварању дотад непознатог и отварању нових видика уметности, хуманитету и ослобођеном човеку.

Међутим, оно што је поетичка константа или апорија у полувековном Давичовом размишљању о природи књижевног чина и у том смислу позицији надреализма, тиче се аутоматског певања. У бројним текстовима и књигама он то питање ставља на дневни ред поетике, упорно покушавајући да га реши. У том покушају као да се споре двојица поетичара: један који верује или је, чак, опчињен том песничком новотаријом, и други који, свестан њених мањкавости, свестан, дакле, „надреалистичке ортодоксије“ (Давичо, 1974: 52) жели из ње да нађе *излаз*. Тај клонули и сумњиви верник, тачно педесет година после Бретонове надреалистичке револуције, у *Ришјуалима умирања језика* скрушено записује и ово: „нико ме не би успео уверити да и Бретон лично није, макар и кришом од себе, први *поправљао* своје реченице, стихове, замењујући реч случајно улетелу у контекст неком другом, аутентичном, или одбацујући ону написану у часу мање ригорозне концентрације – истинитијом“ (Давичо, 1974: 53).

И као што Матеј, преносећи Христове речи, опомиње да ће се свако „ко поквари једну од овијех најмањих заповијести“ (Матеј, 19) огрешити о *Писмо*, тако је надреалистичко огрешење макар и о једну титлу могло бити одступање од *Манифеста надреализма* који је за неке песнике био библија песничке револуције. Давичово уверење да је и Андре Бретон, првосвештеник надреализма, могао да *поправља своје реченице* постаје тако знак ослабљене надреалистичке вере у свежину и аутентичност аутоматског рукописа. Та је поправка грешни чин, јер доводи у питање наук песничке вере а тиме и самог покрета у његовој теорији и пракси.

Друго битно одступање надреалиста од онога што је требало да буде њихово „вјерују“ тиче се третирања друштвеног, односно социјалног статуса књижевне чињенице. Да би се све боље разумело, треба укрстити Давичову биографију и поетику. Биографија казује, према изјавама самог песника, да је он 1930. постао комуниста. Какве су поетичке консеквенце таквога опредељења и ангажмана казује Давичо у тексту „На тему политика и књижевност“ из 1955. године: „И ја сам постао модерниста зато што у марксизму налазим свој поглед на свет. Хоћу да кажем да је за мене давно већ припадност Комунистичкој партији била одлучујућа по сва моја одтадашња поетска казивања живота“ (Давичо, 1969б: 293).

Ако је овај став теза идеолошки освешћеног песника, у истом тексту налазимо његову антитезу у ставу: „Надреализам овакав каквог сам га затекао у првом Бретоновом *Манифесту*, почео ми је касније да значи више од поступка којим сам некад веровао да ћу моћи да певам. Он ми је помогао да дођем до неизгубљених резервоара једног дела свега бескрајног што је од човека отуђено, до оних потонулих континената његове истинске жудње, до оних Атлантида које, потиснуте на дно, испод разине свести, још увек поетски постоје“ (Давичо, 1969б: 294–5).

Ово је поетички глас песника који се у антитези начас враћа првобитној, изворној надреалистичкој вери. Но, то је хип или час искушења који Давичо у синтези, у истом тексту, помирује с идеолошким разумевањем певања и мишљења: „Без обзира што аутоматски текст, поричући судеоништво свести у стваралачком акту, онемогућује том првобитном искључивошћу песму целог, потпуног, тоталног човека, Бретонова је заслуга прворазредна. Не само за продор и структуру стваралачког чина. И сад ми се чини важнијим што је први открио за поезију неисцрпне, предуго отуђене резервоаре бића и обележио најкраћи пут до њих него то што није умео

да нађе песми и себи пут до тоталности рационалног и ирационалног, до тог стално противуречног јединственог споја што твори човека кадрим да води гласне разговоре са људима, али и нечујне са самим собом. Али тај се пут песнику комунисти, емоционалном и рационалном дијалектичару, наметнуо скоро сам од себе; он му се јавио у синтези, у сажимању које уништава и чува на вишем плану особине ирационалног порива и својства категорија свести, у ужареном јединству интуиције и дискурзивности“ (Давичо, 1969б: 295).

Ова поетичка гледишта, исписана на маргини текста у којем се Давичо обрушава на предавање Милана Богдановића „Политика и књижевност“, у ствари су ауторов еkleктички покушај да помири непомирљиво, што значи поступак аутоматског писања с идеологијом. Таква синтеза је теоријска квадратура надреалистичког круга, односно немогући Давичов покушај да своју рану књижевну веру у ирационалистичку чистоту аутоматског писма измири са каснијом рационализацијом стваралачког чина без обзира на мотиве таквог преокрета. Отуда и „ужарено јединство“ о којем, посипајући се пепелом, говори Давичо, делује хладно и компромисерски труло, односно теоријски и песнички непродуктивно.

Став о „ужареном јединству“ има своју предисторију која ће показати како се „надреалистичка ортодоксија“ мењала и како је после свега неколико година еволуцијом прерасла у измењен поетички концепт. У том концепту оспоравање грађанских вредности више се не темељи само на апсолутној слободи израза и ирационалности стваралачког чина, већ и на свести да та негација мора да има и свој социјални, у крајњем исходу – револуционарни смисао. А да би до тог смисла дошла, књижевност не може да остане кула од слонове кости, тј. зона која не артилулише идеју побуне, него мора активно ту побуну да подстиче. Све то довело је до преиспитивања

надреалиста, као и улоге коју они имају у преображају књижевности и у преображају друштва. Схватајући да су сами постали превише интелектуализовани, херметични и од друштва одвојени, тј. декадентни производ грађанске агоније, надреалисти би свој друштвени паразитлук да надоместе активним деловањем.

Посебно млађи надреалисти, на пример Ђорђе Јовановић, траже да се из надреализма уклоне метафизичко-идеалистичке премисе и да буду замењене социјалним револтом. Међутим, то одваја надреализам од „правоверних“ или „чистих“, односно од његових изворних концепата и приближава га „социјалној литератури“. Том обрту сви надреалисти тада још нису били сасвим склони. Последице свега тога су размимоилажења, па и спорови међу надреалистима. Та раслојавања и сукобе подстицала су мишљења неких писаца изван овог покрета. Према тим мишљењима, надреализам је, уз очиту негацију постојећег грађанског реда, умногоме био експеримент надобудних ларпурлартиста, па и салонска забава доконих богаташких синова. Био је, значи, прибежиште младих људи из добростојећих грађанских породица одвојених од стварног живота, односно испразна кокетерија са обесправљеним народом.

Зато су писци блиски „социјалној литератури“, после првих наклоности према надреалистичкој провокацији, тражили од надреалиста да јасније изрекну став и однос према сложеним питањима свога бремениг доба. Тражили су да се њихов „декадентни“ и анархоидни став социјално усмери, те да се надреалисти одреде између припадања грађанском свету и могућности да тај свет мењају и руше. Као добар пример наводили су Луја Арагона који је надреализам заменио сврставањем уз раднички покрет. Ставили су Арагона насупрот Бретону који је и даље остао близак изворним надреалистичким ставовима. На тој линији оштрих спорења и подела по-

чињу да се разликују и београдски надреалисти. То постаје посебно видљиво током 1932. године.

Где је ту Оскар Давичо и каква је његова књижевна и идеолошка улога? Заједно са Ђорђеом Костићем и Душаном Матићем, Давичо објављује књигу *Положај надреализма у друштвеном процесу* (1932). У књизи је оспорена „надреалистичка ортодоксија“ и направљен корак ка оном што је исторично и класно. Остати на старим позицијама, сматрају они, било би погрешно „јер би, тактички, постојање једног посебног надреалистичког покрета, хтело се то или не, било супротстављено оном покрету који једини постоји на бази историјског материјализма, покрету колективизма“ (Давичо, Матић и др., 1932: 115).

Ова књига значила је њихов прекид са дотадашњим застрањивањем и наивним веровањем да једна изолована група писаца може, с идеалистичким опсенама и претенциозностима, ишта значајно учинити и за књижевност и за хуманизовање друштва. А дотадашње своје истомишљенике, који су остали на старим позицијама, називају противницима. Аутори књиге *Положај надреализма у друштвеном процесу*, у чијем је писању највише удела имао Давичо, сматрају да треба напустити „грађански облик надреализма, пошто је испунио и извршио своју улогу“ (Давичо, Матић и др., 1932: 121).

Еволуција надреалистичког покрета иде тако од несвесног и утопијског ка освешћивању стваралачког чина и ангажованој песничкој мисли. У исто време, због ранијих својих заблуда, аутори књиге о положају надреализма размишљају чак и о укидању овог авангардног покрета. Неделотворност покрета и изазови новог времена, на које „бивши“ надреализам није могао да одговори, учинили су да покрет престане организовано да постоји. Његову рану поетику све више ће замењивати књижевна политика.

Од Давича комунисте, који је већ осећао прогон власти, било је сасвим очекивано да прихвати став Партије којим се тражило сузбијање разних индивидуалистичких и неделотворних, друштвено стерилних „теорија“, па и надреализма. Идеолог у Давичу је „ревидирао“, одустајући и одричући се надреалистичке игре с *немоћним* у поезији. Песник Давичо и његов садруг поетичар у истој личности никад се до краја с том „ревизијом“ нису могли помирити. Чак и током педесетих, када је било опасно ићи изван идеолошки прописаних концепата певања и књижевног мишљења, Оскар Давичо је, неретко, прелазио зацртане линије, искорачујући у забрањене зоне књижевне теорије и праксе.

Као да је у постнадреалистичкој фази, осећајући првородни књижевни преступ и „грех“ због напуштања изворних начела Бретонове школе, то дуго време искористио да окајава своја огрешења, доказујући у чему је неспорни и непревазиђени значај надреализма у песничтву и у песничкој мисли. Отуда се са разлогом и каже да је Давичо „најупорнији и најдоследнији заговорник надреалистичке поетике и један од најактивнијих критичара из тог покрета не само по томе што је уверен да је надреализам учинио највише за српску модерну књижевност, него и по томе што је памфлетску форму критичког говора утемељио на традицији надреалистичке поетике“ (Тешић, 2009: 84). То се нарочито види педесетих година прошлога века, посебно у сукобу Оскара Давича са традиционалистима.

Тада је „присутан облик неонадреализма који се још увек није могао тако дефинисати, управо због озлоглашеног и спорног сукоба на књижевној левици у коме су скоро сви надреалисти били ‘обележени’ као троцкисти (писање Јосипа Броза Тита у *Пролетеру* 1939). Наравно, та важна чињеница има, пре свега, своју идеолошку интонацију. Надреалисти обнављају пројекат ‘модернизма’

(!?) око *Пушјева* и *Сведочансћава*; скривају, притом, изразито надреалистичку поетику. Тиме је рат против модернизма/авангарде добио још већу жестину и идеолошко усмерење“ (Тешић, 2009: 452–453). Тај криптонадреализам и расправе о њему у ствари су закаснили епилог спорења о литератури из међуратног периода.

Како било, и педесетих година XX века Давичова поетичка гледишта обнављају причу о надреализму. Отуд у разним поводима или без повода Давичо има надреализам у оптици и критичкој мисли. То му омогућава две ствари: да на подлози обновљених расправа о модернизму/надреализму утемељи гледања на поезију, односно шире схваћену поетику, те да у тим координатама и на основу своје песничке праксе утемељи и аутопоетику.

У потрагу за експлицитном поетиком стога се и кренуло од општијих ставова постулираних Давичовим разумевањем надреализма, али и од знатно ширег стилско-формацијског окружења познатог под називом модернизам или авангарда. Његов однос према надреализму такође ће одредити и однос према слободи у ширем значењу, укључујући и слободу стваралаштва, затим однос према традицији, традиционалном и модерном, те, најпосле, одредиће и његову песничку поетику. Кад се све то сагледава морају се имати у виду и већ помињане Давичове недоследности у ставу према надреализму, али и не мање противуречности када је реч о његовом неразумевању граница слободе, посебно у послератном добу кад на све то имају утицаја и идеолошки ставови Партије којој Давичо припада и ревносно јој служи.

Имајући све околности у виду, може се рећи да се Давичо мењао полазећи од сопственог животног и песничког искуства, али и да је његово разумевање апсолута у поезији и граница слободе у стваралаштву у некој мери било под утицајем званичних, партијских ставова.

С друге стране, не треба превидети ни Давичов несми- рени дух, његов полемички нерв, јаку нетрпељивост пре- ма свему овешталом и пријемчивост за изазове, свежину света и певања.

У том сложеном и противуречном оквиру је и Да- вичов однос према револуцији и песништву: он је пое- зију живео револуцијом, а револуцију певао уверљивим и надахнутим стихом када је бивао аутентичан и пра- ви песник. Понекад је као „примењени“ песник писао и удворничке стихове који се не рачунају у поезију. У томе је искушење, па и проклетство великог дара Оскара Давича, али и његовог певања и мишљења. Песниково слободарство и поезија тада су плаћали данак партијно- сти и тенденцији у литератури. Све те противуречности чиниле су да Давичо буде песник слободар у квргама које је сам одабрао као личну песничку судбину, одно- сно револуционар у служби револуције која сатире свој песнички пород.

У тим његовим колебањима сагледава се и однос према надреализму и концепту „чисте“ поезије. На рас- кол у поетичару и песнику Давичу једнако су утицали сазнање, приговори других, па и оптужба да је надреали- зам велика теорија с мало песничких резултата. У истој равни је и противуречна прича о изворној или неспута- ној слободи у чину аутоматског писања које, на другој страни, трпи оптужбе „за менталну недисциплину, за инвалидирање човекових моћи, за самокастрирање, за мистичност“ (Давичо, 1974: 161).

У сажимању времена и поетичког искуства Дави- чо је временом постајао све обазривији према раним својим опредељењима: „Декаде су прошле. Више нема разлога за боравак у принудном изгнаништву; ја нисам, у апсолутном смислу, никад хтео (па отуд ни умео) да се предам аутоматизму. Прво – нисам веровао у пред-

ност искључиво подсвесног детерминизма, парцијалног у односу на детерминирани спрег свих психофизичких сила што нас чине. Човек јесте више од логике јаве, и више од оне сна, и више од њиховог несинтетичког збира“ (Давичо, 1974: 186). Ако тако и јесте, надреализам је ипак „допринео максималном увећању (или, можда, само увеличању) белина песничке слободе, тиме што се ослободио притисака оних здраворазумских и осталих самозаштитних тематских и изражајних забрана“ (Давичо, 1974: 161).

У том порицању и прихватању, односно у противуречју апсолутног и (не)исказивог, огледа се и Давичов став према исходима аутоматског певања. Ти исходи у полемичкој и критичкој форми призивају Давичово рано певање и мишљење. Отуд крајем педесетих, дакле две деценије од свога књижевног почетка, износи битно другачији поетички став: „Нема уметничког дела које не би било историјски детерминирано временом, тј. друштвом у коме је настало, одређено његовим амбицијама, идеалима, задацима“ (Давичо, 1969б: 276). То сада говори бивши надреалист који је надградио или, чак, поништио подсвесни детерминизам ставом да је уметничко дело „историјски детерминирано“. У промени полазног става огледа се целокупно противуречје Давичових суђења о природи књижевности. Тако се теорија о увећању „белина песничке слободе“ преобразила у књижевну идеологију која у први план ставља друштвеност песничког чина.

У том оквиру боље се разумева Давичов однос према традицији, односно традиционалном и модерном у књижевности. Њега превасходно занима онај ток који је у традицију увео Вук Караџић. Тај ток представља живи глас и језик народа, поклич бунта и слободарства. Осим те вуковске линије и наслеђа модернизма, све друго у вертикали српског мишљења и певања Давичо углавном

негативно вреднује. Његова критичка оштрица посебно је усмерена на светосавски византизам у српској култури, али и на дучићевско-настасијевићевску линију у српској поезији XX века. У Дучићевој поезији Давичо не налази савршенство форме него овешталост израза и испразну реторику, док код Настасијевића не препознаје матерњу мелодију у језику нити вербалну енергију сажете, али згуснуте и семантички богате песничке речи. Зато је за њега, погрешно виђен, Настасијевић „Растков епигон“, чији су стихови „измољчани свитак посног, кртог, мртвог староставља“ (Давичо, 1969в: 213).

Од ових оцена поузданији су Давичови ставови о томе како (не) треба да пева и да мисли савремени песник: „Песници су покушавали и покушавају да јакшићевским јамбовима (са или без његове снаге), Змајевим осмерцем изразе своје Змају и Јакшићу потоње време. Јасно, нису га изразили. И неће остану ли тврдоглави у тим настојањима. Али нека проуче наслеђе ‘модернизма’ о коме је било речи. Убеђен сам да ће, упознавши се с открићима и текстовима тога доба, нарочито на плану израза, смоћи смелости за порицање традиционалистичких утабаних стаза и страсти за налажење одговарајућих форми и садржаја. Тада ће доћи – не до готових шаблона, него до израза који њима треба. Све друго би било, између осталог, лоповлук од кога се мало још зазире у неразвијеним културама“ (Давичо, 1969г: 288).

Давичов приговор анахронизму чест је и у другим његовим текстовима. То се види и кад каже да ће песници одговорити свом позиву ако „савладају прошлост тих не знам више чијих зелених очију и осталих досадашњих буцаклијских идеала лепоте која одавно нема више риме у стварности“ (Давичо, 1974: 99). Баш зато што је песник „застава која лепрша на поетском даху свих бура овог времена, оркана сурових и трајних“ (Давичо, 1974: 99), треба „продужити и откопавати нове лепоте“ (Давичо:

1974: 99). Наук је у овоме: поезија је за Давича непредвидива и вечита свежина света и певања. Отуда поезија не треба да понавља оно што је већ речено, него треба стално да тражи нову реч и звук, нове спрегове и ритмове који се *римују* с духом и осећајношћу савременог тренутка.

Но, проблем је у томе што Давичо уочава како књижевност савременог тренутка показује различита лица. Једно од тих лица открива традиционална књижевност, односно реализам и „савремени реализам“, „тежећи за одразом ствари које *описује*“ (Давичо, 1969г: 328). За разлику од реализма који свет описује, модерна или авангардна књижевност тај свет представља и *изражава*. Зато авангарда и доноси „уметничка открочења“ (Давичо, 1969г: 136), за разлику од реализма („социјалистичког реализма“, „новог реализма“) и његовог гласила *Савременик* који је брана „свему новом и живом у нашој књижевности“ (Давичо, 1969г: 136).

При томе је занимљиво да у „римовању“ времена и уметности књижевни идеолог Давичо заборавља или намерно превиђа како је авангарда чедо њему сасвим стране, грађанске културе, док су „социјалистички реализам“ и „нови реализам“ производ друштва за које се он свим срцем борио. Отуд је мука теоријског ума питање како помирити те противуречности и како „открочења авангарде“ да постану „блиска масама“. Давичо нуди и одговор на питање како помирити те крајности: „Јединством авангардизма и приступачности – уздизањем читалаца до смисла подруштвљености човекове, једине вечне преокупације сваке уметности“ (Давичо, 1974: 136). Дакле, смисао човекове подруштвљености, како је Давичо разумео, треба да се „римује“ с новом осећајношћу и духом неоавангарде. Та замисао, ето, тражи не само нова открочења у књижевности, него и нову свест, нови смисао читања, што значи новог и другачијег човека. А такав

захтев већ има више везе с друштвеним препородом и хуманизмом него с књижевношћу самом.

Сва Давичова гледишта окренута авангарди и над-реализму, реализму и традиционалној књижевности уопште у књижевној су сродности са његовом аутопое-тиком и експлицитном поетиком. У њима се налази кључ за схватање ране поезије Оскара Давича, али и потоњих фаза његовог певања и мишљења. У њима је садржано рембоовско искуство ирационалног дигнуто на песнички квадрат, те сазнања Бергсона и Фројда који су све тајне живота и уметности откривали у инстинкту и интуицији, у сну и подсвести.

Давичов еволутивни пут у поезији и поетици иде од ирационализма ка „контролисаном“ логоцентризму. У њему се осећају дамари исконске лирске чистоте, али и трагови историје, односно освешћеног, оразумљеног, то јест „очовеченог“ песника. „Инфициран“ историјом, Давичо и у најлирскијим песмама, као што је „Хана“, тему љубави прожима социјалним мотивима. Он тиме даје до знања да је његов лирски јунак и песнички субјект отелотворени етос бунта, противан свему што обезбљује човека.

Све показује да је, после раних искустава и искушења са надреализмом, еманципаторска животна самосвест Оскара Давича постала битно начело његовог мишљења и певања. А то повраћено поверење у себе и у реч заправо је пут поезије који иде од „њеног афективног, ирационалног, искрикнутог коренског грцаја до њеног осмишљења у реченичкој комуникативној мисаоности“ (Давичо, 1969д: 314). У таквом мисаоном оквиру *самосвести* се може разумети „као заједништво афективно-ирационалних и дискурзивно-рационалних способности и моћи чија се животворна целовитост најверодостојније

објављује управо у поезији и песничком језику“ (Брајовић, 2001: 14).

То код Давича открива трајни утицај егзистенцијалистички осенченог разумевања који се видно огледа у „опсесивности с којом његови стихови и песме, као у некој врсти продуженог и имагинативно разбокореног одјека хајдегеровско-јасперсовских и сродних мисаоних топоса и идеја, покушавају да у језику забележе бескрајно варијабилно и противуречно, али за модерног човека и неизбежно, круцијално искуство временитости“ (Брајовић, 2001: 15). „Искуство временитости“ образлаже следећи Давичов став: „Чиста песма не постоји. Незамислива ван комуникативне употребности речи, признајем да ту историчност не исцрпљује сва значења песме“ (Давичо, 1969в: 10).

А када је о значењима реч, овај песник ће у тексту „Објашњења *Човекової човека*“ рећи да се код њега јавља потреба да стиховима изазове „стосмислености, ослобађајући их оних двосмислености што се за њихова значења хватају као чичкови за реп јајара, тј. свих излишности што им у практичној употреби неминовно лабаве смисао шаржирајући га разлабављеног барокном непрецизношћу безбројних полузначења“ (Давичо, 1969г: 112). У поезији као естетској, односно вербалној производњи значења, Давича занима *шајно стање човека*, а превођење тог „стања у звуке не може бити довољно адекватно оригиналу, па ни оном што се мутно ћути да се жели да саопшти“ (Давичо, 1974: 54–55). Из тих разлога сâм песнички чин је вербализација предвербалног *шајног стања*. Песма је отуд превођење у реч или артикулација неизрецивог, односно немогућег. Ако то стање у чистом облику или апсолутном смислу није преводиво, онда је смисао певања у томе да му се приближи и да га што потпуније обухвати мрежом речи. До које се тачке у том

процесу може ићи зависи од песника и његових творачких моћи.

Чин певања је отворен процес који се не завршава увек стварањем песме: „Процес што траје током целе песме, технички гледано, састоји се у ослобађању речи од првог њиховог употребног и затеченог смисла. Испод тих значења постоје могућности за низ других: постојећих већ и не, ретко кад употребљених и никад. То је само један део разноразних вербалних збивања приликом стварања песме, али то је онај што остаје отворен и кад је она створена“ (Давичо, 1969д: 325).

Једном речи: песма никад до краја не исказује отворен и у вербалне знаке само делимице преводив процес осећања и мишљења. Песма и певање јесу потрага за што адекватнијим знаком који би тај процес што потпуније исказао. За тим знаком дуже од пола века трагао је Давичо и као песник и као стваралац који експлицитном поетиком покушава теоријски да домисли чин певања. Са одређеним поједностављењима, не рачунајући на често и прејаке Давичове идеологеме, могло би се рећи да такво његово певање и мишљење одликују три фазе. У првој фази Оскар Давичо покушава да прави песнички знак пронађе у аутоматском рукопису, односно „диктату мисли у одсуству сваке контроле разума“. У другој фази књижевни знак је оразумљени, свешћу и историјом „инфицирани“ рукопис. Трећу Давичову фазу обележава свест о недовољности вербалног знака и потреби да се у другом медију трага за оним знаком који би правоваљано исказао човекова осећања и мисли.

У свему томе, у тој потрази за одговором шта су песник и певање има противуречности, система без система, има песничке разбарушености која не успева нити жели увек да буде дискурзивна, а још мање жели да буде у свему нормативна. Тако у есеју „Невиност речи“ Да-

вичо приказује еволутивни пут српске поезије као процес ослобађања од тачног или употребног смисла речи, али и стега њихових невербалних пратилаца – мелодије и музичког ритма, јер они, сабијајући речи „у тврде оквире“ (Давичо, 1979: 179), имају „ефекте поразне по невиност речи“ (Давичо, 1979: 179). На другом месту, у есеју „Искушење поезије“, Давичо објашњава да је песма лукава и да је „ принуђена да не бира средства. Служи се свима. Вербалним, ликовним, музичким“ (Давичо, 1979: 180). Песма је таква пошто је „темпирана на тоталност“ (Давичо, 1979: 180). У тој тоталности Давичо и његова песма користе све што поезија нуди, укључујући и старе форме. То потврђује и један број веома квалитетних његових песама створених на фону песничке традиције у међуратном раздобљу.

Овде је реч о очитим противуречностима Давичовог певања и мишљења. Сличну апорију открива и рана његова фаза, односно гледиште о аутоматском тексту и случајном сусрету речи, доведено у везу са ставом како тридесет и пет година после *Првої манифеста* А. Бретона треба извршити „допуне формуле инспирације коју је донео надреализам“ (Давичо, 1979: 180). И не само допуне, већ и врло велике промене пошто се сада за песму везује и „мисаони садржај“ (Давичо, 1979: 180), па и „друштвена њена ангажованост“ (Давичо, 1979: 180).

У једнаком су противуречју често понављани Давичов став да је поезија *невиности речи*, односно непоновљива свежина певања и мишљења, и његово никад до краја рашчишћено гледиште о надреализму на које *освешћени њесник* у новим временима калемџи аутоматском рукопису непримерене идеолошке садржаје. Тако изгубљена *невиности речи* неће моћи да образложи, а још мање да оправда Давичов став како „у периодима рађања нових система вредности, потребно је да и уметници одјекну на све импулсе целовитости“ (Давичо, 1979: 177). И његова

поезија је бивала такав, често не и срећан одјек, поготову онда када је огољена политичка тенденција урушавала његову поетску пустоловину у непознато и *немоћуће*. Поезија је тада неславно прелазила границу *оної ілавної* постајући оно неважно и ефемерно. Таква је и судбина Давичове мисли о певању када покушава да нађе изговор за прелазак те добро надзиране границе.

Када је ослобођена претераних, па и неоправданих приговора традицији, када се клони противуречја и искушења идеолошке свести, та мисао зна да буде откривалачка и луцидна. Тада трага за неоткривеним, покушавајући да образложи оно што је у ауторовом виђењу ново и значајно. Ако стари облици, како мисли Давичо, и јесу потрошени, ако су труле наслаге песничког језика и певања, они у инверзији могу да поврате нешто од старог сјаја. Противуречећи самом себи, песник „Хане“ некад верује и у старе, заборављене и „окамењене“ речи и спрегове. У новом поретку, контексту и необичном споју те старе речи и „општа места“ могу да створе дух свежине у језику и стиху.

Таква традиција у поезији је жива, као што и на друге начине може да буде делатна у књижевној вертикали. Давичо то, дакле, зна и у исто време неће да зна. Но, ако тај, накнадни и изненадни сев традиције промакне овом песнику или га он превиди, истрајно трагајући за начинима којима се у језик и стих преводе тоталност света и живот у превирању, неће превидети друге, битне феномене певања и песничке логике. Давичо верује да су насушни дар песника и стална потрага за дубинском невиности речи, самосвест лирског гласа и језик који је, рефлектујући свет, сâм научио да мисли време – залога успешне поетске пустоловине. На том творачком путу, изузимајући његову рану прозу, овај песник удружује подсвесно, имагинативно и рационално, хотећи да у ту

густо плетену мрежу мисли и стиха ухвати тоталност света и оног ко тај света пева.

Непосредно изражена Давичова мисао о певању, тј. његова експлицитна поетика, у сталној је динамици, промени и тензији, у искушењу и изазову пред оним што је у поезији било и јесте, али не мање и пред оним што је судбина песништва. Стваралац изузетних знања и завидног песничког искуства зна да судбина поезије није везана само за језик као израз, па он ту судбину ставља у шири оквир везујући је за вербо-воко-визуелни медиј. Више и боље од тога, без обзира на сва искушења поезије у модерним временима, односно у цивилизацији слике, *видовићи писник* зна да ће, као доживљај и мисао, песма „остати и кад не буде ни изговарана, писана, штампана. По свој ће прилици бити тада трансмитована једним системом визуелних знакова који неће морати да почивају на фонемима и азбукама, нити да полазе од речи и речника“ (Давичо, 1974: 205).

И у модерним временима остаје отворено питање како песник може да „изговори себе“ (Давичо, 1974: 223), шта да чини кад „свеукупност предвербалних напона ка изразу не стаје у префабриковане семантичке калупе и моделе“ (Давичо, 1974: 223) и, коначно, како у поезији надокнадити тај мањак. Отуд Давичо размишља да се „другим, нејезичним, допунским оруђем“ (Давичо, 1974: 224) надокнади, тј. „реконструише оно ‘закинуто’ или ‘неизрециво’“ (Давичо, 1974: 224). Такође мисли да би онај од речи одузети или изузети вишак, који није вербално преводив, можда могао да се надомести и искаже кроз слику или у ликовном медију. Ако је стих цртеж душе насликан речима, можда би требало размишљати даље.

Не само да размишља о тој могућности, него ће Давичо и у песничкој пракси ту идеју покушати да преведе

у цртеже–песме. Стварајући *наирџиане* песме у сарадњи са сликаром Пеђом Нешковићем, песник верује да ствара један нови словарь. Тај словарь „обрађује значење предвербалног отпадног материјала што сагорева у магновеном блеску који омогућује појаву речи“ (Давичо, 1974: 226). Но, и та побуна против језика или појава која уметност речи води удвајању, тј. у синкретизам, једнако је ослоњена на помоћно или преводиво средство – својом природом немоћно да у потпуности изрази „предвербални напон“ или доживљај, односно песму зачету, али нерођену на прагу свести. Но, сви ти остварени, још више замишљени експерименти, какав је и надреализам, нису дали очекивани резултат нити су решили питање *невиности речи* и замисао да „предвербални напон“ нађе потпун језички или неки други израз. У томе је мука и радост, искушење и изазов, успење и суноврат певања.

Сва та искуства над амбисом поезије мислио је и певао Давичо током целог стваралачког века; речју, противуречно певао, мислио и живео. Песма у настанку и рођена песма два су стања и две не сасвим исте чињенице духа. У превођењу једног искуства и стања у друго увек се губи нешто битно. И кад песник чуду певања служи без остатка, а Оскар Давичо је том чуду у својим најбољим песмама служио, *оно љавно* ипак измиче – признало се то или не. А он је то признавао и, како би другачије, није признавао. Заправо је несмирено трагао за тоталношћу поетског изрази, трагао за стазама и богазама знака који би посведочио првородно, унутарње биће песме. Том трагању за тоталношћу изрази, који би био „ангажовани крик“ (Давичо, 1974: 230), Давичо се страшно и предано одужио својом песмом и експлицитном поетиком.

Литература

- Давичо 1974:** Давичо, Оскар. *Ришјуали умирања језика*. Београд: Нолит.
- Давичо 1969:** Давичо, Оскар. *Новине невино: есеји и чланци*. Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо 1969б:** Давичо, Оскар. *Ношес: есеји и чланци*. Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо 1969в:** Давичо, Оскар. *Пристиојностии: есеји и чланци*. Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо 1969г:** Давичо, Оскар. *Поезија, ошйиори и неошйиори*. Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Давичо 1979:** Давичо, Оскар. *Веверице – лейшйири или недошйис обојеној жбуна*. Београд: Просвета.
- Тешић 2009:** Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда. Књижевноисторијски контекст (1902–1934)*. Београд: Институт за књижевност и уметност–Службени гласник.
- Брајовић 2001:** Брајовић, Тихомир. „Поезија виталистичке самосвести“, у: Давичо, Оскар. *Хана и групе њесме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јевтић 2011:** Јевтић, Милош. *Радоси чииања. Разговори с њесницима*. Београд: Службени гласник.
- Давичо, Матић и др., 1932:** Давичо, Оскар, Матић, Душан, Костић, Ђорђе. *Положај надреализма у грушшвеном шроцесу*. Београд.

Petar Pijanović

AN EXPLICIT POETICS OR THE “ENGAGED SCREAM”
OF OSKAR DAVIČO

Summary

With certain simplifications, discounting Davičo’s often disproportionate ideologemes, one can claim that his poetry and his literary reflections can be divided into three phases. In the first phase, Oskar Davičo tries to find the real poetic sign in automatic writing, i.e. “the dictate of thought without any control of the reason”. Davičo’s explicit poetics follows that lyrical position. In the second phase, the literary sign represents writing and thinking that are infused with reason, “infected” with consciousness and history- Davičo’s third phase is marked by an awareness of the verbal sign’s insufficiency and the necessity to search other media for a sign that would properly express human thoughts and feelings.

Тихомир Брајовић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(tbrajo@eunet.rs)

ДАВИЧО, МИЉКОВИЋ, УЈЕВИЋ: ЈЕДАН (НЕ)МОГУЋИ РАЗГОВОР О БУДУЋНОСТИ ПОЕЗИЈЕ¹

Апстракт: Компаративно тумачење схватања о будућности поезије неких од водећих песника српског (О. Давичо, Б. Миљковић) и хрватског (Т. Ујевић), али и европског модернизма (А. Бретон). Осврт на предмодернистичка становишта (Ф. Шлегел, Лотреамон). Разумевања односа човекових рационалних и ирационалних способности у лирском песништву као фокус тумачења. Културолошки и идеолошки контекст као сазнајни хоризонт. Интегрализам и асимилизам као комплементарна „лица“ модернистичке песничке утопије. Оскар Давичо и појава постмодернистичких разумевања песништва.

Кључне речи: романтизам, модернизам, постмодернизам, надреализам, дадаизам, авангардизам, рационализам, еманципација, свест, подсвест, интегрализам, асимилизам.

Да ли и у овом непоетичном добу које је – судећи по многу чему – знатно наклоњеније прози, па се у њој радије и препознаје, још постоји могућност да се на битан начин говори о поезији, онако како је то, рецимо, узорно учињено пре равно двеста година, у славној расправи *Gespräch über die Poesie* Фридриха Шлегела, у којој је, у виду замишљеног разговора протканог теоријским

1 Овај текст настао је у оквиру рада на пројекту *Српска књижевност у европском културном простору* (бр. 178008) при Институту за књижевност и уметност у Београду и под покровитељством Министарства за науку и технологију Републике Србије.

пасажима, у сам освит модерне књижевности казано шта она јесте, и такође сугестивно наговештено шта би тек могла да буде?

Чини нам се да је за почетак довољно присетити се ентузијастичког уверења пионира романтизма о томе да „поезија зближава и сједињује нераскидивим везама све душе које је воле“ (Шлегел 1992: 9), па разумети да је, упркос свему, то у извесном смислу могуће и у наше време, макар у једнако фиктивном и условном виду. Увек је, дакле, могућ „разговор“ о поезији оних који су јој склони и наклоњени, посебно кад је реч о онима који је воле можда и понајвише, а то су сами песници. Па чак и ако то заправо никад нису учинили у дословном значењу речи. Потребно је само пронаћи одговарајућу тему, упоришну тачку тог фиктивног дијалога, и његова вероватност већ неће бити само начелна.

Два столећа после романтичарске најаве о томе да „велика револуција ће захватити све науке и уметности“ (Шлегел 1992: 41) и да је поезији потребна „нова митологија“ која „треба да буде ново спремиште и суд старог вечног извора поезије“ (Шлегел 1992: 40), шта би друго, у ово неромантично време оглашене смрти старих и нових митологија, могло да буде упоришна тачка битног размишљања о поезији, ако не питање њеног актуелног и будућег статуса? Па ако – одмотавајући клупко књижевног памћења од овог момента унатраг – бацимо поглед на оно што су о овој теми мислили и говорили неки од најпознатијих и рефлексивно најангажованијих песника код нас, поменути фиктивни дијалог о будућности поезије постаје безмало „чујан“ и у неку руку стваран.

Полазимо од једног позног, такорећи завештајног текста Оскара Давича, песника који је својим песништвом, али и својим мишљењем о поезији, повезао прву и другу половину двадесетог века, авангарду и неоаван-

гарду, модернизам и оно што је дошло после модернизма. Објављен средином осамдесетих година прошлог столећа, неколико година пре Давичове смрти, и то као есејистички додатак песничкој збирци *Ђачка свеска сећања*, „Песников есеј поводом 60-годишњице надреализма“, са такорећи надреалистички алогичним и „аутоматским“ насловом „Опет два сата изјутра. Глацијални јануар исто, седмицу касније“, тај текст између осталог доноси и ауторово разрачунавање с младалачким схватањем поезије. „Нисам ли погрешно што сам се тако и на толико времена држао схватања датираних 1924. године“ (Давичо 1985: 146), пита се овде песник *Хане* и коаутор познате брошуре *Положај надреализма у друшћивеном процесу*, осврћући се с деценијске дистанце на нека од кључних становишта из Бретоновог првог манифеста надреализма. Ова, у неку руку ревизионистичка недоумица тиче се, наравно, у првом реду фамозног надреалистичког револта према контроли разума, сада схваћеној у значењу идеолошке последице и категоријалног израза „поретка грађанског друштва“ и тзв. буржоаске свести.

Остајући трајно привржен изворном, међуратном авангардистичком пориву „немирења са датим егзистенцијалним редом појава у свету“, Давичо се, међутим, у исти мах пита и „није ли наивно хтети да се сва богатства још неодмотаног живота... сва обиља слободе, сведу на неколико естетских канона који не могу да важе заувек, за сва оваплоћења поезије... за садржаје... још у настајању тек?“ (Давичо 1985: 154), с критичком поентом упереном према надреалистичком фаворизовању подсвести, израженом у запажању да „из подсвести одвојене сасвим од свести нема пута за песму“ (Давичо 1985: 152). Ваља, узгред, подсетити и на то да је песник *Вишње за зигом* још средином седамдесетих, у амбициозно писаним *Рићуалима умирања језика*, признао да је његово „одвајање од надреализма“ почело управо од тога

што није био до краја убеђен у „детерминизам подсвести као општељудског апсолута, као законитости што треба да га... непобуњено и дословњачки једино структурише“ (Давичо 1974: 140).

У знатној мери одређена левичарско-напредњачким идеолошким хоризонтом, Давичова начелна дилема за будућност, „хоће ли се и у неграђанском свету песници морати да залажу и даље за дезертирање из строго контролисаних зона цензура, забрана и остале *феудалне, буржоаске* и уопште *класне груштивеноси* и онда кад класних супротности више неће бити?“ (Давичо 1985: 154), такорећи истовремено, међутим, прераста у критичку запитаност о томе „зашто се одрицати свести у име неког социјално самоограниченог револта неспособног да до краја промисли последице својих полазних позиција?“ (Давичо 1985: 155). Овако постављено размишљање заокружује се пак једним реторски универзалистичким гестом. „Зар поезија нема право на све што јесте човек, сва свест и не, на разум и не; нема ли права на добро и зло, на ропство и... Стој!“, упозорава на овом месту аутор *Човековој човека*, готово здраворазумски се питајући „Зар ропство пева? А слобода, зар она?“, да би одмах потом дао и одговор: „Ни једно ни друго. Ропство пева о слободи, не о ропству; али пева и слобода о већој, антитетичној слободи у односу на оно што је на снази“ (Давичо 1985: 159).

Осим самостално, као неку врсту хуманистички интониране сентенце, наведену тврдњу могуће је, а можда и умесно, разумети и као интертекстуалну реплику своје врсте, упућену – после равно четврт века – једној од најславнијих недоумица модерног српског песништва у виду често навођених стихова Бранка Миљковића – „хоће ли слобода умети да пева / као што су сужњи певали о њој“. Исказано на завршетку последње песме циклуса „Критика поезије“ из збирке *Порекло наде* (1960),

Миљковићево поетски памтљиво питање и сâмо, попут пословично надреалистичког отпора хегемонији грађанског поретка и његових културних израза, могло би да се каже без зазора, носи неизбрисив белег друштвене (само)свести, подигнуте до аутопоетичког, насловно истакнутог начела „Поезију ће сви писати“. Овакав песнички слоган не изненађује, наравно, од песника који је у јавним оглашавањима истицао: „Себе сматрам унуком надреалиста“ (Миљковић 1965: 250), а у песми под називом „Судбина песника“, опет из циклуса „Критика поезије“, на трагу авангардистичко-надреалистичког друштвеног ангажмана, поручивао да „Свет се дели на оне који су запевали / и оне који су остали робови“, додајући у профетском тону да „долази дан великог ослобођења / Песме ће се отворити ко тамнице / Песници ће бити уништени / Песме ће бити прилагођене“, будући да „Некад само песницима доступне тајне / Биће проглашене својином народа“. Овај футуристичко-поетички популизам у песми „Поезију ће сви писати“ експлициран је, најзад, максималистичким уверењем да „неће бити у људском говору таквих речи / којих ће се песма одрећи“, што значи да „истина ће присуствовати у свим речима / на местима где је песма најлепша“.

Надреалистичко „наслеђе“ овог крајње захтевног песничког схватања јасно је распознатљиво чим се баци поглед уназад, рецимо на онај део *Првої манифеста надреализма* у којем се истиче да „човек налаже и располаже. Само до њега стоји да сав припадне самом себи“, а „поезија га томе учи. Она носи у себи савршену накнаду за невоље које подносимо“, што претпоставља да ће да „дође време кад ће она прокламовати крај владавине новца, и када ће једина да подели небесни хлеб на земљи! (...) Није ли на нама који већ од ње живимо да захтевамо да она помогне превагу онога што сматрамо за своје најобухватније сведочење“ (Бретон 1979: 29–30).

Посредничку улогу између таквог, месијанско-еманципаторског, али још увек у неку руку елитистички самосвесног разумевања песничке речи, и њеног визионарног произвођења у ранг прагматично-популистичког амалгама сутрашњице код Бранка Миљковића имала су, по свему судећи, схватања признатог претече надреализма, Исидора Дикаса, званог Лотреамон. „Поезија мора да има као циљ практичну истину“, изричито захтева аутор *Малдорорових њевања* у свом програмском „Предговору за једну будућу књигу“, под називом *Поезије*, посвећеном размишљању о томе шта ће поезија тек бити, додајући да: „Песник треба да је кориснији од било кога грађанина свога племена. Његово је дело законик дипломата, законодавац, учитељ младежи. (...) Вратимо се Конфучију, Буди, Сократу, Исусу Христу, моралистима који су, умирући од глади обилазили градове!“ (Лотреамон 1964: 252). У коначном исходу ове велике обнове првобитног савеза поезије и етике пак, интертекстуално распознањиво верује Лотреамон, „поезију треба да пишу сви. Не само појединци“, јер, „ма каква била интелигенција једног човека, начин мишљења треба да буде једнак за све“ (Лотреамон 1964: 259–261 *passim*).

Од Лотреамона, преко Бретона, па до Давича и Миљковића код нас, успоставља се, дакле, једно неформално али чврсто песничко сродство по избору и уверењу, засновано на максималистичкој пројекцији песничке мисије у свету, у смислу крајњег подвргавања њене занатске и еснафске аутономије прижељкиваном и призиваном преображају општељудске стварности. *Песнички чин као њесѝ анѝројолошке еманѝиѝације, њоеѝика као ѝроѝресивна и улѝимѝивна еѝика своје врѝѝе* – то је, рекло би се, концепт на којем почива овако усмерено мишљење о донетима и границама поезије, одмерене према ономе што она јесте, али и што ће тек да буде. Мислећи и певајући о песничком умећу као у основи ослободилач-

ком и ослобађајућем дел(ов)ању, које нема тек социјално, односно политичко или идеолошко, него – у крајњој линији – општељудски морално значење, поборници тог концепта назначили су обресе једне универзалистичке визије песништва која позива на дијалог и разумевање.

На разумевање, нема сумње, позива већ сама пројекција будућег, популистичко-прагматичног статуса песништва, на неки начин инхерентног надреалистичко-авангардистичком наслеђу, и тако видљивог код Миљковића, али и код Давича, рекло би се, а концепцијски сажетог „у објективном преображавању света, у превазилажењу субјективизма кроз један материјализам који би био кадар да непосредно утиче на ствари“ (Надо 1980: 259), што значи да „са својом судбином се... треба огледати у самом животу, на терену саме стварности“, при чему „надреализам није имао амбицију да сваком појединцу дâ посебну лозинку за пролаз, већ да обезбеди једно Сезаме-отвори-се за све“ (Надо 1980: 263). У каквом је односу – ваља се, међутим, запитати – ова афирмација жељеног свеприсутства и свеприменљивости песничког превратништва према оглашеној надреалистичкој апологији подсвесног и ирационалног? Посебно ако се има у виду чињеница да су Бретон и компанија заправо само реафирмисали магистрални ток модерног европског мишљења о поезији, наговештен већ у време раног романтизма, рецимо у поменутом *Разговору о поезији* Фридриха Шлегела, у којем се дословно каже „да у томе се и састоји почетак сваке поезије: да се ликвидирају ход и закони разумног ума како бисмо поново били пренети у лепи неред фантазије...“ (Шлегел 1992: 45). Да ли и како то, дакле, песничка „ликвидација“ разума може да доведе најпосле до, народски и здраворазумски гледано, хармоничног стања у којем „Некад само песницима доступне тајне / Биће проглашене својином народа“, јер „истина ће присуствовати у свим речима“ и „поезију ће

сви писати“? И хоће ли, у том случају, слобода заиста „умети да пева / као што су сужњи певали о њој“?

На овом месту важно је приметити да суспензија – ако баш није дословно реч о оглашеној „ликвидацији“ – разума представља тек први корак, „почетак сваке поезије“, па можда у том смислу ваља „етиолошки“ разумети и авангардистичко, односно надреалистичко, а пре тога и дадаистичко, као, наравно, и изворно романтичарско неповерење према рационалном: као одбрамбени, дистинктивни отпор деспотији грађански афирмисаних облика свести и њихових културних еквивалената. У том смислу, авангардистички револт садржао је, као што је не једном примећено, одређену резерву и према психоаналитички атрактивној експлоатацији „нижих“ нивоа душевнога живота, што ће рећи да су дадаисти и надреалисти такорећи од почетка „били сумњичави према ‘буржоаском’ карактеру Фројдове мисли, осјећајући да његова терапија има циљ да се човјек прилагоди свом друштвеном положају“ (Хопкинс 2005: 99). Скептични према актуелном опхођењу с моћима ирационалнога, надреалисти су, другим речима, свој преврат разумели пре свега као пустоловину прелаза, транзиције и припреме за коначно ослобођење. „Машта је можда на путу да поврати своја права“, с опрезном надом примећује Бретон у *Првом манифесту*, одмах додајући: „Ако дубине нашег духа скривају чудне снаге... потпуно вреди докопати их се прво, да бисмо их потчинили затим, уколико је то умесно, контроли нашег разума“ (Бретон 1979: 23). Свргавање „старог“, дискредитованог разума у име будућег, ослобођеног разума и једне обновљене, недискредитоване свести – то је, чини се, замисао на којој је почивала ова апологија песничког права на побуну против превазиђеног друштвеног укуса. У тумачењу српске надреалистичке „филијале“ и њеног можда најпознатијег програмског написа, *Нацрта за једну феноменоло-*

тију ирационалној, ова „развојна“ логика водила је пак закономерном увиђању да „морално искуство поезије показује да, у овом тренутку, свест, својом модерношћу, својом сазрелошћу, својим суперлативом има да буде стављена подсвести у службу... и као таква, да одигра своју улогу... у процесу свој дијалектичкој синтетицисања са подсвешћу“ (Поповић, Ристић 1931: 159–160).

Овај визионарски концепт препознавали су, ако га нису у свему делили, и песници који слове тек као „сапутници“ међуратне авангарде, што значи да су у неким аспектима били критични према њеним схватањима и бојним слоганима. „Циљ је пјесничке и књижевне магије, у коначној тачци да опјева и забиљежи како се човјек, послје стогодишња робовања и заблуда, на сигурној нози устобочио у својој свијести и невиности (...) на догледу звијезда, а у додиру с тлом којему жели бити господар... у својој могућој снази и пожељној вриједности“ (Ујевић 1979: 21), антиципирајући и усвајајући карактеристичну авангардистичку реторику еманципације од цивилизацијског робовања пише и Тин Ујевић, тек неку годину након Бретоновог *Манифеста* и нешто пре *Нацрта за једну феноменологију ирационалној*. Није при томе непознато да је аутор славне *Колајне* и можда још славније *Свакидашње јадиковке* био прилично резервисан према надреалистичкој глорификацији подсвесног и идеји „аутоматског писања“, истичући, на пример у есеју под називом „Надреалистички осврти“, да „надреализам који у теорији рјешава дијалектику збивања, у пракси би могао да остане изван дијалектике модернизма који би сматрао напредак материјалне технике као претпоставку сваке адекватне поезије“ (Ујевић 1965b: 212), што ће рећи да – читамо на другом месту, у огледу о метаморфозама надреализма – „као револуција, тај покрет значи дубљење у мјесту (...) Он је, у виду интелектуалне радикалности, благослов свим постојећим стањима сви-

јета“ (Ујевић 1965а: 426). С неодобравањем означавајући „књижевност по скупинама“ као израз волунтаризма, и поново се укључујући у дебату о будућности песништва, песник *Ауша на корзу*, с друге стране, у есеју „Код г. Андре Бретона“, још једном истиче да, после свега, „важно је напак осовити се и остати на ногама, а не бити играчка којом се усуд и слијепе силе испразно титрају. Тако ће на концу конаца човјек у књижевном дјелу гледати без заостатка свијест саму. Дјело ће бити од првога до задњег ретка свијест...“ (Ујевић 1986: 97).

Врхунац оваквог разумевања проналазимо, пак, у Ујевићевом есеју шпенглеровског наслова, „Сумрак поезије“ (1929), у којем се скепса према Бретону и следбеницима још једном потенцира сугестијом да „надрелизам је можда покус да се старим кумирима врати поштовање“, али се – још важније – тврди и да је „умјетност баш крепусколарни, завршни, облик сазнања“ (Ујевић 1986: 382). То есхатолошко виђење поткрепљено је у неку руку футуристичким убеђењем да „неминован пут будућег развоја бит ће тај да ће наука и научна техника... да заграби или боље закорачи на подручје уметничкога стварања; упоредо с тим ићи ће и велико предругојачење у осјећају људи. Осјећаји ће бити мање интезивни, многобројнији, разноврснији... излазећи из поља страсти, они ће да буду просвијећени и интелектуализовани“ (Ујевић 1986: 392). И управо поменуто „излажење из поља страсти“, претпостављено превладавање афективности у корист интелектуалности, биће, наговештава песник *Ауша на корзу*, узрок због којег „поезија ће у томе стадију господарскога развоја... да сасвим ишчезне“. Орочавајући неумитно „ишчезавања“ песничке речи на интервал од „50 или 100 година“, што у крајњем случају означава наше време, Ујевић ипак сматра да „поезија неће да умре без насљедника. Све њене благодети прећи ће у насљедство прози, новели и роману“;

та нова, популистички прилагођена уметност, међутим, „неће бити социјална умјетност... проповиједајући неку тенденцију; то ће бити умјетност која ће да припада сваком и свима, цијелој друштвеној заједници, а поједини стваралац неће за њу имати веће заслуге него је иначе има квалификован и даровит радник (...) имајући као конзумента друштвену цјелину од првога до посљедњег човјека“ (Ујевић 1986: 392–393 *passim*).

Тридесет година пре Миљковићевог песнички популистичког пророковања да „Песници ће бити уништени / Песме ће бити прилагођене“, и то тако што „Биће проглашене својином народа“, Тин Ујевић имао је, дакле, виђење „коначнога заласка поезије“ и њеног преласка у уметност „која ће да припада сваком и свима, цијелој друштвеној заједници“. Разлика је само у томе што је песник *Порекла наге*, као убеђени наследник надреалистичких идеја, мислио да „поезију ће сви писати“, па се, према томе, може казати и да је веровао у неку врсту песничког *инијетрализма*, а песник *Лелека себра* је, као убеђени скептик у погледу домашаја надреалистичког пројекта, мислио да ће поезија у будућности „да погине са слободним стихом који је њено најзрелије и највише очитовање“, што значи да је веровао у *асимилизам* као неизбежну „судбину“ лирског песништва. И у једном и у другом случају, међутим, у тој замишљеној и/или пројектованој будућности поезија више не би могла да буде оно што је била пре ње – обликотворно ексклузиван и у неку руку аутономан вид језичког опхођења даровитих појединаца с битним садржајима и проблемима људскости као имагинативно самосвесним изразом модернога сопства.

Оно што није задесило Миљковића и Ујевића – удес живљења у прорекнутој будућности поезије – дочекао је, међутим, трећи учесник овог имагинарног разговора, Оскар Давичо. Појављујући се, у контексту списатељ-

ског третмана поменуте проблематике, као онај који је надживео и „преживео“ надреализам, мада се никад није одрекао изворних подстицаја међуратне књижевне авангарде, песник *Каироса* одабрао је можда прави моменат, шездесету годишњицу од појаве Бретоновог првог манифеста, за рекапитулацију превратничког концепта на којему је овај почивао. Кад кажемо „прави моменат“, уједно мислимо на „повољан“, као и на „преломан“, „кризни тренутак“ као време које коинцидира с јењавањем и исцрпљивањем модернизма у његовом дугом ходу кроз прошло столеће, али и с појавом онога што долази након њега у виду посломодернистичких схватања и дискурзивних пракси, будући да се „често каже да постмодерни период почиње 1977. године, с публикацијом *Језик њоси-модерне архитектуре* Чарлса Џенкса“ (Reed 1995: 271), а чувена и широко утицајна студија Жан-Франсоа Лиотара *Поси-модерно стицање* објављена је 1979. године, што значи да је озбиљна теоријска елаборација постмодернизма и добила замах управо тада.

Тачку додире између тзв. „историјске“ авангарде и постмодерне у овом случају представља критика рационализма као повлашћеног схватања на којем почива цивилизацијски обележавајући концепт прогреса и еманципације човечанства у последњих неколико столећа. Дистанцирање од рационализма као идеје подразумева при томе да је он већ у свом заснивању био предодређен да, у крајњој линији, доведе до „самоуништења просветителства“ као идеолошког и културног покретача (западно)европске цивилизације, јер је – како примећују Хоркхајмер и Адорно у својој познатој студији о дијалектици просветителства – „у самом појму овог мишљења, а не само у конкретним историјским формама... садржана клица оног назадовања до којег данас свуда долази“ (Horkheimer, Adorno 1974: 9), с исходом у парадоксалној

спознаји да „проклетство непрестаног напретка јест непрестана регресија“ (Horkheimer, Adorno 1974: 47).

Попут изворно авангардног атака на разум и његове алатке, с последицом у дадаистичкој афирмацији случајности као „несвесног ума“ који води „радикалном нападу на дуалистичко мишљење“ (Richter 1997: 60) у смислу просветителско-рационалистичке потребе за прегледним и јасним резонувањем, као и с аналогном последицом у надреалистичком поверењу у „аутоматско писање“ у смислу „диктата мисли, у одсуству сваке контроле коју би вршио разум“ (Бретон 1979: 36), постмодернистичка схватања одликују се такође сумњом у магистралне цивилизацијске конструкте или тзв. *велике нарације*, јер „велика прича је изгубила веродостојност... и као спекулативна прича и као прича о еманципацији“ (Лиотар 1988: 62). Ово заказивање поверења у *метанарације*, које иначе сведоче о рационалистички устројеном „преовлађивању наративног облика у формулисању традиционалног знања“ (Лиотар 1988: 36), у крајњем исходу резултовало је отпором ономе што се у постмодерном дискурсу означава деридијанским конструктом *лојоценџризма* као „веровања у то да рационални језик и мишљење представљају нешто што заиста постоји и што има присуство у стварности“ (Taylor, Winqvist 2001: 232).

Уз неизбежан ризик од поједностављивања, можда је, уз све претходно речено, могуће казати и то да поменути постмодернистички отпор ипак није био – као у случају дадаистичко-надреалистичког револта – превасходно антагонистичан и агонистичан, него знатно више преиспитујући и проблематизујући, што значи да категорије разума и свести нису недвосмислено проказане као у доба Бретона, Царе, Хуга Бала и осталих првака европске авангарде, већ су попримиле неретко травестијски „искошена“ и метапојмовна обличја, као, примерице, у Слотердајковој *Критици циничног (раз)ума*, рецимо, која

се отвара тврдњом да се „модерни цинизам представља као такво стање свести које долази након наивних идеологија и њиховог просветитељства“, бивајући, међутим, у коначном збиру ипак „наивнији од свести коју жели да раскринка“, зато што „у својој рационалности добрих манира, он не успева да се носи с изопачењима и обртима модерне свести“ (Sloterdijk 2001: 3).

Чини се да је Оскар Давичо био сасвим свестан овог померајуће опсесивног враћања на неуралгичну тачку цивилизацијског и књижевног мишљења. За разлику од Тина Ујевића, увереног да ће управо песници бити својеврсни весници жељене будућности, у којој би се човек најпосле, „после стогодишта робовања и заблуда... устобочио у својој свијести“, аутор *Хане* је, наиме, у осврту на сопствене и туђе авангардистичке заносе разумео неминовност трајног садејства рационалних и ирационалних чинилаца песничког стварања. Деценијама живећи и пишући у – барем декларативно – „неграђанском“, тј. идеолошко-историјски „еманципованом“ свету о којем су снатрили надреалисти, песник *Вишње за зигом* могао је, стога, у смирај своје интелектуалне и артистичке пустоловине да устврди како „и да хоће, песници се... не могу ослободити закона тј. логике... што сажето егзистира у структури сваке реченице“ (Давичо 1985: 161), али је при томе заправо „реч... о стању извесне привремене и непотпуне еклипсе здраворазумске свести која, кад је реч о песницима, ионако није никад у пуној форми“, с прецизирањем да „реч је... у ствари, о *међусвесћи која је њој свесћ...* на средокраћу између једне и друге, између слоја свести који зовемо подсвест и оног који зовемо само свест“ (Давичо 1985: 160).

Ово, скоро специјалистичко, разликовање нивоа и модуса свести може се видети и као други начин да се одговори на ревизионистичку недоумицу с почетка, која обелодањује запитаност о томе „зар поезија нема право

на све што јесте човек, сва свест и не, на разум и не...“ Али разумевати песништво као полигон антрополошке еманципације, видели смо, лојално надреалистичком наслеђу или с резервом према њему, свеједно, у исти мах подразумева и присуство једне ултимативне етичности. У неку руку сведочећи из есхатолошке будућности о којој су певали и мислили Миљковић и Ујевић, Оскар Давичо није то сметнуо с ума. Читање његових позних песничких књига из осамдесетих година прошлог века, као што су *Гладни сџолив*, *Мали ојласи смртни* или пак *Ђачка свеска сећања*, доноси комплексно, каткад противречно и збуњујуће, али несумњиво на свој начин узбудљиво искуство разабарања сред еруптивне магме поетског језика и плиме песничких слика које, међутим, као да постојано проистичу из истог, невидљивог изворишта. Знатно ближе уверењу да „неће бити у људском говору... речи / којих ће се песма одрећи“ него наспрамном, императивном веровању да „истина ће присуствовати у свим речима“, а у дослуху с песниковом зрелом спознајом да поезија „има право на све што јесте човек“, ово фасцинантно неугасло извориште могло би, рецимо, као једним од многих могућих слогана да буде обележено сугестивним епиграмом из Давичове постхумно објављене збирке стихова, *Прва рука*, прикупљене из оставштине, који казује да „Вечност поставља стара питања. На њих стижу / Старији од ње и млађи од нас одговори“ (Давичо 1999: 53).

Парадокс је зачудно-мудроносна фигура на којој почива ова (пост)метафизичка доскочица о рвању с временом, у целини – рекло би се – усмерена својом оштрицом на илузију (раз)ума у смислу каузално-логичког устројства. Појављујући се у виду *разрешујућеј не-разрешења*, као и другде у простору поетске луцидности Оскара Давича, парадокс овде заправо потказује привид резолутног разликовања случајности и нужности, ираци-

оналнога и рационалнога, подсећајући нас још једном на давно запажање Фридриха Шлегела да „разум је један једини, и то исти код свих; али како сваки човек има своју сопствену природу... тако свако у себи носи и своју поезију“ (Шлегел 1992: 9). У Давичовом тумачењу то значи да поезија може да нам одгонетне чак и тајну вечности – каткад, или можда увек – на потпуно неочекиване и непредвидљиве начине. „Кад је неко склопио насумце слова у једну / Реч, као да је изрекао тајно име вечности. Она / се одазвала целим својим узалуђем“ (Давичо 1999: 52), вели стога писац *Радној наслова бескраја*, поигравајући се – можда – с религиозно-митолошким и цивилизацијско-културолошким аксиомима, као правоснажни баштиник дадаистичко-надреалистичког наслеђа у српској књижевности, и у исти мах – опет можда – наговештавајући једно постесхатолошко и постапокалиптично, ново–старо поимање жељене универзалности песничке речи. *Нема вечности изван еџистенцијалне, ѿренуџне свеџлости оџкровења џесничке речи*, изван њене језичке материјалности и (не)контингентности, којима ми (не) дајемо пуноћу значења и смисао што (не) може да траје, и ма колико контрадикторно изгледало, тако је, а све друго је тек „узалуђе“ празних конструкција и метафизичких гласина – као да, с оне стране еџистенције, а захваљујући непогрешивој „насумичности“ својих озарујуће нескрасивих стихова, након свега поручује песник *Каироса*.

Безмало цело столеће од Ујевићевог пророковања неповратне абдикације песништва у корист прозе, које се ипак није до краја остварило; педесет година од Миљковићевог предвиђања да ће поезију сви писати, које тек што се није обистинило, с неизвесном перспективом опстанка читаоца у тако пројектованом, панскрипторском друштву; и пуних четврт века од кад је последњи пут сама исказана, Давичова страсно противречна апо-

логија *инстантне вечности* песничке речи за овај час, за час-по-час, за сваки будући час у којем се отргнемо од робовања недохватним представама, а својом свешћу, међусвешћу и подсвешћу постанемо пријемчиви за гласове аутентичног песништва, изгледа нам можда смисленија него икада. Могуће је да такво схватање звучи попут неке надреалистичке досетке, али у њега је – чини се – стало целокупно искуство ове неупоредиве песничке авантуре: Будућност поезије не почиње незнано кад, незнано где и незнано с ким; она наступа управо овог часа, и одлучује се од овог часа, овде, међу нама, и припада нама, као и свима другима, знанима и незнанима, који су приправни за њу. Добро дошли, дакле, у ту будућност!

Литература

- Бретон 1979:** Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Preveli Lela Matić i Nikola Trajković. Kruševac: Bagdala.
- Давичо 1974:** Davičo, Oskar. *Ritualni umiranja jezika*. Beograd: Nolit.
- Давичо 1985:** Давичо, Оскар. *Ђачка свеска сећања*. Београд: Просвета.
- Давичо 1999:** Давичо, Оскар. *Прва рука*. Београд: Просвета.
- Хопкинс 2005:** Hopkins, David. *Dada i nadrealizam*. Prijevod Dušan Janjić. Sarajevo: Šahinpašić.
- Horkheimer, Max i Theodor W. Adorno.** *Dijalektika prosvjetiteljsva*. Prijevod: Nadežda Čačinović – Puhovski. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost 1974.
- Liotar, Žan-Fransoa.** *Postmoderno stanje*. Prevod: Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
- Lotreamon.** *Sabrana dela*. Prevod i komentari Danilo Kiš i Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit 1964.
- Миљковић, Бранко.** *Песме*. Избор и предговор Петар Џаџић. Београд: Просвета, 1965.

- Nado, Moris.** *Istorija nadrealizma*. Preveo s francuskog Nikola Bertolino. Beograd: BIGZ, 1980.
- Popović, Koča i Marko Ristić.** *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Reed, Christopher.** „Postmodernism and the Art of Identity“. *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*. Third edition, edited by Nikos Stangos. London: Thames and Hudson, 1995. 271–293.
- Richter, Hans.** *DADA art and anti-art*. Translated from the German by David Britt. London: Thames and Hudson, 1997.
- Sloterdijk, Peter.** *Critique of Cynical Reason*. Translation by Michael Eldred; Foreword by Andreas Huyssen. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2001.
- Šlegel, Fridrih.** *Razgovor o poeziji*. S nemačkog preveo Dragoimir Perović. Beograd: Rad, 1992.
- Taylor, Victor E. and Charles E. Winquist.** *Enciklopedia of Postmodernism*. London And New York: Routledge, 2001.
- Ujević, Tin.** *Kritike, prikazi, članci, polemike. O hrvatskoj i o srpskoj književnosti*. Sabrana djela – svezak VII. Zagreb: Znanje, 1965a.
- Ujević, Tin.** *Eseji, rasprave, članci II. O stranoj književnosti II, o književnosti i umjetnosti, o domaćim i stranim umjetnicima*. Sabrana djela – svezak IX. Zagreb: Znanje, 1965b.
- Ujević, Tin.** *Eseji I: Poetika / Naša književnost / Strana književnost*. Izabrana djela – knjiga IV. Zagreb – Beograd: August Cesarec – Slovo ljubve, 1979.
- Ujević, Tin.** *Ljudi za vratima gostionice / Skalpel kaosa*. Izabrana djela – svezak sedmi. Zagreb: August Cesarec, 1986.

Tihomir Brajović

DAVIČO, MILJKOVIĆ, UJEVIĆ: AN (IM)POSSIBLE
CONVERSATION ON THE FUTURE OF POETRY

Summary

The author of this paper uses romanticist (F. Schlegel) and premodern (Lautréamont) positions as reference points and offers a comparative interpretation of three significant Serbian and Croatian modernist poets' understanding of the possible status of lyrical poetry in a future society. These opinions, significantly determined by the Dadaist-Surrealist and the Avant-garde view on cultural and ideological conditions of the poetic text's genesis, place their cognitive focus on the relationship between man's rational and irrational capabilities. Despite suggesting the existence of opposite, integralist and assimilative visions, these opinions meet in a reflexion on the relation between poetry's position and the civilisatory idea of emancipation. When read in that context, the poetry collections and essayistic-theoretical thoughts of the late Davičo, displaying certain similarities with postmodernist views, testify, in their own way, on the productivity of a theoretical debate about the future of poetry.

Александар Милановић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(aleksandar.jus@gmail.com)

ДАВИЧОВ ОДНОС ПРЕМА ЦРКВЕНОСЛОВЕНСКОМ ЈЕЗИЧКОМ НАСЛЕЂУ

Апстракт: У раду се на примеру Давичових есејистичких књига *Поезија, ошћори и неошћори* (1969) и *Ришјуали умирања језика* (1974) анализирају узроци песниковог негативног и омаловажавајућег односа према црквенословенској лексици и традицији, које треба тражити у владајућој послератној идеологији.

Кључне речи: црквенословенски језик, српско-словенски језик, рускословенски језик, славеносрпски језик, црквенословенизам, песнички језик, песничка лексика, архаизам, идеологија.

1. Још од надреалистичког раздобља, а нарочито у послератном периоду, међу српским песницима трајала је потрага за новим песничким језиком и његовим границама: „Песме и песнички текстови из надреалистичког раздобља подређени су тежњи за истраживањем могућности песничког језика“ (Деретић 2007: 1115). Ова, заправо вечита, песничка намера нимало случајно је на значају добила баш после Другог светског рата, захваљујући и спољашњим и унутрашњим разлозима. Наиме, с једне стране, рат и револуција променили су друштвену стварност до мере када су се турбуленције нужно морале одразити и на језик књижевности. Са друге стране, постојали су и унутарјезички фактори појачаног песничког интересовања за промене: после епохе „београдског стила“, књижевни језик се кристализовао и стабилизовао, што је, наравно, имало позитивне, али истовреме-

но и негативне последице на развој песничког језика, заробљеног у границама стандарда. Бројни послератни приговори на језик и стил Јована Дучића или Милана Ракића могли би се стога тумачити и у лингвистичком и стилистичком контексту, а не само у поетичком.

У потрази за реформисаним песничким језиком на удару су се, стицајем поетичких, књижевнојезичких и других околности, нашли и црквенословенски језички елементи, и то по трећи пут у року од 130 година. Први пут у време Вукове стандардизације (од 1818. до 1852. године), када се под оштрицом Вуковог пуризма нашло управо црквенословенско језичко наслеђе, о чему поузданије сведочанство налазимо већ у језику романтичарских песника (нпр. код Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића и др.). Други пут у време епохе „београдског стила“ (крајем 19. и у првој деценији 20. века), када је тежња за модернизацијом књижевног језика нужно проузроковала и свесно избегавање свих архаизама, па и оних црквенословенског порекла, не само у публицистичком или научном стилу, већ и у књижевним текстовима (нпр. код Јована Дучића, Милана Ракића, Симе Пандуровића и др.). Првенствено идеолошки разлози условили су да се и трећи пут архаична црквенословенска лексика нашла на удару после Другог светског рата.

1.1. Ставови српских послератних песника и књижевних критичара према црквенословенском културном и језичком наслеђу, као и учешће лексике овога порекла у њиховом језичком изразу, нису досад детаљније проучавани, иако је у питању значајно поетичко и књижевноисторијско питање. Кроз одговор на њега морамо доћи првенствено кроз сагледавање односа књижевника према прошлости и традицији, али – узимајући у обзир екстремност идеологије непосредно после рата – и према религији.

Однос према црквенословенској културној баштини, разуме се, у овом периоду није био једнак и кретао се у распону од неизјашњавања о наведеном питању до радикалне негације потребе за њом. Изузетно значајан део те баштине представљају и црквенословенизми, лексеме пореклом из српске и руске редакције старословенског језика, који је нагло постао идеолошки неподобан део лексикона. Будући да га је било немогуће негирати нити у тренутку заборавити, ваљало је идеолошким деловањем мењати ставове према њему, за шта је као инструмент понекад служила и књижевност.

Циљ овога рада јесте да се сагледа однос према црквенословенском језичком наслеђу једног од најзначајнијих и несумњиво идеолошки најутицајнијих послератних песника, Оскара Давича.

2. Анализа Давичовог погледа на цсл. наслеђе извршена је на основу његових ставова изнетих у књигама *Поезија, ошћори и неошћори* (Давичо 1969) и *Rituali umiranja jezika* (Давичо 1974). Док су у првој књизи сакупљени раније публиковани есеји, друга представља заокружено есејистичко дело у којем је Давичова поетичка мисао еволуирала, али јој је извориште још увек сасвим блиско оном од пре двадесетак година.

Позиција есејисте сасвим је јасно назначена у првој књизи: „Припадам цео својој партији. Но ја сам и уметник. То није противуречје“ (Давичо 1969: 86). О поезији Давичо неретко, нарочито у првој књизи, суди користећи стереотипе и клишее у духу актуелног политичког говора, интензивирајући и на нивоу стила своје идеолошко опредељење: „Песник бди и пише: пева. Доживети се не мора. Мора се певати. За њега, тако. Је ли то биолошка нужност или социјални налог, дужност неизбежна у епохама разгранате поделе рада?“ (Давичо 1969: 14). Улогу поезије у садашњости и будућности песник описује кроз

убеђење да „именујемо ли и слободу за саставни део човекове нужности, она, измишљена и субјективистичка, постаће саставни део објективно реалног света. Овог. Социјалистичког. Па ће и поезија у том само случају, без принуде и деградације, бити активистички у социјалном смислу реалистичка. Сва која то може. Моја, на пример“ (Давичо 1969: 306).

3. Идеалистички песнички поглед на социјалистичку и комунистичку будућност у оштром је контрасту са Давичовим идеолошким сагледавањем српске и југословенске прошлости. Изненађује поједностављени, могло би се рећи и вулгарни историјски приступ уз прејачке и тешко одрживе глобалне оцене о назадности и заосталости: „То значи да желите да останемо оно што смо били. А били смо назадни. Останимо заостали? Је ли? Али ми идемо напред! Не мари. Станимо, ћијући, не индустријализујмо се! Вратимо се на старо? Зашто да не? На све старо? На све? На краља? На каме? Слово ‘З’? На великосрпску хегемонију?“ (Давичо 1969: 10).

4. Великим делом у складу са поимањем историје налази се и Давичов доживљај српске културне традиције. Уколико није на Давичовом хоризонту очекивања, традиција лако бива преформулисана у „конзервативизам“: „У савременику живи Јакшићев јамб и јечи Дис још увек снажније неголи савремена поезија. Она ће испунити душу деце. Конзервативизам, и кад није политички, природна је самоодбрана од надолазећих ритмова без нимбуса, мелодија неконсакрираних навиком“ (Давичо 1969: 25).

Исписујући лепо формулисане мисли о језичком континуитету, односу језичке креације и традиције, као и о акумулативној функцији језика, Давичо из читаве наше историје издваја само ратове и борбе, сасвим у духу уче-

ња о НОБ-у и радничкој револуцији, док културна историја Срба остаје сасвим ван његовог видокруга: „А ипак није написан ниједан стих а да песник није био свестан да певајући на свом старом језику оно што нико други није још њим казао, чини користан рад у друштвеном смислу, скида траље с речи, одева их у ново рухо, чини их лепшим и једријим себи самима и онима који ће их изговорити, обогаћене мелодијама, ритмовима и осећањима у које су сад ухваћене. И ако је то твој меки и крти, жилави и сурови српски језик, не можеш не осећати да је за твог живота, досада само, он четири пута био принуђен да ратује и гине са својима као и сви остали војници и борци. Није то језик који је икада забушавао. То је садржано у сваком стиху, испод његове коже, али и у теби је то сазнање испод твоје коже и у свету, испод његове. Ти ћеш то рећи ако си песник. Не због патетике. Него зато што је то тако“ (Давичо 1969: 18).

5. У наведеним контекстима нарочито се радикализује Давичов однос према улози цркве. Док нас је песников поглед на историју или традицију могао изненадити, однос према цркви и формулације којима је исказан морају нас шокирати: „U tom je periodu razgoreli šovinizam, sa koljačkom svojom svitom tradicija, noževa, bradatih i obrijanih popova, još mogao uspešno da igra na 'etnostrukturnim' razlikama između hleba, kruha, pogače, taina, somuna i lepinje, jednom reči, razlika između šije i vrata“ (Давичо 1974: 120). Морамо подвући да се непрецизирани део „кољачке“ традиције, ако је могуће да таква уопште постоји, овде посматра као продукт „разгорелог“ шовинизма, а из цитираног напоредног низа појмова постаје јасно да је Давичо доводи у исту равн са кољачким ножевима па чак и „кољачким“ поповима, који у координираној акцији инсистирају на етничким и језичким разликама.

Осим као синоним за кољаче, *попови* у Давичовом тексту функционишу и као метафоричне истозначнице за цензоре. Јасно је да лексема *попи* има у Давичовом језику, осим примарног, и више секундарних значења, али су сва она искључиво пејоративна: „Попова има свуда. Они су другачији на западу, индиректно цензорскији чак неголи у СССР-у, не мање наметљиви. Али није проблем у егзистенцији апарата који регулишу саобраћај мисли“ (Давичо 1969: 193). Само делимично скривена иронија спрам свештенства може се сагледати и на основу контекста у наизглед идеолошки необојеним, сликовитим и шарено обојеним исказима о дечачким жељама, у којима се попови смештају у неочекивано друштво: „Као дете сам желео да будем добошар и кочијаш, официр и носач на пијаци, радник из сушаре шљива и царевих из приче, рекордер и Паја-полицаја с четвороструким ђоном на цокулама, подморничар и поп који окреће колач, боксер и лопов, авијатичар и фудбалер“ (Давичо 1969: 18–19).

О веронауци песник суди активирајући прагматички ефектне пејоративе, поредећи је еуфемистички са случајно непробављеном материјом у организму: „Представа коју има савременик о себи, састоји се до у деведесет девет постотака од одломака туђих мисли, од незаборављених остатака школских програма, од текстова прошлих генерација, од још случајно непробављене веронауке или сећања на батине којима су нам у детињству утеривали врлине у дебело месо свести“ (Давичо 1969: 22).¹

Упоређујући интензитет метафизичких опсесија својих савременика, Давичо готово да предвиђа скорашњу смрт религије. Констатује, наиме, да „*teško je poverovati da je ukusu savremenika bliža katolička ili*

1 О пажљивој селекцији атрибута са пејоративним значењем сведочи и његово поређење са далеко бенигнијим придевом релативно сродног значења (*од незаборављених остатака школских програма*).

pravoslavno strukturisana metafizička opsesija negoli ona revolucionarna, otvorena maštanju i lučenju budućnosti dozvane u osećanja“ (Давичо 1974: 34–35). Према Давичовом мишљењу, превазилажењу кризе религије поезија у одсудним тренуцима никако не сме помоћи, завијајући своје отворене идеолошке паролe опет у омоте ироније и вербалне кокетерије са наменски пливим хумором: „Dopusti li [поезија – прим. А. М.] danas sebi, pod raznim pritiscima, da na način koji ne odgovara pevanju, postane direktno svrhovita i posluži neposrednoj propagandi, reklami religije ili vina epsko-lirske varijante 'Knez Lazar', ili nekim od tekućih, mudroslovnih slogana, ona je u opasnosti da samu sebe izgubi“ (Давичо 1974: 36). Упадљива је Давичова недоследност: док је пропаганда религије погубна, пропаганда револуционарног заноса је спасоносна за поезију.

6. Експлицитно негативно одређење цркве, свештенства и веронауке морало се одразити и на поимање српске средњовековне тј. црквенословенске културе. Српску средњовековну књижевност Давичо своди на пуко преписивање. Како за персонификацију читаве средњовековне књижевности тенденциозно узима Кипријана Рачанина, чувеног преписивача из Рачанске школе у епохи гашења традиције српске редакције, Давичо и стварање средњовековне књижевности именује *оказионалним лексемама кийријанисаши и кийријанисање*, и то у обе књиге.

У првој књизи он јасно износи да ни поједина дела савремених писаца, као ни Кипријанова, уопште и не сматра литературом, већ механичким дикататом традиције без дубине мисли: „Код њих, код савремених Кипријана Рачанина, који не пишу него кипријанишу, који, дакле, преписују, који су неке еклектичке пчеле између сто пољских цветића, све је лепо, све је красно, све је вечна лепота и вечна тема, све је јасно и ласно, али, све

у свему и брат брату, то литература није, и треба имати пандурски мозак па на том брису тражити меда“ (Давичо 1969: 37). Другом књигом Давичо потврђује наведено: „Čak i kad bi poezija pristala da bude puko prepisivanje, to jest *kiprijanisanje* sebe u stilu Račanina, na koje se svodi svaki paseistički tradicionalizam“ (Давичо 1974: 187).

Пуки преписивач, односно плагијатор, а не књижевник, није само Кипријан Рачанин, већ и Свети Сава, па тако оказионални глагол *свѣтосавити* постаје синоним за *кипријанисати*: „Уосталом, једно је бити писац, а друго професор, и као професор вршити културну работу, просвећивати нараштаје, укратко – светосавити. Некад се за такву работу стицао ауреол свеца. Јер шта је, боже мој, радио свети Сава? Преписивао је грчке типике и сличне крмчије“ (Давичо 1969: 119). Осећајући недовољност поновљене језичке игре са новоскованим глаголом, Давичо стилски ефекат жели појачати навођењем грецизма *крмчија*, који због фонетског склопа и мање познатог значења код читалаца може изазвати, за Давича пожељне, негативне конотације (нпр. *крмчија* : *крмача*).

Мотив за неочекивано снажно инсистирање на деградацији српске средњовековне културе и књижевности Давичо открива у другој књизи: „Istina, slične vrste ideoloških odraznosti, ponavljajući srednjovekovna shvatanja, usvajali su i predbalkanskoratni građanski srednjoškolski profesori estetike (recimo nivoa pokojnog Bogdana Popovića ili Pauline Lebl-Albale, da ne bih pominjao žive pokojnike). No ako jedan savremen pisac, njihov posredni učenik, još uvek tvrdi da je Rastko Nemanjić u ime temeljnog kamena ‘srpske poezije’, koji predstavlja njegova biografija oca mu kralja Nemanje, jednom za svagda odredio *toj srpskoj poeziji vertikalnu orijentaciju*, potrebno je upitati tog omatorelog junosu šta znači verovanje koje ima za pretpostavku takvo tvrđenje, verovanje da je u dvanaestom veku sin jednog ‘prosvećenog’

kralja, i sam svetac, ujedno hilijastično jedinstven čovek koji je, pored cenjenog i neprocenjenog feudalno-državnog i organizacionog talenta, ali i ne naročitog visokog teološkog idejnog obrazovanja, bio, po svojoj prilici, dovoljno pismen i darovit, mada nije raspolagao talentima, kao i onim tad već postojećim saznanjima što bi ga poetski kvalifikovala [...]“ (Давичо 1974: 72). Идеолошки и поетички неприхватљива поставка о „вертикалној оријентацији српске поезије“, којој су корени још у 12. веку, код Давича мора бити негирана мање снагом аргумената, а више снагом увреда упућених на рачун неистомишљеника (*омаӣорели јуноша*), који се при томе метафорично поистовећује и са потенцијалним спаљивачем књига и са диктатором: „Одобравajući spaljivanje bogumilske knjige, njegov filocenzorski u suštini naslednici iz XX veka plediraju za *vertikalnu* orijentaciju, što se svodi na veru u diktaturu boga adinoga u pravoslavnom sosu, kao što su se svud i svi potonji Ždanovi zalagali za vlast hijerarhijske čvrste ruke, birokratske ili druge, samo ne za slobode levog maštanja, bez koje umetnosti nema danas i nije moglo biti nikad, pa ni u srednjem веку“ (Давичо 1974: 73).

6.1. И континуант црквенословенског (рускословенског) језика, славеносрпски језик, хибрид који је добро асимиловао и српско и руско црквено језичко наслеђе, једнако је лоше прошао у Давичовом вредновању. Читав језик и одговарајућа традиција опет су по устаљеном стилском поступку персонификовани, овај пут у лику Милоша Светића (Јована Хаџића): „Најновија истраживања доказују да је народни говорни језик и у средњем веку био сличнији Вуковом него господском и светосавском². А Милошева нововека пандурија била је на страни

2 Давичо не упућује на податак која су истраживања у питању. Методолошка утемељеност таквих истраживања, односно компарација живог говора из средњег века са књижевним језиком из 19. века, била би више него дискутабилна.

професора, на страни Светића, на страни господаревих саветника и бубица. Било је и писаца у том породичном кругу. Професори такве писце воле и разумеју и за живота их окруњују на националним кампидољима, стављају их у читанке, пандури им се диве, али деца играју труле кобиле с њиховим петичарски писменим реченицама, необично укусно и вешто сложеним и градираним, али деца играју шоркапе с њиховим брадатим причама због којих је још генерал Мамула убио курира Кулина бана. Али такве је петичаре, звали се Светић или другачије, Вук поразио. У своје време. Међутим, тај свети светићевски књижевни коров расте и даље, и сваком је колену потребан по један Вук, хоће ли жетве. Списи данашњих Светића подсећају на Балзака, не на Доментијана, јасно. Само су цизелиранији но у тог горостаса XIX века“ (Давичо 1969: 36).

Традиционалист Светић (Хацић), иронично именован као „горостас“, вертикално се повезује са новом персонификацијом за средњовековну културу, сада Доментијаном, а културни коров који они и њима слични стварају морају сасећи у корену револуционари попут Вука. (Чини се да Давичо доживљава себе као сличног мисионара-косоца.)

6.2. Настаје тако нови апсурд: иако је неретко истичано да је Давичо „anti-traditionalist po svom najdubljem duševnom opredeljenju“ (Константиновић 1983: 7), он постаје ревносни чувар вуковске традиције, који у њој тражи апсолут: „Ruka Davičova, koja u ovo doba pomno lista stranice Vukovog Rječnika, otkrivajući u njemu veliki rečnik duha srpske bune, jeste ruka što traži sam ovaj apsolut“ (Константиновић 1983: 30). Константиновић ово место не оставља недоречено, па касније у тексту прецизира да „put njegov u revoluciju je put u seljačku, hajdučku, vukovsku Srbiju. I kroz njega je progovorio jezik srpskog seljaka po istorijskom moranju: kao jezik osnovnog

nosioca narodnooslobodilačke borbe“ (Константиновић 1983: 39–40).³

Давичов антитрадиционализам подстакнут је идеологијом и догматизмом, појачан је песниковим сукобом са националном идејом, и иза њега нису стајале дубље, профилисаније поетичке основе. Он се огледа и у селекцији песничке лексике, окренутије колоквијалном и жаргонском но архаичном, за шта се у *Риџуалима умирања језика* и експлицитно залаже: „Али и кад се строго држи предмета, он вазда успева да истакне и потврди свој војујући антитрадиционализам. Пошавши од стваралачког незадовољства изражајном моћи језика, он убрзо прелази на чисто идеолошки план, предлажући прекид свих ‘синовских веза’ са језиком“ (Данојлић 2007: 215).

7. И сама језичка реализација Давичових идеја на истој је основи. Активирање црквенословенизама и псеудоцрквенословенизама у двома Давичовим књигама по правилу је у функцији хумора или ироније. Тиме као да им Давичо одређује и будућу функцију у књижевном (стандардном) и песничком језику: „Казао сам ‘магија’, али упркос мојим атеиствујушчим наводницима, ја знам да су некад постојале хипнотишуће речи тајанствене и тајне, а и ви знате да ми је пао на памет читав театарски ритуал око изговора правога имена господода, коме су се, во времја, подавали непосвећени и левити, будући да га је знао само првосвештеник“ (Давичо 1969: 212); „Poeziji su nepotrebne etikete, zaduženja, funkcionalni dodaci: ona ne uzdiže duše (do verovanja u troglavog boga edinagog, poočima Muse Kestendžije i sina mu Jusufa-Žiće)“ (Давичо 1974: 36); „Jer primitivizam

3 Данас карикатурално повезивање Вука са НОБ-ом није била усамљена Константиновићева мисао, већ идеја коју су социјалистички идеолози неретко пласирали чак и у школским уџбеницима.

za primitivizam, ali ja nisam nikad bio za onaj ždanovski; još manje može onaj nacionalističko-pravoslavstvujušći-jevrejstvujušći-islamujušći ili katolikujušći predstavljati iskušenja za mene“ (Давичо 1974: 38).

Да овакво закључивање није произвољно, односно без научне основе, сведоче и стилистичке монографије и уџбеници Милорада Ђорџа, универзитетског професора из Приштине и истакнутог партијског радника, који цсл. лексици приписују само „хумористичку и сатиричну изражајну вредност“ јер служи „за грађење ликова конзервативне свијести, за сликање личности и средина које имају било какву везу са религијом или с неком вјероисповеденом установом“ (Ђорац 1968: 102–104, Ђорац 1974: 30).

7.1. У Давичовој поезији црквенословенизми су углавном имали „декоративну“, тј. стилску функцију без дубљег поетичког залеђа. Међу примерима „језика који треба да створи поезију“, Миодраг Павловић наводи и један из Давичове *Вишње за зигом*, уз коментар да у њему „језичка егзотика врло често превладава остале састојке поезије, постаје сама себи циљ, тако да уз егземпларну мисаону оскудност Давичовог песничког става, његова поезија у *Вишњи* стоји нагнута једним делом ка области мајсторске декорације“ (Павловић 1958: 91): „Аз једе ај-вара, буки – штап ким туку, / а срце – пендреке, робови катанце / и све што остане кад испразне данце.“

8. Питање о Давичовом виђењу улоге и функција архаичне цсл. лексике у књижевном и песничком језику, заправо централно у овом реферату, тако коначно може бити разрешено, након смештања проблема у релевантни контекст. Давичо експлицитно негира било какву стилистичку или поетичку сврсисходност њеног активирања у језику поезије: „Pesnici koji osećaju nemoć jezika i misle da ona potiče iz njegove neologizmotropije, a ne iz

njegove protologike, koju ne treba brkati sa nelogičnošću, uzalud pribegavaju arhaizmima, kao da je u tome nevolja, a ne u teškom skokovitom prelazu iz sklopa u sklop, u prelazu preko voda bez mostova, bez brodovlja kojima bi se savladale kružne reke razvojnih godina epoha“ (Давичо 1974: 63).

Да је у Давичовом фокусу управо црквенословенска застарела лексика, а не нпр. дијалекатска, видљиво је из друге књиге: „Ali ima i pesnika koji, osećajući *slabost* običnih reči književnog jezika, jezički ne beže uvek u manastirska srednjovekovlja, nego u pučke i laičke dijalekte. Ne manje srednjovekovne. *Petrica* nije promašaj, nego domet. Uprkos svojoj dijalektalnosti. Ali i zato što, ne budući dijalektalno autentičan, donosi na dijalektalnoj osnovici jedan neponovljiv, silovito individualiziran jezik, semantički i sintaktički moderan, složen, smeo i kulturno razuđen“ (Давичо 1974: 85). Давичова недоследност опет се огољује у тексту: док архаизмима из „манастирског средњовековља“ а priori, и без икакве аргументације, одриче било какву сврсисходност, онима дијалекатским она се приписује – удворички. Будући да их је поетски и поетички оживео партијски и политички надређени Мирослав Крлежа, Давичо увиђа да се и употребом архаизама може достићи аутентичан и индивидуализован песнички језик, и да се он постиже управо одступањем од узусне норме дијалекта, односно њеним превазилажењем. Могло би се рећи, дакле, да модеран песнички језик не настаје само на оси селекције, већ и на оси комбинације селектираних јединица. И док је Давичово гледиште стилистички потпуно одрживо када је дијалекатска књижевност у питању, неодржива је његова искључивост у парадигматској ситуацији, тј. када је маркирани језички слој архаичних црквенословенизама у питању. Неодржива је јер је вођена не научним (лингвистичким, стилистичким, поетолошким), већ идеолошким смерницама.

8.1. Поетички неупоредиво утемељеније ставове изнео је тих година (конкретно 1955) Миодраг Павловић, пишући о „битки за поетски језик“: „Ништа умесније од напора да се старо лексичко благо, заједно са апстрактним, интелектуалним појмовима и уличним жаргоном врате у поетски језик. На све стране имамо примере таквих покушаја“ (Павловић 1958: 68). Павловић инсистира на хетерогености песничке лексике и слободи при њеном избору у модерној поезији, не искључујући догматски ниједан лексички слој.

8.2. Опрезнији од Давича био је и Зоран Мишић, који 1953. осуђује само екстремна решења при селектирању поетске лексике, где се међу „ретким изразима“ можда могу препознати и архаизми: „Постоји, међутим, и друга крајност: лексикоманија, тежња за обогаћивањем језика по сваку цену, формалистичко трагање за живописним, ретким и необичним (свеједно да ли градским или сеоским) изразима и синтаксичким обртима. Тај ‘модерни барок’ често је знак недостатка дубљег унутрашњег садржаја и песникове неспремности да зарони у суштинске проблеме епохе“ (Мишић 1996: 143).

9. За разлику од судова већине значајних савременика, код Давича имамо вулгарну примену комунистичке идеологије у питањима експлицитне и имплицитне поезике и питањима песничког језика.

Давичо је активирао у есејистици примењену идеологију са поједностављеном и искарикираном аргументацијом, а као „допинг“ танушним аргументима Давичу служе опробана стилска средства карактеристична и за његову поезију: „спајање неспојивог, вербални хумор, игре речима“ (Деретић 2007: 1115). Осим наведеног, ту су у истој убеђивачкој функцији још и и околионализми, предуге барокне реченице, читава палета стилских фигура... Међутим, без обзира на неспорну стилску уме-

шност, убедљиво демонстрирану у обе књиге, на основу садржаја појединих цитата стиче се утисак као да су забележени на часовима „Поивеа“ (*Полиџичкој образовања и васпићања*) у ЈНА, којима је циљ био идеолошка индоктринација најнеобразованијег слоја становништва, јер је Давичо у њима нескривени агитатор.

9.1. Оскар Давичо је на крају *Rituala umiranja jezika* драматично констатовао: „Jezici pоezije veћ su u agoniji“ (Давичо 1974: 215). За наведену агонију, међутим, песник није пронашао и понудио и адекватно решење, односно није предвидео све спасоносне путеве којима ће кренути српски песнички језик већ у опусу његових савременика (Миодрага Павловића, Васка Попе), али и потоњих генерација (Алека Вукадиновића, Милосава Тешића и др.). Тражећи решења искључиво на теренима живог, колоквијалног израза свакодневице, Давичо је свесно, вођен идеолошким разлозима, од читалачке публике покушао сакрити остале плодне просторе. Чини се да га од оваквог суда ни у време објављивања анализираних књига није могао спасити самоодбрамбени (или самооптужујући) исказ: „Ne oduzimam [...] ni ideologiji dvanaestog stoleća njen istorijski i civilizacioni značaj; [...] ja samo ne odlazim na sednice i zborove koje zakazuju vukodlaci i slični, i ne pišem pesme po diktatu njihove ideologije. Toliko“ (Давичо 1974: 76).

Извори

Давичо 1969: Оскар Давичо, *Поезија, ошћори и неошћори*, Београд: Просвета.

Давичо 1974: Oskar Davičo, *Rituala umiranja jezika*, Beograd: Nolit.

Литература

- Данојлић 2007:** Милован Данојлић, *Песници*, Београд: Завод за уџбенике.
- Деретић 2007:** Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Константиновић 1983:** Radomir Konstantinović, *Вице и језик*, Београд – Нови Сад: Prosveta – Rad – Matica srpska.
- Милановић 2010:** Александар Милановић, *Језик српских њесника*, Београд: Завод за уџбенике.
- Мишић 1996:** Зоран Мишић, *Кришника њесничкој искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павловић 1958:** Миодраг Павловић, *Рокови њоезије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ђорац 1968:** Milorad Ćorac, *Jezik i stil Mihaila Lalića*, Priština: Zajednica naučnih ustanova Kosova i Metohije.
- Ђорац 1974:** Milorad Ćorac, *Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika*, Београд: Naučna knjiga.

Aleksandar Milanović

DAVIČO'S ATTITUDE TOWARDS THE CHURCH SLAVONIC LINGUISTIC HERITAGE

Summary

On the example of Davičo's essay collections, *Poezija, otpori i neotpori* (*Poetry, Resistances and Non-Resistances*, 1969) and *Rituali umiranja jezika* (*Rituals of one Language's Dying*, 1974), this paper analyses the causes of this poet's negative and belittling attitude towards Church Slavonic lexis and tradition, and concludes they should be sought in the dominant post-war ideology.

III

Бојан Јовић

Институт за књижевност и уметност, Београд
(alias@bvcom.net)

ЦРНО-БЕЛИ СВЕТ:
ДАВИЧОВА А-ХРОМАТСКА ПЕСНИЧКА ВИЗИЈА
У ЗБИРЦИ *ПЕСМЕ* (1938)¹

„Liberté couleur d’homme“
(André Breton)

Апстракт: Текст полази од чињенице да је у збрици Оскара Давича *Песме* (1938) присутна наглашена неравнотежа у броју и заступљености тематизованих колористичких осета: мали број израза за боје видљивог спектра и изразито висока учесталост тзв. „ахроматских“ боја, у које спадају црна, бела и нијансе сиве, као и ознака степена осветљености. Ова се чињеница доводи у дијахронијски контекст, у коме се показује развој и промена Давичове употребе боја као поетског изражајног средства, као и присуство експлицитнопоетичких ставова који указују на јасну поетичку свест о улози и изражајном потенцијалу хроматских аспеката.

Кључне речи: поезија, Оскар Давичо, *Песме* (1938), поетичка улога и значење (одсуства) боја.

Наслов овога рада упућује на неке од особености песничког обликовања у збирци *Песме* Оскара Давича из 1938. године, и поставља тачку од које ће се поћи у изно-

1 Рад је настао као резултат рада на пројекту ОН 178008 *Српска књижевност у европском културном простору*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

шење неколико запажања како у вези са датом збирком, тако и са Давичовим опусом у целини. При томе, обухваћена анализа није ограничена искључиво на питање места и улоге боја, већ се осврће и на одговарајуће аспекте визуелне/чулне и менталне перцепције који спадају у непосредни скуп појава/појмова везаних за „хроматизам“, дотичући се такође и ширег контекста особина наведеног Давичовог поетичког поступка.

*

Прва Давичова поетска збирка већег обима, *Песме из 1938. године*, обележена је наглашеном неравнотежом у броју и заступљености са једне стране тематизованих колористичких осета, односно израза за (хроматске) боје („шарене“ боје, које припадају видљивом спектру), и, са друге, тзв. „ахроматске“ боје, у које спадају црна, бела и нијансе сиве.

У укупно 79 песама Давичове збирке може се запазити тек петнаестак случајева у којима се употребљавају ознаке за „праве“ боје; при томе се, поред чистих атрибутских употреба и непосредног значења, среће и употреба боја у описима стања и збивања, односно као носилаца преносног и метафоричног значења. Најбројнији чисто колористички примери синтагми јесу они у којима се запажају црвена и њене нијансе:

црвени врабац (15); црвена љива (53); мисао црвена од сџида (71); злато црвено (82); црвени њешао (89); реч црвена (95); крици црвене као ране (102); црвено месо (104);

Такође су у већем броју заступљени и придеви/глаголи који подразумевају (и) црвену боју (*крваво/румени-и*) као битну ознаку:

јомаља кржаве њрсџе (41); крвави крвава њривна (82); крваво вече (103); крвава мрља, крваво млеко (106);

руменило мрака (84);

ја руменим (93);

Потом су присутне и плава:

очи с̄ӣаклено ѓлаве (26); ѓлавојка (82); руке модре (98);

ѓлаво ѓлави (121); сунце, око неба ! (126);

односно зелена боја:

шума зелена, зелени ве̄шар (84).

За разлику од наведених примера, којима се исцрпљује присуство спектралних боја у датој збирци, бело и (нарочито) црно, као и појмови који обележавају доба дана са становишта присуства и одсуства светлости / степена осветљености (*зора, јӯшро, дан; ноћ, мрак, шама*), заступљени су у далеко већем броју. Тако се у *Песмама* чита:

мама бела (9); ше̄шке беле (29); Беле рӯје дана (50); Пролеће бело (54); шуробно бледе;

Беља лица (91); ја бледим (93); Бело млеко (105); бела марама (106);

лест̄иве дана (8); у зору сунце сле̄о сија (11); сӯшра рано изјӯшра (20); свако̄ јӯшра (35);

мӯшних очију дан (41); (шама... беља) Као дан (45); Сунце над зором кружи, ѓодбулих ка̄јака очних (46); Јӯшро бело (48); Млеко зоре (54); јӯшро (55); ѓобљувана и мӯшна свӣања (62); Свӣање (89); зоре (100); мр̄иви дани (101); зора (103; 111; 112); зора, дан (113);

црне мисли (9); црни се (15); црни ша̄ласи (26); Црно око (32); Црне очи (36); По̄ црн; Сивље (48); Но̄е црне (48); ӯар се црни (54); Црне с̄убе (55); крух црн (98); црна вра̄ша (107); црно, мрко и сиво (108); црни ба̄и (110); црни цел̄аи (112); црна врева (114); црни се ћиво̄и (115); ѓомиле се црне (117) црна ѓо̄шмула река (118); „црно море“ (122)

зас̄ѡаве су мрачне у мраку (9); (ноћ); једне ноћи (19); но-
ћас (21); мрак, ноћас (22); ноћ їде зором извлачи сунцо-
бран дана из црне фуѡроле. (23) Сунце ми на челу једне
ноћи заблѡсѡа (30); Ноћу (34); Вече (36); Тамно (39);
ноћу, у мраку (40); Тама бива белѡа (42); Ноћу (44); Као
мрак, као ноћ (45); Ноћ ѡуна као око (47); Ноћне звери
(48); мрак, 90

ноћ (50); вече (51); ноћ, ѡама (54); Тама, мрак, ноћ (55);
ноћ (57); ноћу и дању (62); мрак (64); сумрак без мрака
(66); Сваке ноћи, свако вече (67); ноћас (68); ноћ, сене
(70); мрак (одлази сунце улази); жал ѡомрачених јавѡ
(75); ноћ, ноћас (82); слѡи миш мрака (86); ноћ (89);
мрак (90); ѡариѡи мрака (92); ноћас (93); вече (94);
мрачна самица (109); диже се ноћ (114); ѡамну раки-
ју мрак у їрло ѡамно лева (114); ноћу кад ѡорасѡу сене
(116); У мрак шѡо најежен ѡрне (119); у мрачном до-
враѡку храма; ѡама (119x3)

Дати примери показују да Давичову збирку каракте-
ришу оскудан број колористичких елемената и изузетно
велика заступљеност ахроматских момената са изрази-
том превлашћу тамних тонова и одсуства светлости и
боје. Уколико се, међутим, изађе изван оквира *Песама*
(1938) и погледају ран(и)ја Давичова песничка остваре-
ња – пре свега песме „Бродолом“ (1929), „Четири стране
– и тако даље“ (1930), „Дијапазон ноћи“ (1930), видеће
се да у њима ознаке за боје или предмете/особине које
упућују на боје нису ретке. Тако се у овим саставима
могу уочити колористичке синтагме „жице црвене“, и
„црвени ветар“, „бео под сунцем глечера“ „модре нокте“,
„црном машћу“, „зелене рибе“, „очи зелене од зелене зе-
мље“, итд.

Уз поменуте песничке радове, и аутоматски текст
„Пакет удаљен од мене целом својом даљином“ такође
садржи значајну заступљеност ознака за боје спектра –
плаво, сивкастожута, црвено, жућкасто, ултрацрвено...
Овде се, међутим, среће и тематизовање боја и њиховог

опажања које, премда надреалистичко-аутоматске природе, може бити од користи у даљем тумачењу Давичовог песничког поступка.

Али тај спектар фантомски (тај бескрвни живац простора) расклапа осећања једнобојног постојања у шест очних видова (три живота и три смрти), и чини се да се тесто те побљувано-беле материје растеже под невидљивим притиском игала, игара невидљивих и за голи мозак х зракова, али примећених осетљивошћу седам боја мрака... (Алексић, 1980: 59–60)

Закључак до кога би се, на основу наведеног, морало доћи јесте да Давичовој песничкој имагинацији хроматска искуства нису страна, и да се у неким приликама, као што је то случај са песмом „Четири стране – и тако даље“, „права“ боја као песнички чинилац јавља наглашено често. Потврда за пуну свест о употреби хроматског потенцијала и о његовом специфичном поетичком значењу среће се и у каснијем Давичовом тексту *Поезија и ошћори*, из 1951. године:

Рећи ћу: Исувише ценим уметничку истину о људима да бих себи дозволио да не поштујем човека. Поезија је истина за све људе. И то цела истина, пријатна и непријатна, црна и бела, свегла и мрачна. Свака истина.

Рећи ћете: Станите. Уметност је светлост и светла перспектива.

Рећи ћу: Има и црних светлости. Разнобојних.

Рећи ћете: Где сте то чули? Светлост је бела. Једноставна.

Рећи ћу: Подметнете ли између ње, беле, њене беле једноставности – призму, бели зрак ће се распасти и једноставно ће постати сложено. Али не станите ту. Разломите сваку од седам боја спектра...

Рећи ћете: Сваку боју? Посебно? Не може се.

Рећи ћу: Пробајмо. Можда за то неће бити довољна обична призма, већ друга некаква која ће моћи да разложи сваку од дугиних боја. Али боја има и изван

спектра. Има боја и у ноћи. Говорим о бојама. Мислим на човека. Отворимо сва врата човеку, срушимо сваки зид и препреку која нам не даје да сагледамо све његове светлости, њега у пуној светлости. Ако смо артисти, не рецимо никад ову боју хоћу, ову нећу. Хоћу истину, то каже песник који зна да је човек сложен и кад изгледа бео као сунчев зрак.

(Давичо, 1969: 28–29)

Наведени одломак из Давичовог текста непосредно упућује пре свега на физички феномен хроматизма²; такође, уочава се да појава није искључиво физичко-оптичке природе, то јест да се светлост не разлаже искључиво материјалним призмама/средствима, већ да укључује и у природи немогуће, метафоричке, рефракције/разлагања. Тако су код Давича светлости/боје, осим у разложеном спектру основних боја, садржане и у црној боји, у ноћи, као и у човековој нутрини, где њихова

2 Као појам од значаја за разматрање особености (Давичовог) песничког обликовања, хроматизам најпре обухвата питање како се физичке особине светлости, потекле из неког извора или одбијене са површине неке материје, претварају у одређени светлосни осећај боје који прима визуелни апарат (око и центар за вид у мозгу задужен за интерпретацију података), и, потом, на који начин ти осети (код Давича) добијају поетичку обележеност. Када је, дакле, реч о особинама боја са становишта физике; снап светлости преломљен призмом показује зраке боја видљивих људском оку (црвена, наранџаста, жута, зелена, плава, љубичаста, оивичене инфрацрвеном и ултраљубичастом), које заузимају уско поље у оквиру зрачења различитих таласних дужина, од подручја кратких (гама) до дугих (радио) таласа. Осим кретања одређених таласних дужина која у људском оку и мозгу изазивају одређени надражај, резултирајући перцепцијом жутог, плавог, црвеног, итд, у снопу може доћи доћи до кретања свих таласних дужина, када се осећа искуство безбојности односно белог (то јест, ако нека материја одбија све светлосне таласне дужине, тада се материја види као бела). Супротно томе, одсуство светлости, или пак особина материје да упија све зраке, односно не одбија нити једну таласну дужину према оку, доживљава се / види се као црна. Спектар ахроматских боја налази се између дате две границе.

разноврсност, али и укупност, може да се покаже само песниковим очима као својеврсном метафизичком призмом.

Давичо се поново осврће на значај боја у вези са човековом природом и у огледу „Црно“, сада, међутим, више у спољашњем смислу, усмерен на идеолошко значење боја. При томе износи и запажања о њиховој употреби и међусобном (контрастном) односу:

– Не, не! – довикују. – Ваша новина је црна!

И онда? Изношењем извесног црног, чини се и акт истине и правде: човек сме да се докраја сагледа какав јесте; и акт поверења у себе, човека: верује се да ће умети сам да разликује добро од зла; даље, чини се акт антинеуротичног прогреса: ничег потиснутог; акт реализма: ништа постојеће није ми страно (Маркс: *nihil humanum...*); акт наде: приказујућн црно, ја жудим бело, ја црно савлађујем, проказујем, ја га жигошем, износим на теразије добра и зла, препуштам га осуди, хватам га као што се хвата убица коме суд има да суди. С овим није исцрпљено све о црном.

Али и ружичасто, узмемо ли да је антитетично црном, оно ружичасто тако драго симплификацијама симплификатора, то ружичасто неће никоме личити на поруку наде, лакиране или нелакиране наде, ако се јави усамљено и деловаће отужно ако не буде постављено поред неке друге боје, рецимо црне. Тек тад може добити рељеф и постати вредност; без тог контрастног засенчења ружичасто ће деловати лажно и непотпуно, инвалидирано, мелодрамски.

(Давичо, 1969: 235–236)

Црно је у овом Давичовом разматрању ознака за песимизам и тамну страну људске природе, такође и негативна одредница „модернизма“, онако како га (претпостављени) Давичови саговорници/критичари схватају; са друге стране, оно подразумева и могућност човековог спознајног, вредносног и моралног просуђивања, као и

призивање позитивних вредности и борбе за њих, оличене белом бојом. Није, међутим, само бела супротстављена црној – у преносном смислу, „ружичаста“ као боја наде, антитетична црној, налази се у сталној опасности да постане отужна, непотпуна, мелодрамска и безвредна, и само упарена са црном, контрастним засенчењем, добија рељефност као вредност.

Јасно је да је у овом, као и у претходном случају, реч о употреби хроматских ознака у метафоричком значењу, као и о упаривању/контрастирању боја према нездраворазумским/неинтуитивним начелима, која сведоче о нарочитом доживљају стварности, као и индивидуалној, поетички обележеној, структурној употреба боја.

*

Даље ширење оквира тумачења колористичких особености уочених у Давичовим *Песмама* из 1938. године укључивало би са једне стране антрополошка/лингвистичка истраживања о општем доживљају боја и о распрострањености хроматских израза, са друге би, пак, подразумевало општи контекст историје песништва и књижевности. Опширнија упоредна анализа, међутим, излази изван оквира задатака овога рада, стога ће се овде само указати на неколике моменте у вези са присуством боја у језичкој перцепцији и поезији.

Када је, најпре, реч о запажањима везаним за појаву колективне свести о хроматским особинама израженим у језичкој области, истраживања распрострањености и старости колористичких израза показују да се у фолклорној свести хроматске речи не јављају насумично/случајно, већ показују одређени стални распоред/редослед, од црне и беле као основних/најстаријих боја, потом црвене, затим зелене и жуте, плаве, преко смеђе до љубичасте, наранџасте и розе (Brent, Key: 17–23). Без

обзира на одређена неподударања и варијације³, може се извући закључак да је, најпре, опажање црне и беле универзално распрострањено и да спада у почетна/најстарија искуства боје, те да је након овог ахроматског пара најчешће заступљено опажање црвене, потом и зелене боје.

Овакви закључци своју паралелу/потпору налазе и у истраживањима књижевности, у којима је употреба боја као поетичког средства запажена и разматрана од најранијих дана па све до модерних времена, како за карактерисање корпуса текстова већег обима, обухваћених жанром, раздобљем или националном/територијалном припадношћу, тако и за описивање особености индивидуалне поетике.

Општије анализе песничког хроматизма, попут карактеризације нарочитог раздобља у историји енглеске књижевности, јуначког епа, путем заступљености и употребе/значања боја, у великој мери потврђују овакве налазе и такође се показују као посебно занимљиве за компаративни приступ Давичовом третирању боје у наведеној збирци. Истраживања показују да се у староенглеском епском песништву јавља наглашено мали број (посебних/„правих“) колористичких речи, међу којима су најзаступљеније зелена, црвена и жута, док се неке друге боје, попут плаве, љубичасте и индиго, готово и не јављају (Mead: 172)⁴. Мала заступљеност хроматизма не значи и поетичку необележеност, тим више што је напоредна са великим бројем израза који се односе

3 Сиво се при томе сврстава међу последње/најмлађе боје, са тенденцијом, међутим, да се у новије време њена позиција промени и премести у раније еволуционо раздобље (Wolf, 2009: 224).

4 Оскудност хроматизма пада у очи још више када се корпус упореди са средњовековном романсом, Чосером или пак Шекспиром, односно одговарајућим примерима из других књижевност и попут исландске.

на светлост и таму (омиљене ознаке су бело, црно, „(су) мрачно“, сиво; Mead: 187).

Са друге стране, пример из римског доба античке књижевности за индивидуални случај поетичке употребе боја, најпре кроз њихов распоред у поетској структури, потом и кроз повезивање са другим чулним опажајима и изразима, садржан је у Катуловом песничком поступку у песми „Атис“ (Carmen 63), која се често издваја као једно од најзначајнијих песничких остварења на латинском језику⁵. На основном нивоу, колористичко обликовање у песми јесте начин чвршћег повезивања у целину: избор боја, као и бројни облици њиховог распореда/понављања, одговарају кружној структури песме, будући да се колорни елементи као што су бела, црвена и зелена, уведени у првој половини песме, враћају и у другој⁶. Боје се, међутим, не понављају увек на исти начин, а како песма напредује ка свом трагичном крају, појављују се негативне асоцијације хроматских група. Катул често повећава утицај ових контраста боја синестезички их повезујући са другим супротстављеним опажајима (топлота, хладноћа, мекоћа, тврдоћа).

На крају, природни непосредни контекст компаратистичког разматрања особина сродних Давичовом

5 Катул своје дело испева око трагичне епизоде Атисове самокастрације у наступу помрачења свести, његовог стања и размисљања након доласка себи и коначног мирења са судбином под Кибелином влашћу.

6 Боје су постављене једна наспрам друге како би произвеле велики број ефеката: хроматски контраст/сукоб (светло против мрака, црвена против беле, зелена против беле) производи осећај напетости која се никада не разрешава, са коначном поларизацијом беле против црне боје (белина обале и црnilо гаја) истичући неопозиву природу одлуке Атиса и узалудност сваке побуне. На тај се начин појачава поистовећивање читаоца са поседнутим верницима који у стању појачане чулне стимулације не само да јасније виде ствари, већ се за њих и руше границе између чула (Clarke, 2001: 177).

(а)хроматизму представљају дела српских и француских надреалиста, будући да се ноћ и тама намећу као незаобилазна тема у надреалистичкој поезици (Новаковић, 2009: 29–79). Осим општих надреалистичких особина, неке индивидуалне поетике, попут оне Душана Матића, исказују у песничким саставима сличне карактеристике као код Давича⁷.

*

Имајући наведене моменте у виду, (а)хроматске особености уочене у Давичовој збирци *Песме* из 1938. године истичу се у толикој мери да се може се говорити о снажно поетички обележеном сигналу на синхронизацијској равни, односно о минус поступку, посматрано из дијахронизацијске перспективе, у границама Давичовог опуса. Такође, примери из (европске) културне и књижевне баштине на илустративан начин показују да описано Давичово коришћење боја припада широј традицији колористичког обликовања. У том смислу, потребно је размотрити да ли, и на који начин, хроматска особеност код Давича добија и структурну и семантичку улогу у датој збирци.

Када је, најпре, реч о структури, збирка *Песме* подељена је на пет певања, од којих су по броју песама прво, друго и пето приближно исте дужине, док се по обиму страна групишу прво и пето као најдуже целине, друго и треће као целине средњег обима и четврто као најкраће (број песама: 21+19+14+7+18; обим страна: „Детињство“ [30]; „Младост“ [19]; „Бродолом“ [16]; „Љубав“ [8]; „Немир“ [38]).

Тематски гледано, збирка представља песнички животопис лирскога ја – поетски јунак одраста и мења се, телесно и душевно, тражећи смисао постојања у ра-

7 Чини се, међутим, да шири план хотимичне поетичке употребе боја у наведеном и сличним случајевима ипак није присутан.

зличитим сферама искуства и стварности. Ову промену прати и обликовање средстава песничког изражавања у складу са добом о коме пева, тако да сваком од циклуса одговара посебна лексика и начин моделовања поетског света. Такође, са становишта форме, збирка обухвата песме различитих дужина, полиметрична је и садржи бројне различите версификационе схеме.

У датом низу, први циклус се одликује „детење-наивним“ доживљајем света, пропраћеним великим бројем стихова који садрже различите појавне облике управног говора – пренесених исказа и разговора, навода и писама чланова најуже породице лирскога ја и њиховог непосредног окружења у ратном избеглишту. Поред тога, већ се у првој песми циклуса / Давичове збирке јасно успоставља основни приступ третирању колористичких аспеката – обликовање лирске визије на начелима ахроматске перцепије и светлосног контраста, који, између осталог, подразумева опозиције светлост/мрак; црно/бело; дан/ноћ: „Расли смо ноћу и дању, / Дању у тамној башти, / Ноћу у белом кревету“ (1938: 7). У циклусу постоје тек неколике назнаке/ознаке правих боја, употребљене или у епитетском облику у синтагмама из дечјег искуства („црвени врабац“ из шаљивих дечјих приповедања, „жута тица“ и „бели зец“) или, пак, као ознака за телесно пропадање (крваво), односно за смрт („очи стаклено плаве“).

У другом делу збирке нестају појединачни ликови, лирско ја се готово потпуно утапа у генерацијско „младићко ми“ које у сведеном ноћном/сумрачном међупростору доживљава искуства телесне љубави, алкохолизма, примисли самоубиства и наслуте удаљених виших вредности, настојећи да се кроз наговештај будућности спасе потпуног препуштања чамотињи конвенција, досаде и непосредних (чулних) задовољстава. Свакодневно битисање јасно је означено као сивило, које временом може

постати само израженије, и од кога се бежи на све могуће начине: „Зар нисам толико пута / Бежао, бежао дивље / Сновима, бродом, пијанством, / Да ми не буде сивље?“ (1938: 48). Преиспитивање егзистенцијалне ситуације и у овом се певању одвија у распону између ноћи и јутра, светла и таме, при чему се бела боја и светлост доводе у везу са вегетативно-виталистичким ознакама: „Ако су ноге црне, / Ако је јутро бело / Зар нисам и ја снево / О небу како / трне? / Ако је нога мртва, / Ако је смрт још моћна / Немам ли права на тебе / Светлости воћна, сочна?“⁸ (1938: 48).

Циклус „Бродолом“ наставља атмосферу претходних песама, оличену стихом „ход смрти у сумрак без мрака“, испевајући крајњу последицу бесциљног удоваљавања бонвиванским нагонима, слом егзистенцијалног смисла и жеље за животом кроз самосажаљење, демонске и суицидалне ноћне визије. Након краха такве егзистенције („Невера и оркан крше нам катарке / Немамо компаса / Слепи, глуви неми сред беса таласа. / Крма поломљена, / Једра раскидана / Ево, ево слома...“; 1938: 74), поетски јунак, међутим, завршава циклус најавом нових – љубавних – тонова, колико индивидуалних толико можда и више колективно-класних. Усхићење је јасно исказано светлосним контрастом између жала „помрачених јава“ и чула која „бљеште, блистају сва нова“.

Тако се особеност уочена у уводној песми може запазити и у осталим циклусима, где се опозиција везује не само за светлост, односно хроматизам – контрастирање је основно начело сваког дела Давичове збирке, пре свега кроз поенту састава која преокреће смисао претходно испеваног и по правилу даје неочекивано озбиљнију нијансу. Следећи, и по броју песама и по обиму најкраћи циклус „Љубав“ изразити је пример за наведено, уз дода-

8 У опозицији са црном бојом, која се на неколиким местима доводи у везу са осећајима глади и хладноће.

так нарочите емоционалне динамике – отпочиње нетипичним тоном раздраганости узрокованим заљубљеношћу лирскога субјекта („Куд лети дан из тела мог? / Из мене тече, одлази / Сав мрак мој / И страх од празног и злог. / – У мене сунце улази“; 1938: 81)⁹, да би се завршио потпуним емоционалним сломом и безнађем, појачаним тамним валерима („Сâм сам. / Вече открива нову шкољку у оку, сузе, видим све звезде / на мене пада слепи миш мрака, мрака тако тужног, плачем. / Сâм сам“; 1938: 86). Атмосфера из најкраћег дела збирке преноси се у најдужи, завршни циклус, „Немири“, у коме се, у ишчекивању доласка дана, у раздобљу између одлазеће ноћи и доласка дана, срећу најразноврсније ознаке за одсуство светла и боје, повезане са искуством неслободе, глади, хладноће и смрти. Опет, пронађени егзистенцијални смисао лирског субјекта кроз активизам и љубав према потлаченим гомилама призива светлост и црвену боју, која на тај начин, поред уобичајене ознаке за распад и пропаст тела, први и практично једини пут у збирци добија и социјално-револуционарни потенцијал (1938: 95).

На крају, последња песма у циклусу „Немири“, и завршна песма збирке (XVIII), представља Давичов песнички крешендо, финале у коме се сустичу састојци мотива и тематике спорадично присутне у претходним деловима збирке. Узбуђени песнички глас опева незауствљиву снагу онога топлог и животворног што побеђује таму, хладноћу и смрт – пролећа, које, заједно са младим сунцем, руши све препреке на путу виталистичке буюнице. Основни смер кретања јесте напред и увис, а коначни идеал јесу „окрилаћени“ људи који стреме „До плавог сунца, / до ока неба“. Завршна емоција као пандан зрачењу младог сунца јесте љубав, не појединачна, међутим,

9 У овом циклусу запажа се и једино појављивање зелене боје, и то у вези са визијом природе („шума му маше зелена [...] Зеленим ветром лета“ 1938: 84).

која се показала као непредвидљива и разочаравајућа, већ колективна, превратничка и револуционарна, која обећава освајање свих димензија стварности – (ово)земаљске и небеске, као и света у целини.

*

Давичово (не)коришћење боја, како спектралних тако и ахроматских, у збирци *Песме* (1938) показује се као у потпуности поетички промишљено и обележено. Прошлост и садашњост лирскога ја дате су углавном у монохроматским валерима, у распону од црне преко сиве до беле боје, са изузетно ретким колорним детаљима, и у великој мери у међупростору/међувремену ни дана ни ноћи – сумрака/праскозорја. Истински пробоји правих аспеката боје по правилу припадају тренуцима у којима у област овоземаљске таме доспевају одсеви/наговештаји елемената узвишеног, унутарњег или небеског подручја, који означавају идеал љубави и победу начела душевног/духовног, слободе и живота над влашћу материјалног, неслободе, глади и смрти. Плава боја, упарена са органом вида, људским или сунчевим оком, истовремено представља сигнал не-земаљског: у ранијим стиховима збирке ознаку напуштања живота, а у доцнијој обележје како дубине душевног, тако и пространства духовног начела. Светлост и боје у Давичовој збирци *Песме* у крајњој линији доступни су само онима који одбијају да пристану на (полу)мрак чамотне егзистенције у постојећем поретку, и који успевају не само да наслуте подручје општељудске слободе и љубави, већ и да се за њега, без обзира на високу цену која се при томе мора платити, активно изборе.

Литература

I

- Давичо, Оскар (1938).** *Песме*. Београд: Naša stvarnost.
- Давичо, Оскар (1969).** *Поезија, ошћори и неошћори*. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост.
- Давичо, Оскар (2008).** *Кров олује*, изабране песме. Vršac: KOV.

II

- Алексић, Бранко, приређивач (1980).** *Поезија нагреализма у Београду, 1924–1933* Читанка аутоматских текстова и надреалистичких песама. Београд: Рад.

III

- Berlin, Brent; Kay Paul (1991).** *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. University of California Press.
- Clarke, Jacqueline R. (2001),** Colours in Conflict: Catullus' Use of Colour Imagery in C.63 *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 51, No. 1, 163–177
- Mead, William E. (1899),** "Color in Old English Poetry", *PMLA*, Vol. 14, No. 2. Modern Language Association, 169–206,
- Novaković, Jelena (2009).** *Recherches sur le surréalisme*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Skard, Sigmund (1946).** "The Use of Color in Literature: A Survey of Research". *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 90, No. 3 (Jul., 1946), pp. 163–249.
- Wolf, Kirsten (2009).** "The Color Grey in Old Norse-Icelandic Literature" *JEGP, Journal of English and Germanic Philology*, Volume 108, Number 2, April 2009, pp. 222–238

Bojan Jović

THE BLACK-AND-WHITE WORLD: DAVIČO'S
A-CHROMATIC POETIC VISION IN THE COLLECTION
PESME (POEMS, 1938)

Summary

This paper offers an overview of thematised coloristic sensations in Davičo's collection *Pesme (Poems, 1938)*: on one hand, expressions regarding chromatic colours (colours belonging to the visible part of the spectrum), and, on the other hand, the so-called "achromatic" colours, including black, white and shades of grey. The author draws attention to the distinctive misbalance between the number of examples for those two categories and points out the principle of monochromatic poetry and light contrast, clearly established from the first poem in the collection onwards, which includes the oppositions light/darkness; black/white; day/night. On the basis of colour use, the author establishes certain conclusions on the collection's composition and its poetic summit in the concluding poem, which unites all important postulates of Davičo's poetic approach in his collection *Pesme* of 1938.

Горан Радоњић

Филозофски факултет Универзитета Црне Горе
(gmraddonjic@yahoo.com)

„ХАНА“ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: У Давичовој „Хани“ граде се комплексне пјесничке слике. Метонимијске по постанку, оне у овој поеми постају метафоре, па се њиховим низањем стварају контрасти који се истовремено подривају. На тај начин развија се модернистичка тема идентитета, а парадокс је основни принцип. Љубав „буди“ лирског субјекта и ствара ново виђење свијета, а идентитет бива проблематизован. Свијет се, међутим, указује као гротескан, пун зла, страдања, смрти, па љубав не даје свијету дубљи смисао, већ се поставља питање и о самој могућности да се у таквом свијету воли.

Кључне ријечи: пјесничка слика, метонимија, метафора, контраст, парадокс, идентитет, поема, модернизам.

На почетку Давичове „Хане“ наглашен је лирски субјект: „Ја, син мутнога ловца, и видра и овца“. Јасно је овдје да израз „син мутнога ловца“ настаје на основу фразе „ловац у мутном“. Оваква трансформација код Давича није потпуна новина у српској поезији. Сјетимо се како се у Дисовом стиху „с невиних даљина са очима звезда“ полази од „слике звезда у оку“, па се преко „звезде у очима“ долази до „очима звезда“ (Петковић 2002: 38–41). Важан детаљ је овдје и да је та Дисова слика по свом постанку метонимија, али у самој пјесми „‘очи звездâ’ су [...] и метафора или могу бити метафора“ (Петковић 2002: 40). Метонимија је у основи и Давичове слике. Слично је у четвртој строфи првог дијела „Хане“, у стиху

„плаћо сам од свога детињастог новца“, гдје се претпостављено „новац који припада дјетету“, „дјечји новац“ претвара у „дјетињаста новца“.

Ипак, објаснити одакле се полази у грађењу слика у „Хани“, чини се, није довољно. Остаје и даље питање какав се ефекат постиже сликама као што су „мутни ловац“, тј. „син мутнога ловца“. Рекло би се да је корисније ако се овдје, чувајући у свијести ове трансформације, приближимо значењу саме те фигуре, нарочито ако имамо у виду контекст.

Први стих „Хане“, са „ја“ иза кога слиједе двије апозиције – сачињен је од три начина самоидентификације. То наглашавање сопственог „ја“ говори о потреби лирског субјекта за самоодређењем, о тражењу одговора на питање „ко сам ја?“. Уводи се, од самог почетка, модернистичка тема идентитета, а уз њу и тражење начина да се тај идентитет одреди. Са друге стране, то „мутнога“ можемо разумјети као метафору, у значењу „нејасног“, „недовољно одређеног“. Онда се то самоодређивање лирског субјекта показује не као успостављање, утемељивање сопственог идентитета, него више као његово проблематизовање. Другим ријечима, сугерише се да је и идентитет лирског субјекта „мутан“, нејасан, неодређен. Томе у прилог говори и троструко упућивање на себе у првом стиху, јер, према општем принципу, чим је нешто тако јако наглашено, постаје заправо проблематично, нарочито ако то доведемо у везу са сљедећом апозицијом која, опет, има своју неодређеност, двосмисленост: „и видра и овца“. Ту најприје имамо једно помјерање у односу на прву апозицију, јер, ако је „син ловца“, па макар и „мутнога“, то би требало да значи да је наслиједио нешто од тог својства, да је, дакле, и он сам ловац. Ново одређење доноси контраст: ловац на једној страни, док је улов, плијен на другој. Тај контраст се у исто вријеме подрива, јер је лирски субјект и једно и друго, тј. и

онај који лови и плијен, или, може се рећи, сугерише се да, будући истовремено обоје, није до краја ни једно ни друго. И рима унутар стиха (ловца–овца) наглашава ту амбивалентност. По истом принципу, уводи се и руши још једна опозиција, видра–овца, тј. опозиција између, рецимо, окретности, сналажљивости, лукавости на једној, и наивности на другој страни.

Тачније, ради се о различитим метафорама, такорећи двоструким, гдје су, у овом контексту, чланови бинарног пара на једном плану супротни, а на другом слични.

Исти принцип важи за „колонијалну Хану“. Јасно је да је извор овог епитета „колонијална роба“, „колонијална радња“, чији је власник, како сазнајемо у наредном стиху, Ханин отац, али питање је шта се постиже овим метонимијским помјерањем. Помјерањем на основу сусједности отвара се један однос метафоре – доводе се у везу два низа, двије сфере: жена, тј. женско тијело, и сфера колонијалне робе, која уноси конотацију једног другог, далеког и новог свијета, свијета егзотике. У том новом низу налазе се храна, зачини, мириси. Веза између ове двије сфере или низа је чулност. Дакле, већ у овом епитету имамо конотацију еротског.

Слично као са лирским субјектом, и Хана је у одређивању идентитета доведена у везу са поријеклом: као што се лирски субјект одређује као нечији син, тако је и она нечија кћи. И, опет, као код лирског субјекта, уводи се још једна сфера – овдје је то сфера смрти. Она је кћи „тужнога трговца“, „Јевреја удовца“, а бакалница и механа које њен отац држи налазе се „крај гробља“. Та веза са смрћу, као и извјестан контраст, наглашава се и инверзијом.

Дакле, и код Хане имамо супротност: бујност новог, далеког и егзотичног живота на једној страни, и смрт, гробље на другој. Двије супротне сфере које се додирују и преплићу.

На још општијем плану, и између лирског субјекта и Хане ствара се однос који је истовремено и контраст и сличност: љубавници припадају различитим сферама, али су у извјесном смислу обоје необични, такорећи странци у свијету.

Могло би се онда, као нека врста општег принципа, закључити да се у Давичовој „Хани“ граде комплексне слике тако што се нижу метафоре чији је постанак метонимијски, а онда се те слике доводе у однос контраста који се истовремено подрива, па се показује и као однос сличности.

Примјетно је и да се, осим визуелног, код Давича јако истиче и аудитивни аспект, тако да за неку од строфа „човек зажали што се не састоји само из слабо познатих и непознатих речи, како би остао само траг музикалног полета у уху“ (Павловић 1981: 156). Некад је нагласак више на једном, некад на другом елементу, али „просек стихова у *Хани* изгледа да уравнотежава оба елемента: како музикалну сугестију, тако и имагинативну продорност и инвенцију“ (Павловић 1981: 156).

Сусрет са Ханом за лирског субјекта је буђење: он је спавао, тј. није видио свијет, није га разумио, и, прије свега, није разумио себе и свој идентитет. Почетни стих друге строфе: „Пробудила ме као шуму блистави кркет ракета“ носи поново једну веома комплексну слику. Уочава се анаграмска рима, а онда и синестезија, која је, опет, посљедица метафоре „кркет ракета“. Чула су у првом плану, и, осим интензитета, ова слика носи и један оксиморонски елемент. То буђење, тј. почетак љубави, даје се као нека врста новог рођења, новог живота, а упоређује се са експлозијом, тј. са уништењем, са смрћу.

Слиједи још један парадокс: „и сад сам слеп за вас, зрикави шатровци“. Лирски субјект је „пробуђен“, дакле упознао је Хану, и сад другачије посматра и себе и свијет, али нешто из тог свијета и престаје да види. Угледавши

Хану, такорећи прогледавши, он престаје да види свијет коме је припадао и људе којима је био сличан (ти „шаторовци“ су у једној тихој вези са „мутним ловцем“).

Са друге стране, називом „шаторовци“ он упућује и на језик, односно – као кључну карактеристику свог (бившег) друштва – даје један посебан тип говора. Одвајајући се од њих, лирски субјект одваја се и од једног начина говорења, и, самим тим, и од доживљаја свијета. А нова, онеобичена перцепција и нов језик стварају – поезију. (То откривање новог виђења и новог говорења такође је модернистичка особина.) Све то је онда и знак да се ту ради о откривању своје индивидуалности, о грађењу свог идентитета.

Као врста поновног рођења, новог и аутентичног виђења, сусрет са Ханом доводи и до новог разумијевања свијета. Зато наредна два стиха имају облик дефиниције, јер се и сам појам љубави сад јавља као нов, као онеобичен:

Љубав је тако сама и тако пуна света.

Љубав је светионик и спасени поморци. (I, 7–8)

Поново имамо спој супротности: самоћа, једно према мноштву; поново се јавља мотив свјетла; ту су и два аспекта, пут ка спасењу и спасени. Опет се уводе и одмах оспоравају опозиције. Као на почетку, посматра се, речло би се, двосмјерно, из двије перспективе.

То се варира у трећем дијелу када се лирски субјект обраћа Хани:

О биљко, ти светиљко, бурна и олујна,

Ти си ми дах пронашла и срцем помогла.

(III, 11–12)

У почетним строфама експлициране су или наговјештене све теме које ћемо касније срести у „Хани“, зато је тај почетак важан и за саму композицију поеме.

Хана је узрок промијењеној перцепцији свијета и зато је она имплицитно присутна и у дијеловима поеме у којима се експлицитно не помиње.

Тема идентитета једна је од кључних у „Хани“. Тој теми су у потпуности посвећени девети и десети дио, и ту је идентитет опет доведен у везу са поријеклом, а дата му је и социјална конотација:

Ја нисам од ића од коленовића
што без страха лежу, устају весели.
Ја сам од оних црних никовића
што су крв пљували и много волели. (IX, 1–4)

Или:

Нисам од краљића, царских царевића
што лов ловују, бију и лумпују.
Ја сам од оних за које се прича
да увек раде и увек снују.

Ја сам од гордих нигдениковића
што жита ору и копају руде. (X, 1–6)

Могло би се рећи да је у „Хани“ доминантан парадокс. Налазимо га на различитим нивоима, од појединачне слике до нивоа лирског сижеа. Тако, тражећи свој идентитет, своју индивидуалност, лирски субјект долази до тога да ту индивидуалност губи, тиме што у себи открива наслеђе, тежње предака. Он, дакле, себе изједначава на једној страни са својом заједницом:

Носим жигове пошта, на телу профиле марке,
на палцу јужне звезде, на средњем кише што лију,
на маломе барке што секу катаракте,
на кажипрсту буне, на бурми Србију. (IV, 9–12)

Са друге стране, лирски субјект у себи открива читаво човјечанство:

На сваком прсту носим плач пет континената. (IV, 4)

Слично је у петнаестом дијелу:

Излазе из мене црна покољења. (XV, 1)

Тако и у петом дијелу:

Ти не знаш да мртви под белим каменом,
кад наслоним главу на слеђено крило,
грле под мојим олујним раменом
све што ће бити и све што је било.

[...]

Шта знате о смрти ви млечни младићи?

У моме месу живе и љубе се преци.

Ако ме уједеш кроз ујед ће ми изићи

мати моја тужна и сви тужни свеци. (V, 1–4, 9–12)

Ту се јавља још један, можда кључни, парадокс ове пјесме: љубав отвара лирском субјекту једно ново виђење свијета, доводи га до проблематизовања сопственог идентитета и до новог самоодређења, али свијет који се открива има поражавајуће дејство. То је свијет ужаса и страдања, њега карактеришу масакри, „логори без краја“, „уроте“, рат, и те слике доминирају у централном дијелу поеме.

Љубав открива нову слику свијета, али ни она не даје свијету неки дубљи смисао. Напротив, свијет који се указује угрожава и саму љубав, па лирски субјект поставља питање и о самој могућности да се у таквом гротескном свијету воли:

Са гробља на гробље
гоне нас уроте,
заставе и трубе.
Недеља коље
понедељке, суботе,
шест дана што раде и љубе.

Који дан да ради
и љуби и даље
када их црн убица,
са псовком у трбух
мајци мртвој шаље,
међ црве свих мајки без лица? (VIII, 13–24)

На почетку „Хане“ стоји мотив буђења, откривања новог свијета, а на крају се јавља супротност: губи се (нова) перцепција, губи се и разумијевање, и, најзад, као нека врста повратка на почетак, и сам идентитет лирског субјекта се поново проблематизује:

Ја не чујем сунце, његов биљни савет,
ја не слушам ветар, кишовите речи,
више не знам шта ћу, куд ћу, где ћу лећи,
што сам кад устајем: јутро или авет. (XVI, 1–4)

Веза са свијетом је изгубљена, па је и само постојање доведено у питање.

Затим се поново јавља мотив очију са почетка „Хане“, сада изокренут, као повратак у сљепило:

Очи изгребене сланим ноктом суза,
каљугом поруге, тугом пепељуге,
ја не видим више раскорак дуге
од мрких храчака, беочуга уза. (XVI, 9–12)

У складу са општим кретањем у супротном смјеру у односу на почетак, гдје је љубав пробудила пјесника, на крају је љубав изједначена са (вртоглавом) јавом, па се у посљедњој строфи наговјештава и њен нестанак, и заборав. На почетку поеме „љубав са дна мора извлачи бродоломце“, а у посљедњој строфи сама љубав тежи да се врати на дно. Остварује се и нека врста паралелизма у равни композиције.

Како своју јаву, љубав вртоглаву
Гвожђу буре дати да је дну поврати? (XVI, 13–14)

Завршни стихови „Хане“ у знаку су одбијања да се заборави:

О нећу у воду своју ватру слати
низ главу у Саву, морем заборавау.

Ипак, као да то гомилање мрачних слика, које долази насупрот једној химни љубави, сугерише на крају поеме и крај саме љубави. Није ли и то одбијање, тај вапај против заборава, знак повратка на почетак, на првобитно стање, није ли то знак да је љубав прошла?

Литература

Давичо 1958: Давичо, Оскар. *Песме*, Београд: СКЗ.

Павловић 1981: Павловић, Миодраг. „О напретку емоције“. *Изабрана дела Миодрага Павловића, 4, Поешика модерној*. Београд: Вук Караџић.

Петковић 2002: Петковић, Новица. „Дисов језик, слике, и музика стиха“. *Дисова поезија*. Новица Петковић (ур). Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.

Goran Radonjić

OSKAR DAVIČO'S "HANA"

Summary

The paper deals with the genesis and meaning of poetic imagery in Oskar Davičo's "Hana". The images in that poem are complex, metonymic by origin, but in the context of the poem they become metaphors. Those images appear in series, forming contrasts which are at the same time undercut. In that way the modernistic theme of identity is being developed and the basic principle of the poem is paradox. Love "awakens"

the lyrical self, creating a new vision of the world, and his identity is being challenged. The world is seen as grotesque, full of evil, suffering, death, so that love cannot give the world a deeper meaning, but the very possibility of loving in such a world is being explored.

Светлана Шеатовић Димиријевић
Институт за књижевност и уметност, Београд
(svetlana.seatovic@gmail.com)

ХАНА – ЦИКЛУС ЕРОТСКОГ И РЕВОЛУЦИОНАРНОГ БИЋА

Апстракт: У раду се анализира структура „Хане“ као циклуса и поеме. Насупрот „Хани“ указује се на структуру „Детињства“ као облика циклуса ближег поеми. „Хана“ се тумачи као целина, али се и поједине песме анализирају као појединачне творевине, које у међусобној вези формирају целовитост циклуса.

Кључне речи: циклус, микроциклус, поема, мотив, тема, лајтмотив, сонет, интегративност.

„Поезија је позив горења и изгарања, трајна повезаност за ломачу јереси. Али позив има за претпоставку нужност, ова друштвену неопходност, а она – слободу. Но то је половина ствари. Песник је неопходан човеку, он је животни орган његове душе у миру и рату; без поезије би у смртни кам очајала искра потребна животу; песник је секретар друштва свих људи, али тајник који не чува, него открива тајне, и казујући их говори љубав једну једину за све“, казаће Оскар Давичо у књизи есеја *Поезија и оштори* (Давичо 1952: 19). Ако је човеку потребан песник као животодадни импулс, онда управо Давичова поезија и проза постају најбољи примери те насушне потребе, глади за вечношћу, како ће Давичо казати: уметност је вазда „гладна бескраја“ и у тој глади за космичким и примарним остваривало се литерарно дело овог песника, авангардисте и револуционара. Бунт и револуционарни агенси у друштвеном погледу синтетишу се са разорном еротиком, јаким љубавним и љу-

бавничким силама које су, у исто време, и силе стварања и разорне, деструктивне, саморазарајуће снаге. Давичо пред читаоца „Хане“ доноси оба надахнућа, друштвени и лични, интимни, песнички и људски порив који нам управо казује ту *једну љубав за све*. Та свепрожимајућа *љубав за све* је унутрашњи емоционални ток који ће условити драмски развој циклусне структуре „Хане“, од првих песама инспирисаних колонијалном Ханом, њеном еротиком, нагонским, до револуционарних и социјалних мотива, успона и падова који ће се завршити у мирном тону последње песме. Но, рекло би се да тај и такав Давичо дуго није био ни читан и тумачен.

Док је Давичово литерарно дело било од педесетих до краја осамдесетих година предмет интересовања књижевне критике, после његове смрти 1989, променом друштвених и политичких односа, овај песник сасвим пада у заборав. Тако су га, стицајем различитих околности, мимоишли постмодерни, али и структурални и остали новији теоријски приступи и тумачења. Радивоје Микић истиче неправедну запостављеност овог песника и наглашава његов крупан допринос афирмацији модерног духа у српској књижевности 20. века. Микић у Давичовом авангардном духу истиче две несумњиве особине које никада нису ишчезле, полемичност и антитрадиционализам (Микић 2009). Само у последњих десет година појавила су се три издања Давичових песама; Тихомир Брајовић је приредио *Хану и грује њесме* (2001), Борислав Радовић *Дешњсџво и грује њесме* (2006), а Милица Николић *Кров олује*, изабране песме (2008), у којима је дала предност касној Давичовој фази у односу на ране збирке и циклусе. Борислав Радовић је приредио избор из *Дешњсџва* (1938), *Хане* (1951) и *Вишње за зидом* (1950), обележавајући тако ову фазу у Давичовом стваралаштву од 1937. до 1951. године. Можда је управо Радовићев избор најбоље указао на једну јасно заокружену поетичку

фазу, која нам се наметнула као најдоследнија и најприхватљивија за анализу циклуса.

Веома разуђен и богат песнички опус Оскара Давича представља један од најнекохерентнијих и најдисперзивнијих токова у српској поезији 20. века. Обележен авангардном, надреалистичком и потом аутохтоном песничком поетиком, Давичов корпус чини низ од тридесетак збирки песама, поема, циклуса песама, микроциклуса и низа других облика жанровских експеримената.

Полазећи од идеје да Давичову поезију посматрамо са аспекта циклизације или начина на који се формира одређени тип циклуса, нашли смо се пред проблемом вишеструког мењања и модификовања песничких књига, циклуса и песниковог експлицитног порицања значаја књижевне форме. Два циклуса или две поеме, „Хана“ и „Детињство“, представљају авангардистички конципиране целине циклусног типа. Авангарда је својим поетичким експериментисањима са формама и жанровима и стварањем хибриднијих, мешовитих жанрова, а у случају циклуса и са поигравањем танком границом између поеме и циклуса песама, тј. епизацијом лирског текста, била један од стилских праваца који је био веома погодан за стварање циклусних структура. Историја циклуса¹ у модерној поезији почиње са симболистичким песницима у 20. веку у руској књижевности, као и код нас када се Јован Дучић први јавља са циклусима „Јутарњих“, „Сунчаних“ и „Вечерњих песама“ до „Јадранских сонета“, да би Милош Црњански *Лириком Ишаке* (1919) указао на могуће авангардне, експресионистичке облике

1 Видети наше опшириније тумачење и анализу теоријског и историјског аспекта циклуса и циклизације у српској поезији: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Део као целина&целина као гео. Структура и семантика циклуса у поезији Васка Поје и Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 11–61.

циклизације у којима се померање жанровских граница и окупљање низа песама око једне историјске или поетичке идеје појављује као интегративни циклусотворни фактор. С друге стране, Момчило Настасијевић само неколико година касније, као савременик Црњанског, али на сасвим другим поетичким основама, поставља темеље модерне циклизације у српској поезији са *Седам лирских крујова*, како их је приредио Васко Попа². Тако ће у књижевноисторијском и теоријском погледу историја развоја циклуса у српској поезији 20. века темеље за изграђивање циклуса – а потом и процеса циклизације као сложенијег процеса уланчавања неколико циклуса у већу интегративну целину, збирку или пак изграђивање целог опуса – налазити у симболистичким и авангардним песницима. Све јаснији пут у развоју циклуса као наджанровске целине налазићемо већ код Дучића, Црњанског, Настасијевића до Давича и Васка Попе који ће сва та искуства, употпуњена принципима цикличности у народној поезији, средњовековној књижевности и бароку уградити у свој модел чврсте циклизације целокупног песничког опуса. Давичова „Хана“ је један од примера циклуса песама који није јасно дефинисан у почетку као песнички текст у коме је песник имао поетичку свест о значају циклуса као формалне целовитости, већ је присутнија намера песника да циклус оствари на наслеђу поеме као целине која је циклусотворно везана семантичким и унутрашњим драмским развојем међусобно супротстављених идеја, револуције као социјалног доживљаја и еротског као личног доживљаја. На успону и

2 На однос Настасијевићевих *Седам лирских крујова* и Попиног приређивања тог песничког опуса, као и значај за Попино формирање циклуса већ смо указали у поглављу „Попа-Настасијевић-Поноћно сунце“ у: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Део као целина&целина као гео. Сѣрукѣура и семанѣика циклуса у љоезији Васка Поје и Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 76-90.

сукобљавању оба тока у тематском, мотивском, унутрашњем драмском распореду песама и семантичким линијама надахнућа и клонућа оба процеса, револуционарног и емоционално-еротског, заснива се циклус „Хана“. Тако се основно обележје Давичове „Хане“ открива и у авангардним надреалистичким поступцима усмереним више на семантику него на форму, или смисао форме циклуса песама. Значајно је да „Хана“ и „Детињство“ настају у првој, надреалистичкој Давичовој фази, од средине тридесетих до почетка педесетих година. Како смо већ истакли, и Радовић у свом избору обележава ту фазу Давичовог песништва као једну јасну целину, од *Песама* из 1938. године, па све до објављивања „Хане“ 1951. и пре тога *Вишње за зигом* 1950. године. Давичо провоцира питање форме, шта формална целина жели да нам каже, како мешавина песничких жанрова и на први поглед хаотичност израста у неку врсту уређеног хаоса. Борислав Радовић, када говори о периоду у коме је настала „Хана“, па и *Вишња за зигом*, тврди да:

„Јединство те целине не почива толико на извесним формалним одликама, на техници и стилу, колико на приступу самом проблему стварања. Другим речима, на извесној одбрани поезије, коју песничка творевина као таква подразумева и по којој се песник уосталом разликује од пуког дилетанта или занесењака: онај који прави али који у исти мах, по речима филозофа, и себе ствара. Та одбрана ће током времена, из једне Давичове књиге у другу трпети различите захвате и прилагођавања, али ће њено полазиште остати мање-више исто“ (Радовић 2006: 105).

У складу са овом Радовићевом класификацијом Давичове поезије намећу се проблеми облика цикличности песама „Хана“ и „Детињство“. Веома је занимљиво сагледати оба текста јер се само на први поглед чини да су ове две дуге песме у исто време циклуси и поеме. Спе-

цифичност „Хане“ као циклуса може се много боље видети када се постави компаративно према „Детињству“. Основну дистинкцију између „Детињства“ и „Хане“ као већих песничких целина видимо у присуству епског и епских наративних, сижејних поступака који су једна од кључних граница³ између поеме и лирског циклуса. Руски теоретичари лирског циклуса И. В. Фоменко и В. А. Сапогов генезу лирског циклуса налазе у разарању традиционалног жанра романтичарске поеме и у сонетним венцима, који истовремено одржавају јединство низа сонета и самосталност сваког појединачног сонета. Веома подстицајне дефиниције циклуса даје и руска научница

3 Руски научник Михаил Н. Дарвин је указивао управо на сву сложеност дистинкције између поеме и лирског циклуса. Већина руских теоретичара циклуса (Л. Љапина, П. Сапогов, М. Дарвин, Љ. Спроге) налазе управо да је теоријски и историјски развој модерног циклуса у поезији, који се препознаје у поезији руских симболиста, потекао управо из процеса разарања поеме и увођења више лирских елемената у поеме како би се формирао циклус песама. Тако поема и циклус чине развојни ток једног жанра и облика. Дарвин тај развој и главне дистинкције објашњава овако: „Уметничко јединство цикличне форме у читаочевој рецепцији обично настаје на границама засебних дела која чине ову форму, зато су фактори који формирају овај жанр увек ‘већи’ од фактора који формирају засебна дела. Очигледно да циклична форма, која у суштини уједињује засебна дела, тежи ка већим жанровским формама и у принципу допушта настанак различитих жанровских принципа, рецимо, принципа ‘поеме’ или ‘романа’, не достижући на крају ‘чистоту’ ниједног од жанрова... уметнички циклус не треба сматрати толико жанром, колико наджанровским јединством или таквом врстом уметничког система, у коме елементи који га чине (засебне песме), чувајући своју целовитост, могу да дају разнолике и непредвидљиве уметничке ефекте, са тачке гледишта једног жанра“ – Михаил Н. Дарвин, „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације“, „Ontologičeskij status proizvedenija liriki v aspekte ego chudožestvennoj ciklizacii“ u: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. März 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.). Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, стр. 65. Превела Мирјана Петровић (Дарвин 2000: 65).

Л. Љапина⁴. Она је дефинисала пет обележја лирског циклуса која, као предуслов, подразумевају ауторску одређеност композиције што захтева разграничавање ауторских и читалачких или накнадних уредничких циклизација и самосталност појединих дела уврштених у лирски циклус.

В. А. Сапогов је своје тумачење засновао на постављању дистинкције између лирског циклуса и лирске поеме, па сматра да је у 20. веку лирски циклус у поеми преузео значајан удео епског на рачун лирских елемената. Тако Сапогов генезу лирског циклуса везује за процес рушења жанра лирске поеме: „Лирски елемент романтичне поеме постепено постаје доминантан и управо је он постао својеврсни тројански коњ који поему руши изнутра. Лирика осваја целокупни епски простор поеме: сижејне везе између делова слабе, а затим ишчезавају... личност аутора се слива с јунаком поеме и раствара у лирској бујици на исти начин као и у лирској поезији... поема се све више зближава са синтетичким жанром лирике – циклусом песама, границе разлике између поеме и циклуса песама постају неодређене и неретко се оба појма показују синонимним“ (Сапогов 2003: 32). У поређењу лирске поеме и лирског циклуса Сапогов износи суштинску разлику ова два жанра: „У лирским циклуси-

4 Л. Љапина објашњава пет фактора циклуса. У основном тексту смо указали на прва два, а сада ћемо и на остала три: „3. једноцентричност – центрипетална композиција лирског текста. У контексту циклуса свака песма носи изванредан допунски смисао – набој доприноси развоју јединственог садржаја циклуса 4. Лирски карактер уланчавања песама у лирском циклусу: лирски сиже. Лирски циклус изражава развој једног доживљаја, осећања. Повезане с ‘централним мотивом’, песме преносе динамику овог развоја не толико на основу фабулативне нарације колико на законмерностима својственим лирском делу. 5. лирски принцип приказивања... карактерише се отвореношћу становишта, израженим односом лирског јунака према околини...“ (Љапина 2003: 34–36)

ма ... линије поетских асоцијација су на извешан начин 'раздробљене' и налазе се на приличном међусобном растојању, при чему њихова асоцијативна неповезаност не нарушава одређени смисаони ритам, ритам слика" (Сапогов 2003: 33). Делимична асоцијативна неповезаност лирског циклуса подразумева везе које обједињавају поетске текстове у целину.

„Детињство“ је много ближе поеми са поделом на 16 појединачних песама, које, свака за себе, доносе фабулативне низове и афирмацију психологије детета из перцепције света одраслих. С друге стране, „Хана“, такође са 16 нумерички обележених појединачних песничких целина, поседује већи удео лирског, низове асоцијација, дигресија, већих фабулативних скокова који се остварују каткада сасвим сепаратно у односу на целину. Однос делова и целине, њихова јача или лабавија сижејна веза, скоковитост асоцијација, увођење лајтмотива као везивних циклотворних средстава показују нам у „Хани“ већу слободу појединих песама, док „Детињства“ захтевају целовитост својствену поеми. „Хана“ у игри песничких жанрова, сонета који се правилно уводе од девете песме, па одржавају правилност петраркистичког сонета до 13. песме, да би се у 14. песми опет поновио исти формални образац (па опет напустио), само указују на ту врсту лабавог, како Е. Стерјопуло⁵ каже, нискомиметичног циклуса, у коме се каткада губе везивне нити циклуса. То се никада не догађа са поемом. Понављање истоветних мотива, низови препознатљивих асоцијација и интертекстуалне везе сачињавају чврсто грађене циклусе који услед претежности епског садржаја и сижејног тока прерастају у поему. „Хана“ поседује аутохтоност појединих песама, које могу да функционишу и изван циклуса, али и веома независну позицију, као што је случај са песмама 14. и 15. које сасвим губе чак и тематску нит која почиње од

5 Видети: Стерјопуло 2003.

еротизоване „Хане“, колонијалне, вишеструко асоцијативно описане, као тамнопуте девојке далеких колонија или пак послушне ћерке једног бакалина, трговца колонијалном робом, до сасвим нејасно мотивисаних социјалних и друштвених тема. Дигресивност и хетерогеност „Хану“ чине лирски нестабилним циклусом, у њему се целина структуре одржава семантичким токовима у којима идеја љубави и смисао љубави као активистичког начела постаје обједињујући циклотворни фактор и за низове социјалних, моралних и друштвених ставова. Тако „Хана“ од еротског, љубавног, нагонског постаје права експлозија енергије у прве три песме које ће смисао поезије, песништва и друштвене побуне и револта наћи у наредним песмама. Веома сличан став износи и Радовић када каже да је: „Песма начин да се љубав именује и похвали, у распону који води од чулног заноса до свесне побуне“ (Радовић 2006: 111). Према теоријама лирског циклуса, које дефинише Е. А. Стерјопуло, самосталност појединих елемената циклуса указује на рушење циклусне структуре, док В. А. Сапогов сматра да је основно обележје лирског циклуса интертекстуална повезаност делова и допушта могућност да поједине песме функционишу и самостално изван целине циклуса. Овај руски теоретичар поставио је теоријске основе према којима можемо разликовати параметре који деле поему од лирског циклуса. Слабост сужејних веза иде у прилог лирском циклусу, па Сапогов закључује: „У лирским циклусима ... линије поетских асоцијација су на изврстан начин раздробљеније, њихова асоцијативна неповезаност не нарушава смисаони ритам и ритам слика“ (Сапогов 2003: 33). Делимична асоцијативна неповезаност лирског циклуса подразумева везе које обједињавају поетске текстове у целину. Сапогов издваја низ таквих веза, па тако нпр. друга песма представља сужејни наставак прве. Тако, прва песма „Хане“ се завршава стиховима у

којима песничко ја потврђује љубав, занетост Ханом, а друга песма већ у првој строфи наставља низање еротизованих слика Хане, па је веза толико јака да песник чак и не употребљава име Хана, већ говори само о „њој“, оној која се јасно и недвосмислено призива у низу песничких слика:

Чим сам јој видео прса над вагом крај излога
између пресечене наранце и сапуна,
заволех је што је најлепша, заволео сам је стога
што је сва била храњива, сва као уста пуна.

(Хана, 2)

Тако се тек на почетку друге строфе наводи њено име са функцијом понављања и емоционалног интензивирања: Хана „са зеницом од бибера“, док трећа песма почиње апострофом „Хано, барко моја, запловимо пут тропа / у прашуме међ пуме, затигримо се у лета“.

Други фактор интеграције песама у циклусну целину представља: „б) спајање се врши помоћу једне речи којом се завршава претходна песма и започиње наредна; ц) звучна инерција (алитерација и асонанца) претходне песме шири се и на следеће песме, а такође, интонациони набој који се шири на све текстове циклуса стварајући заједничко интонационо поље“ (Сапогов 2003: 33).

Понављањем појединих речи и алитерацијама Давичо је у прве три песме „Хане“ изградио јединствено, пренапрегнуто, високоеротизовано интонационо поље („Хранљива, лиснато обиље, сва биљна, сва бујна, сва као уста пуна, биљко, светиљко, бурна и олујна“). Интонација се потпуно мења од четврте песме када се име Хана више не понавља и претежност у песмама преузимају контрастни односи дана и ноћи, црног и белог. У петој песми преовлађују ватра, живот, смрт и зато ће у трећој строфи песничко ја крикнути: „Шта знате о смрти, ви млечни младићи?“ Да би у последња два стиха исте, пете

песме песничко ја о својој егистенцијалистичкој структури казало: „Ако ме уједеш, кроз ујед ће ми изићи/мати моја тужна и сви тужни свеци“. Тако преовлађујућа туга из прве песме, у којој је Хана „кћер тужнога трговца“, у петој песми налази свој продужетак у истоветном тужном пореклу кроз идентификацију са ликом мајке и светаца, дакле, појединачног и општег. Од пете песме преовлађујући је тон туге, па се у шестој песми чак цитира Дисова реченица „узалуд ме мртви походе“ и цео ток циклуса овим полуцитатом и низом асоцијација прелази у атмосферу ноћи, подвесног, смрти. У седмој песми се апострофира ратно искуство песничког ја:

Толико сам видео зала,
пушки и вешала,
и глава кад падају с пања

да би осма песма започела низањем и понављањем истоветне речи „масакри, масакри“ интензивирајући атмосферу смрти:

Масакри, масакри, нигде лишћа славе,
нигде поља части.
Болова поплаве
и руке кржаве
у блату нам даве свет страсти

Осма песма је карактеристична управо због те језе смрти и масакра, која се постиже вишеструким лексичким понављањима. У кратким шестерцима тема смрти преовлађује и достиже врхунац у осмој песми, тј. тачно на половини циклуса, а потом следи девета песма која се враћа облику уређеног Петраркиног сонета, ритму дванаестерца и атмосфери резимирања злочина и страдања предака:

Ја нисам од ића, коленовића
што без страха лежу, устају весели

Потом песнички глас у десетој, једанаестој и дванаестој песми сонетног облика прелази на тематизовање порекла, социјалне и бунтовничке теме револуције. Тек у дванаестом сонету налазимо јаснију тематску и мотивску везу са прва три сонета када песничко ја казује:

нек твоје буде све, дај мени суноврате

док се у у првом стиху друге строфе у дванаестој песми развија алузија на непресушну снагу љубави „јер не знају још све шта љубав може знати“. Тек од тринаесте песме налазимо опет еротске мотиве насупрот танатосу, враћају се смисаоно идентични стихови из прве три песме („О не желим ништа: упиј ме до краја... голу ме обеси / за усне, за уши, за руке што знају / где врештим љубећи пре но ми смрт приђе“). У четрнаестој песми се сликом зоре завршава обрт у коме се и даље љубав ставља насупрот смрти, а обрнута перцепција света се наглашава стихом: „Узалуд, ја течем низ воду низводно“. Онострано песничко ја се јавља у шеснаестој песми, негде између светова јаве и сна, и користећи се симболима воде, ватре и земље Давичо у последњим стиховима циклуса резимира у широком контексту да се љубављу храни снага отпора која се тако опире мору заборављања. Мада без јасних звуковних и лексичких понављања, у контексту целокупног циклуса последња строфа бива похвала витализму:

Како своју јаву, љубав вртоглаву
гвожђу буре дати да је дну поврати?
О нећу у воду своју ватру слати
низ главу у Саву, морем заборава.

Сукобом ватре и воде као симбола заборава којим се асоцијативно преко реке Саве упловљава у море као да се песничко биће бори да сачува ту ватру и ни за шта је не би пустио у реку заборава. Та Сава или Лета симболише, у широком контексту, нестајање и смирај остајући

насупрот пркосној вољи песничког бића које вапи за трајањем у ватрама љубави и/или револуције.

У теоријском смислу, велики број проучавалаца лирског циклуса се слаже са чињеницом да је циклус настао као последица разарања епске поеме или сонетног венца. Циклотворне везе, према И. В. Фоменку⁶, руском теоретичару, могу се најпре откривати на нивоу односа наслова и целине и тиме се формулише први обједињујући фактор цикличности: најављују се тема, проблематика и основни патос. Други ниво циклотворности се налази на композиционом плану, и то у два облика, као објективан развој стварности или логика духовног развоја главног јунака, док се други тип композиције открива у асоцијативним везама у облику контраста или аналогije. Циклотворне везе се, према Фоменку, остварују и на лексичком нивоу, облицима понављања који развијају семантички ниво текста; потом цитатима, интертекстуалношћу, реминисценцијама и алузијама. У сваком случају, без обзира на наведене параметре којима се служе теоретичари, сви се слажу у једном ставу: да циклуси у поезији теже тоталности, јединствености, затворености целине, а појава лирских циклуса и представља неку врсту чежње за одбеглом и ишчезлом епиком која се призива у диспаратности модерне књижевности и света у целини. На том трагу можемо показати да је Давичова тежња ка формирању циклуса песама, а потом и збирки књига организованих као цикличне целине, идејна основа његове филозофске и естетске идеје о тоталности света или, у авангардном маниру, хетерогености песничке структуре и низова асоцијативних токова. „Хана“ представља облик минимално повезаног циклуса који основну тематску и лексичку, ритмичку и стилску, интонациону повезаност одржава у прве три песме. Потом се увођењем нових тематских токова, а изостанком

6 Видети опширније тумачење у: Стерјопулу 2003: 45–47.

лексичких понављања или неких других облика интегративности, слаби циклотворна веза. Унутарња структура циклуса обнавља се потом од девете песме, када се понављањем облика сонета узастопно у деветој, десетој једанаестој и дванаестој песми указује на обликотворну кохерентност, коју прате и социјалне и друштвене теме од којих је веома удаљена група од прве три песме обједињене мотивом љубави, еротиком, експресивним језичким стилским обележјима и понављањима имена Хана. Ипак, интегративност циклуса одржава се понављањем песничких слика кроз цео низ у свих 16 песама. Веза тих сликовних обележја и смисаоних токова који се у „Хани“ препознају у витализму и активизму, коме је покретачки елемент љубав и еротичност, а сеже до друштвеног бунта и револта, формирају тако надциклусну смисаону целину. Хрватски теоретичар Јосип Ужаревић сматра да се интензивирање емоционалног смисла постиже понављањима појединих делова, елемената текста⁷. Та врста поновљивости се опет као кључни фактор налази у прве три песме „Хане“, док се после та правилност ритма понављања губи. Наслов се сматра још једним од веома значајних кохезионих чинилаца композиционе структуре циклуса. Ђанкарло Маиорино наслов назива ДНК структуром једног песничког дела. На тај начин би нам наслов „Хана“ био обједињавајући фактор, али се вишесмисленост губи, јер се после треће песме, а посебно у другој половини циклуса, тематски токови разливају у правцу социјалних идеја, па се „Хана“ тако губи у појединим деловима циклуса. Са аспекта теорије наслова „Хана“ се може посматрати обједињавајућим фактором само као асоцијативна, семантичка и слаба веза, на нивоу симбола еротско-виталистичке снаге из ког се покрећу сви остали токови тоталистичког доживљаја света. У периоду антитрадиционализма расте елемент личног

7 Видети: Ужаревић 1991.

и индивидуализације уметничког мишљења у књижевној еволуцији и то, пре свега, у периоду надреализма. За фазу антитрадиционализма у развоју књижевних епоха руски научник М. Дарвин каже: „Чак и када остају у пределу традиционалне форме, жанровске поделе, засебна песма тежи ка супротној страни жанра, односно, према личности. Интегришући се у личност, у њену душевну биографију, лирски текстови све више продиру један у други, стварајући органски цео текст. Лирско 'ја' у том случају као да је способно да се у потпуности одвоји од своје везаности за посебан текст и да постане део другог текста, истовремено их повезујући у јединствену недељиву уметничку целину“ (Дарвин 2000: 66). Овим Дарвиновим ставом можемо додатно појаснити сепаратност песама у циклусу „Хана“, делимичну разглобљеност и доминацију песничког ја које се удваја, као еротско и револуционарно. Такво удвојено песничко ја, због двојства тематике која се доживљава као тоталност људског бића и позвања, и сама елементарност живота лирског ја, као да скида своје улоге и тиме губи лексикку која би кроз сталну поновљивост имала улогу интегративног чиниоца. Ишчезавањем појединих речи губи се кохерентност циклуса, али се истицањем лирског ја у различитим позицијама остварује јединство циклуса.

Насупрот томе, циклус „Детињство“ има више особина поеме него широко постављених параметара циклуса, јер је наративно-епски и сужејни, хронолошки, узрочно-последични низ одрастања, рата и ослобођења јасан и без додатних тематских и мотивских одступања од основне теме која је започета у првој песми. Наслов у „Детињству“ јесте обједињавајући фактор у тематском и смисаоном погледу, али нема ту врсту интегративности коју налазимо у циклусу. Такође, осим поделе на 16 нумерисаних песама, „Детињство“ смо пре склони да одредимо као поему, јер нема лексичких, звуковних,

ритмичких понављања која би допринела емоционалном интензитету песама и циклотворности целине. Тихомир Брајовић издваја у међуратној фази Давичовог песничства употребу „ритмичко-мелодијских и уопште музичких квалитета и могућности стиховног говора. Не само у познатим песничким циклусима (‘Детињство’, ‘Хана’, ‘Немир’), него и у појединачним песмама различите тематике и дужине (‘О што волим росу’, ‘Девојци’, ‘Реци под шлемом’, ‘Крв ми је борење’, ‘Србија’) носећу конструктивну улогу често имају управо песнички изражен и срећно пронађен ритам, мелодија, звук, па и рима“ (Брајовић 2001: 19).

Напокон један од смисаоних токова сваког циклуса, према Ужаревићу (Ужаревић 1991: 96–97), треба да буде однос ја и света, као основни облик паралелизма на композиционом нивоу и на тој релацији песничког ја и света гради се централна семантичка основа циклуса. У „Детињству“ можемо видети да је однос јединке из перспективе детета и света један од елемената циклуса, док је у „Хани“ тај однос још деликатнији јер се ради о односу према свету са револуционарне позиције мушког, заљубљеног песничког ја насупрот локалној средини, а потом и песничког ја насупрот свету социјалне неправде. Тако се песничко ја удваја као еротизована и љубављу инспирисана позиција, док се у каснијим песмама циклуса та позиција трансформише у социјално мотивисану песничку позицију, која се изграђује као став револуционара и бунтовника.

Тихомир Брајовић, у предговору књизи *Хана и грује њесме* (Брајовић 2001), наглашава естетско-филозофско-егзистенцијалистички и социјално-друштвени аспект Давичове поезије и каже: „Није тешко приметити да ова врховна опрека Давичовог разумевања књижевности као виталистичког страшног противљења смрти представља

универзализовани облик већ помињаног, колективно-активистичког аспекта његовог песништва који се исказао у идејно-социјалној сфери немирења са датим егзистенцијалним редом појава у свету. „Немирење са смрћу као коначном и неизбежном егзистенцијалном појавом крајњи је, пароксистички израз тог свеprisутног ангажмана који је обележио његово укупно књижевно дело“ (Брајовић 2001: 17).

Тај отпор свету се, заиста, најбоље види у „Хани“ као став, идеја, филозофија, поетика, али и као циклусотворни фактор. Том свету се одупире Давичо револуционарно и авангардно у десетој песми:

Без игде иког усред света бела,
у вучјој јами, на поду без прича,
празних руку и зборана чела,

ја тражим човека јака и смела,
друга, ког не плаши мрак крвопролића
ни ужас смрти, за велика дела

Низови различитих метафора⁸ у Давичовој поезији тако сублимишу еротско, револуционарно и егзистенцијалистичко филозофско начело. Радомир Константиновић је уочио управо да је „Хана“ сва у тим сударима разумских и надразумских линија, свесног и несвесног које се остварује у метафоричности српског песничког

8 Видети: Мелвингер, Јасна, „Типови метафоре у поезији Оскара Давича“, *У њојрази. Радови о књижевном делу Оскара Давича*, приредио Стојан Ђорђевић, Народна књига, Београд, 1979, стр. 161–182. Јасна Мелвингер је у Давичовој поезији издвојила три типа метафора: „прва група има као стожер именицу и базирана је на синтаксичким значењима и семантичким комбинацијама у које могу ући именице, друга група је базирана на исто таквим могућностима код глагола, а трећа на могућностима за стварање метафора које пружају придеви“ (Мелвингер 1979: 161).

језика, који је код Давича достигао највиши ниво. Ту метафору Радомир Константиновић назива метафором активног духа: „Овде свест долази до метафоричког језика путем свог ојачавања, кроз сукобе са свиме што јесте, али и кроз сукобе са ван-разумском празнином која ‘устаје’ уместо разорених, порекнутих ствари. Метафоричност је ту ово сукобљавање свесног и несвесног, у пуној активности духа“ (Константиновић 1979: 204). У том правцу би могле ићи будуће анализе циклуса „Хане“ и „Детињства“, самеравајући метафоричност и стилске особине ове две жанровски граничне песничке целине, „Хане“ као циклуса и „Детињства“ као поеме са елементима циклуса. У разговору са Стојаном Ђорђевићем 1978. године Давичо је објаснио да је метафоричност његовог песничког језика његов напор да покаже свој доживљај света: „Ја доживљујем свет и све у свету као серију заменивих заменица, као проток појава које никад нису само оно што јесу, него и више и друкчије од вида у ком се управо и јављају као робови својих наменских облика да би били откупљени сликом и замењени метафором. Оне су – и слика и метафора – присталице једнакости свега са свим и без тог, у ствари, пантеистичког демократизма, не би било ни њих које се пре служе мноме, него ја њима“ (Давичо 1979: 327). Једно је сасвим извесно, обе целине су виталистички и активистички облици поезије гладне бескраја, а истовремено напајане исконским облицима живота.

Литература

Брајовић, Тихомир, „Поезија виталистичке самосвести“ у: *Хана и групе њесме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

- Вучковић, Радован**, „Оскар Давичо. Револуција и љубав“, у: *У ѿиѡрази. Рагови о књижевном делу Оскара Давича*, приредио Стојан Ђорђић, Београд, 1979, стр. 67–73.
- Давичо, Оскар**, *Поезија и оѡиѡри*, Ново поколење, Београд, 1952.
- Давичо, Оскар**, *Деѡиѡство и друѡе ѡесме*, приредио Борислав Радовић, Чигѡја штампа, Београд, 2006.
- Давичо, Оскар**, *Кров олује*, изабране песме, приредила Милица Николић, КОВ, Вршац, 2008.
- Дарвин, Михаил Н.** „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације“, „Ontologi-
českij status proizvedenija liriki v aspekte ego chudože-
stvennoj ciklizacii“, у: *Zyklusdichtung in den slavischen
Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz*, Mag-
deburg, 18–20. Marz 1997, Reinhard Ibler (Hrsg.). Peter
Lang, Frankfurt am Main, 2000, стр. 59–67. Превела
Мирјана Петровић.
- Ђорђић, Стојан**, „Разговор са Оскаром Давичом“, *У ѿиѡра-
зи. Рагови о књижевном делу Оскара Давича*, приредио
Стојан Ђорђић, Београд, стр. 323–332.
- Константиновић, Радомир**, „Суноврати Оскара Давича“, *У
ѿиѡрази. Рагови о књижевном делу Оскара Давича*, при-
редио Стојан Ђорђић, Београд, стр. 75–82.
- Константиновић, Радомир**, „Вера Оскара Давича“, *У ѿиѡ-
ѡрази. Рагови о књижевном делу Оскара Давича*, прире-
дио Стојан Ђорђић, Београд, стр. 195–269.
- Љапина, Лариса**, Лирски циклус у руској поезији 1840–их
година, у: Стерјѡпулу, Е. А. *Поеѡика лирскоѡ циклуса*,
Народна књига, 2003, стр. 34–36.
- Матић, Душан**, „Давичове песничке мреже“, *У ѿиѡрази. Ра-
гови о књижевном делу Оскара Давича*, приредио Стојан
Ђорђић, Београд, стр. 59–65.
- Мелвингер, Јасна**, „Типови метафоре у поезији Оскара Да-
вича“, *У ѿиѡрази. Рагови о књижевном делу Оскара Да-
вича*, приредио Стојан Ђорђић, Београд, стр. 161–182.

- Микић, Радивоје**, „Трагични јунак авангардног духа“, *Печаш*, бр. 61, 30. 4. 2009.
- Павловић, Миодраг**, „О напретку емоције“, *У ипојрази. Радови о књижевном делу Оскара Давича*, приредио Стојан Ђорђевић, Београд, стр. 15–20.
- Радовић, Борислав**, „У потрази за невиношћу речи“, у: Давичо, Оскар, *Детинство и друге њесме*, приредио Борислав Радовић, Чигоја штампа, Београд, 2006.
- Сапогов, В. А.** „Поетика лирског циклуса А. Блока“ у: Стерјопулу, Е. А. *Поетика лирског циклуса*, Народна књига, Београд, 2003, стр. 30-35.
- Стерјопулу, Е. А.**, *Поетика лирског циклуса*, Београд, Народна књига, 2003
- Ужаревећ, Јосип**, *Композиција лирске њесме*, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб, 1991.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана**, *Део као целина&целина као гео. Сирукшурa и семаншика циклуса у ѡезији Васка Поје и Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012.

Svetlana Šeatović Dimitrijević

“HANA” – THE CYCLE OF THE EROTIC AND
REVOLUTIONARY BEING

Summary

This paper analyses the forms and types of cycle organisation in “Hana”. “Childhood” is contrasted with “Hana”, as a form of cycle much closer to the form of long poem. The interpretation leans on Russian theorists that dealt with lyrical cycles, M. Darvin, V. Fomenko, and the Greek Slavist E. A. Steriopoulou. The development of the lyrical cycle starts with the long poem, so this displays the development course of the long poem into the lyrical cycle. The analysis of separate poems,

their internal organisation and the interpretation of cyclic links among the poems in “Hana” establish an internal logic of this cycle’s dramatic development. “Hana” is interpreted as a whole, but certain poems are also analysed as separate unities that are interconnected to form a complete cycle. “Hana” is viewed as a Surrealist cyclic structure that shapes the internal dynamics of the poems’ organisation within the cycle.

Биљана Андоновска

Институт за књижевност и уметност, Београд
(biljana.andonovska@gmail.com)

РИТУАЛИ ПРЕЖИВЉАВАЊА НАДРЕАЛИЗМА: ОД АНАТОМИЈЕ ДО ФЛОРЕ ОСКАРА ДАВИЧА

„Не било која свест, не било коју подсвест.“

Давичо, *Ђачка свеска сећања*

Апстракт: У раду се опредељује место ране надреалистичке збирке *Анаџомија* (1930) унутар Давичовог песничког опуса и назначују нове могућности за разумевање поетичких трансформација Давичовог песништва у другој половини педесетих година 20. века. Након што је сâм Давичо скренуо пажњу да је збирка *Флора* (1955) заснована на „препевавању“ *Анаџомије* а Р. Константиновић сродан процес регистровао и у неколико песама дописаних за циклус „Детињство“ (1958), поступке „транскрипције“ *Анаџомије* утврђујемо и у другим Давичовим збиркама и текстовима, посебно у збирци *Каирос* (1959), али и у *Насџањеним очима* (1954/1956) и дописаним деловима *Зрењанина* (1958). Збирка *Флора* парадигматична је за укупан процес „транскрипције“ *Анаџомије*, па се у раду посебно прати интертекстуални однос двеју збирки и њихова непосредна спона утврђује у одломку *Анаџомије* где се *Флора* први пут појављује и именује. Даља судбина мотива *власџиџоџ имена жене*, њеног/његовог потискивања и преживљавања кроз Давичову поезију, указује на типологију интертекстуалних премрежавања до којих унутар Давичовог опуса доводи поступак вишекратног „транскрибовања“ фрагмената и мотива ране надреалистичке збирке. Овај амбивалетни процес интертекстуализације може се посматрати као засебна фаза или аспект Давичовог песничког опу-

са, отварајући питање природе и смисла евокације надреалистичког искуства у тренуцима преломним за послератну поезију и књижевност.

Кључне речи: Оскар Давичо, *Анаџомија*, *Флора*, *Каирос*, надреализам, модернизам, постмодернизам, аутоматско писање, интертекст, властито име, генетичка критика.

Фантом надреалистичке *Анаџомије*

„Изгледа да ‘критичари’ не пате од памћења, бар не моји.“

О. Давичо

Релативно необиман и критички неистражен, Давичов основни надреалистички опус темељан је за разумевање његовог укупног стваралаштва¹. Круну овог раног и формативног периода Давичовог рада представља збирка прозно-лирских фрагмената *Анаџомија*, која се 1930. године појавила као једно од првих „Надреалистичких издања“ београдске групе. Ова необимна, експериментална збирка штампана је у свега шездесет примерака, као нека врста приватног издања, и то „за неколико истоосећајника – и – мишљеника, за неколицину пријатеља, за једну једину (мислио сам да не мислим) девојку за цео

1 Рад је настао у оквиру пројекта „Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца“ (178024), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

Услед ограничења обима текста у зборнику, овде доносимо само увод и закључке интегралне верзије истраживања посвећеног Давичовој *Анаџомији*, односно збиркама из Давичовог послератног опуса које су с њом у блиској вези. Средишњи део рада, који Давичову *Анаџомију* тумачи кроз концепте Батајевог *ероџизма*, *засорној* Ј. Кристеве и *кризе окулароценџризма* М. Цеја, као и проблема *власџиџој имена* (жене) код Дериде, биће штампан засебно, али чини целину са текстом који овде доносимо.

живот. А преосталих педесетак примерака за један угао подрума. Најневидљивији“ (Давичо 1974: 136). Интимна и трансгресивна попут растковског *лудої оїромної сна исїричаної їријашељима*², ова „самоутајена“ Давичова збирка у време објављивања није доживела готово никакву критичко-читалачку рецепцију, а од тих давних дана ни ревалоризацију. Активна рецепција стваралаштва О. Давича почиње тек у позним тридесетим годинама, после збирке *Песме* и радова штампаних у *Нашој сїварности* и *Печашу*, у полемичком миљеу тадашњег „сукоба на књижевној левици“³. Овакав фантомални статус полуобјављене и од критике заобиђене збирке (уп. Давичо 1969: 243) могао је бити један од разлога због којих ће се Давичо „подрумима“ *Анашомије* враћати управо у тренутку кад средином педесетих година – на таласу послератног сукоба између модерниста и реалиста, *Дела* и *Савременика* – буде скретао са трасиране стваралачке стазе *Песама*, *Хане* и *Вишње за зигом*, до данас вредносно и рецепцијски најстабилније позиционираног дела његовог песничког опуса.

На чињеницу да је збирком *Флора* (1955) „прерађена“, „препевана“ или „транскрибована“ збирка *Анашомија* (1930) скренуо је пажњу сам Давичо на једној загребачкој књижевној вечери у години објављивања збирке (Давичо 1969а: 244)⁴. Образлажући своје песништво као низ „фиксних преокупација“ и „опседнутост одређеним мотивима који се понављају на различите начине“, те да

2 Речи којима је Црњански 1923. описао *Ошкровење* Растка Петровића (Црњански 1999: 324), књигу која је, за разлику од „самоутајене“ *Анашомије*, оштро полемички поларизовала тадашњу књижевну јавност.

3 О чему сведоче изводи из критика којима је опремљено издање изабраних песама О. Давича из 1979. године (прир. Милица Николић).

4 Збирка се, према ауторовом сведочењу, појавила марта 1956, иако на корицама носи назнаку 1955. године (Давичо 1969а: 244).

је од дана када је почео да пише обузет „једним те истим мотивима“ (Давичо 1969а: 243), Давичо је том приликом експлицитно указао на својеврсну „истоветност“ две збирке и предочи систем њиховог „препевавања“. Ова веза између две збирке није остала сасвим непримећена у тадашњим критичким освртима и приказима *Флоре*⁵, а имплицитно је садржана у многим дилемама тадашње критике поводом Давичове нове збирке – дилемама о ауторовој кризи, преокретима, напуштању препознатљивих поступака, губљењу старе основе и непроналажењу нове, повратку надреализму, формалним новитетима, напуштању риме, слободном стиху који се окреће ритмизираној прози, чему се прикључују и прве озбиљније критике „никад оспораваног националног класика [...] писца *Хане и Вишње*“ (Lukić 1979: 380)⁶.

5 Тако се Иван Ивањи експлицитно позива на *Анаџомију* (Ivanji 1979: 369), док Петар Цаић нешто двосмисленије каже „после три деценије из давне клице букнуо је плод *Флоре*“ (Džadžić 1979: 377); Радојица Таутовић пак примећује да се у *Флори* Давичов слободни стих враћа у аутоматски текст, и истиче њену превасходну вредност као „песничког експеримента“, опита с „иверјем анатомске терминологије, уз, „можда“, „анатомску бездушност“ (Tautović 1979: 375–376).

6 Незадовољан рецепцијом *Флоре* и свог песништва уопште, Давичо је ипак издвојио једног „достојног“ критичара, који је „досад написао приближно оно што *Флора* значи“ (Давичо 1969а: 247). Реч је о критици „‘Мост између себе и себе’“ Јована Путника, која је објављена у једном тада новом, а испоставиће се и кратковременом листу *Новосадски дневник*. Иако, судећи по „овлашно скицираном поетском ходу“ О. Давича, Путник не познаје *Анаџомију* и Давичовом првом збирком сматра *Песме* (1938), једна од основних метафора његовог критичког говора о *Флори* су бодлеровски „поетски скалпел“ и „анатомија морала“, етички смисао песничког подухвата оствареног кроз „најбездушнију интроспекцију“: „Давичо је пошао најхрабријим методом: његов пут је психоаналитичко раскривање темеља интимне личности [...] да на том материјалу спроведе своју анатомију наше интимне етике“, те оно што „обично ћути“ и прећуткује се, „кроз ову књигу гласно дозива, казује и може да оптужи!“ Везујући Давичову збирку за важног претечу песничке

Експлицитне и имплицитне дилеме критике поводом *Флоре* и *Анаџомије* сублимиране су у Константиновићевом тумачењу Давичовог песништва. Као што је познато, по Р. Константиновићу својеврсну цезуру у Давичовом стваралаштву представља збирка *Човеков човек* (1953), кад се Давичо отвара искушењима песничке сумње и „дискурзивно-логичког језика“, губећи лирско-метафоричку лакоћу, ненапорност и брзину асоцијативних серија, синтетичност и садејство аудитивног и визуелног претходне фазе *Хане* и *Вишње* (Konstantinović 1983). *Флора*, која је по Константиновићу „известан“ и „ванредно услован“ Давичов повратак надреализму, за овог тумача представља, у основи, „покушај изражавања свега онога што је тамно-неизражено у *Анаџомији*“ (Konstantinović 1983: 75, 76), односно тежњу да се пасивно, аморфно без-обличје *Анаџомије* сучели са, за Давича карактеристичном, снагом и вољом за изразом⁷. Константиновић указује на пет песама *Флоре* у којима се

модерности, Путникова критика значајна је и зато што истиче њен свакодневно-реалистички, потом и психоаналитички, бездушно интимни и „утробни“ поетско-анатомски хабитус. Занимљиво је да овај текст Јована Путника неће бити уврштен у избор из критика у издању Давичове изабране поезије 1979.

7 „Текст се у *Флори* просветљује, и то тако што све оно што је била могућност *Анаџомије* овде се остварује доследним испуњавањем асоцијативних веза, с тим што је дух ових асоцијација драмски: сва алогичност *Анаџомије* долази овде, згушњавањем израза, до сукоба са логичким. Мутнина *Анаџомије* је од одсуства овога сукоба: *једино сукоб разбистрава*. Тамо је сукоб дат, али не и испуњен. Основно што чини Давичо, при овим ‘транскрипцијама’, јесте довођење асоцијативних тренутака у узајамну везу која је драмска по овом сукобу са логичким, одсутном у *Анаџомији*, и која даје густину и брзину песме. Материјал из *Анаџомије* тако се артикулише, овим откривањем основних његових жаришта, и успостављањем односа између њих. Кључни тренуци се откривају из аморфног текста *Анаџомије*, као из једне масе која налази руку која ће је моделовати, али по принципима које она сама садржи и захтева“ (Konstantinović 1983: 76–77).

може пратити непосредна транспозиција мотива из *Анаџомије* („У име биља 3“, „Немир“, „Сенке“, „Светлаци“, „Сан у селу Боловац“), али и на три песме међу песмама дописаним за циклус „Детињство“ (СКЗ 1958, „Звиждук“, „Суочење“, „Зелена врата“) у којима се читује сродан процес⁸. Константиновић, међутим, генетичкокритички проблем односа две збирке дотиче сасвим маргинално, у фусноти, саображавајући своје критичке закључке потребама тумачења *Флоре*, односно херменеутичко-дијалектичке схеме односа *бића* и *језика* коју прати (и) у Давичовом песништву.

Овакав статус *Анаџомије* у Давичовом опусу и критици већ је по себи довољно интригантан, али тиме ни изблиза нису обухваћени сви књижевноисторијски и књижевнотеоријски проблеми које ова надреалистичка збирка покреће. Пре свега, требало би утврдити укупан опсег Давичових песничких текстова који су захваћени процесом „прераде“ и „препевавања“ *Анаџомије*. Он је у *Флори* најсистематичније и наузорније спроведен, али захвата и један значајан низ других Давичових текстова и збирки. На то посебно упућује пажљиво ишчитавање збирке *Каирос* (1959), која је настала сасвим сродним поступком, па се захваљујући *Анаџомији* као заједничком под-тексту и интер-тексту *Флора* и *Каирос* почињу читати као својеврстан палимпсестни *песнички дигитални*. Збирка *Флора* започиње нумерички организованим, поемичним

8 Поред песама које Константиновић наводи, у дописаном циклусу „Детињство“ транспозиција мотива из *Анаџомије* може се јасно пратити још и у песмама „Пејзаж“, „Време у саксији“, „Брат“, „Нагон“ и „Осећање“, односно бар у половини укупног броја дописаних песама. На теже уочљивом, нелексемском нивоу, већина песама дописаног „Детињства“ у складу је са тематиком и стилским регистрима (препевавања) *Анаџомије*, о чијем ће инфантилизму и блискости „Детињству“ бити више речи у интегралној верзији рада. Неки од мотива *Анаџомије* биће евоцирани као аутобиографски (и) у Давичовим позним есејима (уп. Давићо 1974: 174–175).

циклом „У име биља“, а наставља се низом циклуса организованих кроз појединачне насловљене песме. Збирка *Каирос* састављена је од сличних насловљених песама, без уланчавања у циклусе⁹, док на крају доноси нумерички организован поемични циклус „Каирос“. Другим речима, Давичово систематичније „препевавање“ *Анаџомије* у *Флори* и *Каиросу* чини својеврсну целину која је уоквирена врло сродним нумеричким циклусима, између којих „струје“ типолошки истоврсне *појединачне насловљене песме*, по правилу настале непосреднијим „транскрибовањем“ фрагмената и мотива из *Анаџомије*. Степен препознатљивости „препеваног“ фрагмента/мотива *Анаџомије* у овим збиркама значајно варира, од готово дословне транскрипције (уп. песму „Тренутна станица љубави“ у *Каиросу* и готово идентичну песму „Нагон“ у дописаном *Дешинству*, које обе верно „транскрибују“ одломак из *Анаџомије* „Посматраћемо се кроз стакла“, 1930: 15), па све до непрепознатљивости интертекстуалног предлошка, који се читалачки може наслућивати тек уз свест о природи Давичовог необичног аутоцитатног поступка. Овакав слободан, нестратешки приступ „препевавању“ онемогућава да се једнозначно и статистички поуздано одреди колики је број песама у *Флори* или *Каиросу* непосредно заснован на тексту *Анаџомије*.

Процес „препевавања“ *Анаџомије* није, међутим, започет *Флором*. Већ се збирка *Насињањене очи*, већим делом штампана 1954, дакле годину (или две) дана пре *Флоре*¹⁰, првобитно – пре него што јој је 1956. придодат

9 Одређена унутрашња „циклизација“ постоји и у *Каиросу*, на пример кроз песме насловљене „Први“, „Други“... „Пети Светић Сава Врачарац“, односно „Први“, „Други“... „Пети Немања Немироточиви“.

10 Првобитно објављена као засебно издање Југославенске академије наука и умјетности у Загребу 1954, и ова збирка је претрпела измене у коначном „првом“ издању из 1956, пре свега у распореду и неколико дописаних песама.

„Епитаф“ посвећен *ушојљеној души* Диса – завршавала прерадом последњих параграфа из *Анаџомије*. Између *Флоре* и *Каироса* потом стоје Давичови дописи и интервенције које је 1958. унео у збирку *Песме* (прво издање 1938) и поему *Зрењанин* (прво издање 1949). Ауторске интервенције и накнадне интерполације песама у ове две збирке брижљиво су пописане при приређивању Давичове поезије у сабраним делима 1969. и изабраним песама 1979. године. Том приликом оне су чак издвојене као засебне целине, тј. екстраполиране из збирки за које су дописане и „уврштене у послератни опус Давичов, коме стилски и хронолошки припадају“, како стоји у једној од приређивачких напомена (Давичо 1969: 367). Тада, међутим, није назначено и наглашено да при прештампавању збирке *Песме* 1958. Давичо нове песничке текстове није интерполирао само у циклус „Детињство“ већ и у циклус „Љубав“. Из овог циклуса тада су искључене две песме са мотивом *очију* („Мален сам у твоје оку“, „Очи су твоје језера“), а дописане три песме, од којих се две с мотивом *имена* („И пре но што почнем да јој тепам“ и „Ти се не одазиваш више на име које су дали“) препознају као недвосмислена „транскрипција“, и то поетички врло битних мотива/фрагментата из *Анаџомије*. Овакав изменени и допуњени поредак збирке *Песме* биће задржан и у каснијим прештампавањима (1969, 1979), без назнаке да се у њој налазе и две песме које нису „враћене“ тамо где „хронолошки и стилски припадају“. Тако су, за разлику од циклуса „Детињство“, прави текстуални лик и трансформације циклуса „Љубав“ остали при-кривени двосмисленим ауторско-уредничким приређивањима, са и без коментара.

Оваквим дописивањем *Песама* Давичо је евидентно настојао да и у об-лик своје предратне збирке накнадно утисне печат *Анаџомије*, односно неонадреализује своју *иосџнадреалистичку иредратну* поезију и уже је повеже

са својим песничким почецима. С обзиром на тренутак у којем то чини, то је истовремено значило и повезивање са песничким крајевима, тј. актуелним песничким тренутком педесетих година 20. века. Ритуал повратка надреалистичкој *Анаџомији* укључивао је не само њено специфично поновно исписивање у новим збиркама, већ и прераду ранијих текстова и збирки како би се сродним траговима „поплочао“ и природнијим и присутнијим учинио онај (транс)надреалистички континуитет који Давичо покушава да успостави педесетих година. Тај неоанадреалистички импулс, који критици свакако није непознат, у случају Давичове послератне поезије, захваљујући *Анаџомији* као непосредном и утврдивом подтексту, могао би се из домена општих назнака и критичких импресија пренети на егзактнију раван анализе конкретних (интер)текстуалних садржаја, облика и поступака.

И у допуњавању *Зрењанина* низом краћих песама – које обликом, тематиком и стилским регистрима одударaju од компактне основе поеме, на сличан начин као што дописано *Детињство 1958* одудара од његове предратне основе – такође се, мада спорадично и теже уочљиво, могу затећи стихови и мотиви из *Анаџомије*. Тако се, на пример, стих „зелено млеко пред душом волим ти, жено“ (*Зрењанин*, песма „Бескрај на домаку“, 1979: 111) лако уочава као „пренос“ стиха „Зелено млеко у вименима волим ти жено!“ из *Анаџомије* (1930: 15), а мотив изговарања женског имена који отвара ову песму интерполирану у *Зрењанин* („пре но што сам изговорио име/ вечности од крви, вечности од дима“), представља једну од средишњих поетичких фигура *Анаџомије* и *Флоре*, под коју се може подвести и укупан однос ове две збирке, о чему ће више речи бити касније.

Тако се проблем Давичовог односа према *Анаџомији* проширује на бар *пет* ауторових послератних збирки,

односно на *укујно* Давичово песничко деловање у другој половини педесетих година XX века. Од *Насџањених очију* (1954/1956) до *Каироса* (1959), у неједнаком обиму, с различитим функцијама и степеном транспарентности, Давичова поезија обележена је слојевитим „транскрибовањем“ надреалистичке *Анаџомије* и може се посматрати као целовита етапа или аспект Давичовог песничког опуса. У оваквом контексту, *Анаџомија* од полуобјављене, вишеструко рецепцијски осујећене надреалистичке збирке прераста у један неуралгични (интер)текст, фантомални али екстензивни *јодџексџ* више Давичових збирки у осетљивом тренутку смене ширих поетичких парадигми и ауторовог стваралачког заокрета.

Од Флоре до Флоре

„Фауна и флора надреализма неисповедљиви су.“
Бретон, *Манифест надреализма*

Давичов поступак ретекстуализације *Анаџомије* у послератним збиркама има бројне, интерпретативно незаобилазне поетичке последице, посебно за сагледавање динамике, смера и природе поетичких трансформација његовог песничког опуса. Тако је у критици већ уочено да се *Флора* и „Хана“ могу читати упоредо, али „анатомско“ порекло *Флоре* ревидира и обрће смер могућих поређења. „Хана“, посебно њено „животињство“ и тамна страна зазорне женске фертилности, у овом се новом контексту више не виде као *најава*, већ пре као *наслеђе* једног типа женскости, телесности и еротизма, карактеристичног за *Анаџомију* и потом стављеног у први план њеним препевавањем у *Флори*. Овај „анатомски“ тип *ероџизма* далеко је провокативнији и субверзивнији од Давичових љубавних песама из тридесетих година, које су, као што је познато, биле и један од полемичких

пунктова у критици његове поезије. Том, поетички изузетно битном, давичовском еротизму *Анаџомија* и *Флора* обезбеђују (нај)дубље, психоаналитичке, нарцистичко-инфантилистичке тонове и упоришта.

Као што је већ наговештено, од тренутка утврђивања *Анаџомије* као палимпсестног *интер-текста*, *Флора* и *Каирос* се више не могу читати и тумачити (само) „аутономно“, ни у односу на предложак, ни међусобно. Део пословичне херметичности ових Давичових збирки отпада или добија сасвим други, очуђујући вид када се њихова текстура расплете у амбивалетни низ мотивских и поетичких транс-позиција *Анаџомије*. Генетичко-поетичке и интертекстуалне релације према предлошку *Анаџомије* постају саставни део естетских учинака ових збирки, семантике њихових стихова и песничких поступака. Пошто процес „анатомизације“ и надреализације Давичовог песништва није ограничен само на ове збирке, читалац ускоро бива суочен са ширим интертекстуалним премрежавањем његовог песничког опуса, где се један исти мотив у различитим варијацијама сели кроз више текстова, посебно на релацији *Анаџомија* – *Флора* – *Деџинство 1958* – *Каирос*. Мотив најпре препеван у *Флори* а потом и у *Каиросу*, препевава колико *Анаџомију* толико и њено препевавање, онемогућавајући, на исходишту, да се и сама *Анаџомија* утврди као непосредни интертекст и ексклузивно извориште властитих „митова“ и мотива. Слобода оваквог интра-текстуалног маневрисања брише границе између „аутономних“ текстова, еманципује њихове фрагменте и дестабилизује однос између примарног и секундарног, извора и прераде, уводећи читаоца у амбивалентну и полицентричну текстуалност једног *аутофајичког* песничког опуса. Захваљујући томе, проблем аутоцитатности и ретекстуализације у Давичовој поезији прераста од филолошко-текстолошког у битно другачији, (пост)модерније интониран проблем омни

-инклузивне интер/интра-текстуалности. Екскесност, прикривеност и амбивалентност Давичових поступака, данашњем читаоцу већ стереотипно питање интертекста (поново) раскрива у његовом изворном, аутентичном и експерименталном (нео)авангардном облику.

Начин Давичовог „препевавања“ *Анаџомије* и типологија интертекстуалних премрежавања до којих оно доводи, у овој прилици могу се само у најкраћем демонстрирати. Учинићемо то на примеру односа *Анаџомије* и *Флоре*, који је парадигматски за разматрање укупног процеса интертекстуализације у овој фази Давичовог стваралаштва, док кључна иманентнопоетичка фигура која дефинише однос ове две збирке може упутити на шири историјскопоетички и генетичкокритички смисао Давичових песничких стратегија педесетих година 20. века.

При поступку асимилативне ретекстуализације *Анаџомије*, Давичо својој раној надреалистичкој збирци не приступа као аутономној и заокруженој, „неповредивој“ органској целини, већ *ауџомаџски*, парцијално и селективно, као децентрализованом низу самосталних фрагмената. Преузимајући одређену слику, искуство, мотив *Анаџомије*, Давичо их истовремено прилагођава потребама новог, актуелног песничког чина. Транс-крипција *Анаџомије*, *чиџање* властитог рукописа, постаје модус *џисања* и транс-креације. Вишекратне а понекад и опречне (ре)контекстуализације истог полазног мотива *Анаџомије* сведоче о овом упливу, па чак и претезању актуелних стваралачких чинова/мотива. Да је ауторов циљ било само оживљавање *Анаџомије* у изворном (надреалистичком) облику, она је могла бити просто прештампа. Транс-крипција *Анаџомије*, међутим, истовремено је и њено транс-криптовање, сродности две збирке су једнако битне колико и њихове разлике, некадашње (песничко) искуство колико и тренутак и разлози његове ревокације. Из „искомаданог тела“ надреалистичке збирке Давичо

је *Флором* заправо ре-конструисао (тек) један потиснути љубавно-лирски наратив. Овај одабрани ослонац за препевавање *Анаџомије*, који заправо тумачи, анаморфички искривљује и семантички стабилизује њену дисперзивну текстуалност, маркиран је и одабиром различитог *насло-ва збирке*. Тај основни, *насловни*, библиографски маркер *разлике*, испоставља се, међутим, као фундаментална генетичко-поетичка *сјона* две Давичове збирке. Јер Флора се непосредно рађа и именује већ у једном од фрагментата *Анаџомије*. Ту би она, у врло индикативном потенцијалу, „могла имати лепо име“, које до тада, кроз прву четвртину текста *Анаџомије* није имала, и које потом, све до *Флоре*, неће бити евоцирано нигде осим у кондиционалу и вокативу овог одломка *Анаџомије*:

„Знам да су облаци задовољни својим телом заједно са мном. Примили су га као и ја са флором и фауном; са Флором која би могла имати лепо име. Флора, Флора, јел' да си имала меке маље, наранцасте маље на трбуху. Флора ти си волела ђачке прљаве књиге и потписивала си љубавна писма хемијском формулом фл[у]ора и ако си знала да си симбол прашума и тигрова и да зато станујеш у куплерају број осам“ (Давичо 1930: 14).

У *Флори*, у трећој песми циклуса „У име биља“, овај фрагмент *Анаџомије* постаје:

„Био си узалудност којом је Флора мењала
дебљину стакла:
оно се отварало бегунцу пре погледа; мењала
мирис наде, крој осмеха, глас прашника, укус
јастука, зној
нежности; мењала
боју пулса њених посрћућих писама; мењала
тренутке њених теби ђачких свезака. Без тајне је
остала,
без привида. А потписивала се већ и хемијском
формулом

флуора [...]
 Био си у својем телу као што јеси неуспехом овом
његовом
 флором и фауном; једном пресељен само
 са Флором цветних маља целе недеље; једном
 кад си је мање од осталог, али много желео. Је ли
тад севнула
 латица њеног трбуха изглачаног присним
разумевањем
 свих бризгања камених сокова
 што би да те за њену пулпу залепе?“
(Davičo 1979a: 12).

За разлику од осталих интертекстуалних „конектора“, ова примарна *сјона Анаџомије* и *Флоре* има општију поетичку вредност. Пре него што се запитамо о „једној јединој девојци за цео живот“ за коју је *Анаџомија* писана, или о *Флори* као псеудониму, Давичов повратак *Анаџомији* и/као овом женском имену, аналитичку пажњу усмерава на интертекстуалну и поетичку логику његових *појискивања* и/кроз *преживљавања*. Тај се процес потискивања *Флоре* такође зачиње већ у *Анаџомији*, а разлози за ово *изворно појискивање* не могу се разумети без разумевања радикалног изазова који жена и еротизам представљају у *Анаџомији*, као што то илуструје најзазорнија сцена збирке, ултимативна сцена мета-физичког *љубавничког канибализма*, којом се Давичова поезија нашла на растковском поетичком путу у *дом иде се не враћа*:

„Причала је о порођајима док су из њене вагине текли неки љигави гајтани који су се завршавали креставом биљком као карфиол или неким гадним крушкастим раком. Ми смо јели тај укус бубрега кад рече: ‘То је М’. Свим порам сам видео крљушти М како крчи: Отвори се први део и појави се нежни и слузави, дивни дивни зид вагине која се раствори и дете изађе. Јео сам и ако је било прљаво – али тек кад тампон од прљавштине потече

улаз се раствори а она побледе: 'Појео си ми тројке тек рођене, материцу и црева'. Немарно је плакала и било је грозно; њено је тело било лепо, црвено и мекано као пуж голаћ, пурпурна пруга око ногу значила је улаз. Газио сам већ по месу топлом бос до појаса, по влази танке цигерице, пипао сам њена туберкулозна плућа, и усправио се сасвим под сводовима дојки. Она се одједном преломи сагну и заљуби у мене. Осећала је терет у срцу и прсте који су муцали о врелом даху који уздиже таласе и дојке. Постала је добра а мени мрак цури и шапуће да ћу бити сталактит“ (Давичо 1930: 17).¹¹

Одмах након овог снажног децензуришућег продора у *ззорно* жене/мајке/језика, следиће, међутим, у врло индикативној интерпункцијској *с-љубљености* и *оі(р)ађе-њу*, први гест потискивања. Он је уобличен као *одолевање* имен(овањ)у, *обраћање* и *обећање* жени о неизговарању њеног имена, што иницира дуги низ његових/њених, све самосталнијих, метаф(л)оричких супституција:

„(Нећу рећи твоје име ти која си болест, нећу рећи твоје име ти која си дрхтање од отицања крви, ја нећу рећи твоје име ти која си пијана а падаш у несвест од сунчанице, ти чије име понавља моја сенка испред и одјек иза мене, ти горење ходања, љубљења, ти муцање несвести воштаног топљења)“ (Давичо 1930: 17).

Мотив неизговарања женског имена, трансф(л)ор-мисан и проширен у топос *безимености* жене, има и даљу судбину кроз Давичову поезију. Тако се овом *неујасљи-*

11 Овај *ззорно* анатомски сценариј на улазу/излазу у мајку/жену биће „препеван“ у „магновењу слузи“ песме „Побуна стида“ у *Флори*. За разлику од одвојених „мушких“ и „женских“ песама чије смењивање структурише *Флору*, песма „Побуна стида“ организована је као „мета-физичка“ *мушкоженска* песма „у четири усне“, *сиојени суд* љубавног говора где од средине песме *Флора* глас предаје мушкарцу да опише своју мистичко-анатомску одисеју *с оне стране химена*, кроз „музеј изнутрице“ жене.

вом женском имену и његовом *оидеј*овању Давичо, након *Флоре*, враћа и у шестој песми циклуса „Љубав“, једној од песама које су накнадно интерполиране у збирку *Песме* (1958):

„Нек ти име не понове разреди љубави;
њим до бунара нека не простире пустиње;
нек липшу од безвимене жеђи. И ја, који не
изговарам
једно име. Узела си га да не би била.
Ја те не зовем, ја нисам. О, то је било јуче.
....
име неугашено смртним водама.“

Ова ће песма и мотив без-имености жене потом бити прерађени и као песма „Магма“ у збирци *Каирос* (Давичо 1979а: 126), из које се и много боље види *ана-шомско* порекло овог *флоралној* мотива:

„Ти немаш више своје име
а јеси срце свитања, крвоток хлеба, фабрика
дана,
ти безимена која јечиш с текуће траке одјека пре
моје смрти,
због ње.
Али то није било јуче. То није било
ни последњи пут кад сам изговорио
име загрцнуте несвести, муцаве школе месеца,
воштаног идола истопљеног твојим погледом
под ким су бруцале шуме, медведи цвркутали,
реке се враћале у пећине да ти још једном
нацртају
име неугашено смртним водама.
Нека ми опет не кажу, ако могу, да не знам
страст,
нека ти име понове у разреду љубави, нека
науче њим самим до бунара да продеру пустиње
до оаза млечне путање.“

Ја казујем тебе
којој не треба име да би била.“

Јављајући се, као што смо раније назначили, и у другим Давичовим текстовима, мотив имен(овањ)а жене прераста у један од „фиксних“, опсесивних мотива његовог песништва из периода „транскрибовања“ *Анаџомије*¹². Са *Флором* ово неизговорљиво име жене изронило је, међутим, на месту најупадљивијег паратекстуалног елемента, у *наслов* једне од „најамбициознијих“ (Константиновић) и најбољих Давичових збирки, на чијој се двородној, *мушкоженској*¹³ насловној страни заправо налази „спојени суд“ *два имена*¹⁴. Стижући из кондиционала и парентезе у жижу наслова, повезујући (не)именовање (жене) и насловљање (збирке), то „име жене“ уводи битно другачије акценте у читање и тумачење *Флоре*, па већ и наслова њеног првог циклуса – „У ИМЕ БИЉА“, или првих стихова тог циклуса, с мотивом (не)именовања мушког актера/гласа збирке. Упорност и отпорност с којом то *неисповедљиво* али и *неујасљиво* име жене, као и сама надреалистичка *Анаџомија*, преживљавају кроз

12 Поред својеврсне поетике личних имена у насловима Давичових збирки и циклуса (*Хана*, *Зрењанин*, *Флора*), посебно је значајно Давичово често анаграмско поигравање са властитим властитим именом, од „Рас(т)кових записа“ из *Трајова* до *Каиро*са и песме „Пети Светић Сава Врачарац“, посвећене проблему личног имена које „може да се чита... и наопачки“: Очивад Раско (Давичо 1979а: 143).

13 Према једном од Давичових песничких неологизама.

14 На загребачком књижевном разговору након објављивања *Флоре*, питање наслова збирке као *имена жене* неколико је пута евоцирано. Најпре је Давичо сам, поводом датирања збирке, скренуо пажњу да је *Флора женско име*, потом и на „трузизам“ женског скривања година старости, а одговарајући на питање Ј. Мирића зашто се збирка није звала „Фауна“, што би јој можда и више одговарало, Давичо упућује на језичку етимологију и принцип *nomen est omen*, тј. да се *Флора* зове *Флора* из истог разлога из којег се постављач питања не презива Ратић (Давичо 1969а: 249).

Давичове стихове, позива на помно генетичкокритичко и гинеокритичко читање Давичовог песништва и даље расветљавање *аутофатичке* логике његовог песничког опуса.

Посебно је значајно да се овим генетичкокритичким и гинеокритичким номинацијским комплексом – који се око имена жене зачиње у *Анаџомији*, реактивира у *Флори*, и потом шири кроз остале текстове – Давичо прикључује једној врло карактеристичној надреалистичкој теми. Траума женског имена/псеудонима и зазорне жене као искушења еротизма и лудила „походи“ надреалистичку прозу крајем двадесетих година, као Бретонова Нађа или Ристићево Без-Нађе (в. Андоновска 2011), а својим се *зазорним* надреалистичким текстовима о/као субверзивним женама ови аутори враћају у исто време на самом почетку шездесетих година, кад приређују поновљена издања својих авангардних (анти)романа. С обзиром на типолошку сродност женских ликова Бретонове, Ристићеве и Давичове (поетске) прозе и конститутивну вредност коју *разумењивање* и *пошискивање* (имена) жене има за ове надреалистичке текстове (в. Андоновска 2011), Давичова *Анаџомија/Флора* може се посматрати не само у песничком контексту, већ и у вези са поетичким трансформацијама магистралног тока надреалистичке прозе. У поетичке сродности између Давичове *Анаџомије* и Бретоновог и Ристићевог (анти)романа – поред проблематике женског имена/псеудонима, односа документарног и фикционалног, фантомалности нара(у)торовог идентитета, те љубави и еротизма као средишњег егзистенцијалног искуства и текста као интерперсоналног догађаја – спадало би и само *зазирање* од окончавања и објављивања текста¹⁵. Конструкција којом се *Анаџомија*

15 Почињући исказима (у *зајради*), *Анаџомија* се (не) завршава овим „... и тако даље“, које текст *развезује* и директно води до (једног од) наслова коауторског часописно-плакатског пројекта *Чети-*

завршава – „... и тако даље“ – заправо је епилошка фигура разумећења (интер)текста коју закономерно срећемо и у Бретоновом и Ристићевом (анти)роману, текстовима који блиско повезују питање (интер)текстуалности и аутоматизма, тела/еротизма и писма, имена/псеудонима жене, документа и фикције. Укратко, да се крајем двадесетих година *Анашомија* хтела звати *Флора*, могла је то бити (још) једна *Нађа* (српског) надреализма.

Час поетичке анатомије: фантом (српског) надреализма

„Надреализам је ишчезао? То значи да он није овде или тамо: он је свуд. То је авет, једна сјајна опсесија.“

Бланшо

То нас враћа поетичком смислу Давичовог поступка педесетих година XX века. Полускривено (ре)инсценирање Давичових надреалистичких почетака дешава се, као што је познато, у једном од преломних тренутака за модерно српско песништво, те омогућава да се питање удела надреализма и надреалиста у поларизацијама послератног књижевног живота из домена полемичке плошности и експлицитних исказа врати у дубину самих песничких текстова и сложенијих иманентнопоетичких трансформација. Одлуком да као „револуционационални“ (Давичова кованица) југословенски класик у (од)јеку „једнопартијског“ сукоба на књижевној левици препева своју рану надреалистичку збирку, Давичо је заправо отворио једну серију сродних, накнадних ауторских приређивања и ревалоризација предратног стварала-

ри сцрпране – И шако даље (1930) О. Давича, Ђ. Костића и Ђ. Јовановића, а накнадно и до последњег стиха 11. песме циклуса–поеме „Каирос“ из истоимене збирке (1959).

штва, што се може пратити у књигама *Од немила до не-драга* (1957) М. Дединца, *Ишака и коментари* (1959) М. Црњанског или *Без мере* (1962) М. Ристића. На прелазу педесетих и шездесетих година XX века читав један талас и ток домаћег књижевног живота одређен је овим реконтекстуализованим авангардизмом с коментарима¹⁶. Давичова *Флора* (уз *Каирос*), као својеврсна „Анаџомија без коментара“, овај карактеристичан процес реактивације предратног песничког искуства опредељује у истом-новом песничком тексту, чиме се највише приближава иманентнопоетичком смислу ових подухвата. Уместо да *Анаџомију* приреди и присвоји уз дистанцирани документарни коментар, Давичо је поетички преузима као жив елемент надреалистичког наслеђа и прерађену уткива у савремени књижевни тренутак.

Давичов поступак „без коментара“ изазвао је и још увек изазива разне неспоразуме у разумевању његовог песништва, и не само њега. Фокусирана на поетику *новине*, „спонтану“ интерпретативну схему песничке *еволуције* и (не)суочена са Давичовим исувише слободним интертекстуалним уланчавањем властитих текстова, књижевна критика ће не једном бити пред искушењем разноврсних хронолошких и поетичких „искривљења“ у рецепцији његовог песништва. Тако је не(пре)познавање *Анаџомије* као непосредног подтекста *Флоре* својевремено довело до једног малог и брзо заборављеног песнич-

16 У склопу разматрања односа између сведочанства и поезије у опусу С. Раичковића и аргументације о природи и смислу (не)везаности поезије за стих, А. Јерков скреће пажњу на превиђану и недостајућу песничку врсту „песме и коментари“, односно „облик збирке с коментарима“ где „песнички облик прима на себе критички додатак и аутобиографски став да се истина постојања може опевати и посведочити, и да је то у лирици, у случају поезије као такве, једно исто“ (Јерков 2010а: 81). У једној другој прилици исти аутор понудио је и књижевноисторијску категорију *реновизам* за најшири домен ових појава у српској књижевности.

ког (*уред*)*ч*аса *анатом*ије. Наиме, маја 1956. Љ. Јоцић је у чланку „Није довољна само – форма“ на страницама *Младе културе* „оптужио“ Давича да је у *Флори* опонашао В. Попу и М. Павловића, поткрепљујући своју тезу и навођењем конкретних песама и стихова (Јоцић 1956). Невоља Јоцићевог „истраживачког“ поступка била је што је за илустрацију одабрао управо стихове *Флоре* који су били готово дословно преношење одломака *Анатом*ије. На ову оптужбу за несвесни плагијат песничких савременика Давичо је реплицирао откривањем свог свесног флорално-анатомског *ауто*илаијаиша: „Транскрибујући њене мотиве, задржавајући многе њене стихове, ја сам хтео да се вратим својим поетским изворима: осећањима и расположењима од којих сам пошао“ (Давичо 1969а: 245). И технички и поетички *ан*идаиширана, *Флора* остаје ексцесна песничка збирка којој „недостаје на последњој страни једна белешка од стране аутора“ (Давичо 1969а: 244), управо конвенционални исповедни *ко*меншар о изворима, допунама и изменама, попут оног који ће Давичо *и*иак ставити на крај *Песама* две године касније.

Јоцићево хронолошко-филијацијско (о)грешење поводом *Флоре* ипак садржи битне поетичке и књижевноисторијске увиде. Иако Давичов поступак оцењује на темељу (неуспеле) естетике *ново*ї, сродности са поезијом Попе и Павловића тумачи као *крађу* и негативно вреднује Давичову „инхибициону“, „промашену скепсу, сумњу у поезију“ (Јоцић 1956) – што бисмо све из данашње перспективе другачије посматрали и вредновали – Јоцић ипак наслућује дубоку *ин*шертекстиуалну и *и*алимисесину природу *Флоре*. У његовој снажној реакцији на сродност поетског израза (пост)надреалистичког *класика* и два најзначајнија *нова* песника захваћен је управо поетички трансфер између надреалистичког наслеђа и послератне песничке обнове, чију *двосмерност* такође

не треба губити из вида: начин на који Давичо чита себе извесно говори нешто и томе како (рани) Попа и Павловић читају Давича и надреализам. Давичо се својим надреалистичким коренима враћа у тренутку кад му нова песничка струјања и поетичка престојавања пружају могући ослонац и мотив за поступак анатомске ретекстуализације. Након Павловићевих *87 њесама* и Попине *Коре*, Давичов „радикални“ (интер)текстуални поступак можда (само) (у)казује да се то модернистичко *ново* може читати као један већ догођени *неонадреализам*¹⁷.

С друге стране, кроз проблем односа *Анаџомије* и *Флоре*, као и других текстова укључених у процес песничке „транскрипције“, помаљају се сложена питања интертекстуалности, интратекстуалности и ауотекстуалности, граница ауторских функција, интенција и ингеренција, као и статуса, анатомије и аутономије објављеног текста/дела. Све то може бити врло симптоматично за последње дане (позног) модернизма и поетичку гравитацију ка новим, постмодерним тежиштима српске литературе¹⁸. Граница постмодерних процеса (не и самог постмодернизма) тиме би се померила у педесете године, омогућавајући да се ове стилско-поетичке транс-формације препознају као део иманентног развоја српског песништва а не „страно тело“ и тек одјек процеса који су од шездесетих година двадесетог века захватили савремену културу. Наслеђе надреалистичке тексту-

17 У оквиру критичких и полемичких реакција на појаву *Коре* почетком педесетих година, нашао се и текст Ђ. Шнајдера, који непосредно повезује метафорику Попине поезије и Давичову *Анаџомију*, наводећи том приликом и један одломак из Давичове ране збирке (Шнајдер 1997: 68).

18 Иако се питање српске постмодерне сматра претежно проблемом прозе и приповедачних поступака од средине шездесетих година двадесетог века, карактеристично је да се корени постмодерних искустава и рефлексивности у српској поезији могу тражити и раније (в. Јерков 2010, 2010а; Perišić 2008).

алности, поетике и есејизма, које ће у „неоавангардној“ француској теорији и култури доживети најснажнију епохалну (п)реформулацију, и у српској књижевности је путем *надреалистичке револуције јесничког језика* имало своја релевантна и аутохтона упоришта. Сећање на потиснуте „подруме“ српског надреализма, које се, како то показују (не само) Давичови поетски и поетички маневри, ни педесетих и шездесетих година није могло сасвим отворено „исповедити“, могло би значајно допунити и кориговати иманентнопоетичку анатомију српске поезије и књижевности друге половине двадесетог века.

Начин на који Давичо *без коменшара* манипулише својим текстовима једно је од поетички закономерних исходишта надреалистичког схватања субјективности, аутоматизма и текстуалности. Опсег Давичових „фиксација“ на текст *Анаџомије* и типологија редистрибуције њених фрагмената и мотива превазилази уобичајене моделе ауторског одношења према властитим текстовима. Поред (бар) две збирке у којима је *Анаџомија* систематски препевана (*Флора*, *Каирос*), чему се може прикључити и дописивани циклус „Детињство“, мотиви из прве Давичове збирке затичу се и у поеми *Зрењанин* и збирци *Насићањене очи*. На микропоетичком нивоу синтагме и мотиви из *Анаџомије* с краја на крај премрежују Давичов опус (бар) од средине педесетих година: тако се синтагма „црно на бело“ сели кроз Давичову поезију звуковним аутоматизмом преображена у „црно на зрело“ или „бело на зрело“, све док опет не изрони у наслову његове књиге есеја; слично би се могло рећи за *Ђачку свеску сећања*, која памти Флорине пранадреалистичке *ђачке свеске*. *И ипак даље*, Давичо од једног тренутка свој опус интензивно интратекстуално уланчава, бришући границе међу збиркама и стиховима и претварајући свој песнички опус у велико дехијерархизовано интертекстуално и аутоцитатно поље. Слобода оваквог „суматраистичког“

потирања граница између аутономних јединица *ојуса*, уводи један необичан, прелазни тип интертекстуалних протока и трансфера, парадоксално легитимисаних „јединством“ и снагом *ауџорске функције*. Пре него што постане постмодерни читалац–аутор, прото–скриптор се јавља у улози аутора–читаоца властитих текстова, гарантне инстанце њихових аутоцитатних и интертекстуалних раз-омеђења. Када једном овакви поступци скрипторског *задовољства у шекспију и циџаџима без наводника* (Барт) буду напустили оквири *ауџорској ојуса* а криза текстуалности и ауторства добије метапоетичку артикулацију и теоријску легитимацију, из(а) надреалистичког аутоматизма назираће се обриси другачије, постмодерне текстуалности.

Скоро сасвим заборављена, надреалистичка *Анаџомија*, чије „искомадано тело“ плута кроз Давичове стихове, збирке и њихове наслове, прераста у незаобилазан (интер)текст за дешифровање и адекватно тумачење Давичовог (послератног) песништва. Она је подтекстуално врело и мутни нарцистички извор Давичових песничких фиксација и фасцинација педесетих година, када он утискује снажан, истовремено амбивалентан и прецизан надреалистички печат у домаћу поезију. Ако би се кроз статус тела, *ззорној*, жене и језика у *Анаџомији* могли утврдити психопоетички корени и теоријска актуелност Давичове еротизоване поетике *муженсџивеносџи*, о чему ће бити више речи другом приликом, детаљно испитивање Давичових *ауџофаџичких* текстуалних стратегија „транскрипције“ ране надреалистичке збирке омогућава да се на конкретном текстуалном материјалу (пре)испитују поетички процеси карактеристични за педесете године двадесетог века, посебно њихов однос према надреалистичком наслеђу. Давичо свакако није био велики теоретичар српског надреализма, али његова поезија кроз живо искуство надреалистичког аутоматизма

пос(р)едује високу (само)свест о природи текстуалности, односу језика, превода, несвесног и предвербалног, укратко специфичну (ауто)поетичку *церебралност* која се оснажује *соматским* подстицајима и фигурацијама. И *Анаџомија* и њена вишекратна препевавања успостављају поетички релевантне односе са значајним текстовима, ауторима и процесима у књижевном окружењу, од надреалистичке прозе Батаја, Бретона и Ристића, до поезије Растка Петровића, Црњанског и Диса, или пак Попе, Павловића и Миљковића. Подробнијим књижевноисторијским испитивањем и разумевањем надреалистичког наслеђа српска поезија и књижевност би у ткиво своје (пост)модерности могла реинтегрисати једну битну (ауто)цензурисану нит, од које је и сам (српски) надреализам зазирао више него што је морао. Попут фрагмента *Анаџомије* кроз Давичово песништво, та је фантомска нит, уосталом, (од)већ ту.

Литература

- Андоновска, Биљана.** „Без-Нађе: ‘Где престаје она, а где почиње сан?’ или ‘Како су волели Бретон и Ристић’“. *Српски језик, књижевност, уметност, књ. 2, Жене, род, идентитет, књижевност*. Драган Бошковић, ур. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2011. 239–282.
- Бретон, Андре.** *Манифест надреализма*. Крушевац: Багда-ла, 1974.
- Давичо, Оскар.** *Анаџомија*. Београд: Издање надреалиста, 1930.
- _____ *Pesme*. Beograd: Izdanje Naše stvarnosti, 1938.
- _____ *Nastanjene oči*. Poseban otisak iz 301. knjige Rada Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1954.
- _____ *Флора*. Београд: Нолит, 1955.

- _____ *Насињањене очи*. Београд: Нолит, 1956.
- _____ *Песме*. Београд: СКЗ, 1958.
- _____ *Трајкови*. Сабрана дела Оскара Давича, прир. Роксанда Његуш. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост, 1969.
- _____ „Стенограм“. У *Ноћес: есеји и чланци*. Сабрана дела Оскара Давича, прир. Роксанда Његуш. Београд: Просвета, 1969а. 242–257.
- _____ *Rituali umiranja jezika*. Београд: Nolit, 1974.
- _____ *Zrenjanin; Detinjstvo; Nastanjene oči*. Izabrana poezija, прир. Milica Nikolić. Београд: Prosveta, 1979.
- _____ *Flora. Kairos. Snimci*. Izabrana poezija, прир. Milica Nikolić. Београд: Prosveta, 1979а.
- _____ *Đačka sveska sećanja*. Београд: Prosveta, 1985.
- Иванји, Иван**. „Реč је о наçину“. У Давиçо, Оскар. *Flora. Kairos. Snimci*. Izabrana poezija, прир. Milica Nikolić. Београд: Prosveta, 1979. 368–369.
- Јерков, Александар**. *Смисао (српској) сћиха: Књ. 1, Деконсћихиуција*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: Центар за културу, 2010.
- _____ *Смисао (српској) сћиха: Књ. 2, Самоосћораванье*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: Центар за културу, 2010а.
- Јоцић, Љубиша**. „Није довољна само – форма“. *Млада култура* 13. 5. 1956: 5.
- Konstantinović, Radomir**. „Oskar Davičo“. У *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka 2*. Београд: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983. 7–90.
- Lukić, Sveta**. „Između lirske žurnalistike i lirske hermetike“. У Давиçо, Оскар. *Flora. Kairos. Snimci*. Izabrana poezija, прир. Milica Nikolić. Београд: Prosveta, 1979. 377.
- Perišić, Igor**. 2008. „Çetvrta ruka: jedan pogled na 'akademsku kritiku' u Srbiji 1991–2007“. *Sarajevske sveske* 17, bez paginacije, Web. 8. 6. 2012.

- Путник, Јован.** „‘Мост између себе и себе’“. *Новосагски дневник* 4. 4. 1956: 9.
- Тавтовић, Радојка.** „‘Неčitko pismo bez adrese’“. U Davičo, Oskar. *Flora. Kairos. Snimci*. Izabrana poezija, prir. Milica Nikolić. Beograd: Prosveta, 1979. 374–376.
- Црњански, Милош.** „Ошкровење Растка Петровића“. У *Есеји и чланци I*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1999. 318–325.
- Дžadžić, Петар.** „*Flora* Oskara Daviča“. U Davičo, Oskar. *Flora. Kairos. Snimci*. Izabrana poezija, prir. Milica Nikolić. Beograd: Prosveta, 1979. 377.
- Шнајдер, Буро.** „Поезија и експеримент: један поглед на збирку *Кора* Васка Попе“. У *Кора Васка Поје: криптике и ѿолемике [1951–1955]*. Гојко Тешић, прир. Вршац: КОВ, 1997. 59–68.

Biljana Andonovska

RITUALS OF SURREALISM'S SURVIVAL:
FROM OSKAR DAVIČO'S ANATOMY TO HIS FLORA

Summary

If we analyse the position that the experimental Surrealist prose-lyrical collection *Anatomija* (*Anatomy*, 1930) holds within Davičo's poetic opus, we may reach a new understanding of his poetic strategies in the late fifties of the 20th century. After Davičo himself pointed out that the collection *Flora* (1955) was based on a “reworking” of *Anatomija*, and R. Konstantinović registered a similar process in several poems subsequently written for the cycle “Detinjstvo” (“Childhood”, 1958), we can establish the procedures of *Anatomija*'s “transcription” in other Davičo's post-war collections and texts, particularly in the collection *Kairos* (1959), but in the *Nastanjene oči* (*Inhabited Eyes*, 1954/6), and the additional parts of *Zrenjanin* (1958) as well. The collection *Flora* is paradigmatic

for an examination of the entire process of re-contextualising *Anatomija* in this phase of Davičo's work, so this paper follows the intertextual relationship of the two collections and their immediate link, established in a fragment of *Anatomija*, where Flora appears and *is named* for the first time. The further destiny of this *woman's name* motif, his/her repression and survival in Davičo's poetry, points to the typology of intertextual networking which were introduced into Davičo's opus by the multiple "Transcribing" of the Surrealist *Anatomija*. This process of intertextual and autocitational linking can be read as a separate phase or an aspect of Davičo's opus, which opens the question of the nature and meaning of evoking the Surrealist experience in the key moments of post-war Serbian poetry and literature.

Недељка Перишић

Институт за књижевност и уметност, Београд
(nperisic@gmail.com)

ФЛОРА ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: Аутор овога рада је покушао да збирку *Флора* Оскара Давича, објављену 1955, сагледа слиједећи њен унутрашњи систем и кохеренцију. Мутни симболи, како они религијски и митолошки, који потичу из различитих култура, али и историјски, љубавни, као и разбокорене, „барокне“ метафоре тумачени су у складу са логиком коју, чини се, сама збирка као цјелина носи. Извршен је и покушај да се докаже да је композиција ове збирке ипак осмишљенија него што би се на први поглед могло закључити из њене привидно расуте архитектонике и разбарушеног израза. Преплитање мушког и женског гласа унутар овог Давичовог остварења и посебан однос који ти гласови граде, пројектовање личног и тренутног на ванисторијско и космичко посматрани су као особени квалитети ове збирке.

Кључне ријечи: надреализам, реализам, поезија, критика, мушки и женски принцип, метафора, барок, чулност, космичко, *Анаџомија*, композиција.

Давичова збирка *Флора*, објављена у „Нолиту“ 1956. године¹, послије изласка привукла је солидну пажњу наше критике. Књига *Флора. Каирос. Снимци*, изашла у оквиру Давичове *Изабране поезије* коју је приредила Милица Николић, доноси текстове или одломке из чак седамнаест критика из исте те године. Индикативно је, међутим, да осим више-мање узгредних осврта у радovima који су се тicali Давичове поезије уопште, наша

¹ „Флора није изашла 1955, како пише на корицама, него марта 1956, у издању Нолита“, објашњење је самога аутора.

књижевна мисао и ријеч углавном се нису враћале (изуевши Р. Константиновића, на примјер) овој Давичовој књизи. Један од разлога је и можда тај што је Давичо у распону од седам година (од 1952. до 1959) објавио чак пет збирки пјесама и три романа. С тим у вези, а пратећи духовиту констатацију Александра Петрова, да се критика са Давичовом поезијом развела шездесетих година прошлог вијека, могло би се можда закључити да је та љубав већ негдје око *Флоре* почела да шкрипи, а Давичова жеља—пророчанство, да ће *Флора* у годинама које слиједе тек побрати ловорике, ипак се није остварила. У поменутих освртима на нову Давичову збирку (изузимајући неколико радова који, изблиза гледано, наликују пригодним, дакле безличним, хвалоспјевима), критичари се, рекло би се, добрим дијелом слажу у једној констатацији: Давичо је *био* велики пјесник. На изношење таквих и сличних ставова углавном их наводи пређење са ранијим Давичовим пјесничким остварењима, „Детињством“, „Ханом“ и *Вишњом за зигом* првенствено. Није тешко уочити слагање ставова аутора тих текстова поводом нове Давичове збирке. Зоран Гавриловић саопштава неувијено: „Песник *Хане* и *Вишње за зигом* налази се у оштрој кризи“, па закључује: „Ако овако настави, изгубићемо песника“ (Гавриловић 1985: 67). „Песник се изгубио у гравитационом пољу сопствене ирационалне садржине, и он назире да његов говор, којим изражава ту материју – постаје туђ, несхватљив, чак и нечујан за читаоца“ (Таутовић 1956, 84), пише изнад свјеже одштапане *Флоре* Р. Таутовић (често је ово инсистирање на губљењу центра наративне гравитације у Давичовим збиркама од педесетих па надаље а посљедично, тврде различити аутори, долази и до дисперзије поетске грађе у нелинеарне низове, боље рећи скупове лабаво повезаних садржаја). Таутовић наводи и да „Давичова експресија отуђује се тако и од срца и од разума. Одсутност или

спарушеност осећања искључује готово сваки лиризам из Давичових стихова“ (Таутовић 1956, 86). (Занимљиво је да овај аутор исти недостатак осјећања, као споне између интелектуалног, церебралног и нагонског, чулног, осјећања које је неопходни састојак успјелог дјела, спочитава и Прусту.) Антун Шољан примјеђује, такође, да *Флора* „представља не умјетничко дјело, нити низ умјетничких дјела, него умјетнички текст. Текст, који има дијелова од умјетничке вриједности, али који није јединствен, затворен, заокружен, него комбинира од умјетничког и неумјетничког“ (Шољан 1956, 54). Критичари, дакле, *Флори*, углавном, замјерају претјерану, скоро бесмислену херметичност у одређеним дијеловима, недостатак поетичности, очигледан губитак пјесничког полета и повремено хотимичну конструкцију нејасног и збрканог израза без поетског оправдања. Осим тога, ова је збирка назначена и као „извитоперени (демоцирани) модернизам“ (Милићевић 1956, 205), „механичко нагомилавање старог“ (Јоцић 1956, 45), „низ нервозних, искиданих слика“ (Шољан 1956, 54). Овакве замјерке уопштено су изношене на рачун Давичовог пјевања послије Другог свјетског рата, и не односе се само на збирку о којој је овдје ријеч². Не претендујући на потпуно

2 Јован Деретић у *Историји српске књижевности* поводом Давичовог пјесничког дјела од педесетих година надаље каже: „После *Човекова човека* (1953), Давичо је објавио преко десет књига поезије, међу којима: *Насињане очи* (1954), *Флора* (1955), *Каирос* (1959), *Троји* (1959), *Три М* (1968), *Тело шелу* (1975) и др. У њима су видљива нека од својстава његове лирике из социјалног раздобља, узаврела осећајност, барокно обиље слика, бизарне асоцијације, раскошно богатство метафорике, али ту нема оног што је ранију лирику чинило привлачном, нема лакоће израза, брзине стиха, наглашене аудитивности. То је понајпре поезија слика, поезија безгласне визуелности, тешка, нејасна, некомуникативна и због тога неприхваћена код читалаца и недовољно схваћена у критици“ (Деретић 2002, 1052). У вези са опонентношћу аудитивног и визуелног, односно процесом „дезорализације поезије“, како сам Дави-

превредновање Давичовог дјела и свакако без намјере да се *Флора* прогласи врхунским пјесничким остварењем и најзначајнијим дјелом самог Давича, чини се да је ова збирка ипак некако неправедно гурнута у запећак и да су прећутане оне вриједности које су, више од пола вијека након њеног објављивања, аутору ових редова без напора видљиве. Преплитање мушког и женског гласа (које као да тежи унисонности као потпуном савршенству – индикативан је у том смислу наслов циклуса „Снови у четири усне“) унутар овог Давичовог остварења и посебан однос који ти гласови граде, пројектовање личног и тренутног на ванисторијско и космичко особени су квалитети ове збирке који су – нама се макар тако чини – неправедно остали скрајнути како у погледу на Давичов опус, тако и у српској књижевности уопште.

Зато нам се чинило да је можда, у разматрању ове збирке, најупутније кренути од својеврсног почетка прије почетка, односно од неколико занимљивих и значајних примједба Александра Петрова у једном кратком новинском тексту (доцније прештампаном у књизи *Поезија данас*) посвећеном ширем прегледу Давичове поезије, гдје се узгред износи и чињеница да су у „*Флору* пресађени читави делови *Анаџомије*“, Давичове пјесме у прози, невелике засебне публикације издате 1930. године („Издање надреалиста“). Тврдње о својеврсној „лирској трансплатацији“ су нам се учиниле веома важним за разумијевање оба Давичова дјела, и старијег и млађег, али овог потоњег поготово, јер је управо та веза између пје-

чо истиче, упутно је овдје дати глас и самом пјеснику: „За уво се мислило, веровало, и још увек верује да је маштовито, да је маштовитије од свих чула (...) међутим испоставило се да слух, тај тако дуго суверенишући орган поезије, доноси рестрикције и наноси јој непријатност својим преживањем сећања (...) својом упућеношћу да поетско живи искључиво од њега. Уво нема, као око, смисао за предосећање, за поимање једне дестилисане садашњости, редуциране на феномен *сag*“ (Давичо 1969, 45).

сме у прози двадесетједногодишњег Давича, *Анаџомије*, и збирке која се појављује 25 година доцније добра полазна тачка за разматрање збирке о којој говоримо, како композиционих начела на којима је настала, тако и оне мутне симболике која, чини се, сноси највећи дио кривиче за то што ова Давичова збирка остаје ван читалачког видокруга (*исходишна*, да је тако назовемо, књига *Анаџомија* била је још горе среће са рецепцијом, осврта на њено објављивање готово да није ни било). И не само то. Цио случај „*Анаџомија–Флора*“ може да послужи и као микропримјер Давичовог става према поезији педесетих година прошлог вијека, у чијем је развоју имао непоречиви утицај и улогу: наиме, иако страсни поборник револуције и њеног репресивног активизма, Давичо, малтене дирљиво парадоксално, остаје на изворним (надреалистичким) полазним основама властитог пјесништва од прије двије и по деценије, а насупрот диктату миметичког модела књижевности. Ово важи како за његову поезију, тако и за његову мисао о поезији. Али, најприје, једна мала напомена: чини се да би (и још упркос изјави самога Давича да је *Флора* малтене па реплика *Анаџомије*), током двадесет пет година размака између двије књиге, приближније било казати да се *Флора* из *Анаџомије* покренула, израсла (метастазирала?), мада ни то, строго гледано, није сасвим тачна тврдња. Понајприје, велика је разлика у обиму између ова два дјела: *Анаџомија* броји једва тридесетак страница, а *Флора* је четири пута обимнија. У *Анаџомији* претеже мушки глас над женским, у *Флори* имају подједнако простора. Помало парадоксално можда, с обзиром на критике које су му упућиване, али млађе Давичово дјело је и јасније и прегледније од старијег. Дobar дио унутрашње архитектонике *Флоре*, а то је оно у чему се знатно разликује од *Анаџомије*, стоји заправо у назнакама фабулирања, у динамици која постоји међу њеним ликовима. За разлику од готово иде-

ално надреалистички испјеване, фанатично дисперзивне *Анаџомије*, збирке која се непрестано распрскава у поетско-наративне ембрионе, експлозивне зачетке, и упркос готово једногласно изреченом становишту да је *Флора* искидана до потпуне нејасности, непроходна – иза привидно расуте композиције, потенциране гротеске, неразумљивости и на крају посебне врсте логореичности³ стоји однос мушког и женског гласа који збирку спасава од, понекад се чини, неминовног расула и бездна конфузије над којим се нагиње. Оно што се у *Анаџомији*, пак, наводи као битан мотив, а што из *Флоре* у потпуности изостаје, јесте извјестан, и у доброј мјери пародичан, осврт на непосредно претходећу суматраистичку поетику, чији се одјек чује у тону неколиких одјељака:

„Кад ће кровови процветати, моје ће срце лајати на месец а ја ћу те гађати својим безбројним рукама од среће и очајања“⁴, она је почела да плаче апсурдно и глупо.

Она је била уска у раменима и имала је глас увек као уморан од пута. Она или друга имала је витице до бедара.

Сваке ноћи је уштап и месец је поган и свира рђаво у мандолине и пева серенате, ох дођавола те длаке испаравања њеног гласа. У њој се у поноћ ја купам, залепљен као марка од језика до појаса. *Тако нас ирисијојне иримају и шаљу на Сумајру на иосмајрање.*

(подвукла Н. П.)

3 У *Енциклопедији исихијатрије* (Поро, 1990) наводи се је да је „вербално изражавање“ обојелог од маничне логореје „ужурбано, често прекидано рецитовањем, певањем, крицима и грдњама (...) Садржај говора одговара основном афективном тоналитету, а лудизам је очигледан: игре речи су обилате, са асоцијацијама по асонанци, рими. Пацијент се игра говором који тако може да изгуби своју комуникацијску вредност (...) Али асоцијације се обично могу открити јер поштују иста правила као и хумор и фантазија.“

4 „А кад паде први снег упознамо се боље. Она је често плакала“ – *Дневник о Чарнојевићу.*

И, на самом крају, *Флора* се у *Анаџиомији* тек помаља, поменути тек два или три пута, у једној секвенци, *Флора* „која би могла имати лепо име“, док је у књизи која је и добила име по њој она већ изграђен принцип, скоро па лик, стожер око којег је конструисана збирка.

У поменутом тексту Александра Петрова наводи се још једна констатација важна за разумијевање колико *Флоре*, толико и Давичовог доцнијег пјесничког развоја⁵ у обновљеном надреалистичком духу: „Нови критичари су у име радикалне сумње у сврсисходност стандардних пјесничких реквизита у корену сасецали надреализму својствен вербализам, поготово онај у давичовској хиперметафоричној и барокној варијанти“ (Петров 1980, 135). Ово је, између осталог, важно и за дјело о коме је ријеч јер је баш оно, директном и најнепосреднијом везом са најранијом фазом Давичовог стваралаштва, важна етапа на путу овога пјесника ка раскиду са свакодневном, „непоетичном“, разумском логиком и сваким обрисом уобичајених форми традиционалних пјесничких остварења, ка зачудној невиности ријечи оличеној у идеалу нове слике, слике која је сасвим дезаутоматизована, али ипак настала у споју који се показује истовремено и као нужан, и као само један од могућих, по унутрашњој, а самовољној логици спајања ријечи („Поезија је покушај правде за све речи!“), и који се „једино може постићи продирањем до афективног корења речи, њиховој сликовитости тамо где су се уједно вршили и врше и сви њихови неслучајни спојеви“. Овај посљедњи Давичов цитат можда најбоље илуструје у чему се заправо огледа тако често навођена барокна природа Давичове мета-

5 Синтагма „пјеснички развој“ овдје је унеколико проблематична, будући да се у случају *Флоре* ради и о својеврсној регресији, о чему свједочи и сам аутор: „ја сам хтео да се вратим својим поетским изворима: осећањима и расположењима од којих сам пошао“.

форе, слике. Она није толико у барокном *обиљу ријечи*, стилу китњастом до хипертрофираности, него управо у *зачудној* природи „краљице тропа“, која „спознајно продире и испитује најзамршеније појмове да би их спојила“ (Тезауро 1670, према Зоговић 2007, 35). Ова дефиниција метафоре најзначајнијег италијанског барокног теоретичара Емануела Тезаура може се допунити и његовом мишљу да „онај ко слуша метафору има утисак да у једној речи види позориште пуно чуда“, и да је метафора драгоцјена, односно незамјенљива због тога што умије да „надомести сиромаштво језика“, али и због „новине индигеничног спајања“ (Тезауро 1670, према Зоговић 2007, 67). Давичо, пак, у есеју „Невиност речи“ наводи да пјесник: „незадовољан злоупотребљеним речима, налази заборављене, необичне, ретке или измишља нове или спаја неспојиво с недодирљивим“ (Давичо 1969: 213)⁶. На том, дакле, путу апсолутног осамостаљивања текста (чију суштинску различитост од концепта *ауџомаџској љисања* треба нарочито подвући) у циљу стварања сасвим нове пикторалности, која тежи поништавању *научених* садржаја, инспирисаног колико Давичовим унутрашњим стваралачким нагоном толико и искуствима надреализма и барока, *Флора* чини значајну етапу. Ипак, треба казати и то да је у грађењу тих нових слика пјесник *Флоре* често далеко од тога да су му саме слике непрозирне, неразумљиве. Ево неколико насумичних примјера:

Био си ударац главом у зазидани душник верности

Био си дуго и јеси

игла зашиљена на оба краја у супротном смеру.

Гром спава још шиштећи склупчаним змијама

Три пута бацам звезде.

6 Упоредити и са насумице изабраним стиховима Миљковића: „Крв моја заспала под каменом не бунца“, Матића: „неми шапат језиве месечине“, или Дединца: „Толико звездане ватре у очи празне од бдења“.

Ако први пут изгубим, иза ове вечности
Почиње коцкање испочетка.

Не, одабереш, ти изабран
да веран храбрости
вадиш трње из ногу кревета
и у сну.

Чини се да ничега нерашчитљивог нема у наведеним метафорама и пјесничким сликама – посљедњи примјер не захтијева чак нимало напора при рашчлањивању призора у којој Изабрани путује сновима и вади трње из ногу кревета. Овдје је вјероватно и вријеме да се позабавимо већ помињаном композицијом збирке. Њу отвара поема „У име биља“ (чији наслов директно кореспондира са насловом цјелокупне збирке), коју, у лирском другом лицу, у маниру обраћања, изговара неидентификована лирска свијест која посједује некакво издвојено знање посматрачког, сабиралачког типа. Ту лирску свијест *Флоре* Петар Милосављевић види као „унутрашњи глас“ саме поезије, односно као „у романима пандан унутрашњем монологу тока свести“ (Милосављевић 1968, 86). Другим ријечима, употреба другог лица једине у разговорном тону, али уз примјетно одсуство реакције и оглашавања онога коме се говори (и о коме се говори), а имајући у виду остатак збирке у коме је присутно лирско вишегласје (или прецизније, двогласје) имплицира да ову поему треба посматрати као својеврстан увод, лирски пролог, припремну сцену за драмски предочен наставак лирског ткања. Цијела поема посвећена је заправо специфичном обликовању мушког принципа, око кога је и концентрисана цјелокупна збирка. На посебан начин је конструисана и темпоралност овог уводног дијела збирке („женски глас“ обликује свој говор у перфекту, а то временско одређење истовремено је и композиционо начело на коме се поема држи на окупу: од њених укупно четрна-

ест одјељака, пјесама, означених бројем, све осим прве почињу трећим лицем једнине глагола бити („Био си узалудност“, „Био си сев“, „Био си и онај који ниси“), са варијацијом у једанаестој пјесми, гдје је глагол у одричном облику: „А ипак ниси био онај“). У прилог тврдњи да је композиција ове поеме, али и саме збирке, чвршћа него што би се на први поглед могло учинити, говори и чињеница да се највећи број пјесама такође завршава у једном посебном тону у коме се, уз помоћ глагола у одричном облику, одричних замјеница или једноставно рјечце „не“ стављене у истакнути положај у елиптирним реченицама, свједочи или о непомирљивости мушке инстанце да остане унутар зацртане егзистенцијалне да-тости, или пак о узалудности бјежања („Не видиш једину која уз бок ти расте. Ни њих. У теби“, „Самоћа да не би био. А остао и не“, „Ништа/ Теби да остане. Ништа. Ни Флори“). У извјесном смислу, наставак *Флоре* могао би да имплицира да уводну поему заправо говори неименована женска инстанца, с обзиром на то да се њени даљи искази обликују у сличном тону.

На ову се поему надовезује циклус „Сећања“, који својим насловом, али и садржином, упућује да је вријеме у односу на уводну поему постављено ретроспективно. У њој женски глас наставља да развија портрет онога чији се лик не да ухватити (у пјесми „Слутња“ тако налазимо слике „Има један корак звери кроз јесен: то му је глас“ и „Знам му те једне очи од набреклог времена свуда“), али се истовремено окреће и себи, сопственој емоцији. Љубав се у овим пјесмама неколико пута изриком помиње, и у непосредном је и сталном додиру са сновима и смрћу, али и, с њима у вези, и опсесивном темом бескраја, којој „јунакиња“ (назовимо је тако у недостатку бољег израза) супротставља управо љубав: („У сну је тако: / кад волим, ни будној ми ништа / бескрај не може“).

Циклус „Снови у четири усне“ доноси преплет гласова јунака: први пут мушки глас говори у првом лицу. Неколико је пјесама дјелимично или потпуно деперсонализовано, у њима се не може са сигурношћу разазнати чијем гласу заправо припадају, осим ако се не узме у обзир логика говора самих јунака, према чему би се могле приписати мушкарцу, љубавнику (*Крвовраћу*)⁷. Управо се у тим пјесмама, чини се, назире онај „мучни напор интелектуалног“ на који се критика, добрим дијелом, окомила у вези са овом Давичовом збирком. Зато, истини за вољу, требало би признати да су оне скоро по правилу далеко мање успјеле него пјесме које говори женски глас, уз један велики изузетак – а ријеч је о пјесми „Стене равнодушности“ – једној од најуспјелијих у читавој збирци, у којој је, без трага замршене метафорике, у хуморно интонираној слици, развијен однос јединке према смрти. Овдје ће бити дата прва строфа, као илустрација:

Добро.

Верем се уз стене. Кад одозго

погледам,

смрт шири руке и ноге. Познато.

Не трзам. Зове ме: „Дођи, дођи.“

„Ако не заборавим!“, одговорићу. Ако не

заборавим да одговорим.

На крају, збирку затварају циклуси „Несложни склад“ и „Казна“, окренути ка неизвјесној, или немогућој и непостојећој будућности гласа који припада Флори, и неријешеном конфликту унутар онога чије „презиме није важно“. Мушки је принцип заробљен у трагичном и неминовном колоплету цикличног, непромијењен, невје-

7 У издању из 1979. године долази до занимљивог и важног графичког раздвајања гласова, што у првом, „Нолитовом“ издању није случај. Тако су у *Флора. Каирос*. Снимци дијелови текста које изговара мушки глас дати курентом, а женски глас курзивом.

ран и несмирен, готово проклет разорним витализмом свога бића:

Нек ме разнесу године. Нећу огртач мира
па макар испунио рупу свим што зри вртоглаво.
Нека не будем! Док сам, ја свеж и го као секира
детињства хоћу да звонким ударам стаблом. Здраво.

Занимљиво је, готово и иронично, то што је на крају однос два гласа који говоре, мушког и женског, архетипски препознатљив: женски је глас онај који трпи и чека: „ионако само мислим на порођаје“ – *њен* је исказ, а мушки у сталном покрету и промјени: „Ја нисам Флора која ће живети и оплакујући ме./ Која ће да мисли: „На пролеће родићу сина“. / И без ње умем да се удвојим, / живећи непреломљен за моје даљине у другима.“ Биће које тај глас представља није од овога свијета: божанско и демонско у њему су испољени и здружени. У обликовању његовог лика, у опису његовог бивства учествују искуства многих религија: нека су врло очигледна, нека је нешто теже препознати. Понајприје, будући да је он љубавник оне која се зове Флора⁸, судећи према имену римске богиње цвијећа и пролећа, он према митологији може бог вјетра Зефир⁹, о коме женски глас каже да

8 Занимљиво је да су у част богиње Флоре, чији је култ био један од најстаријих у Римљана, биле сваке године организоване свечаности *Флоралије*, „које су се одликовале нарочитом разузданошћу и раскалашношћу“. Зато и не чуди што је и цијела збирка организована као слика једне такве Флоралије, која је, међутим, ипак дубоко осјенчена меланхоличним, а тренутке чак и нихилистичким осјећањем.

9 Несумњиво је значајна и чињеница да је следећа Давичова збирка осванула под насловом *Каирос*, које такође носи референце на античко наслеђе. Међутим, Давичово схватање традиције и односа према њој беспримјерно је комплексно и подложно озбиљним метаморфозама, будући увијек на „дијалектичкој“ клацкалицы између овом аутору изванредно важних појмова – регреса и прогреса. Отуда се, поред неизоставног одређења за оно што је

је „струјање, а без времена“, али и пита „Мењању твом има ли краја?“. О томе говори и једна типично барокно метафорична слика:

Јеси,
и кад целе ноћи љубиш ватру у уста истрчала.
Да јој жар њен нагорели, ти
неопрљен ипак не запреташ.

Ова изванредно успјела слика сусрета (пољупца) вјетра и пламена далеко је од тога да је једина која упућује на наслаге митског у овој збирци. Као што је већ речено, тих референци има у изобиљу. Овдје ћемо се задржати само на појединим: поменути љубавник, у тренутку уласка на сцену збирке (вјероватно и у тренутку свога постанка) „излази из муља“. Он клима „овнујском главом из сазвежђа љубавника“ (Хнум, једно од најстаријих божанстава Египта, представљан и као стваралац људи и других божанстава, приказиван је са главом овна). Он је представљен као алтер его Атласа, јер је убијећен „да ће плавет још једном пасти на леђа/ и разголићених бедара ведро дозрачити“. Сам за себе, пак, каже да има „осмех вампирске свести“. Он је, на крају, неко ко у успјелој слици–симболу полаже осмицу (окренута, она изгледа као математички симбол за бесконачност) на очи, па му се „бескрај очигледно отвори поново“ (ова се слика понавља неколико пута у збирци). На први је поглед, такође, из првих неколико стихова, јасно да је добрим дијелом посриједи неразмрсив, у исто вријеме епифанијски колоплет фатазмагоричног, опсценог и опскурног, које слави и бунтовно објављује сопствено рађање, или још боље, сам порођај који је у току. „Флора из које куљају

оцијењено као напредно у традицији (најупечатљивији примјер је свакако Вук), код Давича кадшто находе и ставови да се светосавље „повампирује“, често се инсистира на историјској истини о Марку Краљевићу, а *Анџолоџија* Богдана Поповића назива се „неукусном канцоњером“ и „парнасовском лакејштином“.

ружичњаци и људи“ стих је сам по себи довољно илустративан, али његово је значење двосмјерно: осим што упућује на *женски родитељски* принцип из кога проистиче један ток овог замршеног поетског ткања, реченица упућује и на начело према којем се сасвим засебна микромитологија конструисала у говорним низовима два гласа која се, малтене, натпјевавају. *Флора* је тако изнедрила митологему плођења и плодности закономјерну у сопственом свијету, установљену на врштањима шеснаестогодишњих звијезда, новорођенима који базде на крв смисла, ембрионима са двије главе и седам ногу, дојкама палим с неба, вименима грана... Тако се насловно име (чија се етимологија наслања и на значења глагола *обиловаџи* и *бујаџи*) установљује и као испуњено и као изневјерено очекивање, сасвим у складу са експлицитно формулисаним Давичовим ставовима који се тичу традиције и удјела традицијског у пјевању: када говори о Т. С. Елиоту, о светосавској традицији и косовском избору, али и када „класикољупце“ позива на „ћабу у географску Хелладу“, не би ли увидјели да је ту исту класику „прогутало време, немилосрдно према епигонима“. Обрис *Крвоврашове* егзистенције због свега тога се непрестано колеба између антропоморфног и нечега што има претензије да садржи цјелокупан искуствени видокруг онога што се може појмити чулима и осјећајношћу. Дакле, неформиран као људско биће, иако обдарен говором и развијеним унутрашњим животом, овај лик сабира у пољу свог искуства (на коме гласови који говоре о њему нарочито инсистирају) потенцијал васколиког свијета у коме се налази (он разрива вјечност, циједи из себе кише, удара у мјесец, гледа у бескрај „неганут стидом“, он је „цвокот што челик и воду гризе“, шљунак и „камен разбијеног чела“). Глас што о њему говори представља га као настајуће биће новог мита које се опире коначној дефиницији и опису, док истовремено исти глас настоји

да баш причом уобличи расап и претвори хаос у иоле стабилну структуру. Зато *Крвовраӣа* од потпуне дисперзије и аморфности спасавају чињенице да га глас који га установљује у лирском ткиву означава као „чувеног мушкарца“ у „храпавом пакету одране коже“, као онога који, осим тога што му је дато да говори, има и кожу и прсте и крв, руке, рамена, зглобове, зубе...

О бунтовној природи онога коме је поема посвећена, будући да је „непристајање“ његова стална карактеристика, („био си ‘нећу’“), његовој незајаљивој глади, неумору, али и свијести о немогућности достизања жељеног најбоље и најконцизније можда говоре стихови из пјесме под редним бројем 9:

Прошлост си која си био. Јеси
зрно које више није. Класаш
непостојећим више. Јеси
ништа које је сад већ све
што си био. А још си глад.

Овим се ријечима помињани *Крвовраӣи*, а са њим и његова судбина, истовремено сажима и распрскава у сталном покрету („мењању твом има ли краја“), који је међутим и парадоксалан, јер је цикличне природе. Таква се бесконачност показује као узалудна и испразна, јер је увијек на путу ка своме почетку („Је ли заборав прекрио твоје право на бескрај пре чвора којим си почео?“). Иако у себи добрим дијелом садржи онај пркос звијери „чије су чељусти разјапљене према вечности“, мушки глас, који за себе каже: „свет знам унапред“, који „разрива вечност“ и хвата „за узду догађаја пробушених даљина за петелку – тај смех без одгонетке“ ипак показује јасне знаке да у својој грандиозној и моћној побуни налази понајвише депресије и резигнације, отуђености и

самоће¹⁰. Зато и она свијест која говори о јунаку поставља реторичко питање „Па како да побегнеш“, и одговара да он није био тај који је у прилици, без обзира на све своје силне напоре, да „шикне у незнаније, у неисто, у непознато“. Та обликотворна свијест као да је у предности јер посједује знање о некаквом могућем исходу, о одговорима које јунак бјесомучно јури, а који му стално измичу („био си глад... место да будеш мера која је твоја, бар колико и судбина непростајања“), а сем тога, још има повјерења у ријеч, у сврху комуникацијског чина обављеног на исправан начин:

Онда сам прекуцала на осамстошест страница
без маргова и прореда
целу себе засвођену под једну реч. Хоћу
да је знаш
други пут ако навратиш.

С друге стране, тај помињани, повремено *нагређени* женски принцип није у *Флори* ни досљедан, ни јединствен. Она чије је име збирка понијела не изговара никад сопствено име. Судаћи према стиху „Ја те волим и туђег“, каже ми близу“, оправдана је сумња да се ту и тамо поткраде још један глас, глас „једне од многих жена“. То се мноштво женских ликова у пјесми „Ништавило“ назива „Флорама“, чиме као да се имплицира и постојање једног хорског гласа, мултиплицираног ентитета, који са разних страна освјетљава природу главног јунака. „Макар то негде звучало неутешно, живот / Флора!“ – паролла је која непогрешиво води кроз *Флору*. Да би се барем изгрцало оно што су, у садружју, разум и чула немоћни да саопште, искуство свијета у непосредном тоталите-

10 О овоме најбоље говори некако позната, али нова и бљештава слика смрти, васкрсења и апокалипсе, обојена не побожношћу и страхом, него меланхолијом и усамљеношћу: „Мене неће покупити прсти светлости кад заспим. / Неће ме пробудити трубе повечерја кад сване“.

ту, потребно је удвојити се, још боље умногостручити, искидати, распарчати, испитати и прегледати, огледати се: „јер живот, Флоро: ти и тренуци / неповезани у букет настављања!“, и „Двојица говоре макар и преко плота авлије бића, / али ниједан не чује ако се други не удваја“. И на крају, могло би се догодити да ријеч, срећно пронађена, донесе жуђени и призивани обрт:

Отада шаљеш свакодневно по једну мисао
у кратер који размиче усне запечаћене лепљивим
воском тајне.

Та је пројекција космичког препознатљива у цијелој збирци, и помјера је нагоре у вертикали од оне сирове чулности на којој се инсистира када се говори о овом периоду Давичовог стваралаштва, а осим тога, подупрта је и експлицитним Давичовим описом датим у једном интервјуу: *Флора – немирење с њуши*. Осим тога, треба примијетити и да, иако *Флора* на тренутке дословно пуца од дивљег, анималног, еротског напона, женски глас је редовно стишанији и емотивнији, и основно осјећање у одјељцима који припадају женском принципу највећма је у знаку чежње:

Опрала сам косу месечином.
Како да другачије сажмем у љубав
маглине између мене и тебе? (...)

Гледано из те перспективе, а послије вишекратног ишчитавања збирке *Флора*, постаје све очигледније да се оно потенцирано анимално, нагонско, гротескно и хипертрофирано, „форсирано интелектуално“ у служби визуелизације на којој се инсистира, непримијетно повлачи у залеђину, а као њене једноставне, кључне ријечи остају љубав, бескрај и смрт. У колоплету теофанијског, мутне симболике здруженог Ероса и Танатоса, наизглед ефемерног и свакодневног које се пројектује на космичко израсла је ова Давичова збирка, растрзана очигледно

противречним напонима који бујају у њој. Али је та рас-
трзаност, рекло би се, ипак није силан недостатак, већ
једини логичан резултат свијета који је у њој порођен,
како би сам Давичо, додуше једном другом приликом
рекао, „у апсолутним грчевима искрености“. Зато, нека
нам буде допуштено да је сматрамо за успјело и важно
пјесничко дјело, које се задржало, изазивачки и дрско,
по својој унутрашњој нужности, на корак од унутрашњег
слома који јој је због свега наведеног пријетио.

Литература

- Гавриловић 1985:** Zoran Gavrilović, *Neizvesnosti: ogledi i kri-
tike*, Beograd: Narodna knjiga.
- Давичо 1969 V:** Оскар Давичо, *Поезија, ошћори и неошћори*,
Сабрана дела, књига 5, Београд: Просвета.
- Давичо 1969 XX:** Оскар Давичо, *Поезија, ошћори и неошћо-
ри*, Сабрана дела, књига 5, Београд: Просвета.
- Деретић 2002:** Деретић, Јован, *Историја српске књижевно-
сти*, Београд: Просвета.
- Зоговић 2007:** Mirka Zogović, *Barok: Književna teorija i prak-
sa*, Beograd: Narodna knjiga.
- Јоцић 1956:** Ljubiša Jocić, *Nije dovoljna samo – forma*, u: Mla-
da kultura, Beograd, 13. V 1956, V.
- Милићевић 1956:** N. Milićević, *Sumnje*, u: Vjesnik u srijedu,
Zagreb, 4. IV 1956, V.
- Милосављевић 1968:** *Традиција и авангаризам*, Нови Сад,
Матица српска.
- Петров 1980:** Александар Петров, *Поезија данас*, Београд:
„Вук Караџић“.
- Поро 1990:** Antoan Poro: *Enciklopedija psihijatrije*, prevodi-
oci: Mila Baštić, Ljiljana Karadžić, Slavica Miletić Vitas,
Olivera Milićević, Ana Moralić, Branka Novaković, Jelena
Novaković; redaktor Vladimir Adamović; Beograd: Nolit.

Таутовић 1956: Радојица Таутовић, „Нечитко писмо без адресе”: или отуђење поетског израза“, у: *Летопис Матице српске*, 378, 1–2 (јул–август 1956), str. 81–87

Шољан 1956: Antun Šoljan, *Oskar Davičo: „Flora“*, у: *Republika*, Zagreb.

Nedeljka Perišić

OSKAR DAVIČO'S FLORA

Summary

This paper was written as an attempt to read Oskar Davičo's collection *Flora* (1955) anew. The collection was not particularly noted at the time of its publication, apparently overshadowed by Davičo's former, and certainly more famous poetic creations, in the first place "Detinjstvo" ("Childhood") and "Hana", and it still does not attract much attention when the huge creative opus of this poet is analysed. Moreover, even those researchers who reviewed this particular collection of Davičo's poems, especially immediately after its appearance, did not find much to praise in *Flora*: they mostly criticize the excessive, almost meaningless hermeticism in certain parts, a lack of lyricism, the obvious loss of poetic vigour and, occasionally, voluntary construction of a vague and confused style without a poetic justification. The author of this paper tried to observe the collection, as much as possible, from within, by following its internal logic and coherence. The interpretations of nebulous symbols, both those religious and mythological, stemming from different cultures, but also the historical and love symbols, as well as the hypertrophied, "baroque" metaphors, were continuous with the logic followed, apparently, by the collection as an entirety. This paper attempts to prove that the composition of this collection is much more serious than it seems if we judge at first sight, on the basis of its seemingly dispersed architecture and dishevelled expression.

Горан Коруновић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(goran_korun@yahoo.com)

„СТРУЈАЊЕ А БЕЗ ВРЕМЕНА“: ТУМАЧЕЊЕ ПОЕМЕ „У ИМЕ БИЉА“ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: Оглед ће бити посвећен анализи поеме Оскара Давича, „У име биља“. Намера је да се пажња усмери на организацију песничке субјективности, динамику дистрибуције означитеља, конфигурацију метафора, и на извесно преиначење досадашњих критичких увида који се задржавају на констатацији тематизације елементарног еротизма у наведеној Давичовој поеми.

Кључне речи: субјект, апострофа, маскулино, надреализам, ужитак, метафора, означитељ.

У мноштву критичких текстова којима је пропраћена појава збирке *Флора* (1955) Оскара Давича могуће је пронаћи разнородне судове, од егзалтиране апотеозе до порицања постојања изразитије естетске релеванције. Стога не чуде и оцене по којима та књига песама одражава „демодирани модернизам, јер нико жив данас у свијету не пише такве стихове“ (Milićević 1956: 205). Поред таквих, донекле опскурних констатација, постоје и закључци који сведоче о уочљиво другачијим аналитичким перспективама, при чему се посебно могу издвојити искази по којима *Флора* „представља не умјетничко дјело, нити низ умјетничких дјела, него умјетнички текст. Текст, који има дијелова од умјетничке вриједности, али који није јединствен, затворен, заокружен, него комбинирани од умјетничког и неумјетничког, који се не може примати као дјело, него само као текст за проучавање, текст који може утјецати на касније књижевно стварање

и који може бити увјет каснијим превратима у књижевности. Али само текст“ (Šoljan 1956: 59).

У том цитату наговештава се приступ Давичовој збирци који, стиче се утисак, иако изведен пре више од пола века, није потпуно изгубио на актуелности. У наведеној критичкој деоници заправо је могуће препознати разумевање познате дистинкције између дела и текста, и то пре њеног проширења у постструктуралистичкој теорији, по којој дело представља довршени артефакт перципиран у пољу културе у тесној скопчаности са ауторовим именом, стога и довршеног семантичког плана, док текст почива на отвореној динамици означитеља, ослобађајући могућност за разнородне рецепцијске реакције. Некохерentan одговор читалачке публике и критичара управо је специфичан за многа Давичова песничка остварења после Другог светског рата – стиче се утисак да је суд нпр. о самој *Флори* најчешће доношен уз перципирање те збирке превасходно као *дела* конкретизоване ауторске фигуре, те је однос према заслугама Оскара Давича у модернизацији наше литературе, или пак према идеолошком миљеу коме је припадао, условљавао и вредносни суд, најчешће лишен детаљне и предане анализе¹.

При померању ка новим интерпретативним могућностима, свакако није неоправдано остварити увод у тумачење *Флоре* посредством анализе поеме „У име биља“, и то управо са свешћу да, у контексту савремене српске културе, означавање издвојене песничке збирке као „дела“ подразумева пре одраз исхитреног вредносног става, него консеквенцу поступно изведеног аналитичког процеса. Другим речима, песнички текстови *Флоре*, а готово поменуто поема, својим поетичко-стилским свој-

1 Видљиве су, током последњих година, и поступне интерпретације које не потискују свест о поменутом статусу Давичовог опуса – види: Брајовић 2005: 161–173.

ствима подривају критичке и књижевноисторијске приступе који, уопштавајућим судовима, најчешће на трагу препознавања одјека надреалистичког наслеђа, настоје описати Давичов опус, следствено логици поетичког континуитета или подразумевајуће стваралачке генезе. Стога, дакле, није неоправдано имати на уму и поменути Шољанову констатацију да лирска остварења *Флоре* подразумевају сусрет „умјетничког и неумјетничког“, чиме се заправо интерпретатору пружа особени подстрек при смелијем вредновању песничких текстова послератне стваралачке фазе аутора „Хане“ и „Детињства“.

Када је реч, дакле, о самој поеми „У име биља“, неретко се у критици наводи огољени, елементарни еротизам као тематска доминанта која, будући најпре препозната у појединим аспектима текста умањене херметичности, постаје корективно средство при напору разумевања деоница које се опиру приступном теоријско-интерпретативном модалитету. Осим тога, у једном од критичко-есејистичких радова који су врло предано остварени у тежњи постулирања Давичовог стваралаштва као највишег врхунца српске модернистичке књижевности, могу се уочити настојања да се тематизовани садржаји прикажу у есенцијалнијем виду, као „јединство досегнутог обиља, пра-бића сваког бића, простор биологије која, с ону страну свести, али зато и с ону страну времена, траје кроз нас (...) Јединство, које се ту нуди, јесте јединство биолошки ван-временог света (...) наше уједињености са флором и фауном, са самим животињством плођења и рађања што се продужава кроз нас“ (Konstantinović 1980: 81). У компарацији са претходним остварењима истог аутора, констатује се да се „у *Флори* токови историје и токови љубави не преплићу као у *Хани*; љубав постаје овде *ајсолуџни субјект* (подв. Г. К.), некакав *конџинент* *шопалност* *усред историје*“ (82). Није, дакле, сувишно питање, да ли су то крајње тачке

до којих може досегнути критичко-аналитичка артикулација при приступу истакнутој Давичовој поеми?

Најпре, могуће је приметити да је текст „У име биља“ организован у фрагментима; али, битније од те морфолошке особености је тешко занемарљиво својство израза – сваки од издвојених сегмената (осим уводног и 11-ог), почиње идентичном констатацијом („био си“), која бива настављена пролиферацијом карактеристика извесног, непотпуно артикулисаног ентитета, представљеног у првим стиховима поеме метафоричним изласком „из муља“, уз придодату атрибуцију („поган а љут“). Извесно је, дакле, на самом почетку, да се издваја инстанца која се самоодређује знањем о поменутој, непотпуно конкретизованој, и, стиче се утисак након уводних редова, аморфној и нељудској фигури, при чему је, за субјект који је носилац исказа, извесна и самоприписана моћ језичког артикулисања њених својстава. Ипак, поменуто знање није посредовано недвосмисленим говором на почецима фрагмената – парадоксалне конструкције, увиди праћени корективним интервенцијама, питања постављена са свешћу о вишеструким експликативним могућностима, али и о одсуству одговора – све то сведочи о тешкој прозирности садржаја којима се жели приступити, али и о намери да се сугерише постојање извесног искуства које повезује оглашени субјект и грозоморни ентитет. Осим тога, видљиво је настојање да се приближе својства и конфигурација тематизоване појаве, перципиране у прошлости, док уочљиво изостаје атрибуција која би рефлектовала њено стање у моменту говора.

Евидентно је, дакле, да је за тумачење поеме од немалог значаја и профилисање инстанце која нуди дескрипцију садржаја препознаваног у критици као примордијалног, есенцијалног, будући да је у њој потхрањен принцип кодирања тематизованих искустава, тј. прево-

ђења у језичку раван. У том контексту није неоправдано запазити да искази поседују назначеног адресата – сам тематизовани ентитет бива апострофиран, и на његовом зазивању, уз резимирајуће увиде у метаморфозе његове природе, заправо се базира притајени дијалог између позиције која вреднује и производи ланац означитеља, и *одсушној* тематизованог предмета. Тиме се долази до важне ставке у анализи: уместо да се слика непрозирног адресата третира као резултат општеприхватљиве перспективе, неподложне релативизацији – што би, свакако, подразумевало и донекле наивну интерпретативно-рецепцијску позицију – можемо у ствари говорити о обликовању извесне свести која настоји да пружи, у интензивном процесу апострофирања, представу о појави која осцилира између гротескне персонализације и безобличних комешања несимболизованих, примордијалних снага.

Следствено претходним увидима, намеће се неколико питања: постоји ли конкретизован принцип по ком се моделована свест одређује према дистрибуцији означитеља, и да ли је тематизовани садржај назначен на начин који омогућава сугестију преносивог искуства, доступног и у виду атрибуција синонимним уведеним у поеме, али уз то иманентним означитељским праксама фреквентнијим и приступачнијим од херметичног песничког израза? Вреди поћи од самог наслова: шта подразумева конструкција „у име биља“? Ко говори, или пак дела у то име? Да ли је реч о заступничкој улози самог описиваног феномена, при чему би „биље“ била метафора за примордијалнији принцип од загонетних метаморфоза, или се пак са саме инстанце која продукује исказе субјективизује одређено својство биља, тј. придају им се персонализована својства, чиме се надилази на словно метафорично „прикривање“ (не)људске фигуре, и проговара са циљем посредовања природе таквог те-

матизованог садржаја? Додатно усложњавање је свакако постигнуто увођењем Флоре, чија позиција рефлектује опализацијске ефекте – доминантнију могућност препознавања фигуре жене, љубавнице, и варијанту да се под тим насловним означитељем крије бујност и неспутаност вегетативног света. У том контексту, не би требало потпуно занемарити ни опцију удвајања исказне инстанце, будући да није неоправдано препознати траг над-нивоа, својеврсног имплицитног ауторства, са ког се и недовољно артикулисано искуство, и означитељски процес који га приводи у језик, наткриљују насловном одредницом, уз импликацију да се све то заправо одиграва у апотеози непотпуно доступне смисаоне позадине хипостазиране у биљу.

Стиче се утисак да се тешкоће пред интерпретаторима умножавају са увидом у наставак збирке, у којој се диференцирање лирских субјеката изводи праксом изразите конструктивности – расподелом на стихове штампане курзивом и у уобичајеном виду, раслојавају се, са једне стране, субјективност посредована специфичним „женским писмом“, и назори позиције која се намеће као персонализовани вид садржаја тематизованих у поеми „У име биља“. Имплицитно ауторство свакако добија на значају, рефлектујући се у виду оперативног начела заслужног за различита графичка решења, тиме се испостављајући као надређена инстанца моделованим свестима; при томе фреквентнија појава Флориног имена у исказима/сликама продукованим из обе наведене позиције, ојачава наслућивање обриса ситуација које заправо сведоче да, независно од тематизације десубјективизованих, примордијалних садржаја, постоји и мотивска јединица сведена на љубавни, еротски однос.

Дакле, у светлу динамике између експресивне исповедности Флорине позиције, и гласа у нешто мањој мери одређеног реферирањем на одјек љубавних ре-

лација, у контексту који подразумева и нестабилну дистанцу између лирског Ја поеме и имплицитног аутора, уочљивијег при организацији полне/родне дистинкције субјеката оглашених у наставку збирке – може се приметити да текст „У име биља“ рефлектује рад сумирајуће свести, њену интенцију означавања мотивацијских полазишта која су довела до, стиче се утисак, ситуације прожете еротизмом, али и траумом. При томе та, са временска дистанце изведена резултанта, не подразумева кохерентне одговоре, већ управо сведочи да је на делу асоцијативно и дифузно низање реакција свести чији су интендирани предмет наслућена полазишта елементарних, биологизираних струјања. Уз то, попут каквог надгледајућег Над-Ја поменуте моделоване свести, указује се принцип диференцирања позиција лирских субјеката у наставку збирке, као и логике насловљавања саме поеме, која открива непоклапање између децидираности фразеолошког склопа („у име...“), и могућих прозопејских трагова.

Стога и не чуди што је текст поеме прожет разноликим спектром исказа, од метафоричних формулација експликативне амбиције („био си струјање/ а без времена“, „баздио на крв смисла“), до слика које одражавају изразиту неконзистентност кодирајућег принципа, тј. уплив контингентног генеративног струјања, неретко, у крајњој консеквенци, рефлектованог кроз потенцијално супростављене семантичке импликације („био си... несводивост витлана кроз кањоне противљубави“, „нераскрављеним си немиром тражио и даље/ формулу сталности“, „био си свргнут на њу, без слободе“), или пак у виду парадоксалних увида („хтео си да задржиш свој живот туђи“, „био си онај који ниси“). Уз то, фреквентна су и нарушавања синтаксичких правилности, превласт редуктованих и дисконтинуираних реченичних фраза, алогичних синтагматских склопова; све то заправо упућује

на моделовање свести не нужно рационалне контроле, без лако предвидљивих корективних механизма. Није стога неоправдано, у контексту разумевања издвојене поеме, говорити не о самом аутоматском писању, већ о моделовању самог означитељског процеса који је отворен према принципу аутоматског писања. Другим речима, будући да говоримо о *шекспи*у поеме, не и о делу, потпуно и безрезервно ослањање на надреалистичку праксу писања подразумевало би повратак ауторске интенције. Тиме би Давичово остварење конвергирало ка категорији дела, ка резултату песнички самосвесне одлуке о кумулацији асоцијативних рефлекса чија семантичка дивергенција подржава рецепцију наклоњену уопштавајућим судовима и књижевноисторијским конкретизацијама, тј. селектовању међу дела изразите надреалистичке провенијенције.

Да је реч о тексту који одражава нешто другачије профилисани сензибилитет, сведочи низ фактора, од којих неки већ пословично потцртавају извесне амбиваленције принципа самоутемељења поетике надреализма. Најпре, реч је о поменутом вишестепеном организовању инстанце исказа и регулативног нивоа, што сведочи о присуству приметне конструктивности у императивном току спонтаног надовезивања асоцијација. Иако Бретон након иницијалне програмске фазе не искључује могућност да аутоматизам може бити саставни део унапред осмишљеног и брижљиво планираног композиционо-стилског захвата (Ades 2009: 123), иако, осим тога, нису малобројни примери полемички подстицајног приближавања надреализма и марксистичке/комунистичке идеологије, неизводљивог без управо конструктивног претпостављања рационализованог циља надреалистичкој пракси, ипак Давичов поступак у *Флори*, поготово у издвојеној поеми, рефлектује намеру осветљавања феномена који се не може приближити тек ослобађањем

несвесних потенцијала субјекта који продукује исказе, већ подразумева увид у неретко деперсонализоване, потенцијално примордијалне садржаје ван његовог сопства, допуштајући да дескриптивни процес буде подржан производњом асоцијативно-метафоричних склопова. Да је таква ситуација нужно и врло специфичног егзистенцијалног набоја, сведочи и поглед на релевантне моменте у генези надреалистичке поетике, будући да се тако открива да еротизам (иначе неретко спомињан у књижевнокритичким текстовима о *Флори*), заправо бива најчешће предочен „као својство унутрашњег живота, сигнал разликовања од анималне сексуалности“ (Aspley 2010: 189). И неаналитички увид у поему „У име биља“ може потврдити да су у фокусу метаморфозе и пулсирања која, уколико пружају повода да се препознају као вид еротизма, могу рефлектовати и какво елементарније својство огољеног односа између полно профилисаних лирских јунака.

Сама поема почиње сугестијом зазорности и опцености тематизованог садржаја („Излазио си из муља *йо-іан*“, подв. Г. К.), али и наговештајем могућности његовог суспрезања, ограничења („*љуи шіо си само/ баи јеган*, Крвоврат (презиме није важно)“ подв. Г. К.); већ у иницијалном делу текста постају видљива извесна својства означитељске праксе – описивани феномен се настоји представити у осцилирању између персонализованих оквира и разобрученог, екстензивног деловања, између антропоморфних својстава која су чиниоци метафоричног склопа, и есенцијално-генеративних полазишта редукованих од особености партикуларних егзистенција, чији су неодвојив, базични део. Иако се на самом почетку стиче утисак да инстанца која износи исказе не потискује обресе грађанског морала спрам ког се тематизовани феномен може обзнанити као саблазан, на томе се у наставку поеме не инсистира; пре је реч о перспекти-

ви која контекстуализује интригантну појаву увођењем њених релација спрам „смрти“, „времена“, „смисла“, полне/родне расподеле, „жеље“, „љубави“, тиме заправо мапирајући фреквентније појмове који су носиоци једне, не нужно системски разрађене, али свакако присутне дискурзивне позадине која, у још увек непрецизираној мери и несталном виду, поседује повезаност са метафизичком традицијом. Другим речима, позиција која продукује описе сугерисаног Крвоврата настоји да га презентује у духу перспективе која се (само)одређује према крајњим питањима, независно од профила на њих одабираних одговора.

У тим оквирима су симптоматични већ помињани стихови: „Био си струјање/ а без времена“, који, на први поглед, подржавају цитиране Константиновићеве закључке о постојању детемпорализованог тоталитета мимо историје, „пра-бића сваког бића“ које се, пак, сматра неодвојивом од анимализовано-дилувијалне динамике рађања и умирања; тај ентитет који је, како је већ казано, „с ону страну свести, али зато и с ону страну времена“, носи терет приписане безвремености, при чему је таква атрибуција очевидно „одређена само опреком спрам увреженог појма времена, традиционалног појма, метафизичког појма, времена механике или времена свести“, те је, попут несвесног, „безвремено само у односу на становито свакидашње поимање времена“ (Derrida 2007: 229). Другим речима, стиче се утисак да је у наведеној критици (која своје варијације, нешто реторички сведеније, поседује и у многим другим критичким текстовима, чак и код тумача који се нужно не слажу са Константиновићем) – на делу или својеврсна онтологизација тематизованог садржаја, или пак приметно удаљавање од антропоцентричних корена меандрирајућег пулсирања, опирајућег артикулацији, све то у складу са погледом на метафизичка питања самог интерпретатора.

У складу са тим, евидентно је да је донекле пренаглашено називати „континентом тоталности“ и „апсолутним субјектом“ ентитет који је пре перманентна, али по недо-вољно предвидљивим законитостима извођена производња одређеног аспекта материјалне егзистенције. Другим речима, у фокусу поеме је пре *процес*, него *примордијално полазишће*.

Почетак другог фрагмента доноси стихове који привидно подржавају апсолутизацију тематизованог активитета – „Био си пуно, пуно. Био си све“. Ипак, такве напоре тотализације вреди посматрати као саставни део динамике преплитања и са траговима персонализације, често подржане никада довољно кондензованим обрисима ситуација, и са дистрибуцијом метафора базираним на асоцијативним склоповима у којима кохезивну вредност неретко поседује или неки од помињаних појмова, неретких у метафизичкој традицији (љубав, смрт, жеља/глад), или пак интензивна дистрибуција глагола и других сигнала који сведоче о мутној заплетености еротизма и насилних импулса (осеменити, севати, врење, ожиљак, гнев, свргнут). Јер, искази којима се апострофираном садржају приписује свепрожимајуће својство и квалитет пра-узрока, у критици се неретко читају као обавезујуће ставке, чиме им се придаје и метафизички потенцијал; међутим, оне се пре могу разумевати као екскламативна страна некохерентног, дисконтинуираног увида у претпостављену есенцијалну природу појаве чија сугерисана субјективност не открива више од маскулиних особености („Јеси олован! Јеси! И кад/ мужјачиш из корења!“), и спорадичних назнака већ поменуте, тешко занемариве сраслости сексуалности и агресивности. Наравно, дистрибуција означитеља, уланчаних у центрифугалним метафоричним склоповима, изведена је на начин који подрива континуирану вредност било ког од истакнутих мотива, те се лако читалачко-конкретизацијски процес

може кретати и у смеру препознавања пораста афицираности и субјективности инстанце исказивања, све то услед интернализације егзистенцијалног набоја догађања на која се реферира.

Међутим, пре него што се пажња посвети поменути маскулиним својствима тематизованог садржаја, вреди поставити питање о природи његове антропоморфизације, о могућности успостављања разликовања између њене персонификоване функције, и сигнала референције. Јер, пажљиво читање може приближити уверењу да, осим уводног именованја (Крвоврат), утисак антропоморфних компоненти у заснивању метаморфозне представе лирског јунака проистиче једним делом из повезивања његовог активитета са фигуром Флоре, подложне такође деперсонализацији управо због дисеминационих консеквенци употребљеног имена; са друге стране, није неоправдано приметити да зазорно сопство добија уочљивије обресе управо услед перманентног апострофирања и учесталог идентификовања његових прошлих садржаја са разнородним, метафорично назначеним варијацијама спрегнутости ужитка и боли, екстензије нагона и назнака детерминисаности. Другим речима, зазивање Крвоврата може у процесу рецепције ојачати свест о референцијалној равни израза, или бар оформити илузију референцијалности, будући да лирска стратегија, у случају поеме „У име биља“, не подразумева имитативно сликање конкретизованог означеног, већ пре актуелизовање дејства апострофе (како се сагледава из појединих постструктуралистичких перспектива): у виду парадоксалне производње света посредством гласа.

Испоставља се заправо да управо примена апострофирања може омогућити рецепијенту увиђање далекосежнијих импликација стихова којима се претендује на сублимирање особености тематизоване појаве, попут истакнутог исказа – „био си струјање/ а без времена“.

Јер, у анализираном остварењу манифестује се један вид разрешења напетости између инвокативног и наративног аспекта у лирици – будући да се у поеми репетитивно остварује метафорично маркирање својстава издвојеног феномена у *прошлости*, тј. изнова се зазива *оно што је одсушно*, наративизација се може испоставити као средство реконфигурисања тражених квалитета; ипак, „временске секвенце су иверзибилне, као и само време. Апострофа мења ту иверзибилну структуру премештањем опозиције присутног и одсутног из емпиријског времена у дискурзивно време“ (Culler 2001: 150). Уместо, дакле, илузије реконструктивности, пажња се може усмерити на факторе који *призивају субјект* у реакцији рецепијента на дискурзивно-означитељску логику поеме, тиме и својства подразумевана под означитељима *стирујање* и *безвремености* укључујући у концепцију субјективности *произведене* чином апострофирања, крајњим дометом напора репрезентације, активитетом који сведочи да се текст „У име биља“ конституише у амбивалентном процесу зазивања базичног означеног, и његовог недостајања.

Стога вреди обратити пажњу на детаље од незанемарљивог значаја – до обриса субјекта се долази посредством означитеља који рефлектују маскулине квалитете (почев од употребе граматичког мушког рода), или пак одражавају управо недостатак на егзистенцијалном плану, који своју аналогију тражи у знаковном систему („био си ... својина љубави. Не она“, „мужјачиш/ из корења“, „био си (...) једно грло за безброј неуловљивих жеђи“, „био вешт провалник млека у језгру дојки“, „а све на твоје име чувеног/ мушкарца“, „мркоок“, „млечан“, „недозван“, „Био си/ глад што нестишано притискује педале своје нештољивости“, „Био си (...) несводивост витлана кроз кањоне противљубави“, „А још си глад,/ *ша руја неистуњена шобом*“, подв. Г. К.). У новом светлу се, дакле, може сагледавати и иницијално именоване: Крвоврат се,

по логици предоченог кодирања, може препознати као варијација фалусоцентричног принципа који очигледно продукује препознате метаморфозе, те се, у том случају, сав есенцијалистички потенцијал описиваних струјања указује у зависности од маскулиног, потенцијално апсолутизованог начела. Осим тога, видљива је и симболичка вредност имена, тј. зачетак тематско-мотивске линије која подржава удео агресивности у сексуалношћу прожетим односима.

Међутим, конотативна вредност уведеног имена оставља могућност да је сама мушки профилисана позиција такође подложна подређености, будући да се у њему рефлектује амбивалентни додир зазорне надмоћи и могуће жртве (већ су дати примери који наговештавају ситуације повишене детерминисаности по тематизовани, маскулино одређен садржај). Да би се, ипак, наслутило значење учестале, наизглед садистичке ноте у зазорно-еротским флуксевима и либидуозном гибању, неопходно је приближити значења глади, жеђи, метафоричних варијација извесне недостатности, *рује неиспуњене* претпостављеним, никада потпуно уобличеним субјектом. Извесно је, најпре, да се сам тематизовани ентитет приближава увођењем порива глади, али и да се и конотација глади фигурално посредује својством репетитивне неутаживости, коју сама глад, у својој апоретичној, мебијусовској заплетености, одржава активитетом који није усмерен ка подразумевајућем задовољењу нагона („Био си/ глад што нестишано притискује педале своје неутољивости“). Узме ли се у обзир да се глад описује као „рупа неиспуњена“ зазиваним садржајем превасходно аморфних, провизорних мена (уз спорадичне обресе сопства), испоставља се да се недостатност која се непрекидно обнавља може поистоветити са маскулиним, апострофираним гибањем, али и да су саме тематизоване метаморфозе заправо – учестало помињана глад.

Другим речима, и на нивоу кохезије извесног субјективитета, и у равни есенцијализованих струјања, садржај који је у фокусу је конституисан недостатком, и изнова производи саму окрњеност, не би ли тиме обезбедио и свој опстанак.

„Несводивост витлана кроз кањоне противљубави“ – стих који подржава претходне констатације, али их донекле и проширује, будући да се пулсирање самоутемељујуће недостатности у наведеној слици изводи у оквирима опонентних значења од најчешће претпостављених у критици, чиме се имплицира самоконституишуће дејство маскулино профилисаног садржаја и у чину који може бити одређен супротним атрибутима од приписиваних љубави. Било како да прецизирамо сугерисане квалификативе, имајући у виду и амбиваленције назначених интерперсоналних односа (прожетих екскламативном емотивношћу и опсценостима), и дисеминације ојачале услед дифузивно-асоцијативних склопова – неизоставно се може говорити о дејству помињаног недостатка и у пољу које може садржати искуство антиподно љубави (одредиво, ипак, тек посредством љубави). Сродно лакановској представи ужитка (*jouissance*), репетитивном препуштању потрази за употпуњењем задовољства (оствареног једино у апоретичном виду болне насладе због недостатка потпуног ужитка), искуство моделовано у поеми „У име биља“ сведочи о тесној зависности и међусобној условљености еротских интеракција и, подједнако подразумеваних, релација прожетих насилним импулсима.

Вреди скренути пажњу и на то да из тога произлази субјект генерисан недостатком, „гладном“ празнином унутар свог сопства, у тумаченом остварењу посредован сугестивном, већ цитираном метафором о глади као отвору који није испуњен управо садржајем који конвергира ка субјективитету, изнова и изнова се спотичући

о своју недостатност. Уз то, израз поеме омогућава да се кондензују појединачни тренуци у том осцилирању ужитка, уз сугерисање динамике отпора и неминовности препуштања самообновљивој зависности љубави и агресије: „Био си камен разбијеног чела (...)/ твог непристајања на те струје/ у наставцима, од којих љубав живи“. Такође, могу се уочити стихови који, подржавајући назначени семантички обзор, наговештавају условљеност домета логоса управо измицањем коначног употпуњења задовољства, генеративног извора нових активитета нагона, тј. измештањем тог жељеног полазишта у простор несимболизованог: „И држећи се за тај нагон свим мраком до на крај говора/ и иза њега, где почиње твоја рукавица пуна/ светлошћу неизазваних сенки“.

Није неоправдано, услед претходних увида, изнова у новом светлу сагледати критичка запажања која се преваходно ослањају на начелну елементарност описиваног феномена, сежући до идеје о биологизованој примордијалности, до (псеудо)онтологизације или пак препознавања „апсолутног субјекта“; јер, на делу је управо немогућност остварења потпуног, кохерентног сопства, као и одсуство пра-полазишне улоге тематизоване појаве, тј. није реч о каквом хијерархизованом односу, по ком би описивани процеси заправо били база поврх које се надограђује субјект, већ је заправо реч о парадигми који сведочи о динамици самоподривања маскулиног субјективитета, о посувраћењу у себе посредством рада амбиваленције ужитка, о парадоксалном заснивању субјекта путем недостатка. Дакле, без нужности апсолутизације наведених импликација, без потребе да се одмерава степен конкретизације моделованих искустава, пружа се једна могућа перспектива сагледавања консеквенци полних релација по самопостулирање субјекта.

Ипак, не би требало заобићи извесну контекстуализацију, која прати репетитивност активности приближе-

них појмом *jouissance*, будући да је инстанца која продукује исказе/слике превасходно усмерена на субверзивне размере (по интерперсоналне односе) маскулине позиције, претежно њу репрезентујући као опирајуће и самообнављајуће струјање заплетених импулса боли и задовољства. Флора се, са друге стране, обзнањује у неколико облика: најчешће као извор задовољства који каткад рефлектује екстензивно еротизовану телесност („на растанку гласнијих облина/ но некад,/ цветнијих маља но икад, Флора растућих дојки“) – у наведеном примеру, у складу са претходним увидима, оглашавајући размере потенцијалног ужитка управо у моменту раздвајања. Осим тога, Флора је и принцип који неретко екстатично-маскулине метаморфозе, у оквирима назначених релација бојених дисконтинуираним и амбивалентним ужитком, настоји да задржи у фигурално конкретизованим позицијама, тиме изнова предупредујући пуноћу задовољства (и самог субјекта): „Ни Флори. Која је/ узалуд хтела да те помири са скромношћу (...) свргнут на њу, без слободе/ да изабереш други дрхтај“. Спорадично се, пак, могу приметити и трагови зазорности и уочљиве деантропоморфизације Флорине појаве („Флора са осамнаест усана и/ двадесет/ псећих зеница из којих гурајући се куљају на свет/ ружичњаци и људи“). И такви детаљи, и претходни примери, сведоче о томе да женски принцип најчешће не потиरे некомпатибилност у односу са описиваним маскулиним импулсима; иако сведеније сугерисаних насилних струјања, ипак се оформљује као неустаљена позиција чији нагоне, тежње, форме уживања, и када наслутимо у појединим центрифугално конципираним сликама, можемо тек отежано семантички конкретизовати, без могућности складног уланчавања са маскулиним активитетом.

Није неоправдано констатовати да текст поеме рефлектује сусрет полова који, на први поглед, одражава

немогућност комплементирања нагонских претензија, док, са друге стране, могуће је извести и закључак да се тиме пружа представа љубави која није саставни део једнозначних и опонентно постављених позиција идеализовано/субверзивно, те даје заправо на делу обликовање еротизмом прожетог односа који налаже артикулацију подржану свешћу о надилажењу поменуте биполарне релације. Осим тога, назначена неусклађеност маскулине и фемине жеље је од симптоматичне вредности, будући да се тиме фокус са биологијом (неоправдано пренаглашеног у критици), премешта на симболичку вредност мушке и женске позиције, сродно лакановском разрешењу питања њихове некомпатибилности. При томе, не би требало губити из вида и да наведено дистрибуирање означитеља, којим се прекрива поље односа између маскулиних и феминих (децентрираних) инстанци, преваходно зависи од субјекта који продукује исказе/слике. Конфигурација те разине свакако да трпи удео рада свести рецепијента/тумача, неретко генерисане императивом одржања макар и танане нити каузалности у принципу низања стихова. Ипак, могуће је у поступку анализираног текста, у повишеној фреквентности издвојених, тумачених мотива, те у разградњи хомогености свих равни укључених у њихово појављивање, од микроструктуралног плана до смисаоног обзора, препознати рад субјективности која омогућава да се поема „У име биља“ перципира као остварење неоавангардне провенијенције, и то не у оквиру стереотипног књижевноисторијског селектирања, већ у виду гено-текста као „кретања нагонске енергије коју је могуће наћи у (...) мелодијском диспозитиву (интонација, ритам), као и у диспозитиву семантичких и категоријалних поља онако како се она појављују у синтаксичким и логичким особеностима или у економији мимезиса (фантазам, утишавање детонације, нарација)“ (Kristeva 1974: 84). Другачије казано,

реч је о предочавању елементарних порива и несвесних импулса чије метаморфозе изискују посредничку свест која одустаје од поверења у моћ означитеља, и допушта да субверзивна снага тематизованих садржаја увећа контингентност на плановима текста поменутих у цитату.

На крају, није сувишно још једном се осврнути на Шољанове увиде по којима анализирани текст може послужити за будуће преврате у књижевности, те да је настао као спој уметничких и неуметничких елемената. Јер, Давичово остварење, вредно и преиспитивања због не увек интригантних асоцијативних склопова, управо извесном скрајнутошћу и субверзивним уметничким поступцима који не подржавају строгу, унапред задату поетичку перспективу, поседује потенцијал да се, по непредвидљивој логици, изнова обзнани у српској књижевности као подстицајна традиција.

Литература

- Ades 2009:** Ades, Dawn. „(Dada and) Surrealism“. *Concept of Modern Art*. Nikos Stangos, ur. London: Thames and Hudson. 110–137.
- Aspley 2010:** Aspley, Keith. *Historical Dictionary of Surrealism*. Toronto: The Scarecrow Press.
- Брајовић 2005:** Брајовић, Тихомир. „Оскар Давичо или Поетика виталистичке самосвести“. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије. 161–173.
- Derrida 2007:** Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*. Prevela sa francuskog Vanda Makšić. Sarajevo: Šahinpašić.
- Konstantinović 1980:** Konstantinović, Radomir. *Davičo*. Beograd: Rad.
- Kristeva 1970:** Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil.

Milićević 1956: Milićević, Nikola. „Sumnje“. *Vijesnik u srijedu*, 4. IV : 205.

Culler 2001: Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. London: Routledge. 2001.

Šoljan 1956: Šoljan, Antun. „Oskar Davičo, Flora“. *Republika*, god. XII, br. 3 : 59-60.

Goran Korunović

“TIMELESS FLOWING” – THE INTERPRETATION
OF THE OSCAR DAVIČO “IN THE NAME
OF THE PLANTS”

Summary

This paper will be dedicated to the analysis of the analysis of the Oscar Davičo's poem "In the Name of the Plants". The intention is to draw attention to the organization of the author's subjectivity, the distribution of indicator, the configuration of metaphors and certain equality of present critical insight which are left on the tematization of elementary eroticism in the above mentioned Davičo's poem.

Слађана Јаћимовић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
(sladja.j@sbb.rs)

ТРОПИ ОСКАРА ДАВИЧА – ЛИРСКО ПУТОВАЊЕ КРОЗ ПРОСТОР И СЕБЕ

Апстракт: У раду се тумачи песничка збирка *Троји* као својеврсна, у српској књижевности ретка, лиризација путописног искуства. Егзотичан неевропски простор и путописни подстицај јасно је видљив у обиљу мотива егзотичне флоре и фауне, бујној метафоризацији разнородних тропских пејзажа, топографији афричких и јужноамеричких насеобина, специфичности животних садржаја и природе. Али егзотични предели су само окидач да би се проговорило о мутним пределима сопствене душе и њеним егзистенцијалистичким дамарима, као и да би се испитала моћ песничке речи да обухвати сву сложеност спољашњег и унутарњег у песничкој слици или запањујућој, противуречној и свежој синтагми.

Кључне речи: тропи, путопис, лиризација путописног искуства, авангардно наслеђе, херметичност, европоцентричност, семантичка тензија, метафоричност стварносног подстицаја, еротизација простора.

Педесетих година прошлога века, преломних година у развоју српске послератне поезије, Оскар Давичо објавиће изузетно велики број песничких и прозних остварења: осим поеме „Хана“, објављене првобитно 1939. године у *Печашу*, а која ће 1951. године изаћи у оквиру истоимене збирке, у питању је више нових песничких збирки (*Човеков човек*, *Насињањене очи*, *Флора*, *Троји*, *Каирос*), романи *Песма* и *Радни наслов бескраја*, као и есеји (*Поезија и ошћори*). Давичов стваралачки за-

мах наставиће се све до касних осамдесетих и ауторове смрти. Оно што је парадоксално јесте чињеница да, ако изузмемо роман *Песма*, оно по чему је Давичо остао познат и упамћен управо су дела које је написао у својој раној фази, до средине прошлога века. А то, чини нам се, није случајно и без разлога.

Збирка *Троји* изаћи ће 1959. године, готово истовремено са збирком *Каирос*, а биће обједињене 1969. у једанаестој књизи Давичових *Сабраних дела* под називом *Каирос – Снимци*. Овога пута аутор ће *Троје*, у готово истом облику, дати као први део целине *Снимци* (други део чиниће песме под наднасловом *Сунце без сунцобрана*). Сам наслов збирке довољно је сугестиван и упућује на типичан авангардни или, назовимо га, неоавангардни афинитет ка егзотичним, неевропским просторима и културама¹. Давичово авангардно наслеђе јасно је исказано у овако изабраном тематско-мотивском оквиру, као што су и технике разнородних авангардистичких струја (не само надреализма, за чијег се присталицу у раним годинама стварања аутор декларисао, али је касније у аутопоетичким текстовима извршио јасну ревизију надреалистичког става²) премрежиле лирске просторе ове

1 „Односи авангарде према ‘примитивном’ духу добро су познати у ликовној уметности, али захтевају подробнија објашњења са становишта књижевности. Механизам је свуда исти: повратак изворима духовног и стваралачког живота, поновно успостављање изворних контаката са стварношћу и са животом, схватање да су деца и омладина претече сензибилитета и маштовитости. И, према томе: поновно откривање пуноће првобитног језика, обнављање уметности путем свежине нецивилизованог виђења, одбацивање културе, бекство у егзотику и повратак пређашњем, неисквареном стању друштвеног развоја. Све авангарде приповедају примитивизам, снажно истичући своју блискост са дивљацима“ (Марино, 1998: 162).

2 „На основу једнаких правила мишљења делује и тзв. чиста логика свести и она ‘нечиста’ подсвести. Делујући у неосветљеној просторији на невиђено, подсвест чини што и свест“ (Давичо,

збирке. Песник одлази и даље од својих поетичких коре-на, настављајући у овој књизи, као и у онима које ће да уследе, непрестано испитивање могућности и границе поезије, те да у континуираном захукталом песничком експерименту остварује својеврсну револуционарност поетске мисли и поступака, затварајући поетски смисао у тешку и неретко мутну херметичност. Стална семантичка тензија и извесна хотимична непрозирност смисла и поетског система учинили су да се Давичова поезија мало чита, да јој критика са разлогом пребацује тешку комуникативност, да се ретко тумачи, те упркос судовима да је Давичо велики песник српске књижевности двадесетог века, његов литерарни опус постаје умногоме маргинализован и ван поља усредсређености читаоца и тумача.

У *Тройима* се лиризује егзотичан неевропски простор и путописни подстицај јасно је видљив у обиљу мотива егзотичне флоре и фауне, бујној метафоризацији разнородних тропских пејзажа, узгредној топографији афричких и јужноамеричких насеобина, специфичности животних садржаја и природе овако изабраног географског поднебља. Али колико је, верујемо, тешко пробијати се кроз пуно обиље некакве афричке џунгле или амазонске прашуме, готово исто толико је тешко пробијати се кроз згуснути лирски текст *Троја*, прегнантан значењима и минираним метафорама, са заглушујућим брујем „радилица асоцијација“ којим, како сам каже, Давичо жели да врати невиност речима³. Мотиви лавова и леопарда,

1969: 156), или, у другом есеју: „Надреализам је ослободио речи једном скоро сезамовском формулом од веза одређене синтаксе и одређене логике (...) Није требало много година да се увиди да ни детерминизам подсвесних асоцијација није довољан да би се остварила песма која је у стању да одржи невиност свих у њој речи и онда када су је оне ван ње давно изгубиле“ (Давичо, 1969: 219).

3 Тумачећи, с извесном нарцисоидношћу, у есеју „Невиност речи“ сопствени песнички поступак и виђење могућности песнич-

антилопа, тапира, игуана, носорога и пантера, алигатора и кајмана, пума и лама, кобри и удава, печурака непенти и биљке сеспиње, хлебног дрвета и дурија, биљки месождерки и секвоја – само су декор унутар кога се одвија својеврсна унутарња лирска драма онога који путује у жељи да путовањем у ново и другачије збаци са себе терет и ограничења европоцентичности. Јер песник колико путује кроз „несиловане пределе тропа“ толико се креће и унутарњим просторима свога бића, филтрирајући оно што му се чулима нуди у интимни унутарњи пејзаж, најчешће га преводећи до сопствене стварносне непрепознатљивости. Лирски путописац као да креће од конкретне слике, сегмента тропичног пејзажа и онда, како каже Радомир Константиновић, песнички смисао шири и остварује кроз „метафоричко-асоцијативни динамизам, из метафоре у метафору као из круга у круг, ка све вишем облику и степену јединства“ (Константиновић, 1983: 47). Може се рећи да су егзотични предели само окидач да би се проговорило о мутним пределима сопствене душе и њеним егзистенцијалистичким дамарима, али и да би се испитала моћ песничке речи да обухвати сву сложеност спољашњег и унутарњег у песничкој слици или запањујућој, противуречној и свежој синтагми.

Треба поменути да ће Оскар Давичо 1962. године објавити и путопис из Африке *Црно на бело* у којем ће описати, како сам каже, свој двомесечни боравак у земљама западне Африке, али ово дело умногоме одудара

ког језика као непрестано ширење слободе речи, песник ће механизам „радилице асоцијација“ описати као активирање потенцијалних и удаљених значења „оптерећено фрагментима других токова које свака реч вуче као своју историју, мада не мора бити њена историја оно што је нанело моје сећање“, односно: „Свестан тога или не, сваки је песник одувек настојао, више но што се претпоставља, да очува или врати невиност речима, јединој материји којом располаже. Иначе како да изрази своју непоновљивост“ (Давичо, 1969: 199, 202).

од мотива и сензибилитета *Троиа*. Прецизније речено, писац се води сасвим другачијом списатељском намером, те специфичности егзотичне Африке, њене флоре и фауне и заносних пејзажа готово сасвим изостају у овој путописној прози: „ја сам сву своју пажњу усредсреддио само на оно у актуелности тог континента што ми се чинило бременито будућношћу (...) Ако је ова књижица сва окренута текућем у том једном афричком тренутку у трену пролажења, морам признати да је то намерно. Нисам хтео да не пропустим да не фиксирам, макар овлаш, оно што је, у часу ступања афричког човека као субјекта на савремену сцену историје, један Европејац без предасуда први пут доживео“ (Давичо, 1962: 9). Отуда је писац све време окренут политичким и социјалним питањима Африке, проблему колонијализма и новостечене несврстаности, трвењима политичких странака и покушајима збацивања наслеђа европског империјализма, а све кроз, често извештачене и чини се претенциозно конструисане, разговоре са Африканцима, сапутницима које је на путу сретао (путописац им чак даје на читање књиге Едварда Кардеља, па, кад их ови као прочитају, додатно коментарише и преиспитује ауторове идеје)⁴. Због наглашене пишчеве тенденциозности овај путопис се не

4 Позивајући се на традицију путописања о Африци, Давичо, у складу са својом путописном интенцијом, истиче другојачијост свог путног полазишта и настојање да егзотичан континент и његове житеље сагледа различито од уобичајене перцепције традиционалног путописа: „Отуд је у тим књигама о Африци толико простора посвећено егзотици, изузетном, једном речи – разликама, а не сличностима. А ја бих волео да, обрнуто, наиђем на напис који би пошао од утврђивања и пописивања истоветних реакција *белої* и *црної* човека на исте подражаје, на набрајање шта је све свим људима на земљи заједничко, до испитивања елементарног и истоветног. Без тога немогуће је схватити ‘егзотично’, ‘необично’, ‘другачије’. Проучавајући само увеличане и апсолутизоване особине неистог, и то изван контекста, ти писци и научници су, желећи то или не, оправдавали поступке колонијализма“ (Давичо, 1962: 100).

може сврстати међу боље које српска књижевност има, нити међу дела по којима ће Давичо остати упамћен. На првој, уводној страници Давичо се позива на *Африку* Растка Петровића и у некаквој својој списатељској сујети не пропушта да укаже на материјалне грешке у путопису свог авангардног претходника. Реч је, наиме, о томе да путописац *Африке* не може ни у једном тренутку бити наслоњен на прозор афричке казе, јер га оне, једноставно, немају. Као што индиго боја из Петровићевих афричких пејзажа, по Давичовом виђењу, није својствена Африци. Али без обзира на „мањкавости“ Петровићевог путописа, путопис Оскара Давича није ни близу уметничког домета и лепоте *Африке*, јер вођен партијском идејом, писац занемарује све што није у функцији његове замисли величања покрета несврстаних и историјског буђења Африканаца. Ипак, може се рећи да су права уметничка визија егзотичног континента и снажан уметнички доживљај уграђени у Давичов својеврсни лирски путопис, у *Троје*, те је ова збирка сасвим особена и драгоцену у пишевом богатом литерарном опусу.

Није случајно што се прва песма у збирци, „Летећи“, пева из позиције лирског субјекта који путује авионом, а акценат је на *ирелешу*, одлепљивању од европског, грађанским нормама моделованог друштва у пределе који су лишени тога и, у том смислу, доживљавају се као слободни и неспутани, као исконски простор човекове првобитности: „Још непреведен из сна на фосфор времена, умочио сам Алпе у чашу свог варзила / и пијан по лепотице већ летим географији на ноге незнаних места. / О сунце, три бих окополутарске бројанице нанизано без млазњака Panair do Brasila.“

Слика Алпа умочених у варзил (биљка од које се добија црвена боја) призивају у сећање Дучићеве путописе у којима се залазак сунца описује управо као моћни пурпур који нагло захвата језера и планинске врхове, али и

сигнализује одвајање од тла у ваздух – као елемент про-чишћења, јер само тако лирски субјект долази на место где је, по авангардном виђењу, човек лишен свих маски и једно са својом људском природом коју не скрива нити потискује.

Одвајањем од тла и сопствене цивилизације лирски субјект као да тежи утапању сопственог бића у предео који га окружује и остварењу сопствене егзистенције као прачовека са свим његовим страховима и жељама: пре свега, наглашен је човеку урођени страх од губљења чврсте подлоге: „Под разапетим орловим кожама небом без перја сад клизи ми гневом омуњено раме: / све ближе кајању гром сам углављен у дан без зглоба, / мрак сам ишчашен на дну жлеба.“

Гневом омуњено раме, односно божанска опомена муњом (у античким делима израз божанског гнева и упозорења), и кајање због задирања у оно што му није дато (сетимо се Икара), али и страх од непознатог, у песничкој визији персонификовани су као *дан без зглоба*, раван небески непознат простор, без препрека, без међа, без скретања („мрак сам ишчашен дну из жлеба“). Давичо веома вешто варира познату Хамлетову реплику – *Ово је време из зглоба ишчашено* – желећи, вероватно, да нагласи још од авангарде присутну страст за променом и истовремену критику постојећег устројства света. „Ал већ на путу / најбаснословније од свих светом женки / дрхтим између поноћи и зоре, у чије јој вале ноге с вала / мог срца клонуле.“ Узбуђење и страх од непознатог простора иду вертикалном линијом коју лирски субјект не успоставља случајно: небо–море–срце. Небо (ваздушни мушки принцип) и море (прамајка, вечно женско, које лирски субјект назива *женка*) састају се и сједињују у срцу, да би изнедрили нешто: уметност, или љубав, што је у поезији Оскара Давича неодвојиво: „Ја пред љубављу падам / ничице ма откуд долазила.“ У овој уводној песми

збирке, осим лиризације и метафоризације превасходно путописних елемената, наговештавају се елементи љубавног и еротског, а лирски субјект, изгледа, не путује сам, или у свести носи ону коју воли: „да сам са двокартом свести рекао малој: Лет није сва љубав / И биоскоп јој је цеста“, односно, на самом крају песме, „мала, ја платну твоје хоћу да отворим очи. Преко цеста. / И биоскопа.“ У опису љубави присутни су урбани мотиви, као у *Песми* и „Хани“: може се рећи да се препознатљиви Давичо одаје управо овим стиховима – за љубав није потребан романтичан и егзотичан пејзаж, она се може препознати и у предграђу, продавници, биоскопу. Лет је, као и *двокарта свести*, удвостручен: у реалном путовању и измештању у страни континент, али и унутарњем путу песниковог бића, којем за узбуђење и емоционалну пуноћу и није неопходан пут, већ се цестама путује на различитим равнима.

Оваква врста двострукости пута и премрежавања разнородних доживљаја и асоцијација омогућила је Давичу да у *Тројима* на више места оствари и својеврсни суматраистички манир авангардних путописа, у којима се страно повезује са завичајним, егзотичан и далеки пејзаж са блиским и познатим: „улцињска наједном обала дохлупела на спруд / предафриканског неба“, док у другој песми читамо како Амазон „хтео би да тече на три спрата као Брегава код Столца / између лишћа дувана од подрума до неба“. Суматраизам, веома очигледан у овим стиховима, не треба схватити као плагијат, већ као тежњу да се у захукталом брују асоцијација и неретко тешко читљивих, а заносних песничких слика, оствари симултано присуство присутног и одсутног, блиског и далеког, свог и туђег. Препознавање завичајног у егзотичном пејзажу чини да се снизи тон егзотичности и истовремено егзотично сагледа у ономе у чему га нисмо препознавали.

У семантичком обиљу *Троја* доживљај страног простора из позиције лирског субјекта, странца који трага за изгубљеним завичајем, сасвим је еротизован, односно просторно је у збирци неодвојиво од сексуалног. Треба нагласити да није у питању превасходно однос између мушкарца и жене, већ пука полност, женскост односно мушкост лишена свих ограда које европска култура и традиција намећу, а која се препознаје у вегетативном обиљу тропа. Вертикала, односно соларни, небески фалусни принцип, испрва само наговештен у првој песми збирке, у потоњим песмама губи латентност и постаје отворенији. У другој песми мини-циклуса „Облаци који и нас чине“ конкретизован је у дескриптивној лирској слици: „букти дрворед борова отворених амрела / са сенкама у ерекцији“, у трећој еротизација је садржана у виђењу меридијана („Ти савијени лукови су жене“), а у четвртој у стиховима „Памћење не гарави увек тај прст без руке / за прстен света што се / у пролазу не проверава“ може се препознати и алузија на праисконски, изворни сексуални однос жене и мушкарца, без завођења и тражења оправдања за сам чин. А у шестом делу циклуса, уз сексуално виђено у тропичном пејзажу Давичових тропа, испољава се и деструктивна сила („Носорозима и то је довољно да насрну / убилачки рикнулом справом из канија“).⁵

5 Можда је у овом аспекту Давичов лирски *йуиопис* најближи авангардним путописима Растка Петровића, његовој *Африци*, али и путописима са Сицилије. Док је у споју афричке жене и мушкарца Петровић препознавао исконски модел мушко-женских односа, филтриран од свега чиме га је временом оптеретио цивилизацијски процес, у сицилијанским путописима овај изузетни писац показује да између субјекта који описује пејзаж и самог пејзажа нема чврсте границе, те је простор наглашено еротизован. Поменимо само опис купања у којем није тешко препознати извесну симулацију сексуалног чина: „Не мислећи на своју слабост, на деду, на поветарац, збацио сам све са себе и ушао у ту младост и тишину воде. Правио сам велике покрете да бих расцепио њено јединство,

Посматрајући овај аспект збирке посебно је занимљива песма „И Амазон“. Наслов песме, наравно, није случајан и упућује на хотимичан и брижљиво спроведен распоред песама у збирци. Прве две („Летећи“ и „Облаци који нас чине“) везане су за небески простор, за прелетање Гибралтара и Средоземља и спуштање на копно, јер трећа песма носи наслов „Земља“, док је четврта „Реке“, након које следи поменута песма „И Амазон“. Измештена позиција лирског субјекта прве две песме збирке, у простор небеског плаветнила, чини да се додатно онеобичи простор којим се путује, односно да се сагледа из померене, искошене перспективе. Све време се потенцира поглед *ogozio*, односно позиција прелетања, нестатична и човеку, својеврсном лирском путописцу – Икару, неуобичајена визија тла које је испод њега: „промичу Уруту из Сурабенте, сва махнита, / промичу гладна жита Кликошенга и туга Кобиција, / сва у кикама муња, сва у сику кобри“, односно „Али кроз кланице облака / видим земљу како увија ране у газу од змија“. А на самом крају ове лирске тријаде, у последњој строфи, сугерише се слетање на простор који је предмет пажње лирског путешествија: „Било је довољно и толико да у лудом спушту / отрежњених скија преко пршића плаветнила / чији сам саставни део пред женама / станем са штитом целог неба у руци.“

Овако успостављен лирски систем небо–земља–вода, укрштен је у песми „И Амазон“ у којој се антропоморфизује најшира река света у неки вид хермафродитског бића, прабића, истовремено женског и мушког, разарачког и стваралачког: „Не личи на крвопију који заводи крв у вратној жили. / Осмех му има чар дебелих усница нимфоманки.“ Реч *крвопија* граматички је

бацио се по њој као да ми припада, пливао напред, још напред ронио и отворених очију гледао кроз њу мутну, зелену а ипак бљештаву светлост“ (Петровић, 1988: 60).

именица женског рода, али лирски субјект одмах додаје показну заменицу *који* (м. род), што може да збуни читаоца, али чини и то сугерише игру мушко-женског принципа Амазона. Искуства психоанализе, која присваја и надреализам, а уграђена су у ову збирку, спојена су са хермафродитским принципом платоновски двополних прабића: „Док једном руком глади гриве без крљушти облака / другом ломи кичму нераздвојених бића.“ Креативно-деструктивном, животодавном и уништитељском прабићу и срцу тропа, које је „катакомба риба“ „брушена машинама гравитације“, дато је право да диже и уништава несавршене, односно оне који нису удвојени.

Песме које следе нека су врста снижавања тензије која лирски еуфорично плави просторе Давичових тропа. „Кајман“ и „Поремећена вага“ (која следе једна за другом) заправо су нека врста песничког ублаженог дуализма и оправданости постојања свих ствари на свету – митске аждаје, само умањене у убилачким канцама малог крокодила кајмана и мирноће љупке игуане која невинно постоји поред склупчане змије (није случајно склупчана, утолико је опаснија што јој је теже процени-ти скок): „Зато игуан почиње да пуже у правцу настрешнице. / Глув, он не чује чекић човековог срца. Слеп за другу светлост, / он гмиже у сусрет умереној топлоти крај чијих би ногу / заспао. Змија наставља да одмрсује своје клупко. / Било би то све што је било, да је немирни човек отишао.“

Маниром грчке трагедије Давичо *post festum* пева о свакодневной микротрагедији у тропима (видети и песме „Лама“, „Непента“) – игуана, толико безазлена да није свесна смртне опасности, иде у сусрет човеку, кога змија убија. Као и у песми „Време“, где се опозицијом *сјај-ја* упућује на човекову несавршеност, и у песми „Поремећена вага“ пева се о томе да појмови добра и зла не важе у тропима, да све има право да постоји једно поред

другог и ништа није подређено човеку, насупрот европоцентричном схватању путника–дошљака. И не само то да човек није мерило свих ствари, већ да би свет можда и био бољи и хармоничнији без њега. Кроз читаву збирку провејавају тонови овакве семантичке носивости у којима се јасно критикује цивилизовани човек, егоистичан и безобзиран у својој намери да свет подреди себи, губећи у таквој глади за освајањем и себе самог. Поменимо само стихове из песме „Неопроштај“: „Кад боси пантер крене у ноћ, / кад боси пантер... / он се не враћа, / он не крши закон као / ловац великог лова без повратка / као ја (...) / Кад последњи пут крикне какаду, / кад последњи пут... / он није гладан маниоке, / он не крши закон као / човек оптерећен животом стигао на руб празнине без човека / налик на мене“.

Највећи део збирке чини серија краћих песама под називом *Снимци*, чије је именоване вишеструко кодирано. На први поглед, читалац је упућен на путописну подлогу збирке, односно на мотив фотографије које су неизоставан сувенир сваког путника савременог доба. Истовремено, присутна је и алузија на површни туристички дух који ретко дубље упознаје простор и културу у коју долази. Такође, снимак је нешто што је крајње миметично, њиме се хвата и задржава исечак из пејзажа (али и исечак из времена којим се тренутак задржава за вечност), а песме у *Тройима* се опирају сваком миметизму и реконструкцији на документарно-путописном плану. Можда је овде скривен и спор са послератном критиком која се залагала за више реализма у лирском виђењу света и спорила са модерним песницима који су педесетих година мењали слику и свест послератне српске поезије. Зато су Давичови *снимци* варљиво призивање реалистичке миметичности, предузето управо зато да би се она срушила у сасвим тропичном пејзажу *Троја*. „Снимак пејзажа неочекивања“, „Снимак пејзажа безна-

ђа“, „Снимак пејзажа судбине“, „Снимак пејзажа прве суровости“, „Снимак пејзажа стрепње“ само су неки од насумице изабраних наслова, из којих се већ назире у ком правцу се лирски субјект креће. Смер је од споља ка унутра, од пејзажа ка дамарима сопственог бића. У поменутој песми „Време“, необичној и по свом строгом ритмичком устројству и присутном римовању, егзотични миље је изостављен и песнички субјект окренут је себи и сопственом преиспитивању: „Сјај сувишан себи прежива / дан трајан; / ја – лишен згрцнутог почетка / а крајан.“

Назначена опозиција, честа у Давичовиј поезији, секс и смрт – „загрцнут почетак“ – преиспитивање је и библијске приче о изгубљеном рају, који песник узалуд покушава да поново васпостави у тропима, и остварењу људског бића као расцепљеног и коначног. Стихови „Име је тешко бремене / и заборав“ певају о маркирању, лепљењу одреднице која се носи до краја живота, и о томе да је тренутни бег од свог наслеђа и наслеђене културе немогућ, јер човек носи себе куд год да крене. И у томе је човек мањкав у односу на вегетацију и бића тропа која не траже сврху и смисао свом постојању: „Прекинути конопац памћења / ни на шта не обавезује / стабло јантара с кореном у плавети“ („Снимак пејзажа ивица“). Лирски субјект *Троја* је човек Европе који тражи други завичај, али не може да га нађе и присвоји због своје генетске и културолошке предодређености. Може се у овим снимцима препознати и Рембоов вапај из „Пијаног брода“, где пред крај песме глад за авантуром и егзотичним просторима прераста у чежњу за европским обалама и отрежњење да се путовањем не може побећи од себе: „Ја вечити ткалац бескрајних модрина, / сад европске жалим лукобране старе“.⁶ И „Снимак пејзажа неприла-

6 Исту идеју развија и Милош Црњански у својој хибридној путописној прози *Код Хийерборејаца*. Пишући о Андерсену и Ибзену, он помиње њихов први боравак у Риму, где стварају и бивају очарани

гођености“ отворена је ругалица човеку, кога Давичо у *Тройима* не признаје за круну стварања: „Ловци не ваде ларве из својих гнојавих табана. / То чине секвоје кад до корена савију гране / под теретом папагаја.“

Несавршен човек у тропима нарушава склад и чистоту, чак и искомску суровост биљног и животињског обиља, тешко препознајући у природи величину и трагичност од које сам бежи: „Али и дрхтави рогови пужа / од истог су заборава и храбрости / кад испод трбуха уснуле кобре траже / кап убитачне свежине / за своју нагорелу сенку.“ Може се у овим стиховима препознати извесна и ретка нежност лирског субјекта. „Дрхтави рогови пужа“ врхунац су песничке слике, јер се беспомоћност мале животиње потенцира њеним метонимијским свођењем на њен најосетљивији део, којим она види и осећа и који је највредније што има. Уснула кобра и убитачна свежина мотиви су претеће опасности и увод у још једну микротрагедију тропа.

Назив песме „Туга ван поља гравитације“ не сме олако бити парафразиран као очајање; песма је управо то – космичка туга која разара лирски субјект између оног што би желео, и што у ствари јесте, и онога од чега не може да побегне. Зато за једно од последњих одредишта свог путовања по тропима лирски путописац бира Бразил, односно Рио де Жанеиро, град у коме паралелно постоје белопути људи, као и они тамне коже, и њихове мешавине; град који се олако схвата као рај на земљи, док при том у њему паралелно егзистирају страшне социјалне разлике – на једном месту грандиозне виле, а на другом сиротињске фавеле, ситан и крупан криминал и срозавање човека до неслућених размера. У складу са унутарњом расцепљеношћу лирског субјекта, ова дво-

овим италијанским градом, и други боравак у коме долази до разочарења и свести да то, ипак, није њихово поднебље нити поднебље њиховог стваралаштва.

делна песма грађена је тако да се неколико линија – љубав, смрт, расцепљеност, осећање бесмисла и неприлагођености – разрешавају заједно, односно, ова песми сажима оно што се варира кроз читаву збирку. Измешаност природног и урбаног (иначе природног елемента лирског субјекта од којег упорно покушава да побегне) чини да га, како каже, притиска *слушиња да мало постојим*. Стављајући напоредо воду, чувену Кобакабану, и „наруквице мулаткиња с два / вентилатора испод сукњи што њишу се раздиране свим жеђима“ (алудирајући при том можда и на познату фотографију Мерилин Монро), ставља напоредо и своју жељу да припадне праелементу и жељу за праженом, каквим сматра Бразилке⁷. Међутим, те две жеље се сударају, и он, препознавши у лику на чувеном распећу ситног криминалца и пушача опијума (што само наговештава сажалење и разумевање према невољи тих људи) и он не налази мир, као што га неће ни наћи „на раскршћу што води узалудности спокојнијој од мене који се / поново питам: зашто овде мање постојим?“

Може се рећи да се први део песме састоји од својеврсног реторског питања на које лирски субјект не даје одговор, нити га очекује. Помирење с различитостима „на том бабилонском спрату“ ни у ком случају не чини

7 Мотив лепоте црних жена, као и у *Африци* Растка Петровића, чест је у Давичовим *Тройма* и, као и код Петровића, и код Давича њихова лепота је неупоредива и већа од лепоте беле расе. „Замислити таква тела, рамена, бедра, ноге, у Европи, немогуће је (...) све је угасито и тамно на њима, све је од једне боље грађе но она од које смо сачињени; то није само пут, већ и оно од чега је дрво, чврсто и мрачно, и метал“, читамо у *Африци* (Петровић, 1955: 129–130), а исту лепоту која је у сагласју са природом тропа узвишује и Давичо у шестоделној песми „Невиности“: „Једна ти обрва бескрајни траг кафе за колима, / Друга ти ниска росе поцрнеле на сунцу. // Врат ти је спреда – палма с Јужним Крстом на челу, / С потиљка – силос луке пуне мирођија јаких мириса. // Једна ти дојка ананас, друга већ млеко кокоса / С леђима од клиских речи што шкргућу за помахниталим трбухом.“

лирског субјекта смиреним, и помиреним, он само поставља питања себи, природи која га окружује, Богу – било коме ко је у стању да му одговори: „Ако памћење дамара спорије од ствари што расту брзо једнаке себи, / зашто да грдим шкољку што није зауставила бисере?“

Ови стихови су донекле и тужно разумевање и истовремено неслагање с пропуштеним, и стално пропуштаним приликама: шкољка којој је дато да ствара бисер, то не ради, и свој век завршава јалова, пропуштајући прилику да створи нешто бесцено вредно. Одмах за њим следи додатна упитаност лирског субјекта, која објашњава и надовезује се на претходно самопреиспитивање: „Ако и разборитост има понекад рукаве сенки дуже од збира рукава и сенки, / зашто да не отргнем лице увреде, ту завесу с лица туге, кад осећам да мало постојим?“

Поређењем себе са бисерном шкољком, лирски субјект показује потпуну свест о својој вредности и своје праву на живот. Али, чим поставља питање, без обзира колико дубоко осетио ту жељу, значи да, као и бисерна шкољка, није спреман на то – стид је, чини се, сувише усађен у њему. Одговор следи већ у следећим стиховима: „Није ли тај вид мањег постојања привид ослобођен већ *излишних шејова травитације*? / Немају ли моји камени стубови капителе с каријатидама замењивих глава? / Ниједна није налик на моју, савијену под теретом подигнутим дечачки високо / као да нерешива једначина жеља није оплодила толике невиности / што не дрхте као та моја глава на жалу где ме изненада притисла слутња / да постојим мање но што је нужно постојању.“

Овакав завршетак првог дела песме изражава очајање лирског субјекта, јер спознаје своју неспособност да живи живот онакав какав он заправо јесте. Први пут у овој збирци назире се сажаљење, исто оно које је указао нежном пужу који се сакрива под кобру, сад указује и

себи, чак користећи исти епитет *грхшави ројови њужа* и не дрхте као *ша моја лава* што говори о последњем ступњу, о сазнању да никада неће наћи оно што је мислио да ће наћи у тропским пределима.

У другој песми овог малог циклуса све је сагледано другачијим очима и у другачијем светлу. Бразил, земља противречности и лепих људи одједном се претвара у шоу програм за туристе, међу којима је и лирски субјект: „где трубачи Судњега Дана трубе самбе које плешем / с девојком неспособном да рукује незаједничким имени-тељима“.

Од спознаје *да њосшоји мање нешо шшо је нужно њосшојању*, лирски субјект прикључио се кичерским забавама људског рода („терет украсног некуса“), не да би уживао у њима, него због спознаје да му живот одлази неискоришћен – „Ко ме зна ту, оплићалих бора од осмеха бачених на усне успутних незнанки?“ Схватајући да је један од многих, његов слободни стих на најбољи могући начин прати сада исповедну лирику, која му је била страна на почету ове збирке: „Ја себе не препознајем у слегању на све неангажованим раменом“. Раме које ишчекује женску руку – узалуд је ишчекује, јер она овде може да буде само плаћена, а лирски субјект који је плаћао није онај који је, као изгубљени рај, тражио ваневропске пределе, нити, дакле, онај, коме плаћена рука нешто значи. „Можда зато до ове провинције сјаја не допиру уздаси из провинције храбрости. / Можда зато што ниједно искуство ту није плаћено / главом без шећера (...)“

Игра речи у синтагми *лава без шећера* вишесмерно је упућивачка. Са једне стране, песник нас враћа на сам почетак песме („То је та Глава Шећера над једним биоскопским именом авантуре без краја“) и познато брдо које је центар упечатљивог пејзажа Рио де Жанеира, са друге шећер (по чијој је производњи Бразил познат) сим-

болише лажан сладак и ведар живот уоквирен социјалном бедом („Да ли ми се зато не топи у тој шољи беле кафе сладор очајања“), са треће, можда, призива и на симболику насловног мотива познате Глишићеве приповетке у вавилонском граду криминала и корупције, а, опет, сугерише се да је истинска вредност исхлупела и недоступна у просторима које посећује лирски путописац. Дакле, највредније ствари се не добијају бесплатно. За њих је потребно дати највећу цену – оно што лепи становници последње земље нису били спремни да дају. Лирски субјект јесте, али за међусобно схватање и прожимање битно је да обе стране имају исти циљ. У овој краткој путописној историји трагедије једног узалудног трагања и схватања бесмислености живљења, оне га нису имале.

Лирска реализација путописног искуства у *Тројима* Оскара Давича чини да је ова књига свакако једна од најнеобичнијих песничких збирки овакве тематике. Својеврсни лирски путопис у којем се укршта путовање кроз егзотичан простор тропа и лавиринт сопственог бића спојио је у себи готово све квалитете, али и неке слабости Давичеве лирике. Надмашивши умногоме његов путопис, *Троји* позивају на поновно читање и вредновање поезије овог песника. Ако на крају призовемо у сећање стихове из песме „Миристи белих очију“ – „И обиље је недостатак у систему зеленила / – дубоки траг носорога на срчаној комори прашуме“ – чини се да је и литерарно „обиље“ неретко било науштрб квалитета Давичевог књижевног опуса: оно је додатно отежало рецепцију његовог стваралаштва и учинило да нека вредна остварења остану ван пажње потоњих читалаца и тумача.

Литература

- Давичо 1962:** Давичо, Оскар. *Црно на бело*. Београд: Просвета.
- Давичо 1969:** Давичо, Оскар. *Поезија, ошћори и неошћори*. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост.
- Константиновић 1983:** Константиновић, Радомир. *Биће и језик*. Београд: Просвета: Рад; Нови Сад: Матица српска.
- Марино 1998:** Марино, Адријан. *Поешика авангарде*. Београд: Народна књига: Алфа.
- Петровић 1955:** Петровић, Растко. *Африка*. Београд: Просвета.
- Петровић 1988:** Петровић, Растко. *Сицилија и групи њушоници*. Београд: Нолит.

Sladana Jaćimović

TROPI OF OSKAR DAVIČO – A LYRICAL VOYAGE THROUGH SPACE AND THE SELF

Summary

This paper interprets the poetry collection *Tropi* (*The Tropics*) as a particular lyrical version of the travel experience, very rare in Serbian literature. The exotic non-European space and the travelogue impulse are clearly visible in the abundance of motifs connected with exotic flora and fauna, the profuse metaphorisation of various tropical landscapes, the topography of African and South American settlements, extraordinary aspects of life and nature. However, the exotic landscapes are only an excuse to speak about the shadowy landscape of one's own soul and its existentialist beat, as well as to explore the ability of the lyrical word to encapsulate the entire complexity of the outside and the inside in the poetic image or an amazing, ambivalent and fresh syntagm. In 1962, Oskar Davičo

would also publish a travelogue from Africa, *Crno na belo* (*Black on White*), where he clearly points out a completely different literary intention, and the travel writer devotes himself to the political and social questions of Africa, to the problem of colonialism and the recently established movement of the Non-Aligned, frictions between political parties and attempts to dethrone the heritage of European imperialism, and all that through the medium of often stilted and pretentiously constructed discussions with his travel companions.

The lyrical realisation of travel experience in *Tropi* of Oskar Davičo places this book among the rarest and most unusual poetry collections with such themes. The extraordinary lyrical travelogue that crosses travelling through the exotic space of the tropics and the labyrinth of his own being joins nearly all qualities and some weaknesses of Davičo's poetry. *Tropi*, surpassing Davičo's travelogue by far, invite a new reading and a re-evaluation of this poet's poetry.

Милеџа Аћимовић Ивков

(ivkovivkov@gmail.com)

ПЕСМЕ ЉУБАВИ И СМРТИ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: У раду се бавимо односом поезије Оскара Давича према темама љубави и смрти, као и њиховим местом и статусом у његовом целокупном делу. Анализирајући Давичов стваралачки поступак постало је видно сучељавање тематски вишеслојног начела љубави према начелу смрти. То доводи то тога да епифанијска функција у Давичовој поезији постане доминантна.

Кључне речи: Љубав и смрт, авангарда, модер-на српска поезија, идеологија, дечја перспектива.

Када се разговор поведе о најтипичнијим темама лирске поезије, распон од љубави до смрти најчешће се помене. Отуда и не треба да чуди када се каже да „песме о љубави и смрти“ представљају „једну од средишњих тема уметности у свим епохама и свим културама“, (Кинекер 1997: 105) јер: „У кружењу природног света живот и смрт су нераскидиви“ (Берђајев 1991: 10).

Свест о коначности до које доводи „стравична извесност смрти“ (Шопенхауер 1986: 399), а која је у људском свету непрестанце подстицала жељу за бесмртношћу, уписана је у најстарија дела поетске уметности. Чак се и при летимичном, асоцијативном погледу на дела светске књижевности која су утицала на обликовање савремене хуманистичке интелигенције може запазити како је непрестани динамични однос између ова два начела једно од њених најопштијих места. Исто тако, када се у тим делима не казује о односу љубави и смрти, онда се и не казује о стварном људском животу.

Како је смрт „још од почетка повезана са кретањем уметничког искуства“ (Бланшо 1960: 62), то је активирање различитих стваралачких односа према том граничном феномену постало један од примарних изазова интерпретације. А како је, у вези са тим, на други пол стваралачке пројекције, као противтежа, најчешће постављана вредност љубави, књижевна уметност, а посебно поезија, постала је њихово базично станиште: референтно поље за различите видове стваралачких и интелектуалних разматрања и вредновања. У тако обликован језички, симболички и сликовни простор суочавања супротстављених начела и вредности, српска поезија двадесетог века унела је своје сложено и разноврсно искуство. Она је у свом средишњем току била „изразито усмерена ка општем – у природи као и код човека – опадању, расулу, умирању. Од Војислава Илића, преко Ракића и Пандуровића до Диса, удео смрти градуално се повећавао“ (Петковић 2010: 128).

То се искуство исказивало у узастановној смени генерацијских и поетичких приоритета и гласова; различитих индивидуализованих стваралачких преокупација и приступа. Такав је случај са песништвом Оскара Давича са којим је, по речима Зорана Мишића, југословенска поезија доспела на праг „свог највишег развојног ступња“ (Мишић 1963: 185), док је Радомир Константиновић, истичући високу вредност поезије овог песника, установио да је Давичо: „Један од највећих пустолова српске поезије, песник без чијег ванредно обимног и разноликог дела је њена модерна епоха незамислива“ (Константиновић 1983: 7). Модернизам се у српској поезији тако потврђивао Давичовим разуђеним песничким приносом. Али, треба истаћи и то да његово сразмерно дуго присуство у књижевном животу није било реализовано у једном доминантном поетичком обрасцу, нити је било вредносно уједначено, већ стилски и типолошки разуђе-

но, различито, а књижевно-уметнички неуједначено. Од песничких почетака који „стоје у изразитом знаку над-реализма“ (Радовић 2007: 158), поезија Оскара Давича обележена је сталним и амбивалентним, односом мотива љубави и смрти. Видно је то и у његовим раним књигама: *Песме, Вишња за зигом и Хана*¹.

Од кратке песме „У сумрак“ у чијем се првом стиху, који је формулисан као питање, резонерски каже: „– Реци ми смех који не зна грч / горчине?“, преко сликања сусрета са смрћу у циклусу „Детињство“, у коме се читалац суочава са обликовањем атмосфере у којој је „мрак у људима заплакао“ и за ратних дана свет постао „огромна / и тешка / заковитлана / вртешка“, до чулних описа и једрих песничких слика и необичних, ступњевитих поређења у вишеделној песми „Хана“ у којој песнички субјект, опазив ову „кћер тужнога трговца, Јевреја удовца“, заволи је „стога / што је била сва хранљива, сва као уста пуна“, па до слика револуционарног заноса, пркоса и патње – развијана је једна обухватна (тотализујућа) поетска визија условљености, додира и судара љубави и смрти, као феномена и вредности којима је човекова егзистенција условљена и обележена. Тако да се може говорити и о одређеној „агресивној драматици“ поезије Оскара Давича у којој је однос тема и мотива тако предочен да су они „једни другима више супротстављени него што су подређени“ (Фридрих 2003: 15), а опет заједно укључени у изградњу једног особитог, композитно сло-

1 За израду овог текста коришћене су појединачне књиге из: *Сабрана дела Оскара Давича*, Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1969, као и књиге избора: *Изабрана Србија*, прир. Милица Николић, Нолит, Београд, 1989, *Детињство и друге њесме*, прир. Борислав Радовић, Чигоја штампа, Београд, 2006. и *Кров олује*, прир. Милица Николић, Књижевна оштина Вршац, Вршац, 2008. Аутор се, зарад олакшаног читалачког праћења, определио да за навођење стихова користи у највећој мери књигу *Изабрана Србија*, коју сматра репрезентативном.

женог и богатог, језичког, сликовно-симболичког, мисаоног и значењског склопа – препознатљивог (давичовског) поетског говора. Таквог говора који је, често, бивао видно насељен језичким обиљем и натопљен реторичким и емотивним интензитетом и страшћу. А „Страст настаје у оном духовном полету из кога се, уосталом, рађа и језик“ (Ружмон 2011 : 137).

Давичова поезија не пориче живот („Волим чуда вида захуктала, / видика живота ко зрака сам жељан“ – рећи ће песнички субјект у песми „О, што волим росу“), већ његове видове префигурише у нарочите експресивно-референцијалне језичке структуре у којима су животни обрасци и вредности бивали саображени стваралачкој намери да се изгради једна нарочита, скоро митска пројекција. Та је пројекција заснивана на мноштву емпиријских појединости у којима се препознаје стварност времена, али је она исказивана из сасвим субјективног угла и искуства. Видљиво је то већ у циклусу „Детињство“, у коме су догађаји опажени оком детета и посредовани идиомом у који су укључени и елементи „колоквијалног језика“. Та „моћ детиње осећајности“ (Радовић 2007: 165) којом се стварност види и описује утицала је на то да се у овој поезији драма одрастања изразито сугестивно повезује са драмом епохе и, посредовано, преноси у изражајну драму језика, са намером да изрази сложене и динамички супротстављене опажаје и осећања поетског субјекта. На тај начин она је задобила статус вишеструког сведочанства. У њене основе положена је она негошевска, романтичарска, „борба непрестана“ између два начела од којих је љубав у оваквом типу поетског говора, који дивинизује живот и борбу, живот као борбу, морала да буде повлашћена, док је крв постала једна од њених објективних корелата. „Крв ми је борење“ – каже се у истоименој песми.

Љубав је, дакле, једна од централних фигура ове поезије. Она је, када је узимана за поетски предмет, бивала вишеструко диференцирана. Тако се у Давичовој поезији доминантно исказује љубав према: породици, заједници, жени, земљи, идеологији, да би се сви ти мотивски елементи, у њеним срећнијим тренуцима, збирали у једну, велику и разгранату, химну животу чији је она симболички представник.

У циклусу „Детињство“, у коме се сликају рани јади поетског субјекта, а који се може посматрати и као мотивски нуклеус/стожер за многа каснија певања, од првог сегмента, кроз различита искуства и сазнања, раскривају се тајне живота и света. Растући „журно / без даха“, као у калеидоскопу, у изразу ове поезије сустичу се, сударају, преламају, једначе и кристалишу искуства игре, разбриге и сновиња, са искуствима ратних страдања и патњи. Тако ће у свести и представи јунака–дечака границе физичког света каткад бити померене или овлаш назначене, да би се фигуративно истакла судбинска снага ратног лома који наоко миран грађански живот суочава са незнатим недаћама. Једна од њих је и избеглиштво. У седмом фрагменту, у дијалогу који воде избегли мајка и дечак, на сасвим конкретно питање: „– Је ли пуно далеко, мама, је ли далеко Шабац?“, млади песнички субјект, који кроз патње убрзано сазрева, добија неконкретан одговор: „Далеко, даље од неба“. У тако недословним значењима обележеном одговору, видљиво је песничково настојање да, активирајући опозицију горе–доле, постигне двоструки ефекат. Најпре да, подразумевајуће, активира човекову позицију егзистенцијалне бачености („западна“) (Хајдегер 2007: 212) у свет у коме је смрт једина неоспорива „чињеница искуства“ (Хајдегер 2007: 303), а потом да на основи коју обликује индивидуално искуство успостави још једну могућност његовог разумевања. То је она могућност кроз коју се опажа и доживљава и

оно што је ван граница физичког света и опипљивог са-знања, а што је „далеко, даље од неба“. На тај начин је обликована смисаона основа на којој ће се, у овој песми и у наредним поемама и песмама, симболички и мета-физички обележена значења у поетском опису активно супротстављати објективизованој слици стварности која је у њему грађена. То ће Давичову поезију чинити из-разито ритмичном и динамичном. А управо та својства почивају на сталном, чак парадоксалном укрштању мо-тива и значења. Тако и када казује о злу – „чији израз представља књижевност“ (Батај 1977: 6) – Давичова пе-сма није лишена епифанијског увида и интериоризова-ног доживљаја животодавне лепоте с којом се поетски субјект сусреће или коју трансцендира. Поготово је то видно у оним поетским целинама и песмама у којима се за предмет описа узима лепота природе и жене.

Ако се у наведеним стиховима из циклуса „Детињ-ство“ млади поетски субјект љубављу и поверењем у трагичним околностима везао за мајку, а посредно и за породичну, фамилијарну и верску заједницу: отац, деда, ујак, на обликовање његовог идентитета, поготово емо-тивног, утицаће и појава „једне девојчице“ за коју, у три-наестом фрагменту, каже: „улетела је у мене ластва једне девојчице, (...) полила ме светлост у сукњици / одјед-ном...“. Тај догађај који се десио „одједном“, беспризив-но је преусмерио читаву његову перцепцију стварности. Такав обрт постаје нарочито видан када се овај фраг-мент упореди са једанаестим фрагментом посвећеним дединој смрти, у коме песнички субјект перформативно каже: „видео сам целу голу ноћ, (...) видео сам како вели-ки људи плачу“, и када се он доведе у везу са чињеницом да он сада ту опажену „светлост у сукњици“ преводи у парадоксално обликован исказ у коме каже: „Ја јој нисам видео лице“. Он, који је попут митског јунака Гилгамеша – мада из сужене перспективе коју обликује дечја визура

– такође „све видео“, оно што је „улетело“ у њега „одједном“ видео је нецеловито, али истовремено и „заvoleо много“. Тако је постало видно да је он, у процесу развоја и сазревања, емотивно поље проширио и обогатио уводећи у њега осећање љубави према конкретnoj жени. Ако је оно у „Детињству“ било помало магновено, платонистички неконкретно, у „Хани“ је дочарано сензуално и чулно-чувствено, јер „Главни смисао љубави (...) састоји се у признању безусловног значаја другом бићу“ (Соловјов 2001: 163). То је биће, у језику ове поезије, представљено тако да је попримило иконичку вредност.

У стиховима прва три фрагмента песме „Хана“ превагу узимају динамично устројена песничка поређења и онеобичене слике. У њима у читаочев видокруг бивају призвани њени: „прса над вагом крај излога / између пресечене наранџе и сапуна“, зеница „од бибера, с прамењем од ванилије, / са прстима као свећа што у чираку горе“, „усне што се свлаче“, зуби који наликују на „хармонику с два реда дугмета од порцулана“, „руке крилате“, „језик шиљат и врео“. Сви ти тако пластично, каталoшки устројени, ритмички и интонативно динамично и звучно предочени атрибути, показују да је са „Ханом“ Давичова поезија освојила засебни простор љубавног песништва каквог, до њега, у српској поезији скоро да није ни било, јер се о љубави „у нашој модерној поезији писало мало и махом танко“ (Радовић 2007 : 167).

Љубав према жени, која је у овој поезији изрицана страсно и директно: „Толико те волим, тако теби хрлим“, у песми „Љубав“, исказивана је и са свешћу о њеној надличној, општијој вредности. У песми „Речи под шлемом“ песнички субјект свој увид о вредности и снази љубави артикулише тако што самоодређујуће каже: „За љубав сам се, сестрице, родио“. Али се његово осећање љубави тако не наврхуњује и не исцрпљује. Са жене, оно се анестезијски уланчано преноси на земљу. У трећем фраг-

менту песме „Србија *Десеѝ љодина љосле*“ то ће и бити непосредно речено: „Србијо (...) Земљо и жено“. На тај начин постаје видно како се у Давичовој поезији љубавно осећање развијало од личног и интимног према националном и општем. Тако је било могуће да се у њој, у наведеној песми, дође до тотализујућег исказа: „Србијо, једина љубавна песмо мог језика“. Тиме је Давичов поетски глас освојио још један основни простор – родољубиво песништво у коме је обављена својеврсна синтеза његових стваралачких усмерења.

Ако је у стиховима у којима су опевани земља и жена песник настојао да њихово значење универзализује тако да се та два тематска упоришта истозначно споје и да, у реторички повишеној температури и значењском сфумату, буде покатакд близак кантовском идеалу безинтересне лепоте, онда је у оним песмама у чију су тематску основу уведене ситуације и ликови из непосредне револуционарне и ратне борбе та љубав, у конкретном гесту, освојила највишу димензију. То је димензија етичког у којој су се перформативно исказале речи на делу, пошто: „Делујући снагом сопственог постојања, љубав се суштински открива у димензијама етичког и метафизичког“ (Јовановић 2011: 116).

Те димензије значења које су освајале Давичове песме нису увек биле усмерене ка чисто уметничким циљевима. У великом броју песама посвећених револуционарној борби, од оних у којима су за предмет узимане сцене робије, до оних у којима се у јуришу гине, снага љубави је исказана кроз представу јединства мисли и духа, кроз заједништво. Тек у заједничком гесту који је усмерен према остварењу социјалистичком идеологијом одређених циљева: слободе и правде, љубав ће постићи највише што у историјском свету може. Она ће, како се у песми „Сећање на детињство и младост“ каже: „изрити невидљиве спојнице“, али ће „између жи-

вих и мртвих“ укинути и „нож граница“. Те „спојнице“ и „границе“ које љубав успоставља и истовремено укида, показатељ су и идеолошке функционализације Давичовог говора који се, у свој парадоксалности у којој се по правилу исказивао, ипак није лако и није увек лишавао чисто поетских вредности. Тако се, пратећи утилитарно умерен поетички налог да песма искаже конкретну емоцију, да буде потпуно одређен чин, акција, Давичова песма опет примакла стварном животу, само што се однос поетског субјекта према свету, а и према функцији поетског говора, изменио.

Бивајући постављан у различите егзистенцијалне положаје, осетљиви песнички субјект је, обликујући свој идентитет у конкретном историјском раздобљу, меланхолично ослушкивао и следио своју унутарњу нит коју је у песми „Унутрашња потреба росе“ назвао потребом „за тугом“, али је, суочавајући се са изазовима стварности, прегао да изразито субјективизовано сведочи о њој. Тај сусрет са догађајима живе историје довео га је, поново, у додир са смрћу и нестајањем. Само што заједница у коју је сада бивао укључен и чији је глас настојао да посредује није више била породична и фамилијарна, већ идеолошка, а смрт није била уредована биолошким и другим сродним разлозима, већ је долазила као последица убилачке борбе; као последица дејства различитих спољних сила и принуде. Отуда онолико стихова о муци робијања и изазовима који се постављају пред хуманистичку и креативну свест. И отуда онолики семантички напон и контрасти у Давичовим револуционарним, и сродним, стиховима у којима се, на једној страни, исказује „вољење јаче од смрти“, док се на другој јавља „брат бол“.

Чини се да полет, занос и треперење („крв ми је борење“) којима је обузет поетски субјект само местице на идеолошку раван преусмеравају његову свест и представу о каузалној (дијалектичкој) повезаности жи-

вљења, љубави и мрења. Пред изазовима живота који је борба *нейресџана*, само љубав успева да одоли; она се апсолутизује као највиша вредност живота: „О, љубави, зашто ми све друго, кроз цев грла у / понор, без жаљења, пропада?“ – рећи ће он, без резигнације. Рећи ће и због тога што увиђа да „мукла напуклина“, која неумитно указује на „стрму јаву“, не може да се умањи и превазиђе уколико људски гестови нису усмерени ка оном пољу хуманистичких и етичких вредности у чије је средиште постављена љубав, а то су, међу осталим: солидарност, једнакост, разумевање, братство и, у коначном, широки видик слободе.

У Давичовим стиховима такво разумевање се сасвим ретко износи као огољена теза, оно је чешће укључено у симболички кодиран, фигуративни говор чија је функција изразито поетска. Тако је постало могуће да се у његовим стиховима метонимијски пројаве „пољупци једнакости“ који директно утичу да се огласи „песмин млеч“, чија је највиша функција „да бол оловни преточи у злато“. Као да се све чему је поетски субјект сведок дешава да би постало грађа за песме. У тако активираној симболичкој размени која „успоставља еквивалентност живота и смрти“ (Бодријар 1991: 142) песма постаје највиши досег живота, стециште његовог свеколиког смисла и вредности. А она се не исказује без поетичке свести о њеном месту, функцији и домену у људском хуманистичком (дискурзивном) систему и свету. Због тога је једна од њених функција да подстакне катарзични преображај; „да бол оловни преточи у злато“, да покаже како је гест стваралачке маште кадар да у понечем надиђе плошни детерминизам егзистенције у којој, за песника, постаје важно управо оно што је надилази. Тако су се у овим Давичовим стиховима у стабилно значењско језгро спојили и, у знатној мери, поистоветили супротстављени принципи и модели мишљења. Јер, познато је да се „у

апсолутне лепоте. То је један интенционални крак Давичове поезије. Други је, тако очигледно и доследно, обречен стегама догматског мишљења у коме поезија постаје форма за артикулисање идеолошки усмереног говора. О томе је Давичо директно казивао у есеју „Поезија и отпори“: „Припадам цео својој партији. Но ја сам и уметник. То није противречје“.

Показало се, међутим, да је посреди било велико „противречје“. Апорију између принципа песничке уметности и крутих захтева партије није овај песник успео да срећно стваралачки превазиђе. Уосталом: „у готово целој савременој књижевности, идеологија постаје камен спотицања“ (Дифрен 1982: 43), а Давичо је желео да буде и поетски гласноговорник комунистичке идеологије. И у томе је контрадикторност његове интелектуалне и стваралачке позиције, јер „много је аутора које уметнички сензибилитет није спречио да подлегну грубој политичкој идеологији“ (Лепенис 2009: 91). Давичо је, без сумње, био један од њих. Можда и најизразитији у нашој модерној поезији.

Уз изоштрено осећање за социјалну неправду, која је у његовом амбивалентно изграђеном песничком свету често бивала мотивационо полазиште за делатни (и пркосни) чин поетског говора, у Давичовој поезији, која је од „посебног значаја за наше авангардисте“ (Негришорац 1996: 24), приметно је и то како он „из спољне принуде црпи снагу за потпуно унутрашње осећање побуне“. Такво стваралачко настојање, имајући на уму Гетеове стихове, Умберто Еко је назвао „литерарни санкилотизам“ (Еко 2004: 314), а оно је код Давича претворено у стваралачки образац.

Побуна, „борење“ – како он каже, обједињује функције живота и певања. У њој је видна и Давичова стваралачка потреба да његова поезија, чија интонативна кри-

вуља идући од евокативног тона сетне тужалке, преко химничног слављења вегетативне бујности и животне, чулне пунине, све до скоро реквијемског приањања уз неминовност нестајања, није лишена чисто моралне димензије. Такву концепцију уметности, која се реализује „обнављењем контакта са извором морала“, а која „од романтичарске ере (...) тече кроз цели модерни свет“, Чарлс Тејлор је назвао „епифанијском“ (Тејлор 2008: 637). Да би се та функција у Давичовој поезији и поетици изградила и постала доминантна, било је потребно да се начела љубави и смрти непрестано доводе у однос суочавања/супротстављања.

На том динамичном односу, читавом дужином Давичовог песничког опуса, изграђиван је један разгранати пев о принципима и вредностима љубави и смрти, као основним, незамењивим састојцима живота. Почетни полустих истоимене песме „Кажем – смрт, а љубим“ може да се прихвати и као репрезентативна ознака тог тотализујућег идејно-тематског поља његове поезије. А оно обухвата њен вредносно најизразитији део. Тим манихејским, дуалистичким спојем животних принципа, у Давичовој стваралачкој пројекцији, поезија постаје објективни корелат: жива језичка слика у којој се огледа сва комплексност и драматичност човековог света.

Литература

- Батај 1977:** Батај, Жорж, „Предговор“, у: *Књижевности и зло*, прев. Иван Чоловић, Београдски издавачко графички завод, Београд.
- Берђајев 1991:** Берђајев, Николај, *О човековом ројсџиву и слободи*, прев. Љиљана Јовановић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.

- Бланшо 1960:** Бланшо, Морис, „Рилке и захтевање смрти“, у: *Есеји*, прев. Владимир Н. Димић и Живојин Ристић, Нолит, Београд.
- Бодријар 1991:** Бодријар, Жан, *Симболичка размена и смрт*, прев. Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац.
- Брајовић 2000:** Брајовић, Тихомир, *Теорија њесничке слике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Давичо 1989:** Давичо, Оскар, *Изабрана Србија*, прир. Милица Николић, Нолит, Београд.
- Данојлић 2007:** Данојлић, Милован, „Давичов песнички језик“, у *Песници*, Завод за уџбенике, Београд.
- Дифрен 1982:** Дифрен, Микел, *Умјетност и њолиџика*, прев. Југана Стојановић, Свјетлост, Сарајево.
- Еко 2004:** Еко, Умберто, *Историја леџоше*, прев. Душица Тодоровић Лакава, Плато, Београд.
- Јовановић 2011:** Јовановић, Бојан, „Саможртвена љубав“, у: *Љубав и ѡрашџање*, Партенон – Ars Libri, Београд.
- Кинекер 1997:** Кинекер, Фридрих, „Смрт у песништву ХХ века“, прев. Александар Маринковић, *Градац*, бр. 124–125, Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, Чачак.
- Константиновић 1983:** Константиновић, Радомир, „Оскар Давичо“, у: *Биће и језик 2*, Просвета – Рад – Матица српска, Београд – Нови Сад.
- Лепенис 2009:** Лепенис, Волф, *Кулџура и њолиџика*, прев. Дринка Гојковић, Геопоетика, Београд.
- Лотман 1970:** Лотман, Ј. М., *Предавања из стџрукџуралне њоеџике*, прев. Новица Петковић, Завод за издавање уџбеника, Сарајево.
- Мишић 1963:** Мишић, Зоран, „Савремена југословенска поезија“, у: *Искушења њоезије*, Нолит, Београд.
- Негришорац 1996:** Негришорац, Иван, *Леџиџимаџија за бескуџнике*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад.

- Петковић 2010:** Петковић, Новица, „Пукотина у језику“, у: *На извору живе воде*, прир. Драган Хамовић, Завод за уџбенике, Београд.
- Радовић 2007:** Радовић, Борислав, „У потрази за невиношћу речи“, у: *Још о њесницима и о њезији*, Завод за уџбенике, Београд.
- Ружмон 2011:** Ружмон, Дени де, *Љубав и Зајад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник, Београд.
- Соловјов 2001:** Соловјов, Владимир, *Духовне основе живоџа. Смисао љубави*, прев. Марија Марковић и Бранислав Марковић, Бримо, Београд.
- Тејлор 2008:** Тејлор, Чарлс, *Извори сојсџива*, прев. Софија Мојсић, Академска књига, Нови Сад.
- Фридрих 2003:** Фридрих, Хуго, *Сџрукџура модерне лирике*, прев. Томислав Бекић, Светови, Нови Сад.
- Хајдегер 2007:** Хајдегер, Мартин, *Биџак и време*, прев. Милош Тодоровић, Службени гласник, Београд.
- Шопенхауер 1986:** Шопенхауер, Артур, *Свеџ као воља и ѡредсџава II*, прев. Сретен Марић, Матица српска, Нови Сад.

Mileta Aćimović Ivkov

OSKAR DAVIČO'S POEMS OF LOVE AND DEATH

Summary

A constant creative relation between motifs/symbols of love and death marks the complete work of Oskar Davičo. In this paper, the author examines, based on several representative examples, the way this poet meaningfully and productively correlated these two ambivalent principles throughout his opus. By activating their archetypical and mythical potential and linking it to the events of living history, Davičo built his own creative form where love and death are objective correlates – key elements of his poetic world and expression,

perhaps one of the most expressive in modern Serbian poetry. To do so, he used complex phrases, expressive words and a language base both rich and fragmentary, that comprised socially typical terms, colloquial expressions and urban argot.

Марко Аврамовић

Институт за књижевност и уметност, Београд
(mrkavramovic@yahoo.com)

РУКА СМРТИ: ПОСЛЕДЊА ПЕСНИЧКА ДЕЦЕНИЈА ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: У раду се анализирају песничке збирке из последње деценије Оскара Давича, од *Мислерија гана* (1979) све до постхумно објављене *Прве руке*, писане током последњих месеци песниковог живота, а објављене тек 1999. године. Поред покушаја да се дају неке основне координате Давичовог позног стваралаштва, акценат се ставља на тематску доминанту позних Давичових књига, а то је смрт.

Кључне речи: поезија, поетика, песничке збирке, надреализам, позно песништво, поема, фрагменти, тема смрти, јеврејска тема.

Последњи пут се песничко дело Оскара Давича нашло у центру пажње 1979. године, када су објављене његове *Сабране њесме*, које је приредила Милица Николић, као и хрестоматија текстова *У њојрази*, у којој је Стојан Ђорђић прикупио већину до тада објављених релевантних написа о овом писцу. Након тога, књижевни опус Оскара Давича се нашао на маргини, ка којој је почео да клизи још средином шездесетих година¹. На тачне разлоге скрајнутости песника „Хане“ и „Србије“ указао је

1 Тако у тексту „Давичо на делу“ Александар Петров каже да се шездесетих критика развела са Давичовом поезијом (види Петров 1980: 46–47). И заиста, пратећи број критичких осврта на Давичове песничке књиге, може се уочити како он од шездесетих година све више опада, да би се о збирци *Веверице – лејџири или нагојис обојеној жбуна* појавила тек три критичка приказа, и то од критичара чији се гласови нису предалеко чули.

пре једне деценије Тихомир Брајовић: „Постоје, чини се, најмање два разлога за овакво стање. Први се тиче односа што сеже још у време Давичовог активног присуства у књижевном животу, а последица је извесне инертности домаће науке о књижевности, која као да се временом повлачила пред поетички и квантитативно захтевним делом овог песника, губећи све брже дах што су његове књиге постајале учесталије, бројније и читалачки сложене. Други разлог посредно се надовезује на претходни, а тиче се онога што искорачује из оквира саме књижевности и условљено је великим, можда и драматичним променама идеолошке и културноисторијске свести. Као што је, наиме, педесетих, шездесетих и седамдесетих година прошлог века интересовање официјелне књижевне историографије и критике за Давичово стваралаштво једним делом несумњиво било подстакнуто његовим уочљивим кореспондирањем са основним претпоставкама марксистичко-социјалистичке идеологије и естетике, тако је – чини се – од средине осамдесетих година лагано опадање занимања за њега ишло са све приметнијом променом идеолошке и уопште духовне климе“ (Брајовић 2001: 7–8).

У прилично редукованој рецепцији Давичовог књижевног дела која је затим уследила, у најнеповољнијем положају су се нашле песничке збирке објављене после 1979. године, у последњој деценији песниковог живота, њих округло десет², као и књига насловљена *Прва рука*, последња, недовршена Давичова песничка збирка, објављена постхумно, тек 1999. године. Песме из ових књига,

2 Давичо је након изласка својих сабраних песама објавио следеће књиге поезије: *Мистиерије дана* (1979), *Трема смрти* (1982), *Спољив глади* (1983), *Ђачка свеска сећања* (1985), *Мали ојласи смрти* (1986), *Двојезична ноћ* (1987), *Светлаци неслични себи* (1987), *Митолошки зверињак смрти* (1987), *Песмице: а дифтоні се обесио* (1988) и *Ридаји над судбином у мајли* (1988).

неприсутне у изборима Давичове поезије (преко којих је његово дело наставило, у смањеном опсегу, да траје у нашој култури) биле су препуштене потпуном забору.

Тихомир Брајовић приредио је и први избор Давичових стихова након његове смрти³. Овим избором, Брајовић је на дискретан начин вратио у видокруг наше јавности оне песме које су због „инертности домаће науке о књижевности“ највише претрпеле, тј. песме из Давичових последњих година. У поменутом избору, Брајовић највећи простор даје циклусу „Сати“ из књиге *Мислерије гана*. Ипак, већу пажњу на Давичове позне песме скренула је тек Милица Николић у свом опсежном избору из Давичове поезије под називом *Кров олује*⁴. Стиховима насталим у последњој деценији песничког живота ова критичарка је уступила трећину свог избора, а у краткој белешци на клапни књиге, којом је пропратила избор, Милица Николић, свакако један од најбољих познавалаца Давичове поезије, навела је да његови последњи стихови представљају „можда и најбоље које је написао“ (2008). У нашем раду, посвећеном овим позним стиховима, осврнућемо се првенствено на неке њихове тематске доминанте, али ћемо покушати да дамо и један сажети, општи поглед на овај период Давичовог стваралаштва.

У својим променама поезија Оскара Давича, у великој мери, прати еволутивни лук српске књижевности у двадесетом веку. Наиме, Давичо је у свом песничком делу прешао пут од авангардног искуства надреализма, преко социјалне литературе, све до послератног модернизма почетком педесетих. У критици, и целокупној културној јавности, највећи углед уживају песме из, условно речено, периода социјалне лирике, почев од књиге *Песме*

3 *Хана и групе њесме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

4 *Кров олује*, КОВ, Вршац, 2008.

из 1938. године, коју отвара чувени циклус „Детињство“, све до књига *Вишња за зигом* и *Хана*, са почетка педесетих година, које садрже Давичове најпознатије песме, попут „Србије“, „Љубави“ и поеме „Хана“. Песме из ове етапе стваралаштва Оскара Давича представљају можда и једини довољно проучени, али и канонизовани део његовог опуса. Тако Милован Данојлић каже „да је највећи број читалаца пратио песника само до *Хане*; што се мене тиче, ни ја нисам далеко одмакао од *Вишње за зигом*“ (Данојлић 2007: 204). Један други песник, Борислав Радовић, у свој избор поезије Оскара Давича уврстио је само песме из овог периода⁵.

Након ових књига Давичо стаје на чело послератног модернистичког покрета. Његово дело постаје репрезентативно за прву фазу послератног модернизма, како на плану песничких облика, тако и књижевне (и не само књижевне) идеологије. Текст у опусу Оскара Давича који је означио овај заокрет јесте поема *Човеков човек*, из 1953. године. Пут у модернизам је код Давича у великој мери био поплочан надреалистичким искуством, коме су се његове књиге објављиване након *Човековој човека* поново све више приближавале. „Пут којим је ишао требало је да буде пут одрицања“ (Петров 1980: 49), па се тако Давичо у својим песничким књигама модернистичке етапе постепено ослобађао од традиционалних песничких средстава: риме, ритма, мелодије, везаног стиха итд. Од тада Давичова поезија стоји „у искључивом знаку тропне имагинације“ (Петров 1980: 50). За њега песнички текст постаје „снимак, отисак предвербалне магме“ (Петров 1980: 51). Из тог периода потичу и Давичови неспоразуми са критиком, али и удаљавање од песничких савременика: „Али ова промена, која је водила још већем усложњавању Давичовог израза, није наишла на веће разумевање критике. Подршка је личила на

5 Види: *Детињство и групе песме*, Чигоја, Београд, 2006.

неотпоре и признања без одушевљења и доказа, а отпори су се удвостручили: старим и на традиционалистичким схватањима заснованим прекорима надреализму придружиле су се и критике са позиција послератних поезика“ (Петров 1980: 46).

О овом неразумевању критике, не само из идеолошких разлога као раније, већ и из разлога чисто естетске природе, сведоче и следеће замерке Томислава Ладана из тих година. Овај критичар тако каже да је „Давичова лирика прије акт креације неголи репрезентације“ (Ладан 1961: 372). Даље овај аутор наводи „како је у њега (Давича – М. А.) много ријечи неочекиваних и разноврсних, што је свакако занимљиво, али не значи богзна шта за успјелост пјесме“ (Ладан 1961: 376). На крају, Томислав Ладан закључује да је код Оскара Давича „много збирки, сувише ријечи, мало пјесама“ и да је његова „лирика ферментативна – више у настајању него у остварењу“ (Ладан 1961: 377). На крају исте деценије Петар Милосављевић се поводом Давичовог песничког дела запитало „колико су његова револуционарно-романтичка визија и његово младићко скојевско осећање света насушне потребе данашњег читаоца као што су то јуче били?“ (Милосављевић 1968: 80–81).

У оквиру ове Давичове неомодернистичке и неонадреалистичке фазе, отпочете током педесетих година, најчешће се смештају и његове позне песничке књиге. Милица Николић успоставља везу између Давичових првих поетских надреалистичких текстова и позних књига; и у једнима и у другима ми „препознајемо осећање живота и облике којима је то осећање било исказано“ (Николић 2009: 404). Ипак, не треба Давичове позне књиге потпуно поистоветити са песниковим надреалистичким искуством, пошто је и сам њихов аутор настојао да, макар у својим аутопоетичким текстовима, направи јасну дистанцу између свог надреалистичког убеђења и

онога што је од њега остало након пет или шест деценија. Тако песник, у есеју написаном поводом шездесетогодишњице надреализма, објављеном 1985. године као додатак песничкој књизи *Ђачка свеска сећања*⁶, каже: „Из подсвести одвојене сасвим од свести нема пута за песму“ (Давичо 1985: 152). У истом тексту Давичо настаља: „Зона из које нам долазе песме не припада ни чистој подсвести, ни пуној свести, него некој области коју сам већ назвао предсвешћу. Она првобитно није ни вербална ни аудитивна. Све је у њој од напона који преводе слику на реч, себе првобитно визуелну на звук који описује и који је посредно визуелан“ (Давичо 1985: 166).

Давичо у овим редовима оцртава јасну поетичку границу у односу на надреалистичко окриље из кога је потекао. На истом месту песник даје и објашњење своје сталне „производње“ књижевних текстова и песничких слика. Он каже да „ниједна слика не може сасвим да се поклопи са речју што је изговара“ (Давичо 1985: 175) и зато „од те непотпуности полази поновна потреба за метафором“ (Давичо 1985: 175). Дакле, Давичо оправдава своје непрестано писање немогућношћу да се права, првобитна слика адекватно речима изрази. Његова поезија је стога непрестани покушај да се дође до овог неизразивог сликовног савршенства. Оскар Давичо, ипак, остаје везан за поетику надреализма. Сетимо се само познатих речи Луја Арагона да се „порок зван надреализам састоји у неумјереној и страсној употреби слике која изненађује“ (нав. према: Рејмон 1958: 293).

Песничка збирка *Мистерије дана*, објављена исте године када и Давичове сабране песме (1979), један је од узорних примера како овај песник „сав улог стави на карту сликовитости“ (Петров 1980: 48). Ова књига нам

6 На значај овог Давичовог позног аутопоетичког есеја указао је и Тихомир Брајовић у раду „Поезија виталистичке самосвести“. Види: Брајовић 2001.

тако доноси својеврсну апсолутизацију песничке слике. У фрагментима из којих је, углавном, ишчезла свака субјективност, и чије се једино јединство заснива на спољашњој организацији збирке, песничка слика, неподдржана од било ког другог елемента песничког изражавања (нема овде мелодије, ритма, ни везаних стихова), представља место ка коме све у овој књизи тежи. Иако на махове премережена очаравајућим песничким сликама, она, као и неке друге књиге из овог песничког периода Давичовог, остаје децентрирана, без јасно назначеног језгра око којег ће се вербална маса окупљати. На ову књигу се могу савршено применити више од деценију раније написане речи Петра Милосављевића, поводом тада последњих Давичових остварења, да „више није толико јасно о чему пева: конкретност теме и мотива изгубила се. Он више није ни револуционарни ни љубавни песник, он више ништа не опева, – сада је само песник“ (Милосављевић 1968: 92).

У овој књизи, свој у формалним експериментима, распознаје се још, за авангардну типичан, бласфемичан однос према традиционалним хришћанским и српским националним симболима. У *Мисџеријама гана* Давичо испробава и формалне могућности поезије, пре свега питање дужине песме, па у овој збирци имамо оне састављене од једног јединог стиха из циклуса „Секунде“, преко нешто дужих у циклусима „Дани“, „Године“, „Векови“ све до већ дугих песама из одељка „Миленији“.

Ово варирање у дужинама песничких облика представља једну од најочљивијих особина Давичовог позног периода. На једном полу, имамо велике песничке облике попут поеме *Трема смрти* и књиге *Ђачка свеска сећања*, док су са друге стране песничке збирке састављене од фрагмената, кратких стиховних облика, гномског типа, блиских хаикуу, састављених само од једне слике. О овим својим кратким облицима Давичо је проговорио у

аутопоетичком предговору за књигу *Свеїлаци неслични себи*. Ту Давичо кратке песничке облике, којима често прибегава у својим позним годинама, означава као „не-песме које су ипак песме“ (Давичо 1987а: 6), као „трзаје целог тела“ (Давичо 1987а: 5). Песник покушава да артикулише и процес њиховог настанка, до кога је дошло изненадно, након неколико година „одсуства“ из поезије: „Када сам после неколико година неписања песама први пут доживео *синдром свеїлаца* (подвлачење О. Д.), узвикнуо сам: Ето мени песме. Било је то тако: зачуло се зврјање нечег као пропелера једног пољопривредног једноседа. Онда се појавио авион на небу. На небу у мени, разуме се. Вукао је за собом исписану платнену траку као транспарент. Без парола. Са стихом, са стиховима, са песмом“ (Давичо 1987а: 5).

Занимљиво је да Давичо овде процес настанка својих „непесама–песама“, које су пре свега сликовног карактера, такође представља помоћу једне песничке слике. Она и овде остаје централни Давичов појам од којег песник ни у стиховима, а као што видимо, ни у дискурзивним текстовима, не може да побегне. Према сликама, којима он не зна ни порекла, ни разлога појављивања, Давичо заузима само улогу посредника: „Ја нисам њихов писац, пре I читалац, пре окати опет Вук који у перо хвата речи свог личног а невидљивог у себи слепца“ (Давичо 1987а: 7). Неколико редова доцније, Оскар Давичо поново наглашава разлику између овог позног и свог ранијег стваралаштва. За Давича ове песме не спадају у: „песме какве сам писао у време збирки *Песме I и II, Хана, Зрењанин I и II, Вишња за зидом, Насијањене очи, Човеков човек*, па и оне из књижица *Флора, Каирос, Снимци*, па и оне из *Три М*. Ове које сад пишем не дугују скоро ништа традицији и сећању. Ове *блескаве*, ове *авионске* непесме нисам испевао, оне су ми поклоњене, биле кратке или дуге“ (Давичо 1987а: 7).

Овде Давичо у сопственом песничком делу успоставља одређену линију континуитета, и наглашава када почиње песничка фаза чији су *Светиљаци неслични себи* део: „Те авионске песме, ти блескови, имају ипак своју историју. Она почиње са *Прочићаним језиком*, иде преко *Мистерија гана*, *Тела шелу*, *Стиоливима љади*, *Веверица*. У тим стиховима све мање ме занима мотив, све више реч која и омогућава човеку да се саопшти и буде“ (Давичо 1987а: 7).

Дакле, сам Давичо покушава да креира једну линију у сопственом песништву која се разликује од његовог претходног рада и која почиње крајем седамдесетих година. Међутим, у позном стваралаштву Оскара Давича, чак и ако прихватимо ову његову самоинтерпретацију, постоје и другачији тонови.

У такве, другачије тонове несумњиво спада и поема *Трема смрћи*, сигурно једно од најбољих позних (и не само позних) дела Оскара Давича. У овој књизи Давичо свакако не пева као да га предмет песме не занима. Тема је овде јасно назначена, и језгро око кога се вербална маса ове дуге поеме групише несумњиво постоји, а то је мотивски комплекс смрти. Окупираност смрћу свакако јесте једна од главних особина целокупног песништва Оскара Давича, али је веома лако доказиво да је овај мотив најважнију улогу управо играо у песмама и књигама из његове последње деценије. Реч смрт се налази и у наслову неколико његових књига из овог периода (*Трема смрћи*, *Мали ојласи смрћи*, *Митолошки зверињак смрћи*), док је као мотив доминантна у скоро свим његовим позним остварењима. „Осамдесетих година његова усредсређеност на смрт је расла до праве опсесије“ (Комељ 2009: 379), како каже словеначки критичар Миклајж Комељ, који је на ову тему писао о стогодишњици Давичовог рођења.

Стигао да помисли: „То је покрет руке!
 Да у себи, тешећи се, осмисли:
 „То је моје спољње грло! Није говор! Није реч!“
 Или је већ уласком ножа у грло и сам био растављен
 на слоге свести? Можда је почело већ да се оног
 трена налик на оштрицу
 одвија у њему
 оно асоцијативно ништа
 као неспособност даљег регистровања света себе,
 отвореног душника
 с мислима шикнулим у празно ван облика пред
 прекланим речима у грлу?
 (Давичо 1982: 71)

Песник овде нагађа и покушава да спозна оно што
 му је немогуће спознати, иако нема никаквих гаранција
 да се са смрћу суочавамо и разумевамо њену тајну, чак
 и у тренуцима када нас она узима, јер према речима Мо-
 риса Бланшоа „смрт никад није присутна“ (Бланшо 1960:
 35). Али он, ипак, наставља:

ја сам
 настављао да се уживљавам у име Мирка Д.
 и у друге мало вероватне његове мисли, настављајући
 да се увлачим и у магновење смрти
 Не би ли се поимањем и не, *приближио њој*
 (подвлачење М. А.) (Давичо 1982: 99)

Давичу преостаје само да ову немоћ спознаје и онога
 који умире призна: „То је оно: доказа нема да све то није
 помислио. Нити да је управо то/ могао да помисли, ни
 да је баш мислио то што би могао,/ да је могао да мисли“
 (Давичо 1982: 75). Највише што може лирски субјект
 јесте да се понада или да поверује да је умирући брат
 имао неко сликовно искуство: „Биле су тамо све као неке
 фотографије/ начињене давним фото-апаратом панике/
изван чула (подвлачење М. А.)/ биле су то илустрације/

из дечији наивне сликовнице живота“ (Давичо 1982: 75). Дакле, слика је било, барем тако песнику његова стваралачка интуиција тврди, а нешто о томе какве су то слике биле дошаптава му и његово надреалистичко залеђе, али пошто су те слике бљеснуле „изван чула“, ни онај ко умире не може да их спозна, а камоли онај који о искуству другог, ма колико себи блиског, пише.

Слике које Давичо успева да призове, а које јесу у вези са смрћу, јесу слике мора – „прво је наишло море сасвим голо“. Ово присуство слика мора изненађује и самога песника „Али откуд толико мора у сну?“ (Давичо 1982: 99). Иначе, Давичо смрт види и као „једнообалну реку“, или као прелазак „Од једне реке до друге – спуст смрти/ стигле све до самих обала/ без игда чамца и дна“ (Давичо 1982: 17). Главно питање које Давичо на овом месту, али и у целој поеми, поставља јесте „уз смрт/ којој припадаш, како пристати? Како се везати?“ (Давичо 1982: 127). Занимљиво је и то што се смрт види и као прекид речи, као прекидање могућности исказа, јер једино су речи те „што држале су свест за дршке света“ (Давичо 1982: 141), па је ударац ножа у грло, место њихове артикулације, директни атак на овај говор живота.

Ипак, оно што изазива највећи страх, из чега прои-
зилази та трема од смрти, јесте потпуна празнина:

у страху од исте посне, безмесне, празне смрти
пред празнином целом од дрхтаја ничег, ништавила,
без неповратка из суновраћаја,
без бруја, без јецаја.

(Давичо 1982: 139)

Ова немогућност спознања и немогућност сусрета са смрћу, у ствари, главни је страх лирског субјекта, страх да је та смрт „према којој сам немоћан, и која такође нема те моћи нада мнош, јер она нема никакве везе са мнош, те иако нећу да знам за њу, ни она неће да зна

за мене, она је беспредметна присност овог незнања“ (Бланшо 1960: 34–35). Отуда и при крају поеме глорификација самоубиства, јер оно „нуди једину прилику поноса што преостаје њеном јестењу/ проширеном до тог *самојорицања/ смрти смрћу* (подвукао М. А.)“ (Давичо 1982: 143). Ово „самопорицање смрти смрћу“ чини се тако што „хоће се на неки начин самоубиством постићи да будућност буде без тајне, да је учинимо јасном и разумљивом, да престане да буде тамно подручје неодгонетнуте смрти“ (Бланшо 1960: 35), и како још каже Бланшо: „Вољна смрт је одбијање да се види друга смрт, она која се не схвата, која се не достиже, то је нека врста крајњег запостављања, савез са видљивом смрћу да се искључи невидљива“ (Бланшо 1960: 38).

Са становишта тематике смрти у Давичовој позној поезији, значајна је и књига *Двојезична ноћ*, објављена 1987. године. За разлику од *Треме смрти* у којој је фокус стављен на смрт песниковог брата, овде Давичо своје песнички микроскоп окреће ка самом себи. Добијамо збирку фрагмената, „светлаца“, у којој има нечег од исповедног, личног тона. Овим треперењем личног егзистенцијалног искуства, тема смрти код Давича добија на дубини. До ове дубине и проживљености долази, чини нам се, усред промене до које долази у лирском субјекту. Наиме, лирски субјект ове, а и неких других Давичових позних књига, јесте много чвршће везан за стварно „ја“ Оскара Давича у односу на субјект неких његових претходних песничких дела. Иван В. Лалић је, говорећи о својој збирци *Писмо*, окарактерисао ово дело као књигу зрелости, коју је могло написати само лице у позним годинама, са одређеним животним искуством. Исто би се могло рећи и за ове Давичове песничке збирке. Песничко „ја“ налази се на заласку живота, граница која раздваја два света је веома близу, па оно сумира своја животна сазнања. У овој личној и проживљеној егзистенцијалној

зебњи лирски субјект, притиснут „судбином заједничког нам трајања кратког даха“, труди се да пронађе одговоре на питања на која одговора нема. У тим моментима, пред њим искрсавају визије сопствене смрти:

На раме обешеног који виси низ
Чворновату грану цера, слеће млада ласта. Док се још
Љуљам на поветарцу, у мислима закаснелим за
чином, ја

Мртав и излишан гледам своје њихање.

Али волео бих и мртав скоро

Да знам да ли ће пре

Или после мог вешања, прокрварити оно црвено

Перје обмотано око доње стране цвркутања.

(Давичо 1987б: 25)

Визија умирања Давичу се, у овој књизи, на моменте указује и као повратак почецима: „Међу одбаченим кршем непотребних ствари на тавану/ Угледао сам, у сну/ Сliku детета како сиса моје прсте. Је ли то учинило у знак/ Обећања повратка/ Срећној невиности незнања?“ (Давичо 1987б: 31). Призори мртвачница, сопствене сахране која се привиђа лирском „ја“, као и слике истинске грозде попут „У сну настављам да продирем у црве“ (Давичо 1987б: 32), чести су у овој књизи. Смрт се доживљава као неумитна „Кренули смо раније. Али накнадно нас је путем сустигла смрт“ (Давичо 1987б: 36). Ова књига тако изражава за лирског субјекта не баш разумљиву, али насушну „потребу за сабирањем коначности“ (Давичо 1987б: 43). И овде, баш као и у *Трени смрти*, постоји обузетост тренутком прелаза на другу страну, па нам, представљајући тај тренутак, Давичо даје неке од својих најубедљивијих слика.

Поред веће јасности ових стихова у односу на раније, настајале у претходних неколико деценија Давичовог песничког рада, као да овде његова поезија добија

и онај квалитет који јој се често оспоравао. Наиме, још је Миодраг Павловић приметио у свом познатом тексту написаном поводом *Хане* 1958. године да Давичовој поезији недостаје дубина: „Тај недостатак дубоког, трагичног патоса тумачићемо, истина, мало на брзину, баш том претежном обузетошћу, емоцијом као таквом без универзално свесне, судбинске мисаоне сублимације која је, изгледа нам, за сентимент трагичног битна“ (Павловић 1958: 57).

О већој конхеренцији дела позног Давича и његовим застајањем над танатолошком тематиком сведочи и његова претпоследња за живота објављена песничка збирка *Песмице: а дифџоні се обесио* из 1988. године, састављена од неколико дужих песама и једне поеме. Она, уз претходно анализирану *Трему смрти*, по нашем убеђењу представља највиши домет Давичовог позног песништва. Ова књига, испевана у слободним стиховима дугог даха, који се веома приближавају прози, наставља и развија теме из претходних песникових књига. На челу збирке *уместио њосветше*, како је то назначено, стоји једна за Давича у много чему необична песма, која носи наслов „На годишњицу једног сусрета са жутим септембром,..“ Ова наративна, без много фигура грађена језичка творевина, прича нам логорску причу о затворенику „Који пет дана није пријављивао смрт рођеног близанца брата. За то је / Време сам јео и његову порцију празне и незамашћене чорбе [...] А другима у соби давао братовљеву изнутрицу“ (Давичо 1988: 7), све док и сам није покушао да једе братовљев леш „Трбух мртвог брата распорио је голим ноктима/ А месо је покушао да пресно сажваће и прогута али није издржао./ Плачући безгласно,/ Избљубао се на отворени леш“ (Давичо 1988: 8). Из ове логорске приче Давичо извлачи следеће наравоученије: „Не покушај да поједеш изнутрицу/ Мртвог брата/ Избљубаћеш му се на отворени леш“ (Давичо 1988: 8). У ствари, песма са

собом носи поруку о могућности исправног поступања чак и у најтежим тренуцима, када живот виси о концу, јер „било је људи,/ Непознатих,/ Земљака, тако отпорних да су све зло преживели и/ Сачували разумевање које не одобрава све оно/ Што је логораш, мучен глађу и осталим, могао да учини“ (Давичо 1988: 8). Иако не одобрава поступак помињаног логораша, Давичо и његов поступак разуме, пошто се одиграо у тако монструозним околностима.

Ова Давичова песма јесте, у ствари, помен и подсећање на све који су у логорима, тим фабрикама смрти, боравили. Посвећујући ову песму жртвама холокауста, Давичо као да им се одужује за то што је ова тема у његовом дотадашњем раду остала прилично по страни. Сетимо се да је Предраг Палавестра у својој монографији *Јеврејски њисци у српској књижевности* замерио Давичу што у роману *Господар заборава*, који говори о заједници београдских Јевреја, пропушта да се осврне на њихова логорска и ратна страдања (в. Палавестра 1998: 127). Овде, међутим, судбину логораша Давичо опевава конкретним, прилично сажетим језиком (ова песма би се онда могла убројити у корпус његових песама из позног периода, испеваних у једном другачијем, једноставнијем стилу, који се на моменте помаљао иза бујице метафора): „На два спрата су били, претворени у сандуке за улегле рупе од људи/ Без достојанства, без лепоте, без снаге, без добротности“ (Давичо 1988: 8). Разлоге за ову Давичову неуобичајену језичку „шкртост“ можда треба тражити у немогућности да се путем говора представе њихове патње. У логору они су осуђени на одсуство „племенитих и опипљивих речи/ Било ког људског језика“ (Давичо 1988: 8). Давичу овај опис логораша служи и да постави питање о смислу и улози поезије и говора уопште. Давичова песма се поставља као сећање, иако он сам тамо није био, изговорено уместо оних који више не могу да

сведоче. Поезија и језик „који све уноси у себе./ И све памти“ (Давичо 1988: 8–9), тако постају залог памћења. „а памћење одувек чини човекову светлост. У њеној се сенци/ И даље читају песме“ (Давичо 1988: 8–9). Овде се, поред ретког помињања како јеврејске теме и теме холокауста, у Давичовом опусу јавља и једна, за овог песника необична, похвала сећању и памћењу.

После ове антологијске посвете, Оскара Давича у песми „Светлост са двоструким дном“ поново окупира тема умирања, па се тако долази до сазнања да је људска присутност на свету трајна колико и дим: „и он и она биће поједени као што је то малочас била/ Купола смога натучена као качкет на главу Сарајева“ (Давичо 1988: 16). Ова разматрања доводе до суморних сазнања да „моје копрцање неће вредети/ Више од зунзариног“ (Давичо 1988: 16), и „Да одавде нема другог излаза и бекства сем оног – / У смрт, ту друкчије дрољну светлост./ У директној, шеснаестој брзини пред/ Ушћем реке у море веће/ Од иједног досада живог низвођа/ Где ће та друга светлост обасјавати ону првобитну“ (Давичо 1988: 16). Овде, у завршним стиховима песме, Давичо даје још једну изванредну слику преласка из живота у смрт. Рекло би се, као да песник сада много боље може да наслути и дозове ове моменте суочења са смрћу, него када је у *Трени смрти* покушао да их представи уживљавањем у искуство убијеног брата.

У наредној песми, „Есеј у четири такта“ (у овом наслову могу се уочити неке од особина карактеристичних за читаву ову Давичову збирку, као што су приближавање стихова прози, али и окретање ка дискурзивном) лирски субјект, сумирајући своје дотадашње животно искуство, оно што зовемо живот види као неки распуст, који се већ у следећем стиху претвара у „распут“ (Давичо 1988: 17), а који се састоји од „две окуке и једне смрти“ (Давичо 1988: 17). Песничко „ја“ у овим стиховима поставља и

питање смисла, па се тако у другом „такту“ ове песме каже: „Ко производи време на текућој траци живота? Љубав?/ Али смена која напушта посао за стругом у фабрици вољења/ Почине да подрхтава и штрца и пре но што стигне до излазне капије“ (Давичо 1988: 19). Наредна песма већ у свом наслову „Вечито робијање у свемиру“ даје приказ људског стања. Ова песма је организована као низ покушаја лирског „ја“ да се самодефинише у једном песничком каталогу, што је, иначе, врло чест поступак у Давичовим позним збиркама. Овде се таква песма савршено уклапа у општи тон свођења рачуна и давања завршних судова, који доминира овом збирком. Лирски субјект покушава да представи своје свеукупно искуство и све видове егзистенције који су му били својствени. Стихови који најбоље представљају разноврсност егзистенције су, чини се, следећи: „Ех, ја сам копија – Каленић пијаце са камионима/ Блитве и зелене салате између свитања и буђења што/ Не схвата и не жели да схвати смисао тих храњивих брда, тог/ Зеленобелог и црвеног поврћа што поскакује као/ Велика једна лопта“ (Давичо 1988: 21–22). Следећа песма, под насловом „Коверат без адресата, без адресанта“, исто тако доноси преиспитивање сврхе певања и његове усмерености. У поеми „Непријатан сусрет: једно летње поподне у виру“, којом се ова књига затвара, говори се о суочавању лирског субјекта са обешеним човеком изнад речног тока. Овај сусрет је „лирског јунака“ довео „близу оне оградe што је делила реч од смисла сачуваног у тишини“ (Давичо 1988: 28) и покренуо га на промишљање. Ову поему упоредити са поемом *Трема смрши*, у којој је слична почетна ситуација била „окидач“, суочење лирског субјекта са смрћу. Ова слика обешеног човека, чији се одраз види у реци која протиче испод њега, прераста у симболичан призор двострукости људске егзистенције, чија се два пола додирују на површини реке, а која представља

животни ток и границу између светова. Између лирског субјекта и призора који види долази до пресликавања, овај леш и његов одраз постају тако суочење са сопственом људском природом. Окренутост лирског субјекта као одразу леша у реци и отварање, како и сам песник каже, „дуплог дна“ представља можда и овај завршни покрет Давичове поезије као нечему што бисмо могли назвати кретањем по дубини, а не само досадашњим кретањем по хоризонталу. Па тако: „На једном је дну телесност, коју смо навикли да сматрамо постојећом [...] На другом дну – њена непостојана слика у огледалу у ком се налази/ Само онда када пред њом стоји онај који шаље себе/ У одразје...“ (Давичо 1988: 30).

На основу свега реченог, извесно је да се у Давичовим последњим годинама и књигама његов однос према смрти знатно променио. У ранијој поезији, иако често помињана, смрт је била тек део незаустављивог животног процеса, тек једна фаза у непрестаном тријумфу живота и револуције. Тако у познатим Давичовим песмама „Два сонета са Бањичког гробља“, испеваним у спомен Србиславе Букумировић, главна јунакиња иако убијена наставља да живи кроз своје потомство, али и своју револуцију која је даље носи. На основу таквог Давичовог схватања смрти Радомир Константиновић је могао да утврди да је овај песник „до краја посвађан са смрћу, као нико од нас“ (Константиновић 1963: 708). У својим позним књигама, међутим, Давичо нипошто преко смрти не прелази олако, већ над њоме непрестано опсервира, покушавајући да докучи ову коначну извесност, као и да искаже свој лични доживљај пред блиским суочењем са њом. Тако је и Миклавж Комељ о Давичовим позним стиховима записао: „Ти стихови говоре о смрти – о смрти која је већ овде, која већ посеже у песников рукопис, о смрти, која је другачија, сасвим другачија него што је

песник, читавог живота опседнут помисли на њу, икада могао да замисли“ (Комељ 2009: 375).

И након ове и последње за живота објављене књиге поезије *Рудаји над судбином у мајли* из исте, 1988. године, Давичо је наставио да слаже стихове, као да се надао да га смрт, која га је у последњим годинама живота тако опседала, неће однети све док буде могао да пише. Као да је и у свом животу, као што је то учинио и у поезији, Оскар Давичо изједначио живот са могућношћу произвођења речи и слика. Последњи плод те активности била је постхумно објављена књига, насловљена као *Прва рука*, према стању у коме се рукопис налазио. И у овој последњој, недовршеној књизи Давичо у карактеристичним фрагментима практично отима од смрти своје последње песме. Главна тема је опет смрт чије је искуство „непреносиво и онима/ Који је знају из блиских додира и сусрета/ Испршених удова“ (Давичо 1999: 9). Као да се песник мири са немогућношћу спознаје смрти. Поново се смрт види као река која односи живот, а песник сада с њом већ корача „руку под руку“. Из такве позиције и сам живот је тек „пролог ћутљиве смрти./ Саопштава њену реч без епилога“ (Давичо 1999: 15), а чак и онај који је био најбогатији и најиспуњенији „рашчлањује се ту/ На просте станице недисања“ (Давичо 1999: 15). Давичо из фрагмента у фрагмент покушава да да што прецизнију и што убедљивију дефиницију смрти: „Смрт је гума што брише оловком начињени цртеж/ Живота“ (Давичо 1999: 50).

Међутим, поред сопствене смрти, лирски субјект види и слике општег распадања, „Град је смрдео на сопствену лешину/ Цигли и људи премазаних живим/ Кречом да спрече општу заразу“ (Давичо 1999: 40). „Све се чинило ишчупано с корењем из тла“ (Давичо 1999: 40), као да се приближава апокалипса. Отуда наилазимо и на овакве слике и помињање анђела смрти: „У капима

што падају са рамена/ Анђела смрти даве се и пливачи“ (Давичо 1999: 61). Можда би се могло претпоставити да су ове слике општег распадања биле проузроковане и крајем комунизма и распадом Југославије, који су започели у последњим годинама песниковог живота.

Занимљиво је да у овим последњим Давичовим записима, поред већ помињаних призора, затичемо и призоре из старозаветне јеврејске повести. На неколико места у овој књизи он нам даје фрагменте који приказују прелазак јеврејског народа преко Црвеног мора. Као да се на крају свог живота Давичо све више враћао својим почецима. Тако се у овом контексту и чирак без свећа, који представља самога песника, може схватити и као златни свећњак који је један од централних јеврејских симбола.

Иако је последњих година свога живота грозничаво писао, смрт је по песника ипак дошла, и може се рећи, чак, да је успела да уђе и у његове последње стихове. Наиме, последњи, 162. фрагмент *Прве руке* остао је недокончан, прекинут баш на месту где се помиње смрт која песника иза угла ишчекује. Као да се у ове стихове уписала и рука смрти која песника односи. Ове Давичове по много чему тестаментарне стихове вреди навести:

Лагао сам, мрзео, тукао се подваљивао, а све то
За наступа искрених љубави. Али протествоване
су ми све
Менице живота, потписане па исписане коштане сржи
Мојих и туђих људских крда. И сад док нас
Вечита тишина иза угла чека, чему речи, чему песме
Диверзантска бомба окренутог гелера мени
Мерећи ме као шину коју ће експлозија да искриви.
Мада иза окуке изнедриће тема смрти: []

Прекинута [] (Давичо 1999: 89)

Иако угласте заграде на овом месту, како напомиње у поговору на крају књиге Милица Николић, приређи-

вач овог рукописа, не представљају, у ствари, прекид, већ место где текст постаје нечитак (в. Давичо 1999: 93), наша интерпретација о присуству смрти у самом тексту не мора бити нимало другачија, јер како се боље путем језика или писма може представити долазак смрти него нечиткошћу и неразумљивошћу?

Литература

- Бланшо 1960:** Морис Бланшо, *Есеји*, Просвета, Београд.
- Брајовић 2001:** Тихомир Брајовић, „Поетика виталистичке самосвести“ у: Оскар Давичо, *Хана и грује њесме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Давичо 1982:** Оскар Давичо, *Трема смрти*, Нолит, Београд.
- Давичо 1985:** Оскар Давичо, *Ђачка свеска сећања*, Просвета, Београд.
- Давичо 1987а:** Оскар Давичо, *Светлаци неслични себи*, Матица српска, Нови Сад.
- Давичо 1987б:** Оскар Давичо, *Двојезична ноћ*, Ново дело, Београд.
- Давичо 1988:** Оскар Давичо, *Песмице: а дифиџони се обесио*, Нолит, Београд.
- Давичо 1999:** Оскар Давичо, *Прва рука*, Просвета, Београд.
- Давичо 2008:** Оскар Давичо, *Кров олује*, КОВ, Вршац.
- Данојлић 2007:** Милован Данојлић, *Песници*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Комељ 2009:** Миклавж Комељ, „Смрт против смрти“, *Сарајевске свеске*, Сарајево, бр. 25/26.
- Константиновић 1963:** Радомир Константиновић, „Суноврати Оскара Давича“, Дело, Београд, IX, 6, стр. 703-712.
- Ладан 1961:** Томислав Ладан, „Између лирске журналистике и лирске херметике“, *Књижевник*, Загреб, III, св. 2, 27, стр. 370-377.

- Милосављевић 1968:** Петар Милосављевић, *Традиција и авангардизам*, Матица српска, Нови Сад.
- Николић 2009:** Милица Николић, „Јединствени Давичо“, *Сарајевске свеске*, Сарајево, бр. 25/26.
- Павловић 1958:** Миодраг Павловић, *Рокови њезије*, СКЗ, Београд.
- Палавестра 1998:** Предраг Палавестра, *Јеврејски њисци у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Петров 1980:** Александар Петров, *Поезија данас*, Вук Караџић, Београд.
- Рејмон 1958:** Марсел Рејмон, *Од Бодлера до надреализма*, Веселин Маслеша, Сарајево.

Marko Avramović

THE HAND OF DEATH – THE LAST POETIC
DECADE OF OSKAR DAVIČO

Summary

This paper analyses the poetry collections of Oskar Davičo's last decade, from the *Misterije dana (Mysteries of the Day, 1979)* to the posthumously published *Prva ruka (First Version)*, written during the last months of the poet's life and published only in 1999. Besides an attempt to give some basic coordinates of Davičo's late work, this paper accentuates the thematic dominant of Davičo's late books, namely death.

IV

Радивоје Микић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(radivojemikic@gmail.com)

ДВА МОДЕЛА ЛИРСКЕ АУТОБИОГРАФИЈЕ – ОСКАР ДАВИЧО И БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ¹

Апстракт: У раду су, кроз анализу Давичовог циклуса „Детињство“ и неких одлика поезије Бранислава Петровића, разматрана два облика укључивања аутобиографских елемената у песнички текст, два модела градње књижевног текста чија је основна одлика хибридизација, укрштање лирских и наразивних компонената.

Кључне речи: аутобиографија, лирско, наративно, поетика, слика света, авангарда, надреализам, савремена српска поезија.

Кад је реч о поезији Оскара Давича и Бранислава Петровића, чини се да су разлике далеко очигледније него сличности. Оскар Давичо је у књижевност ушао средином двадесетих година прошлог века, а тај тренутак у српској књижевности је обележила авангарда, па је и сам Давичо, мада аутор врло сложеног и унутарњом еволуцијом снажно обележеног опуса, посматран као песник који припада кругу српских надреалиста (наравно, и уз подразумевано приближавање поетици социјалне литературе у периоду пре Другог светског рата и уз припадност групи носилаца модернистичких тенденција у годинама након Другог светског рата), док је Бранислав Петровић у књижевност ушао крајем педесетих година

1 Рад је укључен у план пројекта „Проучаваоци српске књижевности у српској култури друге половине двадесетог века“, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

прошлог века, у тренутку кад је неосимболистичка поетика, чији је најзначајнији представник Бранко Миљковић, била најутицајнији песнички програм. И док је Бранислав Петровић током читавог стваралачког века остао привржен поезији (уз, додуше, често посезање за неким видовима књижевне публицистике), дотле је Оскар Давичо већ педесетих година стекао афирмацију и као романсијер, пошто су његови романи имали важно место у еволуцији ове књижевне врсте у српској књижевности након Другог светског рата. Притом не треба губити из вида ни чињеницу да је Оскар Давичо писао и програмске текстове („Поезија и отпори“) и да је био један од оних полемичара који су годинама и деценијама стварали посебну врсту напетости у нашем књижевном животу.

Нема сумње да су и ове и друге у овој прилици непоменуће разлике утицале на то да до сада није било покушаја да се поетике двојице песника доведу у везу и да се укаже на природу те везе. Отуда је, чини се, логично што су тумачи поезије Бранислава Петровића, а посебно Звонимир Костић (Костић, 1986: 10), као његовог песничког сродника, барем кад је реч о националном књижевном контексту, истицали само Растка Петровића, имајући, сасвим очигледно, у виду превасходно тематику и интонацију у неким Петровићевим песмама. Као да им је промакло оно што се морало приметити. Близина и снажно дејство неосимболистичке поетике је принудила неке песнике оне генерације којој припада и Бранислав Петровић да свој књижевни идентитет траже у ослонцу на широко схваћену поетику авангарде. Као што је више него очигледно да је Бранислав Петровић у свој песнички програм укључио поједине елементе сродне поетици Владимира Мајаковског и Рада Драинца, углавном оне који се заснивају на тзв. естетској провокацији, кад је о тематској сфери реч, једнако као и оне који указују на примену песничког поступка који подразумева често

и лако мењање интонације у песничком тексту, тако и прибегава различитим облицима самоименовања лирског субјекта, прозаизације песничког текста и сл.

Одбијајући да му поезија буде заснована на „патетици ума“, Бранислав Петровић је сматрао да је најпогодније ако свој песнички свет, барем у неким аспектима, приближи свету свакодневице (а то је, свакако, разлог што овај песник тако често у песму уводи кафански амбијент, уличне призоре, одласке на летовање и сл.) и то свакодневице која ће као суштински преображене да обухвати и неке типично романтичарске топосе (примера ради, драга, гледана истовремено и са патетичне и са хуморно-ироничне стране, муза, виђена као „корњача без старинских бара“ којој се песник не умиљава да би придобио њену наклоност већ јој наређује шта треба да ради и сл). Петровић, желећи да се удаљи од симболистичке потраге не само за херметичном песмом (коју он, у целини, одбија), већ и песмом која би се заснивала на доследној употреби строгих песничких облика (Бранислав Петровић је написао само један сонет и то, што је готово невероватно, у типичном неосимболистичком маниру и под насловом „Златна песма“), бира могућност да песнички облик којим ће се служити не буде подређен било којој чврстој схеми и да рима, врло често, буде „расута“ а да сам језик од кога се песма обликује не буде сачињен само од лексике која припада књижевном језику већ да у њен склоп уђу и елементи жаргона и табуиране лексике (псовке и друге скаредне речи).

И док су неосимболисти, а Бранко Миљковић посебно, настојали да читавау песму остваре у истом, свечано-патетичном тону, Бранислав Петровић у својим песмама прибегава честим променама интонације; он брзо из патетичног прелази у гротескно-хуморни тон, укључујући у своје песме, врло често, и елементе графичке поезије, али и прозне фрагменте, не избегавајући

ни различите облике цитата (у песми „Добровољни прилог за националну историју“ реч је о цитатима из наше епике, мада се ти елементи могу наћи и у неким другим песмама, једнако као што у песми „Моћ говора“ срећемо различите језике и њихову укупну семантичку сферу као особене мегацитате). Али, чини се да је Бранислав Петровић са посебном упорношћу трагао за новом тачком гледишта на неке од врло старих песничких тема. Једна од тих тема је, ван сваке сумње, и љубав. Једна од најбољих песама овог песника је, као што су критичари више пута истицали, „Прва песма човекова“. Основна одлика песничког поступка у овој песми је напуштање сваког облика идеализације романтичарски схваћене љубави и померање песничког описа на дотле табуирану сферу (еротски чин). Специфичност тачке гледишта се најнепосредније осећа у именовану љубавног чина као ратног окршаја чији је циљ „грађење првог детета“.

Ова песма је, у исто време, и добар пример за начин на који Бранислав Петровић у своје песме укључује елементе који омогућавају да се говори и о изразитој прозаизацији његовог лирског текста. Међу тим елементима јако важно место имају простор („прозаични собичак“), време („ових дана“, „ноћас“), јунаци (муж и жена), али и, што је посебно важно, коришћење бајковних елемената и авантуристичког сижеа (они добијају кључну улогу у дочаравању начина на који ће живети девојчица и дечак који могу да буду створени у „прозаичном собичку“; девојчица ће, можда, постати жртва своје опчињености пролећем, али и жртва неког „међеда“ који је на клупи у парку чека и који ће је повести ка оним садржајима живота из којих је и она сама дошла на овај свет, док ће дечак бити и велики авантуриста и неко ко треба да наследи оца и да и сам буде творац новог живота). А то значи да у овој песми Бранислава Петровића важну улогу имају и жанровски цитати (они који упућују на ко-

ришћење бајковног и сижеа типичног за авантуристички роман), пошто је очигледно да они обликују сасвим специфичну подлогу на коју сама лирска прича може да буде смештена. Та подлога се, барем донекле, заснива и на типу семантичке перспективе која је потпуно одмакнута од уобичајеног лирског описа („то ми од пољубаца/ градимо човека жива/ човека/ то је надреалиста што жедан кад је птице лови/ магуп што у телу своје кромпир сеје/ спадало које отаџбину прода/ рингишпил у брод прекује морем плови“) и претворена у средство којим се обнавља један поетички образац из доба авангарде. Тај образац је, може се рећи, и непосредно означен – у питању је надреализам.

Али и да није поменут надреалиста у овој песми Бранислава Петровића, низ елемената је указивао на авангарду као могући извор изражајног репертоара којим се песник служи. А тај репертоар је Бранислав Петровић могао да пронађе најпре код Оскара Давича, посебно у његовим песмама објављеним тридесетих година XX века. Јавивши се као песник још средином двадесетих година, Оскар Давичо је одмах нашао место у кругу српских надреалиста и могло би се рећи да је он током свог дугог стваралачког века остао приврженик модерног књижевног израза. И као што историчари књижевности већ истичу: „У својој књижевној каријери Давичо се стално развијао и мењао, тако да се његове књиге из разних стваралачких фаза доста разликују“ (Деретић, 2002: 1155). Додуше, тешко је прихватити оцену да су превасходно „песме и песнички текстови из надреалистичког раздобља подређени... тежњи за истраживањем могућности песничког језика“ (Деретић, 2002: 1155), зато што је Давичо у својим позним песничким књигама још радикалније настојао да истражује могућности песничког језика, а има и мишљења (Николић, 2008) да су његове позне песме најбоље које је написао. Али, какав год

вредносни суд изрицали о појединим етапама песничког деловања Оскара Давича, тумачи једну ствар не поричу – да је реч о песнику који је увек настојао да се држи свог програмског става да „песници су граничари бескраја, увек за корак испред камена докле се сме и свега што се може“. Није тешко у овој Давичовој лозинки препознати кључни авангардни поетички став.

Као и готово сви српски надреалисти и Оскар Давичо је волео да се служи дужим песничким облицима, међу којима поема има средишње место. Треба, исто тако, рећи и да је Давичо волео да своје песме организује у циклусе, што је такође израз носталгије модерног песника за несталим великим песничким облицима. Тако се једна од његових најбољих књига, *Песме* (1938), састоји од пет циклуса („Детињство“, „Младост“, „Бродолом“, „Љубав“ и „Немир“), а први циклус „Детињство“ чини 16 песама. За овај циклус песама се може рећи да садржи неке од уистину важних одлика авангардне поезије. Мада је основна намера била да се исприча прича о посебном облику детињства – ратном детињству, може се рећи да је овај Давичов циклус много више од тога. Попут романа који лако може да асимилује или поједина својства других књижевних врста или те врсте у целини, и овај циклус песама се заснива на начелу хибридикације, пошто су у поједине песме укључене посебне књижевне врсте (писмо, бајка). Укључивање ових врста нема само чисто морфолошку димензију, није засновано на самопоказивању књижевних облика и њихових чисто орнаменталних својстава, већ је проистекло из потребе да се, у случају писма, покаже како једино могу да комуницирају они који су у рату раздвојени, и да се, кроз примену бајке, прикаже како заљубљени дечак себи приписује атрибуте који ће га, од сасвим обичног дечака, претворити у некога ко може да буде „првак света“.

Ако се, дакле, настојање да се у оквиру једне књижевне врсте нађу елементи захваћени из других књижевних врста може видети као непосредни одраз авангардне књижевне праксе, онда тој пракси припада још једна важна карактеристика песничког поступка из Давичовог циклуса „Детињство“. А реч је о настојању да се читаоцу покаже садржај на тропу заснованог описа. Такав поступак срећемо два пута у циклусу „Детињство“. Најпре је у 11. песми у опис дедине смрти лирски субјект који је, у ствари, далеко више приповедач унео и појединост која приказује ужурбаност укућана који су се управо суочили са тешким губитком („Тада су појуриле запаљене свеће/ тада су муве без главе/ појуриле свим собама“ ; „И ниједна свећа/ и ниједан човек/ није знао да каже/ шта је то нешто/ што свеће свећама траже“). Користећи говорни клише „јури као мува без главе“ у првом примеру и поређење човека са свећом у другом, лирски субјект чини све да саму говорну конструкцију према читаоцу окрене на ону страну са које се види процес њеног настанка, њеног семантичког заснивања. А потом је у 13. песми Давичо, на исти начин, приказао рађање метафорички засноване ознаке: „Одједном,/ као кад отвориш прозор,/ улетела је у мене ласта једне девојчице,/ као кад дигнеш завесу/ полила ме светлост у сукњици“.

Мада имају другачији семантички потенцијал, али веома сродан начин настанка, у песме у циклусу „Детињство“ унето је и неколико говорних клишеа. Наиме, говорећи о томе како је за две шампите писао љубавну песму за заљубљеног левог бека свог тима, лирски субјект каже да је морао да помогне некоме ко је запао „у гужва-пред-голом-стање“. Мотивација за употребу баш овог говорног клишеа је пронађена у чињеници да је реч о фудбалеру, да је реч о некоме ко се, као бек, често суочава баш са таквом ситуацијом. А у последњој песми циклуса, у некој врсти епилога који дочарава прелазак

из ратног у мирнодопско стање, лирски субјект говори и томе како је његов отац почео лепо да зарађује и то „ни лук јео, ни лук мирисао“, видећи, сасвим очигледно, у овом говорном клишеу најбоље средство за приказивање стицања великог новца без нарочите муке. Сви ови примери, као и укључивање жаргона, показују како Давичо, на једној страни, настоји да читаоцу покаже саме књижевне поступке тако што их такорећи пред његовим очима склапа и расклапа и како он, на другој страни, жели да дочара и емпиријску подлогу која представља мотивацију за употребу баш тих књижевних поступака.

Али ако су до сада описане само оне карактеристике песничког поступка у циклусу „Детињство“ Оскара Давича које се тичу највећма самог песничког језика, сада нам ваља прећи на један сложенији ниво. А он мора најпре да се дотакне питања жанра. Наиме, нема сумње да је циклус „Детињство“ по жанровским карактеристикама аутобиографија, посебно ако прихватимо становиште Филипа Лежена да је аутобиографија причање у прози, да је то прича у којој се може говорити о идентичности аутора, наратора и лика и да та прича мора да буде остварена као ретроспективна нарација (Лежен, 2009: 45). И кад видимо да се све жанровске категорије из дефиниције аутобиографије подударају са оним што и сами уочавамо као важне карактеристике Давичовог циклуса „Детињство“, остаје нам важан проблем. Лежен о аутобиографији говори као о прозном тексту, а Давичово „Детињство“ је циклус песама. О чему је онда реч и да ли је заиста у питању аутобиографија? Да бисмо на то питање могли да одговоримо, морамо, још једном, да узмемо у обзир чињеницу да је Оскар Давичо, и у равни експлицитне и у равни имплицитне поетике, авангардни писац. А авангарда је подразумевала радикализацију романтичарских настојања да се у класицизму чврсто успостављене границе између књижевних родова и врста систематски нарушавају.

Могло би се, сасвим упрошћено, рећи да су авангардни писци своје напоре у овој равни усмеравали углавном у два правца – тако што су лиризовали прозу (отуда толико много лирских романа баш у доба процвата наше авангардне књижевности), и тако што су прозаизовали поезију, што су у њу почели, мање или више систематично, да укључују елементе карактеристичне за епске/наративне књижевне врсте. Нема сумње да је овај процес олакшало и напуштање везаног стиха и утврђених песничких облика, иако су наши певачи прича, врло често, користили и везани стих и утврђене песничке облике (а најбољи пример је управо Давичова „Хана“). Ако имамо у виду ову општу особину авангардне књижевности лакше ћемо разумети Давичово настојање да циклус „Детињство“ напише као аутобиографију у стиху, да у поезију укључи низ епских карактеристика. Говорећи о тзв. аутобиографском споразуму, Филип Лежен указује и на то да се аутобиограф обавезује да ће говорити истину „или барем оно за шта верује да је истина“ (Лежен, 2009: 54). И он указује на једну важну разлику између аутобиографије и романа, пошто се само писцу аутобиографије може рећи да лаже док романописцу тако нешто не може да се каже „будући да се он није обавезао да говори истину. Можете проценити да је то што говори вероватно или невероватно, сувисло или несувисло, добро или лоше, итд, али то је већ далеко од разликовања истинитог од лажног“ (Лежен, 2009: 54). Из тога Лежен извлачи закључак да „аутобиографија и роман не читају се на исти начин“.

Ако се на исти начин не читају аутобиографија и роман, како онда треба читати аутобиографију у стиховима, односно Давичово „Детињство“ у овом случају? Мора се најпре рећи да је Давичо свој циклус песама писао држећи се неких важних захтева које подразумева „аутобиографски споразум“, што значи да је он желео да ели-

минише могућност да му читалац каже да лаже. И то је свакако разлог што су у песме које чине циклус „Детињство“ унете бројне појединости које се заиста препознају као чињенице из Давичове биографије (од означавања националног порекла, именовања породичног оквира, одређивања времена у коме су се одигравали догађаји о којима је реч, указивања на интересовање за књижевност и језик као нешто што је важно за будућег писца, приказивања простора кроз који се породица креће у ратном метежу, непосредног именовања неких топонима који имају важно место у Давичовој биографији, све до указивања на једну важну тему из његове поезије, тему љубави према Србији и српском народу која је овде мотивисана и као нека врста са оца пренете наклоности и сл.).

Али, поред ових појединости у циклусу „Детињство“ веома важну улогу имају и оне појединости које не залазе у сферу емпирије већ се тичу сасвим конкретног доживљаја и тумачења и тако важних сфера људског искуства као што су оне које обухватају љубав (и то у три њена важна облика – према породици, жени и народу), доживљај смрти, а ту је и сасвим особен доживљај рата и промена које он уноси у људски живот.

Нема сумње да се, отуда, намеће и потреба да се један важан слој приче у циклусу „Детињство“ чита на исти начин на који читамо роман, да он не подлеже верификацији „аутобиографског споразума“. И опет морамо да поставимо питање: о чему је реч? А реч је о типично авангардном поступку хибридикације књижевног текста, о чињеници да се један књижевни текст простире у равни различитих жанровских категорија. Једна од тих жанровских категорија је бајка. Наиме, већ у првој песми циклуса „Детињство“ сусрећемо, између осталог, и приказ зачињања оне сфере детињег живота у којој средишње место имају еротске фантазије. Пошто је реч о сфери која је табуирана, није нимало случајно

што су у надзор над том сфером детињег живота укључени и бог („бог је гледао с врха ормана/ шта радимо рукама/ испод јоргана“) и „два страшна, рутава, гвоздена кепеца“ који деци упућују једно неугодно питање, једном речи бића чија је слика обликована потпуно у складу са обликотворним начелима фолклорне имагинације која најпотпуније обележава свет бајки. Укључујући бајковне елементе у један, у основи, лирски текст, Давичо свакако настоји да релативизује границу између поетског и прозног, једнако као што онда кад дочарава то како деца расту „журно/ без даха“, он говори о „лествама дана“, што је јасан знак да се прелази на тропични план, да се у обликовање значења укључује слика једне особене врсте одрастања, овога пута виђеног као пењање по временској лествици. И кад се на самом крају прве песме у циклусу „Детињство“ сусретнемо са изреком „ивер не пада далеко од класе“, која такође у себи садржи тропично градиво, ми јасно видимо да Давичо не одступа од намере да свој песнички текст гради као жанровски хибридно творевину.

А кад се са чисто морфолошког плана пребацимо на план који подразумева ситније елементе књижевног текста, видимо да Давичо ни ту не бежи како од преузимања устаљених поређења („само је мама бела/ сва бела као брашно“), тако и од могућности да се одређено расположење (тачније речено: стрепња као душевно стање) опише веома ефектно (људи на улици на вест да је почео рат не желе да прикрију да им „гар мисли сакрива“). Уместо, дакле, да каже да су људе обузеле црне мисли, Давичо прибегава метафоричном именовању. И кад нешто касније буде говорио о томе како „добоши и трубе“ „оглашују туробно рат“, онај који је постављен у позицију говорног субјекта опис преводи са једног плана на други, звук повезује са садржајима живота које ће донети рат. Истоветну улогу има и указивање на то да

„гомила гледа, слуша и нешто као цвокот слути“. Тако се чисто наративна целина (приказ кретања регрута, слика гомиле која гледа њихов одлазак у рат и осећа зебњу због онога што долази и што својим последицама мора и њих да обухвати) повезује са сликовном сфером на којој се већ појављује интерпретативна димензија – онај који нас о свему обавештава зна шта ће донети тај тренутак, што је јасан знак да се перспектива из које се предочавају ове појединости може одредити као ретроспекција, пошто само она може говорном субјекту да омогући да види исход ситуације која се може одредити као приповедно/казивачко „сада“, а ретроспективно приповедање је важна одлика аутобиографског текста. Исто тако, кад дочаравајући ратни хаос, говорно лице приказује „друм пун деце, старца, жена, дроњака, дењака, бала, магараца, паса, коза, говеда“ и жену која је „вриснула и пала“, оно ће још додати и да „бежанија је преко ње претрчала“, да би уследило и указивање на то да „бежи беда олињала“. Читаоцу не може да промакне промена равни на којој се остварује опис, пошто се са плана конкретног/материјалног прелази на план интерпретације садржаја тог плана (све што бежи је виђено као слика беде, и то олињале беде).

Нема сумње да је један од циљева који сваки писац аутобиографије има и да у свом делу, поред описа личног живота, да и опис општих одлика времена у коме живи, с тим што у свему томе мора да „доминира пројект ‘спасавања’ аутобиографије пред опасношћу да се она утопи у историју и писање историје, чиме се она установљава као есенцијално књижевни чин“ (Маркус, 2009: 56). И Давичо се уистину трудио да у свом циклусу „Детињство“ да слику и сопственог детињства и Првог светског рата и невоља кроз које је прошла његова породица. Поред тога што приказује низ догађаја (мобилизација регрута, њихово кретање на фронт, бежанија народа, пометња

која захвата једну јеврејску породицу, смрт најближих, промене у понашању појединаца и читавих социјалних група (нарочито добро се те промене виде у опису понашања казивачеве најмлађе тетке која је „почела да шара“), повратак ратника из рата, успостављање новог поретка у свету, дечји несташлуци и дечје виђење ратног живота и његових последица), Давичо настоји да читаоцу омогући да види и оно што је важно за појединца – начин на који се стварност једног времена утискује у доживљај дечака који већ у себи осећа наклоност према књижевности, који себе већ види као некога ко вешто користи речи. Отуда је у циклусу „Детињство“ веома важна тема и грађење идентитета (опет једна важна тема сваке праве аутобиографије). Идентитет се гради на два плана. Један од њих је национални („Ја сам волео што сам Србин“), а други књижевни („одмах сам сео/ и написао: ‘Јуче си се осмехнула/ усред жара лудог јула,/ водом си ми обасула/ пет, шест мојих жедних чула“).

А при приказивању ратне атмосфере и промена које рат уноси у све облике живота Давичо у циклусу „Детињство“ користи и могућност да повеже два плана – индивидуални доживљај и општу атмосферу. Понашајући се као прави приповедач говорно лице у четвртој песми циклуса најпре дочарава слику атмосфере („хладно је у зору“), пошто му је јако важно да изгради оквир за мотивацију промена које се виде и у казивачевом расположењу („мени се бљује“), али не и у расположењу чланова његове породице (његове тетке, наиме, остају „веселе“). То што говорно лице доспева у сасвим особено стање сигурно је разлог што „око мене се врте поља/ и шуме и све се врти/ и свет је огромна/ и тешка/ заковитлана/ вртешка“. Сада је повезивање индивидуалног доживљаја и опште атмосфере више него очигледно и остварено је на подлози која је, исто тако, очигледна. О рату се, наиме, одвајкада говори као о времену у коме ствари искачу из

уобичајеног тока, времену у коме се мења, поред свега осталог, и сам доживљај тока времена. Због интензитета којим се догађаји утискују у доживљај и појединаца и читавих социјалних група ратно време се описује као некакав ковитлац, као вртлог и то је, сасвим очигледно, разлог што се читав свет приказује као „тешка заковитлана вртешка“. Ту вртешку на посебан начин доживљавају они који знају шта она може да донесе и зато „мама је тужна“, па ни питање свог сина она „тужно не чује“. Тако се Давичо, још једном, у циклусу „Детињство“ служи могућношћу да у опис унесе интерпретацију, пошто само тако може да оствари ону врсту економије књижевног израза која је својствена лирици. Овога пута лирици која је у себе „упила“ нека чисто наративна својства. А баш та својства омогућавају Давичовом лирском изразу да са једнаком подробношћу приказује оно што се збива у унутарњем свету говорног лица и на оној равни на којој у ратној стварности „трома и тешка/ врти се Србија“.

Пошто сама ратна позорница остаје изван видокруга говорног лица у циклусу „Детињство“, сасвим је логично што оно рат види само кроз последице, кроз његове одразе. Отуда је и нормално што је најдраматичнији доживљај за говорно лице дедина смрт описана у најдужиој и јединој дводелној песми (11. песма циклуса). Ако први део ове песме приказује како „деда је умро,/ сасвим обично“ и шта се све у кући догодило на вест о дединој смрти, онда други део песме, непосредно ослоњен на стихове који говоре о томе како је, после вести о дединој смрти, „огледало/ преко наших гвоздених лица/ од страха/ препукло“, има сасвим особен склоп. Могло би се рећи да је то једини део циклуса „Детињство“ који је, од почетка до краја, изграђен као једна врста тумачења онога што се догодило у непосредном окружењу говорног лица. То се види већ у првом стиху („тада је мрак у људима заплакао/ и људи су с њим у мраку плакали“),

пошто је у њему дата дубља интерпретација разлога због којих људи плачу (они плачу и због онога што су непосредно чули, због вести о једној смрти, али плачу и због „мрака“ у себи, због онога што је нека врста резимеа свих њихових невоља и патњи), али и у томе што говорно лице своју кућу означава као „кућу вриске и нереди“.

У авангардној књижевности нису ретки случајеви кад се сусрећемо са, у целини, онеобиченим описом неке ситуације. Такав опис срећемо у исказу говорног лица да „видео сам целу голу ноћ“. Ноћ у којој су се сви понашали изван уобичајених норми и правила (па је, отуда, и дечак могао остати будан читаву ноћ и гледати шта раде одрасли суочени са једним трагичним догађајем) постала је „гола ноћ“, ноћ коју је говорни субјект гледао „будан“, посебно изненађен тиме што „велики људи плачу/ кад умиру стари“. Уводећи у тумачење тог prizora дечју перспективу (говорно лице каже да одрасли плачу исто „као кад мало дете/ падне/ и кад се јако удари“), Давичо свакако жели да искористи све могућности које подразумевају овако различито обележене тачке гледишта, али он тако, посредно, мотивише и извесну компоненту зачудности у интерпретацији једног догађаја. Ту компоненту он некад заснива преведећи појаву из једне равни у другу, користећи као подлогу својство које има доминантну позицију („видео сам тице бола на ујкином лицу“ (основа на којој настаје овај опис је пронађена у ономе „прелетело му преко лица“) „мамине слане очи што је тако боле“, а основа је овде пронађена у преношењу својстава са суза на очи) а некад је, опет, остварује чисто лирском дескрипцијом („и видео ноћ/ где зором извлачи/ сунцобран дана/ из црне футроле“), дескрипцијом која има за циљ да нам покаже како се једна појава може довести у аналошки однос са неком другом појавом.

Оно што никако не треба губити из вида је чињеница да оволико чисто лирских елемената у другом делу 11. песме из циклуса „Детињство“ није знак да у њој нема наративних компонената, будући да говорно лице приказује и своје слободно кретање по кући и свој одлазак међу „децу наше улице“ коју ће подробно обавестити о ономе што се збивало у „кући вриска и нереди“, а што је унето и у слике и поређења. То нам само указује на околност да је у циклусу „Детињство“ остварен врло необичан спој лирског и наративног, спој који омогућује да се изгради једна целовита прича о ратном детињству, прича која има два видљива слоја. Један од тих слојева обликује фабулу и чисто је епски, док је у другом слоју дата углавном тропична интерпретација фабуларних елемената и он је превасходно лирски. Као авангардни песник, Оскар Давичо се једино и могао кретати у овом правцу и остваривати овако морфолошки (и кад су чисто жанровска обележја у питању и кад је реч о слободној дистрибуцији жанровских елемената и изван оних оквира у којима их очекујемо) сложен књижевни текст, који, истовремено, тражи два различита читања. Једно од тих читања би било поетско, а друго прозно. Наиме, сваки читалац песама из циклуса „Детињство“ ће рећи да их, уз остало, карактерише: прецизност, сажетост, једноставност, а Волф Шмид у књизи *Поетско читање Пушкинове прозе* каже да ове три категорије „нису само врлине стила: оне се не обелодањују само у крајњој редуцији вербалног израза већ се штавише исказују и на самом наративном материјалу: као редуција испрчане приче на мали број спољашњих збивања и као избегавање сваке експлицитне психолошке и идејне мотивације“ (Шмид, 1999: 9). И као што Шмид каже да се Пушкинова проза може читати на два начина, тако се и циклус „Детињство“ Оскара Давича може читати на два начина. Један начин читања тражи да следимо „силовити ток приповедања“, а други

да „увек наново ураћамо у дубину претекстова да бисмо пошли за одређеним кореспонденцама“. А претекстови би се у циклусу „Детињство“ могли свести на скуп мотива које је Оскар Давичо у своје песме унео из одређених врста прозних текстова који се у збиру могу означити као аутобиографски дискурс.

За поезију Бранислава Петровића се не може пронаћи јединствена поетичка ознака, будући да је реч о песнику који је, јавивши се у једном сасвим специфичном тренутку, индивидуалност свог песничког гласа градио спајајући елементе различитих поетика, у распону од позног романтизма до авангарде и њених различитих одјека у књижевности после Другог светског рата. Али ако се не може пронаћи јединствени поетички оквир за поезију Бранислава Петровића, може се доћи до барем неких његових поетичких сродника. Један од њих би, ван сваке сумње, био и Оскар Давичо и онај смер Давичовог певања који највећма репрезентује баш циклус песама „Детињство“. Као и Давичо, и Бранислав Петровић је, посебно у књизи песама *Да видиш чуда*, али и у низу песама из других књига, волео да у песму уведе барем једну реминисценцију на детињство, једнако као што је и он волео да пева ослобођен сувише видљивог „притиска“ самог песничког облика, па је због тога, чак и кад је користио везани стих, прибегавао различитим видовима одступања и од метричког оквира и од уобичајених видова употребе песничке слике, не презајући чак и од отворено пародијског односа према низу књижевних конвенција. Исто тако, и Бранислав Петровић је волео да приповеда у стиху, да читаоца уводи у одређени просторно-временски оквир, да говорно лице постави у позицију јунака чије се авантуре приказују. Чини се да за тај смер Петровићеве поезије нема боље илустрације од песме „Чистилиште“.

Претварајући већ наслов песме у цитат, Бранислав Петровић је, ван сваке сумње, желео да искористи могућност да се значење његовог текста образује у врло видљивој опозицији семантици средишњег дела *Божанствене комедије*. Превођење садржаја из једне сфере у другу, настојање да се једна сасвим овоземаљска установа (затвор) изједначи са простором у коме се душе умрлих налазе у једном транзиционом статусу, Петровић је, по свему судећи, желео да искористи потенцијал оних књижевних поступака које је Михаил Бахтин везивао за сферу облика у „области озбиљно-смешног“. А у сфери облика из области „озбиљно-смешног“ могући су невероватни спојеви и укрштања (у песми Бранислава Петровића је реч о споју натуралистичких облика живота и узвишених духовних потреба из којих се рађа посебан облик незадовољства овим светом и приликама у њему). Могло би се рећи да је као подлогу на коју је постављена основна ситуација – притвор у који је, после неког уличног инцидента, доспео лирски субјект – Бранислав Петровић користио своје бoемско искуство и добро познату чињеницу да се за њега везује велики број необичних песничких авантура које би се најпре могле означити као кафанско-улични подухвати чији је основни циљ био да се наруши успостављени поредак, да се прибегне некој врсти социјално-политичке провокације. А све провокације ове врсте имају за циљ остваривање права на посебан статус песника у тзв. стварности.

Користећи могућност да у своје казивање о једном сасвим особеном облику страдања (инцидент у улици Риге од Фере и привођење у полицијски притвор) укључи све елементе који су неопходни да би читалац могао да добије све потребне информације о путу који мора да пређе ухапшени до изрицања судске пресуде, Бранислав Петровић је, сасвим очигледно, имао два циља. Он је, на једној страни, желео да исприча једну модерну урбану

причу (несрећно заљубљени појединац који страда због нераздевања средине у којој се обрео), али је, на другој страни, он ту причу желео да повеже са нечим што је, на поетичком плану, подесно за активирање читавог низа елемената поетике која своје корене има у романтизму. Петровићев лирски јунак мање страда због „часа љубави нагле“ а много више због тога што „милицајци умној патњи нестасали“ нису спремни да онима који су „низ улице попадали“ и који „сустанули ко пса срце своје вуку“ помогну људским разумевањем, већ су једино „орни да претуку“. Пошто је то основни контраст у песми, пошто се семантички елементи организују око та два пола, у песми „Чистилиште“ је, у више наврата, конкретизована опозиција – ми „који смо низ улице попадали“ (заљубљени песници) и „милицајци умној патњи нестасали“. Они који су умној патњи нестасали лирског јунака третирају врло грубо („па ме баце у подруме као врећу репе хмеља“) и, уз то, склони су да га изједначе са обичним преступницима („шкљоцне брава као иза цепароша лудог брата“).

Најважнији контраст је ипак онај заснован на опису грубе силе и суптилног песничког света („Глава пуна димничара поленовог праха славе/ на песницу увежбану паде клону/ по бетону попадаше љубичице плаве,/ сви трепети/ у том трену/ утихнуше/ све/ потону“). Управо се тај контраст заснива на активирању елемената поетике романтизма и захваљујући њима Петровићев лирски субјект/ јунак постаје неко ко пати због тога што се обрео у свету који га не разуме. Нешто касније Петровић ће у песму укључити још једну поетичку лозинку, овога пута узету из поетике авангарде. Наиме, кад буде свануло, лирски субјект ће доспети пред судију „избријаног ухрањеног окупаног друга“, што је јасан знак да се активира и она опозиција у равни социјалног статуса којој је велики значај придавала авангарда – опозиција између

онога што успоставља једну норму и онога што ту норму доводи у питање (сасвим је очигледно да лирски јунак није избријан, ухрањен и окупани друг већ неко коме то, тренутно макар, није доступно). Тако је лирски субјект већ и својом појавом постао инцидент у једном сасвим особеном социјалном хоризонту и отуда је и логично што је он већ претрпео казну због тога („буди човек не свлачи се не показуј ране“), али и што је спреман да покаже да је за њега важнији свет у коме он аутентичније живи („у том недостојном часу/ буди башта у мостару/ буди/ светлост/ југа“).

Тако се у песми „Чистилиште“ активира основна опозиција и показује у којој равни се образује драма кроз коју пролази Петровићев лирски јунак. Он, једном речи, не жели да буде обични преступник, неко кога могу да туку и кажњавају онако како може да буде кажњен обични смртник (и зато се на батине и не жали а пресуда коју ће изрећи судија му је „смешна“), пошто му је циљ да нагласи нешто сасвим друго, да истакне своја необична својства: „Буди вишња кад процвета буди шума после кише/ и пужеви рогове кад пусте нежне/ буди крчаг врућег млека па да дечја замирише соба/ буди тица што долеће/ из далеке земље/ снежне/ све буди пре гроба“. Ови стихови показују да се у Петровићевој песми образују две равни. Једна од њих је, упрошћено речено, чисто наративна и она садржи обавештења о томе шта се са лирским јунаком догађа, а друга је лирска и она треба да нам прикаже свет у коме лирски субјект аутентичније живи. Због тога што је за њега много лепше да буде „башта у мостару“ и „крчаг врућег млека“ од којег ће замирисати дечја соба него затвореник који бива претучен, песма „Чистилиште“ се и може посматрати као особен тип интерпретације живота лирског јунака. За тог јунака далеко је важнији маштенски свет у коме се он преображава у мноштво облика од света у коме је он виђен као

обични улични изгредник и неко ко због тога треба да буде кажњен. А тако се стиже и до основне одлике слике света коју Бранислав Петровић обликује и у песми „Чистиште“ и у другим својим песмама. Та слика света је композитна, пошто је сачињена од двеју равни. Једну раван образују они садржаји живота који се могу дочарати кроз причу и предочавање грубих животних садржаја, док ону другу, сложенију раван образује чисто лирска интерпретација и самог живота и свих његових садржаја. То је разлог што на тој равни доминантно место има тропично именовање ствари и појава.

А кад је у питању аутобиографска димензија у поезији Бранислава Петровића, посебну пажњу треба посветити једној околности. Наиме, овај песник воли да повеже песму и ситуацију у којој се јавио повод за њен настанак. То је свакако разлог што се у песмама Бранислава Петровића често мења и тематика (у распону од личних доживљаја, као што је играње фудбала са децом, или опевање смрти пријатеља Драгића Поповића, до покушаја да се да „добровољни прилог за националну историју“ или „прилог за европску историју“, да се, другим речима, песма заснује као гротескно-хуморни или меланхолични увид у историјске токове, свеједно да ли је реч о ужем или ширем поимању историје и човекове улоге у обликовању историјских токова). На сличан начин мења се и интонација – ране песме су или химна љубави или химна животу или, опет, химна моћи говора, док се у позним песмама све чешће као тема појављује слутња смрти (нарочито у песмама из посмртно објављене књиге *Жежевасион*, посебно у песми „Сађење лука“ посвећеној мајци – „Мајка и ја садимо лук./ Све леја уз леју./ Као гроб до гроба. Шта ме то вуче да у једну легнем. Ево/ Неко доба“), што значи да на један особен начин поезија Бранислава Петровића постаје својеврсна хроника живота, односно да је песник настојао да посе-

бан значај у песмама обезбеди тачки гледишта на временском плану пошто му је циљ и био да читалац његове песме јасно види временску и искуствену перспективу из које се оглашава лирско ја.

У томе, можда, треба видети и разлог што је удео аутобиографских елемената у поезији Бранислава Петровића врло значајан, али и објашњење зашто су ти елементи у песме укључивани дисперзивно, тако да се ниједна од њих не може видети као целовита аутобиографија, мада читалац јасно слуги везу између лирског описа и песникове биографије. Додуше, мора се имати у виду још једна околност. Бранислав Петровић је песник који воли да у песми нагло промени тон (као што је то случај у песми „О чаролијо Унриних пакета“, у којој, готово у исто време, срећемо и химничну похвалу младости и лепоти једне жене и чињеницу да „пацов се/ миц по миц/ њеној приближава здели“) или да ствари доведе у немогућу везу („смех на граници светог плача“), што, нема сумње, указује на Петровићеву потребу да свет види у знаку „укрштаја супротних сила“, али да и на тај начин дубље мотивише потребу да мења тон и тип садржаја у својим песмама. А баш то и омогућава Браниславу Петровићу да у једној песми његов лирски субјект вољеној жени каже „љубави моја чиста“, а у другој „звери моја давна“. Оно што је у свему томе посебно важно је све што се тиче удела аутобиографског у поезији овог песника, пошто је сасвим очигледно да промена у именовању вољене жене бива повезана са активирањем ретроспективних елемената у тачки гледишта са које се говорно лице оглашава, што значи да Бранислав Петровић жели да нам непосредно прикаже животни процес у коме се садржаји живота преображавају, мењају своје основне елементе.

И зато се и може рећи да су Оскар Давичо и Бранислав Петровић изградили два модела лирске аутобиогра-

фије. Један од та два модела је повезан са авангардном поетиком, а други укључује врло различите елементе, мада ни он не искључује оне облике хибридизације књижевног текста који су настали у време авангарде. Оно што је најважнија разлика између ова два модела тиче се односа према жанровским својствима аутобиографије. Модел лирске аутобиографије који је изградио Оскар Давичо заснива се на поштовању најважнијих морфолошких елемената аутобиографије као врсте књижевног текста, без обзира на померање аутобиографије из прозе у поезију, док модел лирске аутобиографије који срећемо у поезији Бранислава Петровића подразумева дисперзивно укључивање аутобиографских елемената у песнички текст који, такође, има и елементе карактеристичне за прозу.

Литература

- Давичо 2008:** Оскар Давичо, *Кров олује*, изабране песме, приредила Милица Николић, КОВ, Вршац.
- Давичо 1966:** Оскар Давичо, *Поезија и ошйори* у: „Савремена поезија“, приредио Света Лукић, Нолит, Београд.
- Петровић 1986:** Бранислав Петровић: *Изабране ђесме*, избор и предговор Звонимир Костић, СКЗ, Београд.
- Петровић 2004:** Бранислав Петровић: *Жежевасион*, приредио Љубомир Симовић, НИН, Београд.
- Лежен 2009:** Филип Лежен, „Аутобиографски споразум, двадесет година касније“, *Поља*, година LIV / број 459 / септембар–октобар, Нови Сад.
- Маркус 2009:** Лоре Маркус, „Спасавања субјекта“, *Поља*, година LIV / број 459 / септембар–октобар, Нови Сад.
- Шмид 1999:** Волф Шмид: *Поейско чийшање Пушкинове ђрозе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад / Сремски Карловци.

Стефановић 2010: Мирјана Д. Стефановић, *Аутобиографија*, Службени гласник, Београд.

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

Костић 1986: Звонимир Костић, предговор у: Бранислав Петровић, *Изабране њесме*, СКЗ, Београд.

Radivoje Mikić

TWO MODELS OF THE LYRICAL AUTOBIOGRAPHY
– OSKAR DAVIČO AND BRANISLAV PETROVIĆ

Summary

This paper positions the centre of interest into an unusual type of literary text – verse autobiography. In Serbian literature, autobiographic texts appear in various stylistic formations, but they lived through very important changes in the Avant-garde literature and in Serbian literature of the second half of the 20th century. This is why the subjects of this analysis are the poetic works of Oskar Davičo and Branislav Petrović, poets who belong to different poetic orientations, but who love to, each in his own way, change the boundaries between literary genres and the frames for the application of certain literary devices. And while Oskar Davičo transposes autobiography into verse form as an integral literary form, Branislav Petrović introduces autobiographical elements into his poems dispersedly, since his goal is, quite obviously, to connect his poetic world to the so-called reality, especially that reality which is part of his biography.

Валенти́на Хамовић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
(valentina.hamovic@gmail.com)

ДЕТИЊСТВО У ПОЕЗИЈИ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: У раду указујемо на феномен детињства који у Давичовој поетици има сложену и значајну улогу. Прихваћено као наслеђе авангардних поетика, детињство се у делу Оскара Давича појављује као свепрожимајући елемент који резонира „од темеља до крова“ његове поетске грађевине. Из тих разлога се о детињству говори на више нивоа: полази се од песникових *доживљаја из детињства* који се разумевају као генератор његовог књижевног сазревања; ослањајући се, затим, на песникове аутопоетичке рефлексije разматра се феномен *детињства речи*; тумаче се, потом, два циклуса песама под заједничким називом – „Детињство“, да би се, кроз анализу поеме „Баш-Челик“ указало и на *детињство света*, као на још један значајан облик наивности присутан у Давичовом делу.

Кључне речи: авангарда, нулта тачка културе, првобитност, наивност, инфантилизам, детињство, дечји језик, мит.

*Таласе носим у себи, још мало, нејасно лишће,
ни шућу ни радоси још, али се миче, јолица,
са срцем се њише, милује ме и сјишиће.
Данас су ми јруги дечја колица.*

„Док дишем“, Оскар Давичо

Целокупни смисаоно-евокативни карактер детињства у Давичовом делу свој иницијални импулс црпе из авангардних поетика које поменути феномен откривају као посебан комуникациони код нове уметности и кул-

туре. На фону деструкције људског друштва након Првог светског рата, и у епохалном продору ирационалног у просторе уметности, авангардни ствараоци конституишу слику света okreћући се унутрашњем животу човека. Указујући на размирицу проистеклу из доминације разума и разумног мишљења над његовим ирационалним делом (што је за последицу имало удаљавање човека од своје праве природе), они инсистирају на могућностима да се уметничким средствима активирају пра-почела света: првобитна једноставност, изворна чистота и невиност. „Желети да се поново пронађе чистота значи повратак *изворима*, првобитном стању поезије, коју су друштво, култура и књижевност укаљали...“ наводи Адријан Марино у својој *Поезији авангарде* (Марино 1998: 158), сврставајући у таква темељна полазишта оно што су авангардни ствараоци сместили изван традицијског културолошког круга. Италијански футуристи су, тако, међу првима у својим манифестима прокламовали повратак у „дивље стање“ и варварство, као и инфантилни дух склон игри (њихове су синтагме „футуристичка слободна игра“, „футуристичка играчка“). Руски футуристи, као и дадаисти, ишли су ка разграђивању речи, тражили њихово непојамно тамно и загонетно значење налик дечјој првобитној артикулацији, а надреалисти су инсистирали на стваралачким моћима детињства тражећи у њему алогичне спојеве, ирационалне механизме и инспиративну подсвест. Тежећи, дакле, општем превредновању авангарда трага за исходиштем, за *нултиом шачком културе* коју проналази не само у „примитивној умјетности, од црначке глазбе и пластике до трстеничке грнчарије“, него и у „инфантилизму – непосредности дјечјих цртежа или дјечијег говора“ (Флакер 1984: 45).

У том контексту дечји говор, дечји цртежи, и уопште, све оно што носи печат инфантилног погледа на свет добија највиши смисао, осваја митску позицију пра-почетка, постаје симбол саме основе света, и онога што,

самим тим, поседује статус најопштијег. Закључак је да се уметност никада није толико приближила инфантилном свету и дечјој игри него што је то случај у авангарди, те да онај Хабермасов „субјектно центрирани ум“, у поетици авангарде, проналази себе управо у феномену детињства (Љуштановић 2009: 24). Повратак унутрашњој, почетној стваралачкој енергији, слично наивним уметницима и креативности примитивних цивилизација, и инфантилизам као начин мишљења који води у ирационални свет, постао је, тако, кључни парадигматични образац свих авангардних уметничких струја, које су на овој својеврсној „културној регресији“ градиле своје, индивидуалне, песничке програме.

*

У оквирима српске књижевности поетика инфантилизма ће нарочито доћи до изражаја у деловању београдске надреалистичке групе, чија се платформа најделотворније показује кроз исказ Марка Ристића да је „начело поезије и начело детињства у суштини исто“ (Ристић 1979: 200). Њихово интересовање за дечје стваралаштво ишло је упоредо са теоријским разматрањима веза између природе унутрашњег, потиснутог живота човека, и уметности као својеврсне пројекције тог нелогичног и неухватљивог процеса, што је паралелно ишло и са њиховом критичком дистанцом према култури као репресивном механизму. Стављајући, тако, свет детињства с ону страну егзистенцијално тескобног света одраслих, надреалисти су своје начело субверзије и отпора пројектовали кроз могућност да се инфантилним погледом на свет превазиђе оно стање које је Бретон дефинисао као „непримљиви положај човека“, односно, да се кроз дечју игривост утврди „надлогични положај човека у космосу“.

Својим свеукупним поетичким профилем, књижевном делу Оскара Давича снажно пројектује формално-тематску линију која га несумњиво укључује у корпус књи-

жевних дела са изразитим инфантилним предзнаком. Такав смер у српској књижевности, прецизније, књижевну скупину с почетка 20. века, идентификује Бора Ђосић у предговору књиге *Дечја поезија српска*, видећи у њима иницијална језгра за послератну обнову дечје књижевности. Ђосић непосредно помиње поеме Александра Вуча, „веселбаладе“ Коче Поповића, „лексичке лумпинге“ Ђорђа Костића, цитира одломак из *Турпишуга* Марка Ристића наглашавајући његово поигравање структуром речи и ковање неологизама. Такође, Ђосић ће скренути пажњу и на поему „Детињство“ Оскара Давича, али ће представнике ове линије тражити и изван надреалистичког круга: апострофираће дечју природу „измишљања речи“ и пародијског поступка код Станислава Винавера и устврдиће да је Растко Петровић „док трага за *шолом суйом деињсива* поново на домаку фине дечје фразе“ (Ђосић 1965: 17).

Детињство у делу Оскара Давича, међутим, има много дубљу димензију од онога што је Ђосић својим књижевноисторијским прегледом назначио, и снажну призивалачку моћ која избија из различитих нивоа структуре, а чија се важност да наслутити већ из експлицитног става аутора. „Да би се осетила потреба за саопштавањем себе, треба остати дете. То не значи остарити на нивоу дечијег света окруженог искеженим, претећим тајнама. Значи бити способан да их сам правиш, тј. откриваш чак и у обичној и свакодневной супи с резанцима преко уцвелих драгих груди“ (Давичо 1969: 211) каже он у једном од својих антологијских есеја, уграђујући у тај исказ уверење да је уметност најближа дечјем начину живота („Уметници су деца и кад имају пуно година“, Давичо 1969а: 18). Са такве позиције, детињство се вишеструко прелама као свеприсутни феномен, чинећи својим положајем својеврсну тематско-смисаону вертикалу која резонира од „темеља до крова“ Давичове поетске грађевине, те се о њему може говорити са неколико нивоа.

Најпре, може се говорити о *доживљајима из дејиньсџива* које песник перципира као генезу свог уметничког деловања, затим се може ићи ка ауторовој потрази за *дејиньсџивом речи*, потом ка *дејиньсџиву* самом као тематском језгру два песничка циклуса, а онда и ка *дејиньсџиву свеџа*, ако се тако може разумети митска матрица у поеми „Баш-Челик“.

*

Следећи претходно постављени низ, можемо кренути од једног, по свој прилици, измишљеног интервјуа, у коме Давичо открива када и како је почело његово занимање за уметност речи. У страхотном амбијенту свеопште бежаније коју је изазвао Први светски рат, у вишедневном измештању ауторове породице из завичајног простора, а у крајње баналној животној ситуацији једне неготинске кафане (у атмосфери винских испарења, бучних гласова пијаних војника, повика конобара и наруџбина гостију – будући песник, тада дете од четири-пет година, игра се под столом са кутијом шибица), обзнањује се епифанијски тренутак који добија снагу граничне тачке спознања: „Тада, или нешто касније од тог *џага*, нестала је одједном бука, изветрио је дим и ишчилела празнина пуна свега – моја кутија без шибица. А ипак као да сам њиховим одсуством упалио лампу једног девојачког гласа у себи: Ана, најмлађа полусестра моје мајке, почела је да говори нешто (реч је о песми Ђуре Јакшића – *На Лиџару* [В. Х]): све познате или вероватне речи, а опет, изражавале су нешто непознато и присно, и као да нису долазиле одозго, са стола, него с неодлучног краја света [...] Престао сам да се играм као да сам већ *разумео* (подвлачења – О. Д.), на један неизрециво хитан и неодложан начин, нешто што од тада не престајем да разумевам: сва ранија изгубљена значења речи, све што актуелно могу да понесу и све што превазилази одре-

ђени смисао оног што именујући одражавају...“ (Давичо 1969а: 99).

Већ читава ова слика, произашла из ауторовог раног сећања, у знаку је некаквог *заметњака* и активира архетипску подлогу детињства. У положају дечака, згрченог под столом, у тајном и сигурном скровишту, назиремо интраутеринску визију, где сама физиологија тела у простору „у којем човек воли да се шћућури, да се повуче у себе“, сугерише карактеристичну позадину сензибилитета склоног имагинацији (Башлар 2005: 135–136). Дислоцирањем из непосредног окружења дечак се отвара за прве организоване сигнале своје свести, подстакнуте лепотом изговорене речи. Његова чулна перцепција у тесној је вези са феноменологијом простора – у том несвакидашњем моменту догађају се, за њега, најсуштаственија спознања: са престанком *сиољашње* *буке* те негирањем хаотичне свеопште ентропије, смисленост света појавила се као чиста интуиција, добивши своје заокружење у осећању разумевања оног што је на изворишту сваког значења. Овај моменат се, доцније, вишеструко пресликавао на Давичове поетичке ставове, у којима доминира специфично (у духу антитрадиционализма) усамљеничко усредсређење на самога себе. Отуда су, чини се, у његовом делу снажно присутни доживљајни импулси пресликани на сопствено *шело*: гласна артикулација, дрхтање, цвокотање зубима, или оно што аутор напросто зове „биолошком фазом предисторије“ (Давичо 1969а: 192), честе су пратеће слике у његовим рефлексијама о књижевности и стваралаштву. У једном биографском запису поводом настанка поеме *Зрењанин* аутор управо указује на ту првобитно доживљену условност духа и тела, која се, очигледно, рефлексно понављала у стваралачким и надахнутим тренуцима: „Било је три сата. У поноћ сам завршио цео први текст поеме. И престао да пишем, не и да цвокоћем. Као онда под столом. Као увек...“ (Давичо 1969а: 128). Оваква врста телесне и духовне скопчаности

упечатљиво се исказује метафоричном сликом песничких груди као „дечјих колица“ у наведеним стиховима песме „Док дишем“. У њој се, готово програмски, предочава процес уметничког стварања, и доживљај света у коме се *соисiveness* метонимијски пројектује као колевка још недозрелих, тек начетих облика постојања („Таласе носим у себи, још мало, нејасно лишће,/ ни тугу ни радост још, али се миче, голица.../ Ја носим у себи руке, свилене и мајушне/ оне још држе звечку и пчеле још привлаче...“). На тај начин још једном се подвлачи *архетипски дешања* као „априорна урођена предиспозиција за сложени доживљај почетка, заметка, будућег развоја и нових могућности, вредности и ставова који су у повоју“ (Требјешанин 2011 : 46).

У продужетку претходно наведене слике, из времена судбинског ауторовог спознања самога себе, на још један начин се продубљује први сусрет са књижевном уметношћу: „И чињеница је да сам отада, још не знајући ни слова, често мрмљао речи које очигледно и мени самом нису имале смисла. Једном су ме ‘ухватили’ како, мрмљајући, рецитујем: ‘Акаби каби ше акабикаби ша’ [...] а ја се питам није ли то што радим (данас) оно што сам радио (некад), ‘акабикабишејовање’ још увек [...] не покушавам ли да отворим она иста незнана врата иза којих почиње значење свега што постоји, не покушавам ли, у ствари, да као и тада када сам први пут чуо *На Лиџару*, не знајући да је то песма, и да песме имају своје писце, осетим смисао овог, сваком доступног простог осећања да сам жив, да ниси мртав, да постојимо“ (Давичо 1969а: 102–103).

Кључни моменат у овој слици везан је за формулу „акабикабишејовања“ која, долазећи из заумног простора дечје логике, отвара могућности да се трага за клицама првобитних значења речи. Дубока присност коју песник осећа према њима долази из њихове способности

да се пред њим „ослободе свега излишног и грану невине и слободне“ (Давичо 1969а: 103). Овај став је нарочито дошао до изражаја у есеју „Невиност речи“, у коме се, у суштини, изражава оно што су надреалисти на сличан начин артикулисали у *Друћом манифесту надреализма* из 1930. године, када су себи ставили у задатак враћање мисли њеној изворној чистоти и „људске речи њеној изворној стваралачкој невиности“ (Марино 1998: 160). Низ метафоричних слика у овом есеју као и дискурзивни теоријски ставови могу се огледати у једном од кључних песничких разлога бављења природом речи: наиме, енергија речи коју поседује њихова невиност „враћа, заправо, у реч омеђену употребом, и из практичних разлога употребе дехидратизирану, низ сокова и могућности, узбуђења и језа које је она, вероватно, имала у оним праисторичким настајања говора, а које више нема“ (Давичо 1969: 224). Овај винаверовски опис „језичких могућности“ произашао је из свести да су песници на специфичној размеђи између појмовног и логичког и онога што се из тога пројављује као интуитивна спознаја: стално у процепу између доживљаја и памћења, отворених жеља и задатих могућности, песници су у власти своје „радилице асоцијација“ (Давичо 1969: 202) чији су механизми усмерени на пробијање спољашњих значења. Пут од првобитне појмовне сликовитости (архиимпулса) до смештања речи у одређени значењски контекст током стварања именује се као напор да се открију механизми поезије која непрекидно врши превођење речи са њиховог „немуштог језика мисли и осећања на мушти“ (Давичо 1974: 99). Песник описује еволуцију човека у малом непрестано имајући у виду сложени процес артикулације људског духа од првих „крикова и јецаја“ (Давичо 1969: 206) који су створили говор, до песничког стилизованог израза. Отуда су код Давича препознатљиви пориви за заборављеним, необичним, ретким или измишљеним речима, као и окренутост запостављеним

слојевима лексике који су отворили „нове синтаксичке могућности“, где се „свеколика језичка маса узбуркала, покренула, запенила“ (Данојлић 2008: 204). Изразито богат и сложени метафорички систем у његовом делу, дакле, последица је језичког „врења“ које је у вечитом дослуху са потрагом за „најређом комбинацијом речи“ (Давичо 1969: 250). Овај поетички идеал постављен је и у есеју „Једно преподне у кухињи поетике“, у коме се, очекивано, сложеност песничког посла види као процес који је „саздан на истоветној и аналогној дечјој игри“, а поезија као крајња консеквенца „шлогираних слогова“ од којих и почињу све дечје игре (Давичо 1969: 250).

*

А од тог и таквог невиног света речи до света детињства постоји само један корак. Годину дана пре но што ће се појавити кључна збирка у међуратном периоду, под једноставним називом *Песме* (1938), објављен је циклус песама под називом „Детињство“, што је, према ауторовом признању, уз недовршени и уништени роман са истим насловом, требало да представља тематску целину („На робији сам написао роман *Детињство*. Није био сасвим довршен, као што ни детињства то до смрти нису, али је зато нестао приликом присилног пребацивања из Лепоглаве у Митровицу 1935“, Давичо 1969: 125). Њима се двадесет година касније придружио још један круг песама са истоветним насловом, доцније уврштеног у збирку *Флора* (мислимо на Давичова сабрана дела из 1969. године). Разумевање и читање песама које су исту тему донеле у посве различитом поетичком кључу помогао је сам аутор својим избором песама у издању Српске књижевне задруге објављеном 1958. године, у коме је овај нови циклус интерполиран у старији. У ауторовој напомени на крају овога избора наводи се кључни разлог за овакав уреднички поступак: „Поред стихова преузетих из збирки *Песме* (1938) и *Хана* (1951), ова књига доноси

и неколико сада први пут објављених песама. Штампам их у циклусима 'Детињство' и 'Љубав', јер су настале истовремено с њима као саставни део" (Давичо 1958: 234). Уређење, које је следило хронолошке, тематске и асоцијативне додире између два циклуса, омогућило је да се два текста распознају као лице и наличје једне исте песничке ствари. Чини се да се у овом поступку може назрети Давичова поетичка замисао о стваралачким и изражајним моћима књижевности, исказана готово идентичном сликом: „Било би довољно да се негатив унапред већ датог, разговетно сложеног и одлично коригованог текста убаци одоздо у кратер песникових уста, одакле би се, додатним лаким притиском на зубе и усне, тај сложени стих преврнуо с негатива на позитив, и, отиснут, био изречен“ (Давичо 1974: 44). Последица овакве тежње видљива је управо у саодносу песама из два поменута циклуса, у којима се о истој ствари пева на два различита начина (нове песме су и графички одељене од старијих јер су дате у курзиву). Примера ради, песма из ранијег „Детињства“ која почиње стиховима „Деда је умро,/ сасвим обично, као ништа,/ као да спава...“ тематски се надовезује на песму под насловом „Сазнање“ из новијег „Детињства“, из чијег се наслова наслућује промењена тачка гледишта: „Мртвачница ноћу упали прозоре иза газе/ где срце у рани куца на прстима. Али не буде се/ оштри мртвачи. Ни ја/ не спавам.“

Промењена тачка гледишта подразумева и промену читавог низа песничких поступака: евоцирајући детињство у ранијем циклусу (које обухвата граничне тачке дечјег сазревања – игру, митску подлогу, улогу родитеља и шире породице у одрастању, доживљај рата, бежанију, суочавање са смрћу, са љубављу, са сексуалношћу, додир са поезијом) песник се ослања на наивни израз, дечју осећајност и логику. Користећи, по свему судећи, онај песнички механизам који га води нечему што је сâм именовао као *међусвесѝ* (Давичо 1985: 160), Давичо, запра-

во, опстоји на граници између традиционалних и крајње иновативних решења, што се рефлектује у истовременом откривању два нивоа свести – у исти мах, разазнаје се и дечји глас и глас старији од детета, као да је посредни некаква инфантилна маска зреле тачке гледишта. У наредном примеру може се видети тај врло сложени сплет унутарњих веза који у једном замаху у исти план поставља високо и ниско, породично-социјалну тензију и њену хуморну депатетизацију, а у чијем је средишту језичко поигравање идиомима које се у зависности од перспектива може читати и дословно и недословно: „Мој ујак је једне ноћи донео много пара. / На столу су се почела пушити кувана јела,/ само је деда почео стално да пере руке,/ баба је од туге сва увела,/ а најмлађа тетка – почела да шара“. У таквом приступу сопственом детињству песник активира широки распон могућих значења: читају се овде депатетизација и детронизација епске слике једног драматичног историјског времена, разбијају се табуи, онеобичава тврдокорна слика патријархалне јеврејске породице, али са друге стране предочава се детиња раздраганост, као и ерос у најпунијем смислу, којим се приступа унутарњим и спољним искуствима. Песничко-во тематско усредсређење на детињство произашло је из намере да се представи емоционални и интелектуални развој једног људског бића (отуда се као његов логични продужетак појављују циклуси „Младост“ и „Љубав“). Специфичност ових песама јесте да су донеле обиље биографске грађе, хронолошки организоване, што сведочи о ауторовом усредсређењу на прве животне подстицаје као преломне за формирање уметничке слике света. У основи овога својеврсног дневника о детињству, дакле, јесте инфантилни предзнак, из чијег се широко постављеног ракурса назире структурна слојевитост видљива у специфично грађеном језику, карактеризацији „ликова“, асоцијативно и колажно грађеној „селекцији“ догађаја из

најраније младости, у интроспективној самообјави њеног лирског субјекта, у преовлађујућем хуморном тону.

У другом циклусу песама о детињству, са видљивим упливом неоавангардистичких тенденција, тај свет је представљен као крхотина сећања у којима се губе реалистички оквири, и потпуно урања у унутарње, снови- довно, халуцинантно, чак. Циклус отвара песма „Пеј- заж“ која делује као какав надреалистички цртеж: „Где ме/ умачу као крвоток/ у огромно ровито јаје/ црно са свих страна,/ све до кљуна вруће пловке/ одоздо наје- жене.“ Гранични моменат везан за прве еротске дожи- вљаје, који се у старијем циклусу објављује лепршавом метафором уобличеном дечјом лексиком („Одједном,/ као кад отвориш прозор/ улетела је у мене лапа једне девојчице“) овде се „освешћено“ представља као модел вечито супротстављених светова („Посматрамо се кроз стакла/ гледамо се кроз бразде.../ Бићеш на другом полу/ гледам те кроз вулкане/ гледаш ме кроз небо...“), што нам сугерише да је песнички субјект ових песама нешто старијег искуства од оног претходног, чиме се и моти- више урањање у подсвест и непрозирност појединих пе- сничких слика. Ипак, и у овим песмама се може пратити извесна хронологија зачета првим сликама дечје свести, у којима се претапају снови, подсвест, дневне активно- сти и слике предметног света. Завршница овог циклуса, са вишезначним насловом – „Суочење“, доноси свест о еротској страни човечанства, и симболичан је улазак у свет одраслих.

*

А из сасвим сличног подручја снова долази и пое- ма „Баш-Челик“: „Сањао сам га“, саопштава лирски глас на самом почетку. Препознатљива фолклорна матри- ца, којом доминира антропоморфно митолошко биће са *сиољашњом душом*, мотивисана је овде сновидовним

доживљајем у коме се оваплоћује сво зло модерне цивилизације („Тај женик смрти, зао: црн и велик/ зао: крв и челик“). Његова свеприсутност изражена је кроз субјективизоване слике света у коме се метаморфозе Баш-Челикове душе стављају у специфичан контекст („Он је кост у грлу, он је трома мора/ врисак у сну, скок кроз прслу опну снова,/ он је плач бремене жене ... / он је патрљак мрака,/ лелек ноћи, крик друга/ глад већа од себе сама...“).

Тај сновидовни оквир, међутим, који у себе сабира и индивидуално и колективно несвесно, упркос социјалном и идеолошком контексту, близак је дечјем доживљају. Како је мит о Баш-Челику дисперзивно постављен – он је све, све што чини тамну страну света, тај се доживљај бића са демоничним обележјима перципира као последица „коренског“ страха човечанства: „Над нама он влада, страхом нас дави“. Тај страх Оскар Давичо доживљава као првобитно, и детету иманентно, средство за самоодбрану и напредак: „дечја отвореност страху“, та „фетусно слабићка препаст светом извор је људског успона“, забележио је песник (Давичо 1969а: 18). Митска свест и наивна свест, дакле, блиске су у својој базично постављеној слици света, и тај страх је предуслов Оскара Давича за отпор који је остао једна од кључних речи и препознатљивих ознака његове поезије.

*

Закључак који се на крају може извести говори да се у Давичовом односу према феномену детињства може уочити фундаментална припадност авангардистичким и неоавангардистичким поетичким постулатима, на основу којих он гради властиту визију. Детињство је у његовом делу присутно и као примарни импулс људског живота, али и као генератор његовог уметничког деловања, и оно заиста јесте истовремени повратак првобит-

ности *слике, речи и светиа*, чиме се конкретизовао један од најбитнијих поетичких идеала уметничких покрета с почетка 20. века.

Литература

- Башлар 2005:** Гастон Башлар, *Поетика ѿростора*, превела Фрида Филиповић, Градац, Чачак, Београд;
- Бретон 1979:** Андре Бретон, *Три манифестиа надреализма*, Крушевац, Багдала;
- Давичо 1958:** Оскар Давичо, *Песме*, Српска књижевна за- друга, Београд;
- Давичо 1969:** Оскар Давичо, *Поезија, оштори и неоштори*, Просвета, Свјетлост, Београд, Сарајево;
- Давичо 1969а:** Оскар Давичо, *Ношес*, Просвета, Свјетлост, Београд, Сарајево;
- Давичо 1974:** Оскар Давичо, *Ришјуали умирања језика*, Но- лит, Београд;
- Давичо 1985:** Оскар Давичо, *Ђачка свеска сећања*, Просвета, Београд;
- Давичо 2001:** Оскар Давичо, *Хана и грује ѿсеме*, избор и пропратни текстови Тихомир Брајовић, Завод за уџбе- нике и наставна средства, Београд;
- Давичо 2006:** Оскар Давичо, *Дешињсѿво и грује ѿсеме*, при- редио Борислав Радовић, Чигоја, Београд;
- Данојлић 2007:** Милован Данојлић, *Песници*, Београд, За- вод за уџбенике, Београд, 2007.
- Љуштановић 2009:** Јован Љуштановић, *Брисање лава*, Днев- ник, Нови Сад;
- Марино 1998:** Адријан Марино, *Поетика авангарде*, Народ- на књига/Alfa, Београд;
- Ристић 1979:** Марко Ристић, *Књижевна ѿолишѿка*, Рад, Бео- град;
- Требјешанин 2011:** Жарко Требјешанин, *Речник Јунѿових ѿојмова и симбола*, Завод за уџбенике, Београд.

Ђосић 1965: Бора Ђосић, *Дејца њоезија српска*, Српска књижевност у сто књига, књ. 95, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд;

Флакер 1984: Александар Флакер, *Поетика осјоравања*, Школска књига, Загреб.

Valentina Hamović

CHILDHOOD IN OSKAR DAVIČO'S POETRY

Summary

Davičo's attitude towards the phenomenon of childhood displays a fundamental kinship with avant-garde and neo-avant-garde poetic postulates, which form a basis for the poet's own vision. Childhood, accepted as heritage of poetics that include infantile experience and various forms of the primeval and naiveté, appears as an all-permeating element in the work of Oskar Davičo, resonating "from the fundamentals to the roof" of his poetic building. This is why childhood is discussed at several levels. We start from the poet's *childhood experiences*, seen as the generator of his literary maturation. Secondly, building on his auto-poetic reflections (the key essay is "Nevinost reči" ["Innocence of the Words"]), we consider the *word's childhood* phenomenon. Subsequently, attention is devoted to two poetic cycles with a common title – "Detinjstvo" ["Childhood"]. Created in different periods, these cycles bring a collection of different poetic devices. A year before the appearance of his key poetry collection of the interwar period, under the simple title *Pesme* (*Poems*, 1938), he published a poetry cycle called "Detinjstvo", meant to represent a thematic unity with the unfinished and destroyed novel of the same title. Twenty years later, it was joined by another cycle of poems with the same title, part of the collection *Flora* (1958). The understanding and reading of poems that treat the same theme in a completely different poetic key was helped and suggested by a selection of Davičo's poems, published by Srpska književna zadruka (1958), where the more recent cycle was interpolated

into the older one. The editing, which followed chronological, thematic and associative connections between those cycles, enabled readers to distinguish two texts as the front side and the reverse (positive and negative) of the same poetic object. Childhood is also existent in Davičo's work as the primary impuls of collective life, so we will point out the childhood of the world, through the analysis of the poem "Baš-Čelik", as another important form of naïveté, present in his poetry.

Мина Ђурић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(mina.m.djuric@gmail.com)

ДАВИЧОВА ПОЕТИКА И ПЕСНИШТВО ОД ПРЕДВЕРБАЛНОГ ДО ДЕВЕРБАЛИЗАЦИЈЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Слеђењем Давичових интересовања за речи које подразумевају поделу „бусен“ на „сен“ и „бу“ (Давичо 1987а: 7), праћењем начела о *предвербалним шрзајима* и (не)могућности њиховог вербалног уобличавања, као и о *дезорализацији уметности* уопште, ономе што јој као таквој претходи и следи, у раду се нуди једна перспектива ишчитавања Давичових збирки из вуковске 1987. године.

Кључне речи: 1987, *предвербално, вербално-веларно, вербално-верзално, предвербални шрзаји, дезорализација уметности.*

Близина неизговора
Јаков Јуришић, 1975.

Песнички плодна 1987. година обележена је четирма Давичовим збиркама – *Двојезична ноћ, Свећлаци неслични себи, Мишолошки зверињак смрши, Ригаји маће над зајезереном судбином*. Овом приликом отвориће се истраживање о томе колико би било оправдано, на ком делу наведеног корпуса, у којој мери споменутих текстова и у каквом контексту према Давичовом поетичком одређењу у *Трју еМ, Сшриш-сшойу* (или *Мушацији саобраћајној знака шрешираној* као низ лирских асоцијација на *мошив забране крешања* као *ушозорења на ошасности значења*) и *Прочишаном језику*, одредити Оскара Давича 1987. године вичнијим *предвербалном, вербално-веларном* и *вербално-верзалном* у односу на *нејезичку будућности по-*

езије и *девербализацију уметности* коју је предсказивао својим есејима¹.

Како Александар Петров запажа у огледу у којем приступа *Давичовој епоси* („Давичо на делу“), Оскар Давичо у свом есеју *Ритуали умирања језика* (1971) пристаје уз „радикалну визуелизацију поезије и беспоговорно порицање њене орално-аудијивне природе“ што мора довести „до нејације поезије као језика“ и приклањања „нејезичкој и неједметној поезији будућности“ (Петров 1980: 48–49; курзив М. Ђ.)² Тихомир Брајовић, у тексту „Поезија виталистичке самосвести“, подсећа читаоца и проучаваоца да Давичо, средином осамдесетих година, у есеју поводом шездесетогодишњице надреализма заокреће своје пристајање у односу на почетно надреалистичко величање ирационалног у стваралаштву³, и то према по-

1 Овом приликом, изоставићемо примере из Давичових збирки који илуструју понуђене теоријске аспекте Давичових концепција од *предвербалној до девербализације уметности*. Теоријска полазишта поткрепљена одабраним примерима биће у целисти штампана у неком од наредних чланака у којем ће се стиховима из збирки објављених 1987. године показати да позно Давичово стваралаштво не подржава поетичка решења из есеја који су му претходили. Проматраће се и у каквој је то могућој вези са књижевно-културолошким околностима и пригодном приликом 1987. године.

2 Упоредити следеће Давичове недоумице из *Ритуала умирања језика* и *Поглуксја*: „Je li verbalna, fonemska, semantička, sintaksička poezija jedina i jedino moguća?“ (Davičo 1974: 168); „Svest o entropiji što ne mimoilazi ni govor, povod je tom eseju (*Ritualima umiranja jezika* – прим. М. Ђ.). Njegova dilema: da li će zavojevačka vizuelna civilizacija naneti smrtni udar rečima ili označiti i da početak njihovog postavljanja na stazu spusta... u smrt, sadrži implicitnu nadu da to ne mora tako biti, da će audio-oralna civilizacija zadržati svoje upotrebne prednosti u granicama primenljivosti na život u srazmerama euklidovske geometrije, da će trajati koliko i ovaj čovek...“ (Davičo 1979: 226).

3 „Јасно, ако мене неко хоће да увери да је поетика аутоматског текста превазиђена, да је једнострана, да је, упркос свему, контрадикторна, јер се, као тоталност, не досеже апсолутизацијом ираци-

државању постнадреалистичке стваралачке самосвести, сматрајући да „у неосветљеној просторији на невиђено, подсвест чини што и свест“, када је у питању удео у језикотворачкој активности (видети Брајовић 2011: 11)⁴. Дакле, у рецепцији Давичових остварења седамдесетих и осамдесетих година, с једне стране, запажа се прорицање нејезичке будућности поезије која је ослобођена дејства верботропне свести, а са друге стране тежња за постојањем свести у језику поезије која се супротставља *надреалистичкој слободи нецензуриране погвеси* (вид. Брајовић 2011: 12). У каквој је то могућој спрези и рефлексји са *поешиком ока и уха* и приклањању једној или другој у Давичовом стваралаштву пре седамдесетих, у периоду током седамдесетих и осамдесетих година, и коначно у односу на 1987. годину?

Уколико се дефинишу појмови *предвербално, вербално-веларно, вербално-верзално* и поставе у неку врсту хијерархијског следа, како у дијахронијској вертикали временског, културолошког и цивилизацијског смера *пре/после*, тако и у синхронијској равни према сфери онога на шта се односе, концентрични кругови њихових значења поклапају се са системима које је у својим есејистичким промишљањима и поетским експликацијама понудио Давичо:

оналног; ако неко хоће да ме увери да је апсолутизираном техником аутоматског текста написано мало добрих песама, рећи ћу му: закаснио си. И сам сам то давно написао. И не сам“ (вид. Давичо 1994: 622).

4 „Čemu, pitao sam se, taj početni nadrealistički strah od svesti, od uma što tobož tako nefastno kvari svojom kontrolom rad na pesmi koja je sloboda (...) nije li do tih stavova došlo zato što je sama svest shvaćena pogrešno (...) Oteti se dejstvu svesti prisutne u činu pisanja, odbaciti je kao staru krpu, kao nešto uvek i svagda negativno, počelo mi se... sve više činiti stvari sumnjivom, sve manje potrebnom kao apsolut i neizbežna zakonitost, kao istina stvaranja“ (вид. Давичо 1985: 153–155, као и коментаре Брајовић 2011: 10–11).

1. **Предвербално:** Ако је вербално оно што се изражава речима, а може бити *сказано* или *списано*, тј. реч, знак којим се представља нека мисао, *предвербално* јесте оно што још увек није ни *сказано*, ни *списано*, оно што речи претходи. Оскар Давичо *предвербално* одређује на следећи начин:

„(...) нема човека који nije iskusio onaj *neverbalni napon nalik na trudove što, ostajući jalovi kakvi jesu, ne prestaju da donose na svet bar nove rečenice i misli kao neke tek omaterene bebe. (...) Predverbalnu zonu određuje ono što ona nije. Ona nije verbalna. Šta to znači, ako ne da istorijski prethodi verbalnim etapama, što ništa ne kazuju o njoj (...) ona je intermundij duše i duha što im prethodi*“ (Davičo 1979: 115–119; курзив М. Ђ.).

Предвербално, као одсутно, присуством *вербалној* забележено је као оно што се заборавило. Пошто *вербална зона* чува сећање на могућност заборава *предвербалној*, онда *вербално* чува и сећање на могућност која је супротна, а то је опстанак *предвербалној* у *вербалном*, кроз *предвербалне ирзаје* који су истрајали преобликовани у речима⁵. Како је *предвербално*, по Давичу, *интермундиј*, његова дефиниција произилази из динамичне промене *neverbalној* у *вербално*, а та релација ослања се и на деконструкционистички дефинисано *исихичко иисмо* које је двосмерно и двозначно, и у којем разлика између ознаке и означеног никада није радикална (видети Biti 1988: 278)⁶.

5 „Reči se ne žale na to, mada žele da se interuterinski vrate predverbalnosti koja, jasno, i nije mogla biti njihova, pošto njih u to vreme nigde još nije bilo, ni njih, ni njihove posesivnosti (...) Uklještena u raklje istorije, predverbalna oblast određuje i sebe i ono što ona nije (...) Ipak predverbalnu oblast određuju i ovog časa reči, za koje ta netišinska zona još ne zna, reči koje su budućnost nje, njenog nestajućeg nastanka“ (Davičo 1985: 196–198).

6 Занимљиво би било Давичов однос *предвербално/вербално* поставити и прокоментарисати како у контексту деконструкције, тако и у оквиру неких од појмова филозофске херменеутике (о филозофској хеременаутици видети нпр. Gronden 2010).

Прелаз са *предвербалној* на *вербално* (*веларно* и *верзално*) Давичо означава као границу која је испод и изнад обзора, у којој се ништа није променило, а све је другачије постало. За Давича то је прелаз који одређује пребијање тишине на саставне делове⁷, а човека на шупљике значења између речи што често прећуткују смишао. Давичо себе проглашава присталицом управо тог несхватљивог и питања његовог континуума у могућности *вербалној*, па стога и одлучује да буде у оксиморонској вези са речима – *И с њима и без њих* (видети Давичо 1987а: 11, 13).

2. **Вербално-веларно:** Велум је задње, меко непце; када језик дође с њим у додир, ствара се глас, звук; *веларно* је, стога, *усмено, сказано, орално*;

3. **Вербално-верзално:** Верзал означава велико слово, односно технику његовог штампаног исписа, тј. реч која је написана. Од четири Давичове збирке из 1987. године *Рудаји у мајли наг зајезереном судбином* дати су

7 Давичовско значење тишине конституише се у односу према стиху и песнику: „(...) Stihovi jesu delovi tišine dovedene do razgovora, do dijaloga, do značenja. Mada je ta tišina dvosekla u svojoj dvostrukosti: nema, ona je slepa i gluha a bučna (...) Biti pesnik, znači biti odgovorni i zakleti prevodilac iz oblika doprlih do praga bešumnog događanja, do praga tišine. A to znači biti prevodilac tišine i njenih oblika na glasni govor, na zvuk koji je uslovno adekvatan izraz slike, što zvučeci znači“ (Davičo 1985: 148, 172; курзив М. Ђ.). Ради увиђања сродности претходног са сувереном тишином коју чува говор упоредити Давичов запис са Деридином белешком о Жоржу Батају: „Ovi bi sudovi trebali voditi prema tišini, a ja pišem. To nije nimalo paradoksalno. No valja govoriti (...). Valja pronaći govor koji čuva tišinu. (...) ‘Govoreći na rubu tišine’ valja organizovati strategiju i ‘pronaći riječi što ponovo uvode – na nekom mestu – suverenu tišinu koju prekida artikulisani jezik’. Isključujući artikulisani jezik, suverena je tišina, dakle, na neki način, strana razlici kao izvoru značenja. Ona kao da briše diskontinuitet, a tako zapravo i treba shvatiti nužnost kontinuumu koji Bataj neprestano zaziva kao komunikaciju“ (Derida 2007: 279–280; курзив М. Ђ.; видети о томе и Ђурић 2012: 166–183).

у шакојџису, како наводи Давичо, што повећава значај и вредност верзалној у Давичовим поимањима.

Давичо приступа речима своје поезије из 1987. године, обликованим у *Светилацима несличним себи*, наводећи да његово „интересовање за реч није застало код могућности њихове трудноће што је носећа, што носи дакле, и има да донесе на свети вербална чуда“ (Давичо 1987а: 8; курзив М. Ђ.). Како основа *поезијске рађања невиних речи*⁸ потиче из њихове *предвербалне фазе*, из које ће се *донети на свети вербална чуда*, у другом, паралелном Давичовом тријадном систему она одговара сфери *двојезичне предсвесности* (моменат преласка речи из *подсвесности* у *предсвесности* означава обликовање *предвербалној* у први степен *вербалној*, у *веларно*, које има вредност *двојезичној*, усмене везе која је блиска и *подсвесном значењу предвербалној* и оном које тек треба да постане *свесно, вербално-верзално*). *Двојезична предсвесност* у својој ненаметљивој невиности зна гранични језик претходника (*подсвесности*) и потомака (*свесности*), и у њој се ствара песма:

„... *поклони* које у недостатку адекватнијег израза настављам да зovem песмама, *не ницу* у *мојој подсвесности*, него у *значењима која су искуства* нанела речима, у нечем објективном и историјском. У *нечем широком штио* зовемо *свесности*. Дакако, *још мање су оне – ште њесме – полог* *рачунцијској логичарећеј дискурзивној сираши свесности*. *Ако су већ последица* *некакве свесности*, *онда што јесу оне штио* *долази из предсвесности* *коју треба разликовати од подсвесности*. Она није ни груба, ни наметљива, не лакта се и не гура да би прешла праг што дели таму од светла свести. Предсвест је онај тако често гажени, прегажени

8 Видети Давичов есеј о „Невиности речи“, као и Радовићев текст о Давичу „У потрази за невиношћу речи“, у којем се коментарише како је Давичо „одувек настојао, више но што се претпоставља, да очува или врати невиност речима, јединој материји којом располаже“, јер је само та невиност „предуслов певања“ и „изговарање *Правој Имена Сивари Коју Певају*“ (Давичо 1969: 197–233; Радовић 2007: 158–170).

и успљувани домен човека. (...) Он је, истина, окренути леђима зонама погсвесћи која зрачећи носи значења још нејреведених на јовор. У обласћи предсвесћи врши се превод тих ликовних имјулса шћо долазе из погсвесћи помоћу звукова речи. Она је ошуд 'двојезична', зна и разуме језик слика и јовор дискурса. Предсвесћи леда окренутиа лицем и очима у јросћоре обасјане рефлекћорима лотичкој шумачења бића и ствари, дешавања, и бира шта ће да изговори: оно шћо мисли да хоће, шј. шћо верује да треба. То се, вероватно, одишамјано крујним верзалним словима јојављује на авионској праци и долеће мени“ (Давичо 1987а: 8–9; курзив М. Ђ.).

Из наведеног се закључује следеће о другом Давичовом тријадном систему (погсвесћи, предсвесћи, свесћи), који је, по суштини језички и поетички, у нераскидивом односу према првом (јредвербално, вербално-веларно, вербално-верзално):

Погсвесћи: Песме не ничу овде, одавде се износе значења још нејреведена на јовор (веза са јредвербалним);

Предсвесћи: Не јрелази јрај између свешћосћи и шаме, окренутиа је леђима зонама погсвесћи, а лицем свесћи, значења се помоћу искуствва наносе речима, помоћу звука јредсвесћи јреводи ликовне имјулсе из погсвесћи у речи, јознаје два језика: и језик слика и јовор дискурса, бира шћа ће изјоворити (однос према вербално-веларном);⁹

9 Усмеравајући своју анализу према давичовском дефинисању односа поезије као естетски вербализоване и ослобађајуће самосвесћи еписципеније (Брајовић 2011: 14), Тихомир Брајовић примећује да Давичо о еманципаторској улози вербално-мисаоној апаратуу у свом поетском систему наводи и следеће: „Рећ је о другом, у ствари, о међусвести која је подsvest. Nalazi se она на средокраћу између једне и друге, између слоја свести коју зовемо подsvest и оног који зовемо само свест. (...) Она ће се обавезно појавити на супротном крају успаване клackalice, у часу кад светлост свести још увек није сасвим уснула и згасла, а подsvest још није узела под своје све рећи... (...) Првотнија од њиховог комшијског дружења, подsvest подстиће свест, подбада је, подјарује, храни, подржава, захвата, носи. Тек накнадно,

Свесћ: Рачунџијски логичарећи дискурс, одишамџан-но крујним верзалним словима се џојављује џред џесником (синоним вербално-верзалном).

Ако се овај систем укрсти са претходним, добијају се комплементарни пресеци који у везу доводе џодгвесћ са џредвербалним, џредгвесћ са вербално-веларним (ликовни имџулс добија звук) и свесћ са вербално-верзалним (звук је одишамџан, види се, чишја се). Као последњи стадијум, највиши домен логичности, Давичо именује свесћ и ис-џисану реч до којих треба да допру џредвербални имџулси не би ли се коначно уобличили као логос.

Када се дефиниције овако поставе, следећи корак испитивања тиче се одговора на питање да ли елементи трију инстанци цивилизацијског система (џредвербалној, вербално-веларној, вербално-верзалној; џодгвесћи, џредгвесћи и свесћи) могу истовремено постојати у Давичовој поезији. У предговору своје збирке из 1987. године Давичо напомиње „да је свака реч у било којој, у свакој, и да је било које значење у сваком смислу“ (Давичо 1987а: 8; курзив М. Ђ.). Однос мишљења у сликама (џодгвесћ, џредвербално), вербалној у звуку (џредгвесћ, вербално-веларно) и вербалној у графици (свесћ, вербално-верзално) представља следећи степен нове тријаде песничког дела Оскара Давича. Појава једног од наведених елемената трију система у Давичовим стиховима из 1987. године

podsvest i svest pojaviće se u tački dodira kao predsvest što prethodi svesti, ali to ne znači da je ona, podsvest, isključivo iracionalna, a svest apsolutno racionalna“ (Давићо 1985: 160–175; видети и Брајовић 2011: 13). У оба навода о џредгвесћи (Давићо 1985 и Давичо 1987а), Давичо критикује остале две инстанце (џодгвесћ и свесћ), истичући на једној страни да џредгвесћ делује супротно од џодгвесћи која хоће да џод своје узме све речи (Давићо 1985, у тексту у којем се супротставља сопственим младалачким надреалистичким уверењима о апсолутизму подсвесног), односно, на другој страни, супротно од рачунџијски логичарећеи дискурса свесћи (којем Давичо не припада потпуно ни као постнадреалиста у тексту из 1987. године).

(слике, звука, графеме) изазива асоцирање следећег у синхронијском низу и актуелизује питање примарног и секундарног у дијахронијском следу стварања (да ли мисао подстиче реч или речи мисао, колико је мисао иницирана звучном игром и вербалном самоорганизацијом, како то утиче на поставку односа мишљења и вербализације).¹⁰ Управо у есеју „Истовремени слојеви“ (Давичо 1981: 114–119), Давичо показује цивилизацијски *еволутивне развоје њоејској сензибилишети*а који се поклапају са претходним системима:

а) предвербална зона подсвести, мисао у слици – *магијски ритуални слој*;

б) веларна зона предсвести, мисао у звуку – употреба магијских *абракадабра* речи, у *инкантативне сврхе*, усмена моћ речи;

в) верзална зона свести, мисао у писму – *не више магијска него теолошка моћ*.

Сходно наведеним Давичовим опредељењима, према могућностима речи и њиховог активног деловања на субјекат, разликују се следеће три равни:

а) *ипредвербална* (хтео бих да саопштим);¹¹

10 С тим у вези запажено је да се „у Давичовом poetskom izrazu ostvaruje nešto što bismo nazvali *verbalnim pozivom na mišljenje*, odnosno primatom verbalnog u ukrštenom procesu mišljenja i verbalnog saopštavanja. Reći ćemo čak i više: kod Daviča kao da mišljenje rezultira iz verbalnog (...) Naslućuje se da je u magmatičnom stanju pred pesmu, u trenutku uzburkane viševrsne aktivnosti kada treba da otpočne izgovaranje – kod Daviča misao nejasno uobličena i da reč, tako reći nezavisno od nje, sevne u pesnikovoj svesti“ (Nikolić 1979: 317).

11 Упоредити: „I pre bilo kakve upotrebe reči, pre njenog zvučnog uobličanja u nadoblik što je postao neka vrsta njene upotrebljivosti, javiće se *verbalni Id kao nagon ka reči, pre reči*“ (Davičo 1985: 188; курзив М. Ђ.).

б) *вербошројна* (изворно везана за порекло и изговор речи, *вербално-веларна*);

в) *вербофобна* (разочарање односом изреченог и оног што није могло да се изрекне, неадекватност коначног облика *вербално-верзалној* у поређењу са *предвербалним*).

Давичови ставови о *вербалном*, о *омашереним речима* неопходним за постанак песме, 1987. године сукобљавају се са становиштима из *Ришјуала умирања језика*, где се сматра да су речи поезије недовољне да изразе *предвербалне шрзаје*, односно да су ретко успешно сразмерне мислима и осећајима, па их стога често замењује проза:

„Da li da od te proze počnem priču o svojoj neverici u govor? Njoj – prozi – pribegavao sam upravo zbog osećanja nezadovoljstva stihovima. Oduvek sam posle napisane pesme imao utisak da je ostao neiskazan neki izvijeni deo smisla u prostoru što se pružao ne samo između onog polaznog impulsa ka rečima i reči nego i u drugoj jednoj ranijoj i neravnijoj još zoni gde sam boravio, zoni što je prethodila polasku ka njima, rečima, i nije bila od reči; u zoni između te predverbalne oblasti u kojoj se pokret čitavog bića javljao kao neoformljena, gola, precizna u svojoj nepreciznosti predstave o onom što bi se htelo da kaže, tamo gde se ta sumnja već rađala između predverbalne a verbotropne strme ravni u reči kojima će se poetski uobličiti ono što se želelo reći“ (Давичо 1974: 40; курзив М. Ђ.).

Своја уверења о односу *предвербалној* и његовој *вербалној* (*веларној* и/или *верзалној*) немогућности Давичо је детаљно представио у огледу *Ришјуали умирања језика* (1971), који је испратио деценију Маклуановог пророчанства, схватања књижевног текста као писма, прокламације сигнализма и експеримента у књизи *Сшриш-сшоиш* (видети Данојлић 2007: 214). Давичо у свом есеју упорно најављује рушење цивилизације речи, које ипак, како наглашава, неће утицати на опстанак поезије: „*Поезија ће осшашшш ишоезија и када не буде ни изшоварана, ишсана,*

шїамїана. По свој ће прилици бити тад *їтрансмїїова-* на једним сисѣмом визуелних знакова који неће мораїи да *їочивају* на феноменима и азбукама, ниїи да *їолазе* од речи и речника“ (према Данојлић 2007: 217–218; курзив М. Ђ.). У *Рїїуалима* умирања језика Давичо наводи тврдњу о односу *цивилизација* ока и уха, у прилог развоју вида, као и потреби поезије *сиїнала*, *сисѣма* визуелних знакова, која више неће баштинити проблем неисказивог вишка у преласку са *їредвербалної* на *вербално*:

„*Čulo sluha, koje je najcivilizovanije*, podстичући *utiče* на мање развијена *čula* кад је у спрегу са њима, *iako*, *sámo* нема од тога никакве користи; али и око има користи кад сарађује са ухом, ‘*kupujući*’ од *njega* танане методе меморисања, *što* се за уво не би могло рећи. *Na osnovu čega bi valjalo zaključiti da čulo vida, više nego ijedno drugo prolazi trenutno kroz apsolutno i relativno ubrzaniју razvojnu fazu i da će u perspektivi (od nekoliko vekova najduže) oduzeti prvo mesto sluhu, što će morati da zadovolji drugim mestom po značaju, a možda i trećim (...) tokom svoje dosadašnje evolucije, sluh je bio ono privilegovano čulo komunikacije što je, omogućeno čovekovom društvenošću, doprinelo dodruštvljenју ljudi, mada se punim ustima nije govorilo nikad. Na bazi ljudskog larinksa, drukčijeg nego kod čovekolikih majmuna, razvio se i sluh, ne samo kao njegov nusprodukt, pa se razvio i govor, koji je pošao od krika, ali je, preko vrlo bogate evolutivne palete, ostajući privilegovano oruđe komunikacije, doseгао umetničke изражајне intenzitete i tančine s jedne strane, a s druge naučnu operativnost (...). Oko postaje dominantno čulo sadašnjosti i budućnosti, čulo čija će evolucija odremorkirati, silom prilika, i oralnu zasad još uvek literaturu do neslućenih još vidika“* (Давичо 1974: 21, 23–24, 26; курзив М. Ђ.).

Према томе, компатибилно Давичовом односу *їредвербалної*, *вербално-веларної* и *вербално-верзалної*, али супротног смера граде се следеће фазе разрушавања *умейносїи* уха и подстицања *умейносїи* ока:

Девербализација поезије:¹² уместо речи примат добија музичка порука или сигнал.¹³

У ову категорију спадају следећа Давичова уверења из есеја „Разбити оквире оваквих театарa поезије“ (1973) и *Ришувала умирања језика*, која потребу за речју померају ка звуку или слици:

„Međutim, ja bih upravo u vezi s muzikom pokušao da, transponujući u akcenatske intervale i melodiju sve intonacije rečenica, kao i boju glasa čoveka koji bi bez laži izgovorio neke stihove (čije bilo, recimo i moje), dođem do jednog autentičnog muzikalnog vrednovanja poetskog govora i da, kasnije, uz saradnju muzičara, doprem do onih harmoničnih elemenata za koje mehanički ili 'elektronski' aparati nisu dovoljni. (...) *Ispražnjeni od značenja, sa slogovima prebačenim u cele tonove ili taktove, sa slovnim znacima koji su note, sa smislom reči pretvorenim u muzičke kontrapunktalne odnose, možda bi doveli do muzičkih fraza što bi bile muzičke adekvacije smisla reči što tvore pesmu. Ne bi li to bila neka vrsta projekcije reči i muzike? Verovatno. Isto što se čini sa*

12 Упоредити са следећим наводом и ово запажање вредности Давичове девербализације поезије: „Он (Давичо – прим. М. Ђ.) уноси девербални елементи, а целој речи одређује стилску и поетску функцију; лабави њено основно значење које би се могло остварити и једном друкчијом, доста баналном и крућом конструкцијом у облику поређења (...) Овакво поређење би умножало сузило објављену необјављеност, а исто тако сивен информације свео би се на конкретан појам и не би доушљао било какву друћу моћност у погледу фреквенције значења примењене речи“ (видети Раденковић 1973: 468–479; курзив М. Ђ.).

13 Размишљања о сигнализму у Југославији започела су још 1959. године, а програмска књига сигнализма излази десет година касније, што обележава почетак декаде у којој Оскар Давичо интензивно промишља о односу *предвербалној* и *вербалној*, опредељујући се за *девербализацију уметности* и донекле се приближавајући поетици сигнализма која језичку енергију у сигналистичкој, а посебно визуелној поезији, ослобађа разбијајући језик на атоме (видети Павловић 1996: 11). Гутенбергова галаксија се тиме пренебрегава, враћајући се на основну јединицу пиктограмског писма (о томе видети у делима Миролуба Тодоровића и Миливоја Павловића).

zvukom moglo bi i s bojom i oblikom. Moguće je pretvoriti govorne valere u odnose boja i linija kao što je moguće pretvoriti izgovorenu rečenicu u muzičku frazu. Glumac koji bi je pevao mesto da je čita imao bi pred sobom svoj libreto bez ijedne reči. Njih bi, u kontrapunktu ili van kontrapunkta sa onim što je ranije izgovoreno pred aparatom za registriranje, vredno prevela mašina na gole tonske adevkacije kao što se isti glas pesnika, odnosno onoga koji čita, može da pretvori u boju i oblik“ (видети Davičo 1979: 219; курзив М. Ђ.).

Други еквивалент музичком облику песме у супституцији речи јесте проналазак система симболичких сигнализација:

„Ono što će, nema sumnje, biti budućnost komunikacije, pritom mislim na onu posrednu, za daljine veće od dosega ljudskog glasa, moraće zbog brzina uslovljenih količinom i vrstom davanja i primanja saopštenja i informacija, *da se posluži sistemom direktnog prenošenja misli i emocija bez ičijeg posredovanja.* Ni posredništva jezika niti drugih, složenih simbola. Ne znam na šta će ličiti značenjski impulsi koji će biti u upotrebi. *Po svoj prilici, biće pre refleksni nego meditativni, biće neuslovljeni.* Otuda danas i toliki broj lažno i uplašeno zainteresovanih interesa za proučavanje starina, u suštini tačno dešifrovanoj *potrebi da se pad jezičkih vrednosti zameni pronalaskom nekog zaboravljenog sistema simboličkih signalizacija, što bi mogle uputiti ili podstaći dalja istraživanja u povoljnijem pravcu.* (...) Ali maštanja o njima (новим системима – прим. М. Ђ.) neophodna su joj (поезији – прим. М. Ђ.) već sada, kao nov korak i *nova vežba u pravcu rasterećenja invencije od verbalizma* i navike da se, i maštajući, misli i oseća jedino uz pomoć reči“ (видети Davičo 1974: 205–206; курзив М. Ђ.).

б) Дезорализација,¹⁴ односно девеларизација: уместо усмене речи превагу добија она која се види, писана.

14 „Dezoralizacijom pjesme ovaj uporni eksperimentator pokušava putem znaka slike osmisliti nemoć riječi u njenom predverbalnom naponu, naboju, predvorju: tu negdje u samoj blizini neizgovora...“ (видети Jurišić 1975: 201–207).

Према Оскару Давичу, овај ступањ представља „ригорозну доследност у борби за дезорализацију уметности“ (Давичо 1974: 28), о чему посебно сведоче следећа два одломка из *Ришјуала умирања језика*:

„Škola oka je ipak pošla od danas bitnog stanja po kreaciju, od preponderantne uloge vizuelnosti svih masovnih sredstava komunikacije (iako ni film, koji je počeo kao nem, ni Te-Ve nisu isključivo vizuelni mediji). 'Ozvučenost' njihova nije samo komercijalni kompromis. Ona reflektuje realnost – eklipsa sluha je tek otpočela. Trebaće još vremena da slika ukine i iščuva prednost i domete oralnosti. Ali crv se nalazi već u njenoj jabuci. Nema sumnje u to“ (Давичо 1974: 28, 29; курзив М. Ђ.).¹⁵

Дезорализација поезије означава примат чула вида у односу на слух, као и промену медија уметности:

„Sa promenom hijerarhijskog redosleda na lestvici čula, sa pojavom oka kao čulnim organom broj I (po važnosti uloge i učestalosti svoje primene), reč, ostajući zasad na izgled ono što je i dosad bila, ostajući auditivno-oralni fenomen čak i kada je odštampana i pročitana, počinje da gubi svoje nekadanje samopouzdanje razmaženog deteta, ono samopouzdanje koje je nužno imala i prilikom pisanja prvih automatskih tekstova (...) Aleksandrijski pesnici, kao i raznovrsni postgongoristi, nisu toj pred-

15 На трагу јачања чула ока у односу на ухо, мешања категорија сигнала и чула, врсте поруке и типа пријемника, као и Онговог дефинисања телевизије и телефона у виду *секундарне оралности* (Ong 2002), Давичо се, на мрмор *неодређене речи о иошреби консултовања стручњака за чулности* (Давичо 1987в: 58–59), у својој збирци из 1988. године надовезује идејама о служби чула: „А | Zver која ubija sebi hranu, uspeva to | Zahvaljujući matematskoj preciznosti osnovnih | Podataka PeTeTe službe čula“ (Давичо 1988: 54; курзив М. Ђ.). У *Ридајима маїле над зајезереном судбином*, прихватање ридаја лирског субјекта, нарочито ухом, али и било којим другим чулом, *камен је иочешка* трајања и залог постојања: „Ни ридаја нема, ни ничег што | Би могло да се јави и | Никог да ухвати *ио* јављање за уши | Тај јаук за грло ту јавку | За било *ишја* њено било чим | *Шио* чули чулима *иошјојања* у *иуној иишини*“ (Давичо 1987г; курзив М. Ђ.).

metnosti težili iz istih razloga iz kojih i njihovi pozniji a mlađi drugovi, i nisu je ni postizavali, bar ne u onolikoj meri koliko su to uspevale kasnije evropske poete, osetljiviji na gravitaciona polja kosmosa pisane i štampane reči, koja je, *ne suprotstavljajući se otvoreno oralno-auditivnoj prirodi dotadanje poezije, prihvatajući je čak kao neminovnost, uspela da relativizira oralnost ako ne da je učutka, da je deapsolutizuje ako ne da je učini izlišnom*“ (Davičo 1974: 265–266; курзив М. Ђ.).

в) *Деверзализација*: написано „еволуира“ у насликано истицањем потенцијала речи као слике. Таква сродност писма и слике наглашена је још у антици, у чудноватости писма које живо личи на слику и као она увек само достојанствено ћути (видети Платон 2006: 129). У есеју *О поезији данас* (1967), Давичо речи изван њихове прагматичке функције превреднује у корист песничке слике:

„*Višak značenja dolazi od mogućnosti da, izvan pragmatičke komunikacije, reči ne znače samo zvukom koji se u verzu vezuje logikom slušnog rodbinstva s drugim semantičkim zvucima izvan neposrednog smisla onog što one saopštavaju, nego da reči, oslobođene obaveze da budu samo to, počinju da deluju kao slike u jeziku koji označava a ne zvuči, postanu dotle još nepostojeća ni u smislu, ni u zvuku lepota saopštenog sugestivnom slikom, metaforom, simbolom, njihovom gustom*“ (видети Давичо 1979: 43; курзив М. Ђ.).

У поетском смислу, Давичо као да последњих година свог стварања ипак не остаје доследан наведеним уверењима о *девербализацији*, *дезорализацији* и *деверзализацији* песничке уметности. Разлика се уочава у имплицитној поетици у дијахронијском следу, а слична је ситуација и на релацији експлицитног поетичког објашњења у есејима и властитог песничког остварења. Песме се, као *ірчевиши ирзаји целоја шела*, у Давичовој збирци из 1987.

године поистовећују са *синдромом светлаца*, који *оперишу празнинама и њунинама смисла*, увек кроз речи:

„Међутим, ти *стихови нису били повезани логички у уобичајеном виду и облику, не то некако пошкочно* и били су, на чудне начине неубичајени, на прескок. Рекло би се да се играју 'труле кобиле'. Сваки је од *тих неласовићих зезова имао за претпоставку блиско и схваћиво постојање нереченог, управо зато што је било присно, разумљиво и схваћиво*. Тиме је песма почела да оперише уобличењем, празнинама и шупљинама, као и пластичком пуног и плановима испупченог. Те *празнине су саопштавале и говориле као и њунине*. И то врло прецизно и навијачки у односу на изречено. (...) *Ја их читам као и ма ко други, накнадно. Ја нисам њихов писац, пре него читалац, пре него опет Вук који у њеро хваћа речи свој личној а невидљивој у себи слици. Он изговара то што не сада у песме какве сам писао у време збирки „Песме I и II“, „Хана“, „Зрењанин I и II“, „Вишња за зидом“, „Настањене очи“, „Човеков човек“, па и оне из књижица „Флора“, „Каирос“, „Снимци, па и оне из „Трг еМ“*. Ове које сад пишем не дугују скоро ништа традицији и сећању“ (Давичо 1987а: 6–7; курзив М. Ђ.).

Проматрањем стихова из четири збирке Оскара Давича и њиховим груписањем у претходно постављене тријадне системе уочава се да, ма колико се у својим есејима насталим шездесетих и седамдесетих година Давичо одређивао за *школу ока* у уметности и инститирао на *дезорализацији* уметности и њеној радикалној *девербализацији* уопште, примери његових песама из 1987. године потврђују важности суптилног преласка међу хијерархијским инстанцама верботропног система и истанчаних нијанси односа *предвербалног* и *вербално-веларног*, тј. релације *вербално-веларног* и *вербално-верзалног*, што потврђује значај присуства *вербалног* у свим својим облицима.

Литература

- Biti 1988:** Biti, Vladimir. „Upisivanje govornog događanja“. *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, зборник радова, Светозар Петровић, ур., Нови Сад, стр. 261–283.
- Брајовић 2001:** Брајовић, Тихомир. „Поезија виталистичке самосвести“. *Хана и групе њесме*, Оскар Давичо. Избор и пропратни текстови Тихомир Брајовић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 7–21.
- Gronden 2010:** Gronden, Žan. *Uvod u filozofsku hermeneutiku*. Prevela sa nemačkog Emina Peruničić. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Давичо 1969:** Давичо, Оскар. „Невиност речи“. *Сабрана дела*, књ. 20, стр. 197–233.
- Давичо 1974:** Davičo, Oskar. *Rituali umiranja jezika*. Beograd: Nolit.
- Давичо 1979:** Davičo. Oskar. *Pod-tekst*. Sarajevo: „Veselin Mašleša“.
- Давичо 1981:** Davičo, Oskar. *Pod-sećanja*. Sarajevo: Svjetlost.
- Давичо 1985:** Davičo, Oskar. *Đačka sveska sećanja; Dodatak: pesnikov esej povodom 60-godišnjice nadrealizma*. Beograd: Prosveta.
- Давичо 1987а:** Давичо, Оскар. *Светлаци неслични себи*. Нови Сад: Матица српска.
- Давичо 1987б:** Давичо, Оскар. *Двојезична ноћ*. Београд: Ново дело.
- Давичо 1987в:** Давичо, Оскар. *Митолошки зверињак смрти*. Београд: Народна књига.
- Давичо 1987г:** Давичо, Оскар. *Рудаји мајле над зајезереном судбином*. Ваљево: „Милан Ракић“.
- Давичо 1994:** Давичо, Оскар. „О координатама сензибилитета“. *Авангардни писци као кришчари: изабрани кришчички радови Бошка Токина, Александра Илића, Бранка Ве Пољанској, Милана Дединца, Монија де Булија, Звездана Вујадиновића, Љубише Јоцића, Милоја Чилића,*

Душана Мајића, Коче Појовића, Вана Живадиновића
Бора и Оскара Давича. Гојко Тешић, приређивач. Нови
Сад: Матица српска, стр. 609–622.

Данојлић 2007: Данојлић, Милован. „Почетак буне про-
тив језика“. *Песници*. Београд: Завод за уџбенике, стр.
213–219.

Derida 2007: Derida, Žak. *Pisanje i razlika*. Prevod Vanda Mik-
šić, Sarajevo: Biblioteka Diskursi.

Ђурић 2012: Ђурић, Мина. „Усмено/писано у Пошајнику
и Свећилнику Ивана Негришорца“, Зборник Иван Не-
гришорац њесник, уредник Драган Хамовић, Краљево:
Повеља, стр. 166–183.

Jurišić 1975: Jurišić, Jakov. „Blizina neizgovora ili sloboda tre-
nutka“. *Putevi*. XXI, 3, Banja Luka, str. 201–207.

Nikolić 1979: Nikolić, Milica. „Verbalni poziv na mišljenje Ni-
kada more Oskara Davića“. *U portazi: radovi o književnom
delu Oskara Davića*. Stojan Đorđić, priređivač. Beograd:
Narodna knjiga, str. 307–321.

Ong 2002: Ong, Walter. *Orality and Literacy, Technologizing of
the Word*, Routledge, London and New York.

Павловић 1996: Павловић, Миливоје. *Свети у сигналама*.
Нови Сад: Прометеј.

Петров 1980: Петров, Александар. *Поезија данас*. Београд:
Вук Караџић.

Платон 2006: Платон, Дела, Ијон, Гозба, Федар, Одбрана Со-
краћова, Кришон, Федон. Београд: Дерета.

Раденковић 1973: Раденковић, Радослав. „Структура и
семантичка вредност речи у поезији Оскара Давича“,
Градина, год. VIII, бр. 6, Ниш, стр. 468–479.

Радовић 2007: Радовић, Борислав. *Још о њесницима и њое-
зији*. Београд: Завод за уџбенике.

Mina Đurić

DAVIČO'S POETICS AND POETRY FROM
PREVERBAL TO DEVERBALIZATION OF ART

Summary

Following Davičo's interest in examining ability of transfer preverbal motions into words (oral or written), this paper analyzes whether poetic metaphors in Davičo's verses published in 1987 follow his ideas presented in essays ten years before, in the decade of signalism, which has supported deverbalization of arts and poetry.

Сања Парийовић

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
(sania0205@yahoo.com)

СОНЕТОГРАМИ ОСКАРА ДАВИЧА

Апстракт: У раду се истичу Давичова поетска револуционарност и особен однос ка традицији. Следећи његово подсећање на важност живих импулса, разматраће се посезање за сонетном формом у којој је написан средишњи део збирке *Три еМ*. На скупини од стотинак сонета показате се иноваторски приступ формалним узусима, пре свега особит амалгам надреалистичке стиховне структуре и утврђеног облика. Размотриће се две релације – колико је сонет успешно изнео песникову вербалну слободу и шта је сонет као форма овом нарочитом сарадњом добио. Сагледаће се специфичности структурне организације, како појединачних песама, тако и циклусне целине.

Кључне речи: сонет, традиција, поетска револуционарност, *Три еМ*, живи импулс, вербална лавина, лирски циклус, грами.

Заронити у поетски вилајет Оскара Давича јамачно је храбар подухват! Сусрет са импозантним бројем песничких књига, у чијем смо океану речи помало изгубљени, више је сврховит него отежавајући, посебно ако смо намерни да проникнемо у само средиште смислотворних нити. Од тридесетих година, када урезује први поетски траг, па све до позних осамдесетих, свака је нова творевина потврђивала значај његових песничких прекупација на књижевној позорници 20. века.

Почеци и рана искуства везана за надреалистичку фазу (период организоване књижевне групе у којој је био

најмлађи) надоградили су се опредељеношћу за социјалну и револуционарну тематику којом достиже најпотпунији и препознатљив израз. Егзистенцијална питања и борбена људска снага у остваривању слободе представљају песничково тематско упориште. Жеља да се човек и свет у којем бивствује учине слободним и савременим, из домена тематске равни транспонује се код песника и у експлицитна поетичка промишљања. Перманентно наглашавајући потребу стварања новог, ненаписаног, неизреченог, уз истовремено одбацивања старог, Давичо је градио особен однос ка традицији који је тумачен као изразито негативан. Прозван антитрадиционалистом који је покушао идејом преврата да нашу свест „ослободи притисака које на њу врши већ склеротична традиција и да је усмери ка изазовима будућности“ (Марковић 1985: 43), глорификовао је ново и модерно, а оштро и смело критиковао постојеће и старо у обликовању доживљаја. Начинити револуцију у поезији, рушити превазиђене мере и каноне да бисмо изналазили своје путеве на песничкој стази, пут је напретка поезије у песничковом виђењу. У својим написима о поезији сведочи о овој поетској револуционарности у више наврата. Сукоб старог и новог, као један од кључева своје поетике, Давичо разматра у *Ришјуалима умирања језика*, где дужност писца види само у томе „да што аутентичније изнесе ток своје емоционално-мислене вербалне лавине на видело, не желећи да је путем стрпа у калупе и каналише у правце које су му *сџари* песници и остали естетизантни *нормирци* одредили. Јер би било најмалоумније позивати се на структуралну природу тих норми и вечних канона“ (Давичо 1979б: 209).

И када песму ослободимо прописа старине, она је „у суштини увек *једно* и *истио* разбијање неистих конвенција; и то вазда у име веће слободе што још није *она слобода*, него фетус једне од њених прилика да слобода буде,

тј. оно што још слобода није, или што као слобода више не постоји. Слобода је услов, али и циљ песме. Слобода остаје и једино њено мерило“ (Давичо 1979б: 210).

У свом том наглашавању отворености и преображаја стваралаштва, кључно је размотрити и позицију песника у односу на традицију. „До пола смо у њеним рукама, из којих смо се већ отпола истргли“, каже песник. „Идемо даље, отимајући се њима, тим мртвим рукама, тј. једном делу себе. Како бисмо били отпола бар слободни да пројектујемо и остваримо своје хуманистичке визије“ (Давичо 1981в: 156). Наведена мисао не импликује кидање традицијских нити, непристајање на наслеђе, како је већ анализован Давичов стваралачки подухват, већ наводи да усвојимо могућност налажења подстицаја за те подухвате баш у свеколикој традицији. Дакле, инсистирање на непонављању написаног не значи да не треба прихватити старо и на његовим темељима креирати нове, смеле, одважне структуре. Нећемо се сложити са тврдњом да наш поета негира традицију, имајући у виду аргумент да се песник не бави преписивањем живота, већ његовим поновним стварањем: „Отуда његово половично поштовање већ створеног“ (Давичо 1979а: 170). Став да књижевна традиција није трајно закопана, заувек мртва, превазиђена нити исцрпљена, јер се увек може обновити и ревитализовати, наговештен је Давичовим подсећањем на важност сећања и акцентовањем предсећања онога што ће бити живо у животу јер само тиме ћемо се изборити за стваралачку независност¹.

1 „И док је реч о традицији, хтео бих подсетити наше традиционалисте да је важно сећати се, али да је важније још од свега тога умети и предсећати оно што ће бити живо у животу. Иначе, како бити свој, тј. отворен импулсима из света?... Борба за стваралачку независност и духовну отвореност налази подстицаје и у нашој прошлости, али не само у нашој традицији него у оној свих времена, свих простора“ (Давичо 1981в: 154).

Живи импулс, уједно и традицијски реквизит, који инспирише Оскара Давича је сонетна форма. Посезање за овим утврђеним обликом сугерише нам не само његову формалну неисцрпљеност, него и потребу да се модерна сензибилитет реализује у традиционалном облику. „У поетском чину“, објашњава песник, „таложе се исто тако сви елементи живота који се продужује и носи у старим облицима клице нових улица, а у њима, новим, неречену и неживљену снагу старих“ (Давичо 1979а: 169). У овом се укрштању крије једна од особености и вредности Давичовог песничког дела.

Шкољка у оном поменутом поетском океану која најбоље илуструје ово *прошивуречно јединство*, синтезу онога што нам је наизглед неспојиво, изнедрила се у шездесетој години песникова живота, након четрдесет година стварања! Комплексност песничке збирке *Три еМ*, објављене 1968. године, евидентирају први критички написи. Давичо даје „књигу велике, неисцрпне енергије, књигу полемичну, осетљиву, патетичну, равноправних снова и будности, експлозија и френезије“ (Мирковић 1969: 60). Несводљива само на књигу песама или поему, ентузијастички је рецептована као „катаракт запенушаних стихова, водопад поема, јавна исповест до задње мисли и примисли, упоредна историја личног живота и личних идејних уверења, демонстрација једне апостолски непопустљиве вере у социјално ослобођење човека, густо сплет најдаљих и најближих асоцијација на свим нивоима свести, памфлет и химна, хвалоспев и филипика, лирска кантилена која се судара са спрудовима жустре публицистике, драматичан дијалог са В. В. Мајаковским [...]“ (Данојлић 1979: 373).

Средишњи део ове троделне структуре, закриљен са обе стране расплинутом наративношћу стиха, својом заобљеношћу утврђене форме, драгоцен је бисер који чува значајна поетичка питања. У другом делу сабрано

је око стотину сонета који одају пре свега песникову заинтересованост за облик и потребу да се у њему изрази, а потом и иноваторски приступ формалним узусима. Надреалистичка настројеност, са особеном стиховном структуром склоном незаузданости и језичком распојасаношћу, сустиче се овде са формалним конвенцијама. Хармонизовање диспаратних елемената остваривањем у општој мери онога што је мери опозитно, начинило је Давичове сонете прихватљивим и дало им аутентичан печат. Чини се да је песник у тој тежњи за новим, сустопице са вечно живом обликовном матрицом, пружио мост са обале темпераментног и необузданог ка учмалој луци општег и конвенционалног. Тим одважним премошћавањем начинио је јединство које ће га и самог учртати у мапу сонетне традиције. Питање које нам се у овом часу намеће је колико је сонет успешно изнео песникову вербалну слободу, а с друге стране, шта је сонет као форма овом специфичном сарадњом добио?

Пођимо од првопоменуте релације укључујући аспект надреалистичког низања стихова, бујица речи које су упливале унутар устројених оквира сонета. Ако дозволимо себи слободу у визуализовању, асоцира нас то на пливање у базену – таман кад се размашемо, пред нама је зид; граница само свесни, чак су и видљиве! Песник Милован Данојлић, усвајајући свет ове песничке књиге, супериорније ће то дочарати: „Плавна река говора ту је ушла у озидано корито. Израз је кондензован. Оваква ограничења Давичу су увек добро долазила. Јасноће су ту јаче, нејасноће лепше и дубље. [...]. У сонетима Давичо показује оштар слух за неиспитане потенцијале речи, за најфиније одбљеске и преливе“ (Данојлић 1979: 374).

Стога није чудно што ће се Давичовим песничким језиком Данојлић помније позабавити, јер је за њега језик „једина и врховна стварност поезије, једино њено деша-

вање, почетак и исход певања, средство и циљ, садржај и облик“, сугеришући да се у ту „реку ваља бацити, па или је усмерити у правцу који нам погодује, или нестати у њој“ (Данојлић 2007: 212).

Очито је сонетни облик песнику овде био подобан да оперважи вербалну енергију и дисциплинује његов израз. Одређеност облика није, међутим, омела инспирацију; изражавање није произвољно, што не значи да је спутано. Исходиште слободног стиха, којим су написани скоро сви сонети у другом делу овог поетског ткања, надреалисти су видели у садржинском ослобађању поезије, које потпуно оправдава ослобађање од правилне версификације².

Слободно изражавање, назовимо то надреалистички – вербалним аутоматизмом, контролисано је и строфичном организацијом и римом. Присуство риме свакако потири пуко набрајање и осипање речи. Међутим, стих се почесто опире укалупљавању, те нас, с обзиром на развијену мисао и реченицу дугог даха, неће изненадити прибегивање опкорачењима. Различитим облицима овога поступка песник форму прилагођава сопственом реченичном садржају, истовремено показујући колико је нормативно детерминисан. Не изненађује нас сувише опкораченост из стиха у стих, из једног катрена, или пак терцета, у други; узмимо за пример другу песму „Сунцо-

2 „Ако, међутим, поезија није под контролом разума, ако је она заиста спонтани запис *отворене игеје*, ако – то јест – хоће да буде адекватан израз слободног постојања духовног живота, она се, разуме се, с правом може ослободити и сталног ритма, пошто, ако постоји ритам у дисхармоничном трајању подвести, он сигурно није сталан и равномеран, осим ако песник није шеф станице, млинар или часовничар... Проблем ритма, у свом односу према садржинском ослобођењу поезије, поставља се тако тек у надреалистичкој поезији, а до сад је правилна версификација историјски била потпуно оправдана, и ослобођење од ње био је само један формалистички трик у одсуству садржинског ослобођења, и сва постигнућа слободног стиха као таквог, једна обична комедија“ (Ристић 2003: 333–335).

грама“, једну од ретких графички петраркистички структурираних са оделитим строфним распоредом (4+4+3+3):

Зар ја који више нисам где ме било није
да будем глас рике ноћас одстрељене?
Зар ни у подруму где паук тка све сивље
да не будем нит струне прахом натруњене

паучине? Мрежом улов дрхти: он још жив је.

.....
У мрежи прошлости садашњост не врије
мени; мртво све је што било је прије
у мрежи љубави с оном што, носећа,

кад погледа у њбун, на цвркут подсећа;
у мрежи тој – штрајк је: милион одаја
за двоје, а празна фабрика бескраја.

Међутим, извесно ће нас заинтриговати преноси између октета и сестета којима се, на неки начин, размичу формални окови. Када вербална лавина задире и у другу структурну целину, чини се пред нама теку речи ка свом увиру не презајући ни од каквих граница ни препрека, те нас лако могу визуелно заварати при обликовном одређењу. Пажљиво око евидентираће сонет унутар којег је позициониран тешко разумљив садржај. Спрега оваквих надреалистичких и симболистичких поетичких начела виталност је задржала и у стваралаштву неосимболиста, Давичових следбеника.

Био сам врло чујних чула, премного видљив и дрзак,
предвидљиво плотан.

Сад сам налик на водени жиг утиснут у кожу воде
која у себе тоне
нераздањено, иако то дављење друго не осећам са
свим исто као умор насуботан,

кад недељом почне да скида мезонске настрешнице
и покрива неутроне

шинобуса кроз рире-пројекцију. И шта мари што
његов возач, службено искивотан,
замишља да се претворио у прах што диже се за мнош.
Не гледам ја у жене и пределе што изроне
и брже још уроне у невидљивости. Ја сам само волан
наднет, чудно раживотан,
над брзиномером. Он није ни син, ни отац, ни жив,
ни мртав. Ствар је у другоме,

а тог другог нема; у кругу видика бар; где јавља се
ствар, где аналитични напори не стижу ниједном
цигленом зиду до дна.

Растављање на слокове наставља свој плодни рад
раздвајања себе од јаве, од сна, и преко њих, преко
јаве или сна,
преко лужине луга, преко лугарске бајте раскопчане
до маховине, преко запрепашћено разроких дојки,
преко још једне Пепељуге,
преко висибоба, латица, преко Снежана које још
маме, преко поама јурим пут дуге

неименованије од тишине, неслућеније од те снаге
што нас, и обезличнене, уме да препозна. Не и ми њу:
ура је врло позна
за нас који, не пијући на изворима себе, не знамо да
ли су исто слобода, шинобус и волан без игде пруге?

(„Таласограми“, 3)³

3 Песме у циклусу нису нумерисане, али се овде бројем сигнира њихов редослед.

Овај графички стилизовани елизабетински сонет, чија римовна схема открива петраркистичку структурну одвојеност на два катрена и два терцета (abab abab ccd dcd, с обзиром на то да куплет није парно римован), особит је траг бриге о формалној организацији и приклањања неформалном аранжману. Ту је језгро Давичовог доприноса сонетној традицији, она друга релација, којом песник помаже облику да се одржи. И те како су ове поетске потке у централном делу овог песничког плетива поднеле садржинску тежину, остварујући могућност амалгама новог садржаја и старе форме, без губитка или пак преваге вредности једне од њих.

Интересантно је нотирати поштовање строфичне подељености прве целине на два катрена и интенционално спајање терцета у скоро свим песмама, чиме се раскида дводелна структура и одбацује организација симетричне асиметричности. Премда је најчешћи облик 4+4+6, унутар тог графичког шестостиха скрива се понекад више модела; на нама је да разлучимо, следећи семантичку нит или пак слик, да ли су то два спојена терцета (3+3):

Не брини за мене. Неухваћен на делу,
 обијаћу нама двери дневокопа.
 За мношће спуштати завесу пребелу
 на отиске твоје. Ја бићу без стопа,
 обијач речи иза затворених уста,
 ја цео од свог неприсуства.

(„Ветрограми”, 7)

или катрен са куплетом (4+2):

Тврд нам је патос одраза, јаснији нам од паслика
 у кљусама уопштених свођења, без строгих
сновиђења
 с параметром увек спремним на иглином врху
језика
 да нађе ван себе меру и потврду својих мерења.

Стави крај очију изједених сапуницом мудрости
– жив креч побуна.
Онај који не види оно што види – мера је мери.
Непотпуна.
(„Звездограми”, 1)

а могуће је да запазимо и обрнут распоред (2+4):

Те лопте неверице не скакућу први пут преко плаже
таквих питања под брком заспале свести без страже.
Није то први пут да сумње из мене изроне
и руше се на гонг гласних жица с којих звоне
у звонасте сузе сјаја над пољима вечне битке,
неизвесне само за научеснике. Не за ћутњу. Не за
речнике.
(„Гласограми”, 9)

Ова секстина којој Давичо прибегава у својим сонетима подсетиће нас на порекло овог сталног облика песме, на једно од мишљења којим се објашњава његов настанак из осамостаљене строфе канцоне⁴. Изузетак оваквом аранжирању су поједини примери астрофичности, додавања једног стиха сестету, структурирање на квинту и засебан стих, те понегде катренско сажимање у сагласју са асиметричном поделом сонета на 8+6, те се чини као да је песма саздана од октаве и секстине.

Преко обиља размишљања, понегде и прозног дискурса, упловићемо у миран тон, одмереност и једноставност, сведенији израз, да бисмо изнова пратили таласање, бујице речи. Пред крај овог другог дела збирке песнички израз чак постаје и језгровит. Издвојићемо прву песму „Таласограма“ из два разлога: прво, јер је пример јединог двоструког сонета са тематском повезаношћу, а без римовне истоветности; друго, први сонет у њој пример је наговештаја формалног маниризма, јер се умета-

4 О канцони и сонету видети Грдинић 2007: 79–87. и 92–93.

њем стихова („Никада море“) добија рефренско, поентно, али и графичко обележје којим се указује на талас – запљускивање перципирамо и визуелно и аудитивно:

Јутрос је исток дуго био тамносив; западу све сивље
било је прозорје.

Никада море.

Невешто се вртела тешка вртешка земље. Проба
ли први пут себе, тај валс у простору дубоком?

Никада море.

Но ако се ипак све стубоком измени?

Никада море.

Већ бледи западна ноћ. Јутро ће синнути ускоро
свим развигорјем над приморјем побелелим
од јагањаца захвалности.

Никада море.

Никада море.

Ни кад маестрал подневно заосећаји над
бродским боком.

Ни кад љубав затруби низ срце што је њој предворје
где праскозорје љубави отвара првој рудачи око.

Ни кад се нежност њена увије у шал зимогривих
муња што пале високо борје.

Ни кад се над облаком плавим почне да отвара
мило њено окно

од лаког жара...

Никада море.

Оно може да се ваља са горње стране на доњу већ
пробушену.

Никада море.

Је ли то шилок? Да ли ће онај погрбљени брод као
звер пред скок – у вале да потоне?

Никада море.

Никада море.

Оно је не само капетан који не напушта олупину
разбијену, оно је и море.

Никада море.

Оно се разликује и од таласа који, надувени од
крви, по смрт у своју смрт роне.

Никада море.

Његову палубу
буше оздо, гризу озгоре.

Не мари.

Никада море.

Оно не озневерава себе. Не разбија
своју трубу.

Оно је развија.

Никада море.

Када овој обимној скупини сонета приступамо обухватно, не сегментујући их по формалној и семантичкој организацији, пред нама је један подужи жанровски хомоген лирски циклус. Структурни и творбени фактор овог специфичног облика текстуалне организације свакако јесте сонет. Одсуство заједничког наслова не нарушава јединство циклуса, с обзиром на то да су песме обједињене под издвојеним другим делом збирке.

Циклусна структура усложњена је потциклусима, јер готово свака песма има више делова који нису детерминисани никаквом ознаком (што им може умањити самосталност). Потциклуси имају од седам до 11 поетских текстова⁵, што је у складу са установљеним просечним обимом песама у лирском циклусу⁶.

5 Изузев „Сунцограма“ – у клими револуције, сунца је најмање, па не изненађују само четири песме.

6 О лирским циклусима видети Стерјопулу 2003. и разматрање проблематике везане за појмове лирског циклуса од времена симболизма, Петров 2007.

Осим жанровски, песме су уједињене и препознатљивим кодом насловне сложенице. Тако имамо циклус од 15 песама: „Звездограми“, „Сунцограми“, „Муњограми“, „Ветрограми“, „Таласограми“, „Кишограми“, „Гладограми“, „Гласограми“, „Смртограми“, „Трогрби дромедар (или Камила № 1)“, „Караван једне речи заостале на врху језика“, „Пред луком изгубљених дромедара“, „Славуј с дна компјутера“, „Крвограми“ и „Ранограми“.

Мотивски комплекс настао од прве речи у наслову чини симболички низ револуционарног контекста. Унутар циклусне целине читују се две скупине чији су фактори обједињавања природно-атмосферски (звезда, сунце, муња, ветар, талас, киша) и егзистенцијални појмови (глад, глас, смрт, крв, рана), који се просторно надовезују не преплићући се. У низ егзистенцијалних појмова умећу се четири засебне песме.

Плурал лексичке доминанте – *грами*, импликује мноштво самосталних песничких текстова који реализују нове смисаоне везе. Уколико је грам најмања количина нечега, јединица мере, наша ће асоцијација ићи у смеру поимања грама као неопходног егзистенцијалног елемента. Отуда је симболика грама подобна за исказивање неизоставне јединице живота. Дакле, такве јединице претендују да успоставе компактан систем, што је опет еквивалентно конструктивним особеностима лирског циклуса. У духу ове сложенице проистекла је и насловна кованица овога рада – *Сонетограми*, са прилично слободном интенцијом да се начини јединствени наслов овога циклуса.

У појединим критичким читањима песничка књига *Три еМ* доживљена је баш из перспективе животног поретка. Именована је као читанка револуције, зрак свих

битних битака и као поезија која је изнова цео свет⁷. Она за нас „није само литература у одомаћеном значењу тог појма, већ пре свега – својом укупношћу – осмишљена форма једног интензивног одзива на живот“ (Бандић 1979: 376). Поред револуционарних мотива, ови сонети крију и оне драгоцене промисли о љубави и песниковом сопственом бићу. Сигурно ћемо у нашем *сефу речи* сачувати стихове *војника љубави*:

Помислим ли на њену лепоту трајно магновену
измеђ спрата и спрата светлости као трзај
тајне светла лампом угрожене, ја у истом трену
жалим што сав био нисам само љубав: њен дрхтај

.....
Не волиш ли жену снажније но тело што има снаге?

(„Ветрограми“, 6)

и, попут манифеста личности, стихове у којима испева себе:

Не браним пијанство, иако сам пречесто бивао
нетрезан.

Не зато што сам пићу шљивнулом празнио чаше
лозне;

ја сам – осећања само. Нисам члан странке
уплашених.

Везан

за људе, унајмљен смелости за јавне и тајне после;

њен сам остао и сад кад ми је длан постао руци
бездан:

за данима љубавним наишле су ноћи костне.

⁷ „Три ЕМ је књига велике посвете. Најсвежија можда Давичова читанка револуције што из бића избија муњограме и несанице. А лепоти несанице и јаве, сањарије и снохватице, не додаје закаснила зрачења, него зрак свих ‘битних битака’. И зато је изнова цео свет, та поезија: шездесет година живота, четрдесет година стварања“ (Мирковић 1969: 63).

Како да примим вечност кад сам од љубави срезан
а биткама спојен за све што је било и све што долази
после.

Док увис, на гребен себе извлачи из земље – дрво,
ја – обратно, мада и мене зове сунце и мени исто
помично.

Ја нисам дрво бескраја, а бескрајим њу морем себе,
запљуснуто собом острво
што уједињује не изједначујући облике вечног у
смислу безобличном.

Не спомињи ме. Ја твоје име, у име будућности
вечно будућуће – не изговарам,
ја, који те, и у мрежи у којој се копрцам, из себе
као паук стварам.
(„Таласограми“, 5)

У ком год тренутку да закорачимо Давичовом песничком стазом, сложићемо се да она „није кружна алеја у парку униформисаног дрвећа“, већ је „као степениште које је зидано без гелендера за све које не хвата вртоглавица“ (Јовичић 1979: 147). Уколико сонет као стални облик песме доживљавамо конвенционално, држимо се завештаних норми не искорачујући из књижевне традиције, тада ћемо заиста тешко досегнути визију Оскара Давича, јер за неограђено степениште немамо храбрости.

Литература

- Бандић 1979:** Бандић, Милош И. „Простор несанице“. Оскар Давичо. *Изабрана поезија, Три еМ*. Београд: Просвета.
- Грдинић 2007:** Грдинић, Никола. *Стални облици песме и строфе*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Давичо 1979а:** Давичо, Оскар. „Поезија и отпори“. *Изабрана поезија, Веверице – лејшири или нагойис обојеној жбуна*. Београд: Просвета.

- Давичо 1979б:** Давичо, Оскар. „Ритуали умирања језика”. *Изабрана поезија, Веверице – лејшири или нагојис обојеної жбуна*. Београд: Просвета.
- Давичо 1981:** Давичо, Оскар. „Белешке о традицији”. *Пог-сећања*. Сарајево: Свјетлост.
- Данојлић 1979:** Данојлић, Милован. „Поетски комунизам”. Оскар Давичо. *Изабрана поезија, Трї еМ*. Београд: Просвета.
- Данојлић 2007:** Данојлић, Милован. „Давичов песнички језик”. *Песници*. Београд: Завод за уџбенике.
- Јовичић 1979:** Јовичић, Владимир. „Јубилеј великог пионира”. Оскар Давичо. *Изабрана поезија, Веверице – лејшири или нагојис обојеної жбуна*. Београд: Просвета.
- Марковић, 1985:** Марковић, Миливоје. „Песничка синтеза”. *Орфејеви сајујници*. Нови Сад: Матица српска.
- Мирковић, 1969:** Мирковић, Милосав. „Изнова цео свет”. Поговор издању Оскар Давичо. *Песме*. Београд: Рад.
- Петров, 2007:** Петров, Александар. „Циклуси у поезији Ивана В. Лалића: ‘Мелиса’”. *Посїсимболїстїчка поезїика Ивана В. Лалића*. Александар Јовановић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет.
- Ристић 2003:** Ристић, Марко. „Нацрїи за једну феноменологију ирационалног”. *Око надреализма I*. Приредио Никола Бертолино. Београд: Сїо.
- Стерјопулу 2003:** Стерјопулу, Апостолос, Елени. *Поеїика лїрскої циклуса*. Прево с руског Доброило Аранитовић. Београд: Народна књига – Алфа.

Извори

Давичо, Оскар. *Трї еМ*. Београд: Нолит, 1968.

Sanja Paripović

THE SONNET-GRAMS OF OSKAR DAVIČO

Summary

Simultaneously a live impulse and a traditional prop, the sonnet form inspired Oskar Davičo. His use of this established genre suggests not only that it was not formally exhausted, but also a need to realise the modern sensibility in a traditional form. This hybrid hides one of the idiosyncrasies and values of Davičo's poetic opus. The poetry collection *Trg eM* (*Square eM*, 1968), is the best illustration for this *contradictive unity*, the synthesis of seemingly disparate elements. Here, the Surrealist orientation, with its exceptional verse structure, often unbridled and linguistically unrestrained, fuses with formal conventions. Obviously, the poet thought the sonnet form was appropriate as a boundary for his verbal energy and an instrument to discipline his expression. The poems are connected as a cycle not only by genre, but by the recognisable code of the titular compound noun as well – “grams” imply a multiplicity of self-contained poetic texts that realise new connotative connections. The symbolism of the gram is suitable to express the essential units of life's system, and such units aspire to establish a compact system, which is an equivalent for the constructive attributes of the lyrical cycle.

Данијела Максимовић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
(daniijela.maksimovic@fil.bg.ac.rs)

ИЗМЕЂУ ПОЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ:
ТРАГОВИ МИСЛИ ОСКАРА ДАВИЧА
НА ИТАЛИЈАНСКОМ ЈЕЗИКУ

Апстракт: У раду се разматрају Давичове идеје изречене на југословенско-италијанским књижевним разговорима у Умагу јуна 1968. Разговор је штампан на италијанском у часопису *La Battana*.

Кључне речи: италијанско-југословенски односи, *Радни наслов бескраја*, превод, поезика, поезија, политика, књижевна левица, надреализам, авангарда, неоавангарда, литература, ирационално, структурализам, песнички језик, саобраћајни знаци, експеримент.

Оскар Давичо у италијанској култури није значајно присутан по броју списа и преведених дела, те не можемо говорити о неком његовом широком и јаком утицају, али далеко од тога да га италијански познаваоци српске књижевности нису ценили и читали. Штавише, још за живота је сврстан међу наше значајније писце. Наиме, од његових дела је на италијански језик преведен једино роман *Радни наслов бескраја*, објављен код нас 1958. године. У Италији излази само осам година касније под насловом *Titolo provvisorio dell'infinito* (1966). Успеху је несумњиво допринео и познати преводилац, један од оснивача славистике у Италији, истакнути стручњак Бруно Мериђи (Bruno Meriggi) (1927–1970), иначе славни преводилац Иве Андрића. Његов превод *Радној наслова бескраја* није наишао на велики одјек код широке публике и остао је у сфери интереса италијанских слависта,

али је значајно да се данас може наћи у италијанским библиотекама. Нажалост, не постоји податак да је рецензиран, па самим тим не можемо знати да ли је постојао неки спољни подстицај за превођење, или је превод једноставно лични израз склоности Бруна Мериђија ка Давичовом делу.

Уз то, Давичо се помиње прилично често у разним општим прегледима и историјама српске књижевности, али није распрострањено његово цитирање. Нису му посвећиване монографије, ни издвојени радови, али се наводи као један од значајних представника српске књижевности. У националном библиотечком каталогу има педесет седам одредница везаних за Давича и његово стваралаштво.

Дакле, што се тиче писане речи нашег аутора, репертоар је ограничен. Постоји, међутим, једно његово значајно усмено излагање, до сада изгледа непознато на српском језику. У Умагу је од 20. до 23. јуна 1968. године одржана IV југословенско-италијанска књижевна конференција у организацији часописа *La Battana*, чији је главни уредник тада био Ерос Секви (*Eros Sequi*), који је радио и предавао на Катедри за италијанистику Филолошког факултета у Београду. На скупу су учествовали пионири југословенско-италијанских односа и велика имена: Доменики Черони Кадорези (*Domenico Cerroni Cadoresi*), Бартоло Катафи (*Bartolo Cattafi*), Ђан Карло Ферети (*Gian Carlo Ferreti*), Марко Форти (*Marco Forti*), Ђовани Ђудичи (*Giovanni Giudici*), Еуђенио Мичини (*Eugenio Miccini*), Ламберто Пињоти (*Lamberto Pignotti*), Ђовани Рабони (*Giovanni Raboni*), Микеле Раго (*Michele Rago*), Адријано Спатола (*Adriano Spatola*), Клаудио Угуси (*Claudio Ugussi*), Марио Кокијето (*Mario Cocchietto*), Оскар Давичо, Бранимир Донат, Владо Готовац, Јован Христић, Мирослав Кошута, Десанка Максимовић, Чедо Прица, Миливој Славичек, Франце Загоричник и Цирил

Злобец. Говори већине учесника су објављени у броју 16–17 часописа *La Battana* (1968) и сви су на италијанском језику. Учесници су се углавном служили матерњим језиком приликом излагања, а све је снимљено и преведено на италијански за потребе часописа. Текстовете је превео Серђо Туркони (Sergio Turconi), такође један од оснивача *La Battana* и предавач на Катедри за италијанистику у Београду. Стога, у аутентичност текстова и коректност превода не треба сумњати.

У амбијенту динамичне и непосредне размене мишљења нашао се и Оскар Давичо, свакако не случајно. Његов текст је публикован на италијанском, а за верзију на српском смо остали ускраћени. Морало се приступити реверзибилном процесу превођења на матерњи језик како би се сачували Давичови поетички ставови. Наиме, скуп у Умагу је био посвећен теми „Писац и поетика“. Расправљало се о поетици и улози писца, претресале су се актуелности и свако је износио оно што га се највише дотицало, па је искористио прилику да то и подели са присутнима. Оскар Давичо је узимао реч два пута. У првом јављању је рекао следеће:

„Поезија и поетика нису никада успеле да буду савезници. Када се појављују заједно, у кохабитацији, као што се догодило у англосаксонској поезији између двадесетих и педесетих година, то се одиграва углавном на штету поезије. Ако ни због чега другог, а оно због тога што је у свим поетикама овога века присутна нека врста „карличног појаса“, нешто што би се иронично могло дефинисати као да је „за последње дане Помпеје“. То се десило вероватно због тога што је метафизичка тенденција настала као реакција на савремене импулсе деградације. Међутим, делујући и даље тамо-амо, ова метафизичка тенденција је поезијама и поетикама давала извесну ироничност, или је побуђивала немире савести сваки пут када је узимала реч у корист вечних вредности. Поезија не води више рачуна о вечности,

што не значи да она данас не полаже рачун другим теоријама.“¹

Давичо, дакле, инсистира на несагласности поезије и поетике. Прецизније, он изражава сумњу у поетику. То је природно од једног бившег надреалисте: надреалисти у поетику, теорију, естетику, „литературу“, и у све што је рационалистичке природе и порекла, нису веровали. Ако је поезија изједначена с ирационалним, онда је негација поетике нужна. У тренутку када је присуство Елиота снажно у српској поезији друге половине XX века и када је наглашавана поетичка самосвест, а посебно значај ироније, Давичо не може остати слеп за актуелну песничку сцену, али је опет склон потцењивању значаја поетике. Отуда је снажна иронија у његовим исказима и покушај супротстављања „западним“ утицајима, иако се то изричито не каже.

Зато ће Давичо у свом даљем излагању изоштри своју позицију, и то, прво, идеолошки, а онда, условно речено, и поетички. Он ће инсистирати на *друштвеној одређености* поетике, па и поезије, уводећи тако политику у разговор о поетици и инсистирајући на писцима са левице (В. Мајаковски, Б. Брехт, М. Крлежа):

„Чини ми се очигледним да је потподела поетика на идеализоване поетике и на иманентне поетике део поменутог рачуна. Ова прерасподела нам не дозвољава да сагледамо иманентност у њеној целости, која је друштвено одређена, не дозвољава да се ‘јадничци’, који су жртве идеологизоване поетике, посматрају у светлу неопходном да се једном Мајаковском, Брехту или Крлежи, рецимо, призна допринос иманентне поетске личности која – како је Ђудичи већ рекао – увек

1 Сви цитати се по први пут објављују на српском језику у овом раду. Ауторка рада је истовремено и преводилац Давичових мисли, изложених овом приликом, док је текст на италијанском језику доступан у часопису *La Battana*, бр. 16–17 (1968): 44–47; 86–88.

прекорачује оквире поетика; независно од тога којим врстама или подврстама оне припадају.“

Давичо схвата да је направио „излет“ у односу на „тему дискусије“, па у тобожњем покушају да се врати теми, он се враћа у прилично далеку прошлост, на Богдана Поповића и на сукоб авангардних писаца са њим и његовим поетичким начелима. А за Давича је Богдан Поповић персонификација поетике, док су надреалисти они који ту поетику разарају, јер су једини – према Давичу – синоними за „чисту поезију“ као израз ирационалног. Давичо – чини се занимљивим – неће поменути водеће учеснике у тој авангардној полемици са Богданом Поповићем, а морао их је добро знати: ни свога Шапчанина Станислава Винавера, нити Милоша Црњанског, који тек што се вратио из дугогодишње емиграције. Праву поезију, према Давичу, писали су Марко Ристић, Душан Матић, Милан Дединац и Александар Вучо – све сами надреалисти.

Давичо ће се, наравно, кратко осврнути на социјалне песнике, који су се супроставили надреалистима и „ставили их на дневни ред“: „Црногорца Зоговића, Јована Поповића и Чедо Миндеровића“. Занимљиво је да већ тада Давичо говори о приликама у *својој* републици, дакле – у Србији, а не у Југославији у целини, и да уз Зоговића додаје, као његово лично име, његову националну припадност – Црногорац:

„Међутим, не бих ли се вратио на тему дискусије, без најмање намере да се својим искуством супроставим тези коју смо управо чули, чини ми се да је неопходно да подсетим на нешто што ми делује да може да буде природан однос између поетике и поезије. Послужићу се примерима из српске поезије из последњих шездесет година. Када су теоретичари и естетичари, попут Павла и Богдана Поповића, у годинама непосредно пре и после Првог светског рата, сматрали да је

још увек актуелно бранити одјеке парнасовске поезије, у мојој републици поезију нису више писали Дучић, Ракић или Шантић, већ Дис и касније Растко Петровић. Међутим, баш кад је поетика изникла на основама њихове поезије почињала да се елаборира, Марко Ристић, Матић, Дединац и Вучо су већ писали праву поезију. Надреализам, једини који се подударао с том поезијом, још није био успео да задобије нове присталице, које је социјална поезија Црногорца Зоговића, Јована Поповића и Чеда Миндеровића већ била ставила на свој дневни ред.“

Давичо има амбицију да у једном пасусу сажме историју више од пола века српске поезије XX столећа, при чему ће надреалисти добити најзначајније место. Упрошћавања су морала бити неминовна, изразито субјективно обојена, тако да данас делују симплификовано:

„Након наше револуције, кратка етапа социјално ангажоване поезије ждановистички обојене замењена је оном несрећно названом „модернистичком“. Ову другу је превазишла поезија која је своје мотиве урањала у филозофску психологију егзистенцијализма и у Хајдегерову анестетичка естетизирања. Опет, такав тип поезије је заостао за новом врстом ангажовања, присутног у поезији Десанке Максимовић, коју је, међутим, структуралистичка критика непријатељски дочекала. Драма поетског стварања, на коју нас је подсетио Христић, одвијала се изван поетика, чак и кад је деловало да поезија не жели ништа друго до да илуструје неке естетичке или филозофске премисе.“

Сада се већ Давичо дохватио и критике, и лингвистике. На мети му се нашао структурализам. Анегдота о гушавцу овде је метафора нове песничке ситуације, изазване новим односом према језику. Отуда нова неоавангардна побуна песника који посежу за ванјезичким и ванвербалним знаковима; који у своју поезију уносе чак и саобраћајне знакове. Професор Костић, кога овде

Давичо помиње као једног од изумитеља машине за превођење којом би се лечила језичка гушавост, јесте бивши надреалиста Ђорђе Костић:

„Но, чим су структуралисти и код нас почели да облећу око лингвистичких и стилских структура песничког језика, образовала се, нека буде и случајно, група која има намеру да се бави поезијом ван језичких оквира. Тај случај ми делује занимљиво и застаћу код понеког, можда важног детаља. Упутивши се једног дана код пријатеља оториноларинголога због обичне ангине, набасао сам на једног господина који ме је с доста прилежности поздравио на следећи начин: ‘Зе – де – ер – а – ве – о’ (Здраво). Зачућен, упитао сам свог пријатеља шта му то значи. Објаснио ми је да је реч о његовом пацијенту који је после саобраћајне несреће изгубио слух и говор због повреда одређених нервних центара, тачније, нервном делу који обавља функције анализе и синтезе. Лекар ми је рекао да је након шест месеци лечења и вежбања успео да том свом пацијенту поврати функцију дела задуженог за анализу. Такође ми је рекао да се нада да ће моћи да га сасвим излечи у извесном року уз помоћ једне машине за превођење (још недовршене), на којој већ годинама раде професор Костић и неки инжењери.

У том периоду је поезија коју су писали моји пријатељи дошла у конфликт са језиком и није више успевала да се изрази путем језика већ преконцептуализованог ингеренцијама структуралиста. Подударност с гушавцем, који ме је првобитно шокирао, и с лекцијом мог пријатеља лекара је била очигледна. Сметња коју су моји пријатељи песници проналазили у националном језику нагнала нас је да оно што смо поетски осећали покушамо да изразимо не речима, већ значењима. Интернационалистички значај екстралингвистичких значења, нови аспект псеудологоса и логоса, нагнао је једног од нас да се послужи саобраћајним знацима, који довољно значења пружају возачима независно од њиховог језика. Разуме се, првобитно је била реч о песмама написаним већ постојећим знацима, потом

су они обогачени и означавали су односе и ситуације које нису само саобраћајне, иако су, у ширем и симболичком смислу, 'путне' ситуације. Неком другом приликом, за оне које би то интересовало, могао бих да реконструишем неке најједноставније од тих песама, које су довеле до стварања новог алфабета, који није само алфabet.

Осцилирајући између језика као знака и екстралингвистичких значења, ове песме још увек не премашују експерименталну фазу у којој језик бива лишен своје употребљивости, док је његова практична функција поверена сабраћајним знацима, који су глобални.

Такође ће и вама, као и мојим пријатељима, бити очигледно да значење било које од ових песама не може бити преведено на начин 'септуагинте'. Напротив, сваки од седамдесет чудесних језика ће преобразити значење те песме, иако ће она визуелно остати иста. Штавише, чак и у области једног истог језика, она ће моћи да буде преведена на различите начине на нивоу комуникације у зависности од маштовитости, нивоа, домишљатости читаоца. Исто као што Хорват или Данон, Карајан или Тосканини изводе различито симфонију написану на само један начин. Ни ја, ни моји пријатељи не бринемо превише због чињенице да ће групе којима припадам дати само негативан допринос поезији и њеном односу према језику деградираном елефантијазом информација и антикреативношћу. Нама се чини да је оно што чинимо неопходно у овом тренутку и од срца нас баш брига за резултат.“

Давичо је савршено свестан да домети песничког експеримента најчешће нису велики, али то га не обесхрабрује. Њега и његове пријатеље је „од срца баш брига за резултат“. Важни су побуна, непристајање, пробоји поезије у екстрајезичку сферу. Значење песме је у другом плану.

На крају свог првог излагања Давичо се осврнуо на излагање Јована Христића и с тим у вези изрекао неколико ставова о поезији као драми у вечности и времену:

„Идеје Јована Христића су у сваком случају достојне пажње. Вечност драме између онога што је створио њен еволутивни бог и онога што је биће, човек направио сам делује ми да је одвећ напуштена и од најзакаснијих преокупација поезије њему блиске да би нам могла и даље служити као подстицај за поетску авантуру. Поезија је, међутим, између осталог, и драма између онога што није стигло и онога што је већ пристигло. Будући да се вечност преселила у време. Сваки живи тренутак човека је овде, на раскршћу свих умирања и свих несуђених рађања. Драма о којој се говорило постоји, да, али не толико у ономе што су обичаји и сценографије односа који су владали прошлости, већ у самом човеку, пошто је он конфликт између онога што јури ка будућности и онога што касни. Свакако, не само у човеку.“

Видимо да језик Оскара Давича није изгубио на оштрини и домишљатости, а да му не недостаје ни сликовитости приликом изношења и заступања сопствених ставова. У првом говору се зауставио на неким општим питањима, омеђавајући разне правце себи својственим интерпретацијама и мало мање говорећи о себи, као да је осећао да му је дужност да каже нешто о претходном и актуелном стању књижевности. Осврнуо се на оне који су говорили пре њега, али је свој суд поткрепио детаљним појашњењима која су у складу с његовим схватањима поезије и побуне.

У свом другом излагању, Давичо је свему дао, рекло би се, нешто личнији тон. Прво је указао на јаловост размишљања о будућности; поготово је то опасно за писца, који се, по Давичу, иначе бави опасним послом:

„Волео бих да кажем неколико, тек неколико речи оним друговима који су се јуче и јутрос враћали на

неке теме на које сам ја указао. Ми који пишемо, и због обичаја које је ова активност стицала вековима, не би требало никад да бринемо шта ће се у будућности десити с оним што стварамо. Шта буде, биће. У извесном смислу, професија писца је исувише опасна да би се могло захтевати уверење о поседовању у будућности. Они што се надају да ће осигурати себи будућност, држећи се извесних, кодификованих норми, извесних искустава, или закона или правила датих нам у прошлости, или стечених нашим људским искуством, путем ове активности која се зове писање, имају могућност да се преваре много горче од оних који на то не рачунају.“

Драгоцено је Давичово запажање да авангардисти нису новина XX века. Наш песник је био способан да сагледава историју песничких идеја и борби кроз миленијуме.

„Међутим, није реч само о томе. Авангардисти нису нов феномен у овом веку. Пре неколико дана сам прелистао једну антологију поетика које иду од шест хиљада година пре нове ере до данас: чињеница је да се од пре шест хиљада године пре нове ере до данас поетике које, да употребимо тај банални израз, могу да се назову аполонијским непрекидно смењују с другим које се могу дефинисати као дионизијске. И чини ми се потпуно нормалним тај дијалог између концепција које ове поетике, на један или други начин, носе у себи као нешто уско повезано с природом, са структуром духа и суштине човека. Једино што у нашем веку, у нашем времену, авангарда поприма опорији карактер, негира читаву прошлост на злбнији и одлучнији начин него што је то до сада био обичај.“

Давичо сматра нормалним присуство осећања пролазности код модерног песника, које је још појачано све већим убрзањем живота и промена у свету. Али упркос том осећању пролазности, или баш због њега, и због убрзаног живота, наш песник се залаже за отвореност

према будућности. Прилично меланхолично звучи његова поента о усклађивању наших тежњи са нашим несрећама:

„Чини ми се нормалним да је у свима нама присутан тај осећај пролазности, непрекидних размена у овом времену у којем се ствари мењају толиком брзином и уз толико убрзање, у којем друштва доживљаваљу радикалније промене, због чега су сутрашњице још бајковитије у односу на меру на коју смо навикли. Стога ми се чини да ниједан експеримент који је човек данас у стању да изведе не може бити такав да не може сутра наићи на неки плоднији одраз; не кажем да оно што се данас може урадити треба да буде коначно, већ треба, напротив, да буде схваћено као допринос нечему што ће сутра или прекосутра или наксутра моћи да буде веома актуелно.

Због тога бих волео да кажем да је будућност, која је у непрекидном настанку, коју у сваком моменту стварамо данас ми живи, такође непрекидно присутна, она је опсесивно осећање, присуство којег се не можемо тако лако отарасити, иако се ми, из ових или оних личних разлога, осећамо уморнима или смо већ стигли до закључка да оно што чинимо нема никакве наде и да ће ствари остати увек такве какве јесу. Ствари се мењају, али се мењају захваљујући чињеници да ми хоћемо да их променимо, да ми нећемо да заувек остану исте. Наравно, такве промене се не дешавају саме од себе, дешавају се на основу извесних потреба, које смо ми схватили и које спречавају да их остваримо брже и да ускладимо наше тежње с нашим несрећама.“

Видимо да је овај пут Давичо био запитанији над судбином писца, иако сажетији. Поетиком се бавио у првом делу, док је у другом био мање критичар, уступивши место писцу који говори о себи, својим колегама и свом „занату“. Тиме нам је оставио једно сведочанство, утолико значајније што је дато 1968. године, у тренутку када је Давичо био већ одавно поетски формиран. Ова

два govora se тиме сврставају у списе које неизбежно треба имати у виду када се настоји схватити његово стваралаштво, тим пре што је његова реч била уважавана и у другим културама, а његово дело прожето критичким посматрањем и испитивањем себе и других.

Литература

Давичо 1958: Давичо, Оскар. *Радни наслов бескраја*. Београд: Нолит.

Давичо 1966: Давичо, Оскар. *Titolo provvisorio dell'infinito*. Предео с италијанског Bruno Meriggi. Milano: Mondadori.

Давичо 1968: Давичо, Оскар, *La Battana*, бр. 16–17.

Danijela Maksimović

TRA POETICA E POLITICA: LE TRACCE DEL PENSIERO DI OSKAR DAVIČO IN LINGUA ITALIANA

Riassunto

Nel presente lavoro vengono prese in esame le idee di Davičo esposte al convegno italo-jugoslavo tenuto a Umago a giugno 1968. Il testo di Davičo, oltre alla traduzione del suo romanzo *Radni naslov beskraja* (*Titolo provvisorio dell'infinito*), è il suo unico testo in italiano, per quanto ne sappiamo. Il materiale delle conversazioni letterarie di Umago è stato pubblicato nella rivista *La Battana*.

Davičo discute sulla situazione letteraria dal punto di vista surrealista tessendo le lodi alla ribellione avanguardia e surrealista; dopo di che riflette sullo stato attuale della poesia appoggiando gli esperimenti di neoavanguardia.

V

Милован Данојлић

ДРУЖЕЊЕ СА ОСКАРОМ ДАВИЧОМ

Оних година, Оскар Давичо се почео потврђивати као средишња личност нагло оживљене књижевне сцене. Од 1952. температура културног живота је, постепено, на свим странама, расла, тематски оквири су се ширили, изражајна средства бивала све богатија. Дошло је до процвата периодике (*Сведочансџва*, НИН, *Млада кулџура*, *Нова мисао*, *Младосџи*, *Видиџи*); појавили су се, у Загребу и у Београду, преводи истакнутих западних писаца, раније сврставаних у буржоаске декаденте; у јавност су испливали и делови наше запостављене међуратне баштине.

Оскар Давичо се спремно укључио у превратничко комешање и превирање, као да је само на њих чекао. Отпор конвенџијама био је, и остао, подстрекач и усмеривач његова мишљења, а Вечита Промена – Муза чијих се упутстава вазда држао. Преокрет с почетка педесетих му је омогућио да се врати неким изазовима и искуствима надреалистичке младости. Осетивши дах слободе, улетео је у полемичко монолоџизирање, најпре у огледу *Поезија и оџиџори*, против домаће учмалости, а потом, у серији „Неотпори на дневном реду“, против светског политичког и духовног устројства.

Бунтовни песник морао је привући средњошколца који је, у библиотеци провинџијске варошице, ишчитавао престоничке листове и часописе. Гутао сам све што је излазило под његовим именом, вољан да га следим на путу чији ми циљ није био јасан. Касније ћу разумети да је Оскар Давичо одан борби-зарад-борбе, борби непрестаној, која је сама себи разлог, оправдање и циљ. Такво усмерење морало је очарати шеснаестогодишњака који

се гушио у породичном дому и у школској клупи, друштвеној средини и у самом себи. Песник је чезнуо за живородним дахом који уздиже и ослобађа. Шта ми је, онда и онде, од тога било потребније? Шта ми је, и дан-данас, важније?

*

Прва фаза Давичовог књижевног рада, прекидана робијањем и ратом, послератним новинарсањем (извештавање са Нирнбершког суђења и о Маркосовој герили), писањем сценарија и испуњавањем пригодних захтева, те почетним надреалистичким опитима, донела је, у *Дейињсџиву*, *Хани* и *Вишњи за зидом*, неке од најбољих ствари које су обележиле то раздобље наше поезије. Прелазећи, са пуном посвећеношћу, на прозу, песник ће објавити свој први роман, о коме се у једном тренутку много говорило. *Песма* је одјекнула као бомба бачена у устајалу бару нашег споромислећег приповедања, отпорног на спољашње утицаје, па и на сам соцреализам, који није стигао код нас да се устали. Склон обрачунавању са идејним противницима, а често и измишљању непријатеља, он је, у времену делимичног одлеђивања духовне атмосфере после сукоба између Дедиња и Кремља, наставио спорења из међуратног периода, као и из првих послератних година. Тако се, на једном делу идеолошког фронта, развио покрет за пуно духовно ослобађање, против догматских ограничења и забрана, у окриљу једне политичке партије која ће до краја остати верна првобитној догми, негујући култ личности и послушност непогрешивом Вођи. Слобода која поштује табуе: ја ту противречност, у први мах, нисам осећао, а могу да замислим како ју је песник живео и подносио. Оно што ме је привлачило био је немир ствараоца који беше превалио четрдесету, живо незадовољство и побуњеничка ћуд вечите младости. Подухват је био смео, и утолико

ризичнији што је песник наступајући у име једне револуционарне идеологије истовремено угрожавао њу, владајућу идеологију... Револуцију је осећао и поимао као незавршиви процес, као непрестано напредовање и самопревазилажење, као незаустављиву дијалектичку вртешку. Нешто од тог поверења у бескрајну моћ самооплодње слободе ушло је и у програм његове Партије напоменом да ништа што је већ створено не сме бити толико свето да би спречавало узлете према новим, још већим и лепшим постигнућима, чиме, ипак, није укинута разлика између визионарства и ограничења дневне политичке праксе. Несклад ће се нарочито осетити године 1953, после објављивања *Човековој човека*, и довешће га у непријатан положај.

*

Те године сам га и упознао. Крајем лета 1953, као петошколац Љишке гимназије, спремао сам се за бекство од куће. У Београд, куда бих друго. И тако, једног дана, реших да посетим за мене најважнијег Београђанина, Оскара Давича. Одлуку сам донео тако нагло да сам у воз, који је кретао према главном граду, ушао са некаквом плетеном котарицом, с којом су ме, од куће, послали да нешто купим, или продам на варошкој пијаци, не сећам се шта. Знам да ме је корпа, као неприкладан и бесмислен предмет, на путовању посебно намучила, ваљда зато што је откривала све оно што сам, у свом стешњеном животу, желео да сакријем, од чега сам бежао. По мом ондашњем осећању, живот је био концентрисан у великим градовима, где су велики људи, међу њима и писци, предузимали велика дела, и где је на свакога, ко у таквом окружењу живи, падало нешто од освојене лепоте и величине. У димљивом и соптавом *ћури*, који ме је носио према Београду, празна корпа је оличавала сву скученост и неслободу дечачког живота, од кога сам

се отимао рукама и ногама, честим бекствима од куће, а пре свега читањем. Чини ми се да се од ње, од оне корпе, ни до данас нисам ослободио; она се, као понижавајућа незграпност мог постојања, појављује у различитим облицима, као одећа коју носим, као постиђеност пред великим светом, као неизбрисиви траг порекла, као истина о припадности, не више безименој сеоској породици, него малом народу и његовом језику. Излечио сам се од стида, нелагоду сам окренуо у понос који потхрањујем превеликом критичношћу према туђини, али ме и даље држи осећање да нигде у свету нисам на своме. Нигде, па ни у завичају коме сам, хрлећи за утварама, давно окренуо леђа.

*

А у Београду, све тече као да је на почетку света договорено и заказано. Испред железничке станице чека трамвај; укрцавам се последњи и возило истог часа креће. У једном замаху, излећем на Славију; тамо ми је на располагању телефонска говорница са раскупусаним имеником, а у њему, број телефона и адреса. Јавља се мукли, безвољни глас, као да је само на мој позив чекао, па се уморио од чекања.

– Желео бих да вас видим.

Песник, без оклевања, узвраћа:

– Дођи, сад, одмах.

Мимо сваког грађанског реда и обичаја, Песник је, ето, приправан да у сваком боговетном часу прими незнаног и незваног госта. Он на свету нема никог ближег од младића који га читају по шугавим варошицама мале сељачке земље.

Навише, па друга лево, па десно, и ево ме, у Улици доктора Кестера.

Та улица је одавно изгубила докторско име, на Славији нема телефонске говорнице, нити се по говорницама повлаче похабани телефонски именици. Преживело је једино моје тврдоглаво сећање, које се незнатно разликује од сна.

*

Дочекао ме у тесном бетонираном дворишту, у залеђу приземног стана, за баштенским столом који му је, по лепом времену, служио за рад. Тако ми се, онда, учинило, а први утисци су неизбрисиви и онда кад се не заснивају ни на чему опипљивом и видљивом.

Испричах ко сам, одакле сам и шта сам. Узбуђење доживљено при читању неких његових песама и написа сам прећутао. Чинило ми се неукусно о томе говорити, то се подразумевало; а онда, то би угрозило равноправност у разговору. Како год искрено било, дивљење нас ставља у потчињен, зависан положај. Довољно ме је понижавала празна корпа коју сам, неприметно, гурнуо ногом под сто за којим смо седели.

– Пишеш ли песме?

– Још не, али се спремам...

Каква самоуверена озбиљност! Оно мало стихова склопљених у школској клупи нисам ни у шта рачунао. Помисао да се „спремам“ први пут ми је онда, у оном тренутку, заједно са том речју, дошла на ум.

Погледао ме је некако друкчије, пажљивије. Није ништа рекао, али му се „спремање“ урезало у памћење. Много година касније на то ће ме подсетити.

– Чита ли се, у Љигу, *Нова мисао*?

Био је члан редакције тог друштвено-књижевног часописа, коме није био суђен дуг живот. Неколико месе-

ци касније укинуће га, због Ђиласовог текста „Анатомија једног морала“.

– У Народну читаоницу стиже један примерак, ја га тамо читам, за друге не знам...

Поменуо је Гордану Тодоровић и Борислава Радовића, као младе песнике који обећавају.

Било је превише ствари о којим сам, у оних пола сата, могао говорити. Зато сам и ћутао.

Једва започет, разговор је, ипак, био садржајан и смислен. Тежину му је давало оно што, ни он ни ја, нисмо стигли рећи.

Из бетонског дворишта се извукох побочно, кошкарјући се с празном котарицом.

*

Низ Немањину улицу сам силазио с осећањем да сам обавио важан посао. Та је важност била несумњива, а није се дала лако образложити. Све ми је ишло наруку. Дневни распоред часова и кретњи показао се до најмањих појединости добро усклађен. У повратку, као и у доласку, ухватио сам воз у последњем тренутку. Код куће ћу, већ, смислити неко оправдање. Отац се био навикао на моја закашњења. Батине више нису помагале, а других начина несрећник није знао.

Радост пустоловног излета у Београд и познанства с необичним писцем нисам имао с ким поделити. Ту сам радост сместио у онај, неприступачни одељак памћења у који, изјутра, одлажемо оно што смо сањали у току ноћи.

*

Месец дана касније добегао сам у Београд са намером да се у њему трајно настаним. Из Љишке гимназије су ме истерали због рђавог владања. Некако сам се

уписао у школу на Бановом брду, и дао се у потрагу за коначиштем и за малим пословима. Поред мука, страха и неизвесности, борба за преживљавање ће, годинама, давати узбудљиву напетост мом постојању.

Оскар у се нисам јављао. Диваљ, противзаконит и не-смештен, себи нестваран и немогућ, нисам имао храбрости да излазим пред људе укључене у нормалну свакидашњицу. Свој сам положај крио и од школских другова. Стидео сам се, да. Нисам знао да је срамота постојања равномерно распоређена међу живим створењима, да свако пред сваким нешто таји и прикрива.

Издржавао сам се од продаје вечерњих новина, сусретао се, по кафанама, са писцима и сликарима. Бела врана у школи, беспризоран на улици... Луњао сам по уредништвима омладинских листова где сам се, по завршетку радног времена, служио писаћим машинама. Чистачице нису слутиле да то чиним бесправно, а понеки уредник, који би после подне свратио у редакцију, правио се да ме не види.

Једне вечери, у собичку *Млагої борца*, у улици Краља Милутина, исписах, у једном даху, петнаестак песама, и одбацих, са њима, у њима, један део дотадашњег живота.

„А обала је прошлости била то што се знало“, стих је из једне од тих песама.

*

Ујесен 1954. спазих, испред *Мажесџика*, Оскара Давича. Запути се, преко улице, и заустави се код Графичког колектива. Кретох, за њим, и стадох, упоредо, пред излогом у коме су били поређани некакви дечји цртежи. Не обраћајући пажњу на мене, песник промрмља:

– Па ја, у ствари, од сликарства разумем и волим једино дечје цртеже.

Онда ме погледа:

– Ми се познајемо... јеси ли почео да пишеш песме? (Рекао сам му, при првом сусрету, да се *сиремам*; сећао се те необичне изјаве).

Извукот свежањ хартија из унутрашњег џепа ветровке и пружих му га. Он, с ногу, прелиста рукопис задржавајући се на неким строфама, и погледајући ме, искоса, као да нешто упоређује, или проверава.

– Ово није лоше, ово уопште није лоше... Дај, прекуцај, па донеси, покрећемо нови часопис.

*

Тако се, у првом броју *Дела*, у марту 1955, појавио избор мојих стихова под насловом *Урођеничке њесме*.

Имао сам седамнаест година.

Излазак часописа сам дочекао као пацијент Нервне клинике (Одељење Це), испод Авале. На стрмим падинама се топио снег, уз врзину се помаљао кукурек. Доктор Павићевић је убрзо закључио да мој случај није озбиљан, па ме је отпустио; а таман сам био навикао на удобан смештај и уредну исхрану. Вратио сам се у Интернат на Дорћолу, где сам у металном орманчићу држао малу библиотеку новоизишлих песничких збирки.

*

Уследило је вишегодишње дружење, обележено обо-страном наклоношћу, али и сваковрсним неспоразумима. Неразумевање је почело већ са штампањем песама у новопокренутом часопису што се, иначе, сматрало за велику част. Ја сам та, прва огледања у стиху насловио *Урођенички њсалми*; Оскар, заклет и атеиста, одбацио је проказану старозаветну реч, па је *њсалми* преименовао

у *исме*. Урођеници су, по правилу, пагани, али он није имао милости ни према њиховим божанствима.

Почетком 1957. склопио сам прву збирку и однео је у *Нолиџ*. Оскар се, добровољно, јавио као рецензент. Написао је топлу препоруку, али ми је, у телефонском разговору, препоручио са заменим једну незгодну реч. Радило се, поново, о *исалмима*.

Дао сам неко неодређено обећање, али рукопис ни сам дирао.

Кад је збирка изишла, прекршај ми није помињао.

*

Отпор према религији и религиозној лексици код њега је био тако јак да му је сметала и условна употреба тих појмова. Једном сам му показао песмицу хумористичко-љубавног садржаја која је почињала стихом „Ја сам бог твој и не имај других богова осим мене“. Намрштио се:

– Шта ће ти ово *бої*? Стави *џрн*!

Трн му је изгледао прихватљивији, утолико пре што је реч била једносложна, као и *бої*.

Песма, срећом, није била добра па сам је, у обе варијанте, одбацио.

Данас је памтим једино због његове интервенције.

*

Бранко Миљковић је једном, у шали, приметио:

– Оскар је живи доказ да Бог постоји. Мора да га је негде видео, кад га онолико мрзи.

Једанпут смо о томе разменили две-три озбиљније речи. Крајем шездесетих десио му се велики породични губитак. Похитао сам да у новинама објавим чланак о његовој управо изишлој збирци, е да би у несрећи чуо

глас пријатељске подршке. Књигу сам хвалио, и прехвалио; није био тренутак за давање критичких примедби.

Посетио сам га, у стану на Студентском тргу. Отишли смо на Калемегдан, да прошетамо. Трагедију нисмо помињали, а он ју је, посредно, ипак дотакао.

Са чуђењем и дивљењем испричао ми је како је извесна болничарка, Швабица, била толико потресена над патњом мајке која је у париској болници бдела крај постеље оболелог сина да је, после трагичног краја, о свом трошку долетела у Београд, на неколико сати, да подели бол са несрећном родитељком.

– Часне сестре, по болницама, имају малу плату, а авионска карта је скупа... Замисли, молим те, њену жртву...

– За мене ту нема ничег чудног – рекох. – То је плод хиљадугодишњег хришћанског васпитања, резултат онога што је у тој традицији најлепше.

Гледајући ме, тужно примети:

– Има две врсте људи. У једну спадаате ви који верујете да је овај свет творевина неког вишег бића, а у другу ми који мислимо да је човек космички испљувак.

Космички испљувак. У животу нисам чуо очајније и безбожније речи.

*

Не верујући у Бога, умео је да воли свог ближњег више него неки ревностни посетиоци цркве. Као што је знао и да мрзи, повремено и привремено, са неразумном жестином, углавном из политичких разлога. Изишао је у сусрет сваком младом писцу који му се обратио. Чинио је то колико из урођене доброте, толико и из уверења у свељудску међуупућеност: човек, на свету, нема никог осим другог човека. Да би опстали, људи се морају држати и потпомагати. Књижевност је забран отворен

свакоме ко у њ има нешто да унесе. Придошлице учвршћују заједнички културни подухват. Искључиву бригу о личној каријери осећао је као убогу грађанску рачуницу, као ћифтинску петљанцију. Друштво које не отвара пут младима у свим областима рада и стваралаштва осудило је себе на ишчезнуће. Посвећен изградњи социјалистичког поретка, био је природан, ревносни сарадник свега што се око њега рађало и помаљало. Комуниста у изворном смислу те у међувремену упрљане речи, љути противник малограђанског реда ствари у коме се куцка пара на пару, полазио је од убеђења да је човек мера свих ствари, а онај, ко се држи тог мерила, не зна за границу ни у љубави ни у мржњи.

*

Више пута сам га молио да се заузме код надлежних за моје другове писце запале у невољу, и увек се спремно одазивао.

Гордан Михаић, познати сценариста, био је, шездесетих година, сарадник Културне рубрике дневног листа *Борба*. Једног дана начинио је, за оно време, тежак политички прекршај. Досађујући се у редакцији и прелиставајући провинцијско издање листа, задржао се нешто дуже на говору великог и непогрешивог маршала, и на крају, више за себе, промрмљао да у животу никад ништа глупље није прочитао. Онда је згужвао новине и бацио их у корпу за отпатке.

Присуствовао сам тој сцени, али јој је присуствовао и политички свестан уредник Д. Ш. Згранут над оним што је чуо и видео, истог часа је предузео неопходне мере. Настала је паника: у редакцији режимског листа појавила се змија отровница! Именован је кризни штаб, и већ сутрадан је решено да се Гордан Михаић избаци са посла, и да му се одузме стан, који је делио с Љубишом

Козомаром, такође сарадником листа. И Козомара је, оних дана, начинио неки дисциплински прекршај, неполитичке природе, па је Кризни штаб искористио прилику да обојицу непослушника о истом трошку најури с посла.

Помињана је могућност хапшења.

*

Одем код Оскара (онда је становао у улици Пролетерских бригада) и замолим га за помоћ. Обавестио сам га о ономе што је направио Козомара; Горданово мишљење о говору генијалног Вође сам прећутао. Испричао сам му да су обојица у редакцији омрзнути због одвећ слободног понашања и терања спрдње са споромислећим уредницима. Уосталом, Гордан је и Маршалов говор оценио држећи се критеријума логике и естетике; политика га није посебно занимала.

*

Ствар сам приказао прилично збркано и нејасно, помињао сам углавном Гордана, а Козомарин испад сам представљао као заједнички. Скандалозну оцену Маршаловог говора нисам помињао: и Оскарова добра воља имала је неких непрекорачивих граница.

Одмах је дошао у редакцију и упитао директора шта се то дешава, зашто се два млада човека истерују с посла.

Директор Мићуновић, комунистички првоборац који је имао литерарних амбиција, нашао се у чуду:

– Оскаре, ја их не смем држати у кући. Знаш ли шта је учинио Мићић?

– А шта смо ми чинили у њиховим годинама?!

Збуњен због толике смелости политичког саборца и истомишљеника, Мићуновић је предложио решење по

коме би се и вукови из Кризног штаба заситили, а и козе, унеколико, остале на броју:

– Михић мора напоље, а Козомара нека иде у *Сиорџи* и *свеџи*, то је наше издање. Тако ће сачувати заједнички стан.

– Пусти Козомару, мене Михић занима...

Мићуновић није ништа схватао, Оскар још мање, а Гордан и Љубиша су се, како-тако, извукли.

*

Кад сам му, неколико година касније, открио подвалу, предочивши му прави разлог Гордановог отпуштања с посла, за тренутак се наљутио, а потом је прешао преко мог безобразлука.

*

Владао је бесраман култ личности врховног Вође. Служили смо се езоповским језиком, изругујући се друштвеним светињама. Тај култ, свакако, није био по укусу ни једног дела владајуће елите, те је она показивала прећутно разумевање за извесне алузије и метафоре у нашим списима. Поред Оскара, било је и других јавних радника, писаца и уредника, у издавачким кућама и у новинама, који су покушали да измире очекивања политике са захтевима слободног стваралаштва, жмурећи сад на једно, сад на друго око. Цензура се сводила на пријатељско указивање, које писац није морао прихватити. Цензори који наступају у духу личних уверења, и који су нам, уз то, наклоњени, стављају нас на веће муке од крутих чиновника с маказама у рукама – према њима имамо емотивних обавеза, теже им се одупиремо. И Оскар се, од првог сусрета, трудио да ме изведе на исправан пут. Било ми је жао што тим путем, и поред мојих природних левичарских склоности, не могу поћи.

Упорно сам избегавао да уђем у Партију; после јунских
гибања 1968. престали су да ме наговарају на то.

*

После, када смо се коначно разишли, он ме је, у неком интервјуу, оптужио да сам га, између осталог, „цензурисао“. Претеривао је, као и обично, мада је оптужба садржала зрно истине. Ево о каквом се цензурисању ради.

Једно време је објављивао серију хроника у *Комунистичу*, не презајући од квалификација које су могле угрозити егзистенцију нападнутима. Поводом написа о професору Ж. В. скренуо сам му пажњу на то. С изразом детета ухваћеног у неваљалству упитао ме је, на улици, у шетњи:

– И шта сад да радим? Како то да исправим?

– Припази, кад говориш о живим људима. Ако хоћеш, дај ми...

Нисам довршио реченицу. Њен крај је требало да гласи: Дај мени рукопис да погледам, пре него што га однесеш у редакцију.

Цензор се може постати и са најбољим, пријатељским намерама.

Још једном сам се нашао у тој, глупој улози.

Године 1967, за време израелско-арапског рата, пошаље ми, из Ровиња, једну подужу песму у којој осуђује израелску агресију. Припремао сам недељни број листа, и пошиљка ме је ставила на муке. Јавим му се телефоном, и обазриво, предложим да сачекамо с објављивањем. Учинило ми се незгодно да, с обзиром на његово порекло („Србин Мојсијеве вере“), у овом часу осуђује своје далеке саплеменике.

Схвативши на шта циљам, силно се разљути, и ја одустанем од убеђивања. Сутрадан је у *Борби*, преко целе стране, изашла та несрећна песма. По Београду се причало како је отишао у Египатску амбасаду и понудио крв за Арапе, што је наравно, била измишљотина.

Касније, кад ме је почео нападати као реакционара и непријатеља слободе, моје пријатељско упозорење је представио као цензорску интервенцију.

Можда је, донекле, био у праву. Поштене намере не воде увек часним исходима.

*

Веран идејном избору узетом у младости – за тим избором су, тридесетих година, прошли бројни песници у Француској, Енглеској, Италији, средњој Европи, па и у Турској – Давичо се, после петогодишње робије, интернације и учешћа у завршним партизанским борбама, обрео у ослобођеном Београду, да се посвети обнови културног живота и заинтересованом праћењу изградње друштвеног уређења о коме је у годинама робијања сањао. Подухват није био лак, правци развоја су се укрштали са жилавим наслеђем. Песник их прати раздиран сумњама; поклици попут оног

Турчићу, груже, кућама обновљеним!

смењују се са малодушношћу и очајањем. Опчињеност извесном идејом једнакости, правде и богатства непрестано се сударала са голом, тупоумном стварношћу, која је имала прохтеве и потребе неускладиве са племенитим и неостваривим идеалима. Партијска биографија му је већ била натруњена мрљом због својевремене сарадње у Крлежином *Печашу*. У Крлежином критичком држању према вођству Партије препознат је троцкистички утицај, што је сматрано за смртни грех. Почетком педесетих

спор није био заборављен, мада се о њему није говорило. Оскар ће, тада, пасти у ново искушење скретања с линије, што ће открити поема *Човеков човек*, објављена 1953, а писана у месецима кад је Милован Ђилас, серијом чланака у *Борби*, предлагао либерализацију јавног живота, што су неки простоумни провинцијски апаратчици разумели као позив на укидање Партије. Поема је осуђена као застрашење у анархо-либералистичке воде (у којим другим водама истински песник уопште може пливати?).

Песник се, у тој узбуђеној Беседи са Горе, суочио са обесхрабрујућим чињеницама свакидашњице, у којој

*ни погласи није више монојол бојашаша
у овој ноћи изједначења зла,*

препознавши

севање малограђаншћине на све стране

и затекавши свог омиљеног ударника Турчића у улози малог поседника који је

*купио њиву од синдикалне наираде и дао
је у полуфеудалну полицију,*

ужаснут пред надирањем мрака и победом ноћи

над живошом посвећеном једнакостии...

Из тог, жељеног колико и нежељеног, свесног и истовремено и несвесног сукоба са Партијом, Давичо ће извући поуку без које се не може разумети његово држање у преосталих четрдесетак година живота.

Одлучиће се за безусловно поштовање званичне линије, без обзира на њена врлудања, узмицања и самопоприцања. Колико год био у власти малих анархистичких и надреалистичких демона, он изван те политичке организације није налазио ослонаца ни оријентира. Није их тражио, а и да јесте, не би их нашао. Изазови слободе, природна искушења песникована, заводили су га у егзи-

стенцијалну празнину, у погибелћну самоћу без истомишљеника и пријатеља. Десило се уразумљивање једног необузданог лирског талента, по цену гушења тоpline којом су обилувале ране песме. Отпор животу и његовим судбинским ограничењима, и негодовање против неправди класног друштва, преусмериће се у политичко спорење са савременошћу и савременицима.

Грађанска средина у којој се, као истакнути књижевник, кретао, и коју је, судећи по неким поглављима *Песме*, добро познавао, била му је органски туђа, као што је и он њој био неприхватљив. Остала му је Партија, та широка и брижна, строга и благонаклона породица. Боље него ико он је познавао недостатке те секташке организације – упознао их је на робији, и приказао у истоименој серији романа – али из ње није имао куд: није му било дано да се уљуљукује у илузијама које нуде нација, религија и идеалистичка филозофија. Партија је била једина друштвена структура којој је припадао, где се осећао као свој на своме. Није, дакле, реч о слободном идејном опредељењу, колико о психолошкој упућености маргинализоване јединке на скуп усамљеника и изопштеника који ће се, после освајања власти, омасовити каријеристима. Свако од нас тражи идентитет онамо где га може наћи.

Давичов савременик и идејни истомишљеник Луј Арагон ту ће везу изразити у једној чланкописачки стихованој изјави:

*Сећање и вид дала ми је моја Партија
Ја сам био као дете Дете што не зна
Да француско срце му је и крв црвена
Знао сам да је ноћ ова од свих шамнија
Сећање и вид дала ми је моја Партија*

И француски и српски песник су проживели земаљски век као страна тела у средини у којој су дошли на

свет. (Арагон је био ванбрачно дете високог полицијског чиновника, па га је, по уходаном грађанском обичају, мајка подигла у забаченом провинцијском селу, представљајући га као најмлађег брата). И једном и другом је једино једна уклета и изопштена политичка странка могла дати жуђено уточиште.

*

Ђиласовштина, на којој после јануарског пленума из године 1954. није инсистирао, прећутно му је опроштена, а *Човеков човек* деценијама неће бити прештампаван. Почев од 1954, па до смрти, песник ће се трудити да следи курс утврђиван на конгресима, пленумима и ванредним седницама, што је најлакше квалификовати као прорежимски конформизам. Оцена је само делимично тачна, и ваља је допунити неким олакшавајућим објашњењима. Поред жалосне храбрости човека који нема избора, напоредо са истрајавањем на неравном путу и дружењем са политичком елитом која је истовремено била привилегована и омражена (претежак терет за сваког осетљивог човека, поготово за песника!) код Давича је, у целом том несрећном раздобљу, било и искрене убеђености у исправност пута којим је вођство земље ишло. Он се свесно потчињавао, самопрегорно прихватајући непријатне услове борбе, имајући на уму велики циљ, с годинама све даљи и даљи. Те побуде су, у сталном сукобу са ненаклоњеном средином, постепено прелазиле у инат, у пркос, у мономанијачку тврдоглавост. Престоничко грађанство је још како сарађивало са комунистичким властодршцима, налазећи речи разумевања за полицијске званичнике и њихове пратиоце, али лирском песнику није праштало идеолошку заблуделост, управо зато што је била искрена, дакле, неизлечива и непоткупљива. Лакше је подносити самодржачку власт, него луду замисао о могућности револуционарног уна-

пређења живота и очовечења саможиве људске јединке! Марксизам је, за нашу политичку елиту, био изговор за очување власти, док је песник дубоко веровао у Марксов пројекат. Прагматични грађани су уважавали пројекат у коме су се благовремено снашли; њих је ужасавала верност идеалу људског збраћења. Власт се даде корумпирати; вера, поготово кад је очајничка, остаје неподмитљива.

*

Уза сву слепу оданост режиму, која је ишла до писања пригодних ода полицији, за тзв. свечане академије, Оскар је, дубоко у себи, одржавао слух и разумевање за гласове са којима се није слагао, ако су били лични, ако нису били класно обојени. Показивао је, барем пред мношвом, пријемчивост за оно што се косило са његовим схватањима.

Почетком седамдесетих, кад су борци за идејну чистоту кренули у нову хајку против непожељних појава (на удару се нашао „либерализам“), предложих Александру Тишми, уреднику Издавачке куће „Матица српска“, да изда један избор огледа Езре Паунда. Чинило ми се да би нашу јавност требало упознати са књижевним погледима тог луцидног и борбеног чудака. Намеравао сам да преведем десетак карактеристичних есеја, пре свега „Абецеду читања“. Тишмин одговор је био кратак:

– Не смем, поготово у овом тренутку...

Поћутавши, додаде:

– Једино ако би Оскар Давичо написао рецензију...

Он је члан ЦК Партије, његова реч се рачуна.

Одем код Оскара (често се сељакао, онда је становао у улици Проте Матеје) и изложим му тешкоћу. Тишма се не усуђује, ни он ни ја нисмо били у Партији. Вест о Паундовим политичким гресима стигла је у наше крајеве

пре његових стихова и огледа, а пошто се, ето, покреће нова идеолошка офанзива, издавачи су на муци. Хајде, помози...

– Добро, али зашто преводиш све те фашисте, Сиорана, Клодела, сад и Паунда?

– Пусти фашизам, напиши нам препоруку.

– Донеси књигу, да бар видим шта је то.

Однесем један избор Паундових огледа.

Он енглески није знао (дипломирао је на Романској катедри, поред француског служио се немачким и италијанским). Некако се снашао: сутрадан ми је уручио топлу препоруку за објављивање, на две-три густо исписане странице. Из написаног се видело да се упознао са садржајем књиге. Нахвалио је писца не помињући његову несрећну и свестрано осуђену политичку прошлост.

Рецензију ми је предао гунђајући:

– Не разумем, шта ти ово треба...

Однесем текст Тишми, он га с ногу прочита:

– После овога можемо објавити сабрана дела Езре Паунда.

*

Прича се, међутим, није с овим завршила. Две-три године касније, међу нама је дошло до коначног разлаза. Почео ме је јавно нападати, због свега што сам објављивао. Притом, као и обично, није бирао речи: реакционар, превртљивац, непријатељ напретка, фашиста. Као доказ мог фашистичког опредељења поменуо је у међувремену штампан превод Паунда.

У „Матици“ је лежала његова својеручно исписана похвална рецензија. Па шта? Ни за часак нисам пао у искушење да је изнесем у јавност. (То га не би много по-

годило, носио је и подносио и неке теже противречно-сти). Ја такву ситну пакост себи нисам смео дозволити. Рецензију је написао онај први Оскар, пун разумевања према песнику палом у немилост исправномислећег дела човечанства, Оскар – пријатељ преводиоца, љубитељ добре књижевне речи с оне стране добра и зла, независно од политичких мерила и рачуница. У том врском лиричару и сензибилном човеку повремено се будило једно пргаво, увређено и осветољубиво дете, агресивно због увреда нанесених његовом племенитом двојнику. То болно двојство обележиће другу половину живота и стваралаштва Оскара Давича. Племенити песник је, препоручујући Паунда, држао на уму добро књижевности, док се дуровито дете бавило политиком, практичном делатношћу лишеном лепоте и величине.

Волео сам оног првог, правог, душевног и самопрегорног Оскара; овог другог нисам узимао озбиљно. Он је био производ једног несрећног времена и рђаве смештености човека у веку и у животној средини.

*

Давичов животни пут, као и његово песничко дело, као да су се, почетком педесетих, разломиле и усмерили у новом правцу. *Вишња за зигом* је окончала и крунисала прву половину његовог песничког стваралаштва; ту ће збирку завршити напунивши четврту деценију живота. У преостале четири деценије структура стихова ће се битно променити, пропламсаји првобитног лиризма ће бивати све ређи и ређи. То раздобље ће испунити серија романа и полемичких списа, па ће му и стихови пасти под утицај прозне структуре. У реторичкој бујици надреалистичких слика здружиће се изазови ванвременог „модернизма“, уличног и чланкописачког језика, надреалистичких мутнина, вртоглавих звучних асоцијација „без севера и смера“. У том делу опуса критичари нису

ни покушали да се снађу; он је до данас остао непроучен, мада и у њему има јаких и занимљивих фрагмената. Лично и опште, дневно и древно, поетика и полемика, толико су измешани, да текст захтева специјалистичку анализу и посебну читалачку обуку.

У једном тексту из тог раздобља назначено је како Књаз Милош чини обљубу над холивудском глумицом Џоан Крафорд, или неком другом филмском звездом. То, с једне стране зачуђује, а с друге годи националној таштини: уверени смо да би нам књаз свакако осветлао образ, показао се на висини задатка: ако и у чему, у љубавној постељи се не морамо стидети ни пред којим народом на свету... Једанпут га, ипак, упитах откуд му та слика. Одговор ме је изненадио, и указује на функционисање једног менталног устројства. Оних се година прочуло да је Џоан Крафорд уложила капитал у предузеће за производњу минералне воде „Књаз Милош“ у Аранђеловцу. Њени долари су се, дакле, помешали са нашом водом, и песник је то преобразио у еротску слику. Пошто му је, добровољно, дошла на извор, наш је књаз знао шта даље да предузме.

*

Средином седамдесетих смо се коначно разишли. Наставио је да објављује непрегледне и недочитљиве збирке, кадикад и по две годишње, и да се обрачунава са целим светом, са смрћу, са живима и мртвима. Није му било изласка из дневне политике и њених суморних ритуала. Одлазио је у лов са руководећим људима, седео на седницама партијских форума где се, уз киселу воду (Књаз Милош!) млатила празна слама, и све то узимао озбиљно. За мене су те седељке биле заверенички договори усмерени против здраве памети, слободе и духовног самопоштовања. То се, ваљда, осетило и у мојим написима, па ме је, у више махова, напао. Из обзира према

ранијем дружењу, из захвалности за оно што је некад чинио, из поштовања према песнику *Дешинџива*, *Хане* и *Вишиње*, на његове нападе нисам одговарао, премда сам, с обзиром на нетачности и произвољности, могао лако ликовати. Егзистенцијална усамљеност, коју су прве три књиге стихова превазилазиле у полетном романтичарском замаху, све је више добијала болесну жестину. Убирати поене у обрачуна са таквим противником, бившим пријатељем, изгледало ми је нечасно.

Ђутао сам.

*

А у граду се, већ, о њему говорило као о доушнику.

Пребрза, простачка реч. Шта могу простаци, сем да упрошћавају...

Социјалистичку Југославију песник је осећао као изабрану државу, као претпоставку остваривања идеја за које се определио у младости. Природно је да слободан човек, у слободном друштву, слободно говори оно што мисли и осећа. Право говорећи, на страну загушљивост коју је изазивао култ Брозове личности, у том друштву није било систематског гоњења друкчије мислећих, а кад би Партија покретала хајке, он у тим хајкама није учествовао. Јавно, и приватно, нападао је појаве које је сматрао штетним и назадним. У такве „појаве“ је, неколико година, убрајао и моју маленкост. Само површност и зла воља могу ту врсту ангажовања изједначити са доушништвом. Оскарове „денунцијације“ су остајале без одјека и последица. Онај кога би напао могао је рачунати на разумевање јавности, и на широкогруду трпељивост самих власти. Тој врсти његових написа и интервенција на партијским форумима придавана је неодговарајућа важност; нападнути су, на олак начин, прибављали ореол страдалника и режимских жртава, иако режим, са том,

приватном иницијативом предратног комунисте није имао стварних веза. Политичка полиција је радила свој посао другим средствима, и другим каналима.

*

Кад смо код тих памфлета и пргавих обрачуна, треба рећи да су они, уза сву брзоплетост и лошу промишљеност, поседовали вербалну виртуозност и жестину недоступну његовим опонентима. Од српског језика он је, и иначе, тражио више него што је он научен и вољан да даје. Подмећући му стране синтаксичке обрасце, извлачио је нове склопове, нова сазвучја, сад плодносна и освежавајућа, сад натегнута и неприродна. И кад му се давао, и кад му се отимао, српски језик се у његовој радионици трзао, комешао, разоткривао, узимао нове залете, проналазио резерве свежег ваздуха. Међу његовим опонентима највише је било крутих најамника који су се језиком служили као пољопривредном алатком тупог сечива и дугачке држалице. Давичовски обртај фразе, његова стилска поставка, његова гостољубивост према различитим лексичким изворима, занимљив су и подстицајан догађај у историји наше писмености. Могао би се исписати читав мали речник срећних кованица, успешних обрта, смелих изокретања, са примерима адјективизације именица и поименичења придева на које нисмо навикли. Сви ти проналасци, и кад нису остварени по добром укусу, отварају перспективе за које наша традиција није знала. Већ и због тога тај, други део Давичовог књижевног опуса заслужује пажњу која је, за пишчева живота, изостала.

Ето зашто сам, и кад ме је називао фашистом, у дубини душе био на његовој страни: у спору између комотне, бројно и материјално надмоћне малограђанштине и гневног усамљеника морао сам држати страну у ћошак сатераног појединца, без обзира на вредност његових

схватања. Све су идеје разменљиве и мање-више исправне; оно што им даје тежину је исправност њихових заступника, и цена коју плаћају, или су спремни да плате. Очајан, расрђен, беспомоћан пред призорима обезвређивања једног великог идејног пројекта, био ми је људски ближи од чаршије која га је једнодушно клеветала и мрзела. Са њим сам се, како-тако, могао идентификовати; са руљом склоном линчу – не. Био ми је ближи у криву него грађански ићи и коленовићи у праву.

Не само онда, него и данас; и не само он, али он посебно.

*

Аутсајдер, маргиналац, црни никоговић, приватни комуниста, дивљи револуционар који је, као гимназијски професор, тридесетих година у Бихаћу основао ћелију спремну за дизање устанка, за шта је одлежао пет година у Сремској Митровици, очајнички се залагао за друштвено уређење које је све мање веровало у себе и своје историјско послање. Његово донкихотско витештво ни партијски врх није прихватио нити следио. Пијани расипник талента од кога би неко други начинио плодоносан улог на берзи сиромашне провинцијске културе, са каматама и тантијемама, он је свој капитал уложио у фирму која је очигледно пропадала, савршено равнодушан према мерилима ситносопственичког успевања и напредовања. Ко га је, са таквим врлинама из којих су проистицале све његове мане, могао следити? Прорежимско опредељење је узимано за неопростив грех, утолико више што га је истицао на изазован, пркосан начин. Стварао је и умножавао непријатеље где год се за то указала прилика, укључујући и браћу по перу, а у политичкој елити, по природи њеног устројства, пријатеља није могао имати. Свађалица добре душе, раздражљиво дете које говори више од онога што мисли, и ружније

од онога што осећа, побуњеник који је имао несрећу да присуствује остваривању младалачких идеала на неплодном тлу и са мањкавим људским материјалом, остало му је једино да плива узводно, да сипа увреде не толико на адресу класних непријатеља, колико против устројства живота. Ударио је, голорук, на окружење, и оно му је вишеструко узвратило. Стекао је углед најомраженијег београдског писца.

*

Сукоб између славуја и змаја, што га је Лаза Костић уочио код свог пријатеља и сапутника Јована Јовановића Змаја, поновиће се у случају Оскара Давича на још тежи и драматичнији начин. Пој славуја је умукнуо средином педесетих. Оно што ће, потом, записивати у стихованом облику све мање ће се разликовати од прозног израза. Змај Огњени Вук, *alias* Раксо Очивад, покренуће полемички дијалог са епохом, са непоправљивошћу људске природе и неизлечивошћу људске судбине. Змај је сипао ватру приватног једа без ослонца у стварном свету, лишен вере и наде које би га уздигле над разочарањем због пропадања великог историјског пројекта. И опет, уз изливе несудржаног гнева има, у тим књигама и списима, бар повремено, задивљујуће језичке инвентивности; као да је једино у језику налазио одушак и утеху. Нада у могућност уљуђења живота покопана је у *Човековом човеку*, мада је протестна нота носила и зрачак друкчијег развоја ствари. Гнев кога је, дакако, било и у првом, славујском раздобљу певања, остао је без самоиспуњења што га доноси борбена загрејаност сањара. Садашњица се показује недостојна за остварење велике замисли, али она је само неповољан тренутак у процесу незадрживог напредовања. Оскар Давичо је осећао, мислио, дисао и умовао у духу хегелијанске дијалектике превазилажења и преображавања, где се слобода непрестано потврђује у новим

узлетима и заокружењима и вртоглавим премошћењима, где ниједан облик није коначан, и ниједно достигнуће неразориво. Преображаји су отворени према бескрају, без ослонца на тлу видљиве стварности која, јалова, није заслуживала нарочиту пажњу. Недостигнута срећна будућност се растворила у утешној бесконачности.

*

Тражи се много стрпљења и саучесничке добре воље да се послушну одједи једног очајног солилоквијума, да се ухвате везе и правци у пробијању кроз вербални густиш друге фазе Давичовог певања. Примера ради, задржаћемо се на поеми *Трема смрти*; у њој је покуљало неутешно незнађе материјалистичког доживљаја људске егзистенције. Живот не има смисла изван сопственог произвољног устројства, ни другог циља сем осуде на настављање и мењање; смрт је, у таквој визији, неиздржљив скандал, а она што је човек наноси човеку чист ужас. Радост битисања је у власти Ероса који, на врхунцу свог остваривања, дотиче и осваја, за тренутак, једини метафизички дар који смо кадри да примимо, служећи, истовремено, у овоземаљским оквирима, одржању врсте. Против смрти, и кад је природна, и кад је насилна, Песник је страсно војевао. Она је неразумљива и неприхватљива кад долази од Природе, а гнусна кад долази од Историје.

*

Поема је посвећена Мирку Д., комунистичком активисти кога су, у грађанском рату 1941–1945, заклали српски национални борци, четници. Рат је, иначе, пожељна акција кад се води за остваривање промена у духу напретка, а разбојничка и зверска ако јој је улог очување поретка и одбрана традиционалних установа као што су држава, монархија, нација, вера, име, и сличне, историјски пролазне установе. Стихови, незадрживо дугог даха,

натопљени су убиственим набојем мржње према сваком другачијем схватању и осећању, па и према неким на-опако доживљеним одељцима из мог романа *То*. Само-уверени наступ у име револуционарне идеје Добра, по жестини мржње, држи противтежу онима који су своју визију праведног друштвеног уређења бранили двосеклом камом.

*

Четници су за Песника нижа, људског имена недо-стојна створења.

Одустајем од разумевања убиства

читамо на страни 108. ове преболне поеме. Тај узвик примамо са тужном уздржаношћу. Изазов разумевања је, рекло би се, ипак постојао, али га је надвладао задрти бол. У прихватању хегелијанске дијалектике и логике Песник је прескочио одељак у коме се говори о улози зла.

Структура стиха је, и иначе, у дугом низу касних збирки и поема, темељно разорена. Кантилену је заменила полемичка проза широког замаха, лирски субјекат је одустао од својих основних права, изгубио се у вртоглавици асоцијација, у слаповима дивљих смисаоних токова, где се речи поводе за сликама, где слике извиру из поигравања речима, где се мисаона конструкција држи на звучним чаролијама и експлозијама случајних укрштаја. Тек успостављена слика се, у следећем ретку, без доброг разлога, поништава и одбацује, синтакса је потчињена свеобухватном и непомерљивом језичком обрасцу. Негодовање због зверског (које убиство није зверско?) усмрћења саборца и сабрата преобраћа се у полемику са смрћу као таквом, у филипику против суштинске истине човекове судбине. Посебно мрачна инкарнација смрти је четнички начин извршења најтеже казне:

Један човек је заклан, сви су људи у ишћању.

Сва је несрећа у томе што је и кољач људско биће, што и он делује у име „идеала“. Песник му пориче квалитете људског. Атеистичко поверење у човека као у меру свих ствари пориче сама историја. Песник не жели да зна за дијалектичку улогу зла, признату и од религије: без Јудине издаје не да се замислити искупљујуће страдалништво Христа. Давичо је сва та питања поједноставио до детињасте једностраности; он је Бога сврстао у непријатељски политички табор. Вишњи се у поеми појављује као окупатор људских живота; Аврам, упућен од Бога на убиство Исака, проглашен је за сарадника окупатора, за старозаветног Дражу Михаиловића! Уживање у осветничком светогрђу спушта се до вулгарних инсинуација о калуђерицама–проституткама.

Срозавање певања и мишљења не искупљују повремене игре речи. Огрезао у политизовани унутрашњи монолог песник је, попут трбухозборца на психијатријском каучу, отворио славине кроз које куља мутљаг секса и смрти, Ероса и Танатоса. Од давичовских врлина из првог, „славујског“ раздобља певања остала је рутинска техника. Змај Огњени Вук је свог славуја удавио суровије од чика-Јове. Стваралачка самоћа се уздигла на јалову висину непознату у нашој новијој књижевности.

Колико смо, у том нездравом времену, водили рачуна о једном драгоценом лирском таленту? Јесмо ли покушали да га сачувамо? Колико је он хтео, и знао, да чува себе? Нисмо ли, без размишљања, упали у замку коју је он сам себи поставио? Он је, свакако, имао права на самоубилачку лудост. Средина је морала бити мудрија од њега...

*

Средином осамдесетих чух да је оболео и реших да га посетим. Та неће, ваљда, политика ликовати над људском међуупућеношћу, над сећањима, над живо-

том? Политика, као споља наметнуто зло у мишљењу, гледању и поступању... Његов комунизам, и мој антикомунизам ми се, у једном часу, учинише подједнако жалови видови нижеразредног мишљења. Живот мири и много веће супротности од политичких опредељења. Не, никад нисам био његов истомишљеник, али сам се дуго држао пасивно, и њему се, због моје пријатељске наклоњености, чинило да смо на истој линији. И онда сам се почео даљити. У офанзиви, коју је повео против растућег антирежимског расположења, морао је и мене закачити. Његове сам оптужбе гутао са надмоћном тугом и ћутљивом нелагодом. Био је у тежем положају од мене. У његовим агресивним чланцима било је нечег незрелог, немоћног, и самим тим незлобивог. Претеривао је, да. А ни ја се, у отпору према режимским лажима, нисам држао мудре мере. Превиђао сам да је лаж важан, можда и битан састојак планетарног политичког живота. Који поредак, која власт, која државна управа могу задовољити песника, и, уопште, човека заклетог слободи?

Бранио је своју Партију, а за то се, оних година, тражило храбрости, самопожртвовања, племените лудости. Ја сам покушавао да нађем неки други излаз. (Нисам га нашао.) Он је стајао у тачци из које није имао куда.

Био је одвећ усамљен да би био сасвим у криву.

*

Поручих преко заједничког пријатеља да бих желео да се сретнемо. После пола сата стиже повољан одговор.

Дочекао ме је са озбиљном љубазношћу. Дадох му један репринт француских надреалистичких текстова из двадесетих година, да га подсетим на младост.

Бирали смо речи, избегавали оно што би саговорника могло повредити. У мислима смо, вероватно, били врло удаљени, али смо у души били добронамерни.

Донео је, из кухиње, погачу и чанак соли:

– Узми, да видиш што је добро!

– Хлеб и со, то је српска народна добродошлица. Ниси ваљда и ти почео да србујеш?

– То је и јеврејски обичај.

Погледао ме је необично топло, и тужно.

– Ти знаш колико сам те волео...

Да избегнем разнеживање, испричах му једну веселу згоду:

– Међу твојим нападима, један је изазвао занимљиву збрку. Негде си написао да сам рођен у једном селу испод Равне горе, циљајући на четничку опредељеност Качерског краја, и сад се то у емигрантској штампи појављује као озбиљан биографски податак.

– Где нађоше да од мене узимају податке, код мене је све измишљено...

*

На крају тог, последњег, опроштајног виђења даде ми једну од последњих збирки, са посветом „Мићи, да опрости штампарске и друге грешке“.

– Шта, има много штампарских грешака?

– Нема ниједне – одговори мргодно.

Први пут у двочасовном разговору ту оманух у проницљивости.

*

Млади људи, на чија писма уредно одговарам, чије рукописе пажљиво ишчитавам и, у границама својих могућности, препоручујем издавачима, за ту предусретљивост треба, унеколико, да захвале и Оскару Давичу.

Ја им само враћам оно што ми је Оскар, пре шездесет година, дао.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрашевић, Коста 34
Аврамовић, Марко 313–335
Адамовић, Владимир 255
Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno) 132, 133, 137
Алексић, Бранко 163, 174
Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 289
Андоновска, Биљана 209–236
Андрић, Иво 417
Арагон, Луј (Louis Aragon) 103, 318, 447–448
Aspley 265, 275
- Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 69
Бал, Хуго (Hugo Ball) 133
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 150
Бандић, Милош И. 412, 413
Бароу, Колин (Colin Burrow) 75
Барт, Ролан (Roland Gérard Barthes) 232
Батај, Жорж (Georges Bataille) 210, 233, 302, 309, 383
Бахтин, Михаил Михайлович (Михаил Михайлович Бахтин)
57–60, 70, 71, 74, 75, 356
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 368, 376
Баштић, Мила 254
Бекић, Томислав 311
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 111
Берђајев, Николај Александрович (Николай Александрович
Бердяев) 49, 52, 297
Бити, Владимир 382, 395
Бланшо, Морис (Maurice Blanchot) 298, 310, 323, 325, 334
Блејк, Вилијам (William Blake) 69
Богдановић, Милан 102
Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 306, 310
Бошковић, Драган 233
Брајовић, Тихомир 39, 52, 80, 90, 112, 118, 121–139, 188,
202–204, 258, 275, 307, 310, 314, 315, 318, 334, 376, 380,
381, 385, 386, 395
Бранковић, Вук 87

Брент, Берлин (Berlin Brent) 166, 174
Бретон, Андре (André Breton) 15, 98, 100, 101, 103, 105, 114,
121, 123, 125–130, 132, 133, 137, 159, 218, 226, 227, 233,
264, 376
Брехт, Бертолд (Bertolt Brecht) 420
Брит, Дејвид (David Britt) 138
Буда 126
Букумировић, Србислава 83, 331
Були, Мони де 395

Васиљев, Душан 34
Видаковић Петров, Кринка 64, 75
Винавер, Станислав 21, 57, 79, 366, 421
Винквист, Тејлор (Taylor Winquist) 133
Винквист, Чарлс (Charles E. Winquist) 138
Витас Милетић, Славица 254
Вујадиновић, Звездан 395
Вучо, Александар 366, 421, 422
Вукадиновић, Алек 155
Вукићевић, Дејан 91
Вулф, Кирстен (Kirsten Wolf) 167, 174
Вучковић, Радован 23–36, 205

Гавриловић, Зоран 238, 254
Гачев, Георгиј Дмитријевић (Георгиј Дмитриевич Гачев) 58
Гојковић, Дринка 310
Готовац, Владо 418
Глишић, Милован 294
Грдинић, Никола 408, 413
Гроден, Жан (Jean Grondin) 382, 395
Грујић, Никанор 86

Данојлић, Милован 78, 79, 81, 83, 84, 151, 156, 310, 316, 334,
371, 375, 396, 388, 389, 402–404, 414, 437 – 461
Данон, Оскар 424
Дарвин, Михаил Николајевич (Дарвин Михаил Николае-
вич) 192, 201, 205, 206
Дединац, Милан 15, 228, 244, 395, 421, 422
Делић, Јован 9–11, 15–22, 37, 52, 75

Деретић, Јован 141, 154, 156, 239, 254, 343, 362
Дерида, Жак (Jacques Derrida) 210, 266, 275, 383, 396
Димић, Владимир Н. 310
Дифрен, Микел (Mikel Dufrenne) 308, 310
Доментијан 85, 150
Донат, Бранимир 418
Драинац, Раде 34, 340
Дучић, Јован 57, 59, 142, 189, 190, 282, 422

Борђић, Стојан 35, 203–206, 313, 396
Билас, Милован 436, 446
Будичи, Ђовани (Giovanni Giudici) 418, 420
Ђурић, Мина 379–397

Едс, Довн (Dawn Ades) 264, 275
Еко, Умберто 308, 310
Елдред, Мајкл (Michael Eldred) 138
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 85, 89, 250, 420

Живадиновић, Ване Бор 396

Загоричник, Франци 418
Злобец, Цирил 419
Зоговић, Радован 421, 422
Зоговић, Мирка 244, 254

Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 289
Ивањи, Иван 212, 234
Ивков, Милета Аћимовић 297–312
Илић, Александар 395
Илић, Војислав 298

Јањић, Душан 137
Јакшић, Ђура 109, 142, 144, 367
Јаћимовић, Слађана 277–296
Јевтић, Милош 99, 118
Јерков, Александар 228, 230, 234
Јерковић, Д. 34
Јесењин, Сергеј (Сергей Александрович Есенин) 69

Јовановић, Александар 414
Јовановић, Бојан 304, 310
Јовановић, Ђорђе 16, 103, 227
Јовановић, Јован Змај 109, 142, 456, 459
Јовановић, Љиљана 309
Јовић, Бојан 159–175
Јовичић, Владимир 413, 414
Јовкић, Прока 34
Јоцић, Љубиша 229, 234, 239, 254, 395
Јуван, Марко 49, 52
Јуришић, Јаков 379, 391, 396

Кадорези, Доменики Черони (Domenico Cerroni Cadorese) 418
Калезић, Василије 39, 52
Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 269, 276
Карајан, Херберт фон (Heribert Ritter von Karajan) 425
Караџић, Љиљана 254
Караџић, Вук Стефановић 79, 86, 108, 142, 149–151, 249
Кардељ, Едвард 281
Катафи, Бартоло (Bartolo Cattafi) 418
Катул, Гај Валерије (Gaius Valerius Catullus) 168
Кинекер, Фридрих 297, 310
Кипријан Рачанин 147, 148
Киш, Данило 20, 137
Кларк (Jacqueline R. Clarke) 168, 174
Клодел, Пол (Paul Claudel) 449
Комељ, Миклаж 321, 331, 332, 334
Комненић, Милан 311
Константиновић, Радомир 32, 35, 40, 43, 48, 53, 85, 87, 150,
151, 156, 203–205, 209, 213, 214, 225, 234, 235, 238, 259,
275, 280, 295, 298, 310, 331, 334
Коруновић, Горан 257–276
Костић, Ђорђе 16, 104, 118, 227, 366, 422, 423
Костић, Звонимир 340, 361, 362
Костић, Лаза 142, 456
Козомара, Љубиша 441, 442
Конфуџије 126
Кошута, Мирослав 418
Кристева, Јулија (Јулија Кръстева) 210, 274

Крафорд, Џоан (Joan Crawford) 452
Крлежа, Мирослав 25, 36, 47, 153, 275, 420, 445

Ладан, Томислав 317, 334
Лалић, Иван В. 88, 325, 414
Лебедева, Наталија Борисовна (Наталья Борисовна Лебедева)
58–60, 74
Лебл-Албала, Паулина 148
Лежен, Филип (Philippe Lejeune) 346, 347, 361
Лепенис, Волф (Wolf Lepenies) 308, 310
Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 132, 133, 137
Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 55,
68, 69, 74, 75, 307, 310
Лотреамон, Исидор Дикас (Lautréamont, Isidore Lucien Du-
casse) 121, 126, 137, 139
Лохвицка, Мира (Мира Лохвицка) 68
Лукић, Света 212, 234, 361

Љапина, Л. 192, 193, 205
Љуштановић, Јован 365, 376

Маиорино, Ѓанкарло (Giancarlo Maiorino) 200
Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владими-
рович Маяковский) 79, 340, 402, 420
Маклуан, Маршал (Marshall McLuhan) 388
Максимовић, Данијела 417–428
Максимовић, Десанка 418, 422
Мандељштам, Осип (Осип Эмильевич Мандељштам) 69, 75
Маринковић, Александар 310
Марино, Адриан (Adrian Marino) 278, 295, 364, 370, 376
Марковић, Бранислав 311
Марковић, Марија 311
Марковић, Миливоје 400, 414
Марковић, Миодраг 310
Марковић, Светозар 34, 86, 87
Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 19, 20
Маркус, Лора (Laura Marcus) 350, 361
Маршак, Самуил (Самуил Яковлевич Маршак) 68
Матеј, апостол 100

Матић, Душан 15, 41, 51, 53, 89, 104, 118, 169, 205, 244,
396, 421, 422
Матић, Лела 137
Марић, Сретен 311
Меад, Вилијам Е. (William E. Mead) 167, 168, 174
Медведев, Павел Николајевич (Павел Николаевич Медве-
дев) 57, 58, 75
Мелвингер, Јасна 203, 205
Мериђи, Бруно (Bruno Meriggi) 417, 418
Микић, Радивоје 188, 206, 339–362
Милановић, Александар 141–156
Милићевић, Никола 239, 254, 257, 276
Милићевић, Оливера 255
Милосављевић, Петар 245, 254, 317, 319, 334
Милош, кнез 86, 149
Миљковић, Бранко 78, 81, 82, 84, 86, 91, 121, 124–127, 131,
135–137, 233, 244, 340, 341, 439
Миндеровић, Чедомир 421, 422, 443
Миочиновић, Мирјана 137
Мирић, Ј. 225
Мирковић, Милосав 402, 412, 414
Михаиловић, Драгољуб Дража 459
Михић, Гордан 441–443
Мицић, Љубомир 34
Мичини, Еуђенио (Eugenio Miccini) 418
Мишић, Зоран 88, 154, 156, 298, 310
Мојсић, Софија 311
Монро, Мерилин (Marilyn Monroe) 291
Моралић, Ана 255

Надо, Морис (Maurice Nadeau) 127, 138
Настасијевић, Момчило 57, 59, 109, 190
Негришорац, Иван 308, 310, 396
Нешковић, Пеђа 117
Николић, Милица, 188, 205, 211, 234, 235, 237, 299, 313,
315, 317, 333, 335, 343, 361, 387, 396
Новаковић, Бранка 255
Новаковић, Јелена 169, 174, 255
Његуш, Роксанда 234

Одн, Вистан Хју (Wystan Hugh Auden) 56
Онг, Валтер (Walter Ong) 396

Павловић, Миливоје 390, 396
Павловић Миодраг 70, 75, 79, 80, 83, 85, 88, 91, 152, 154–
156, 180, 185, 206, 229, 230, 233, 327, 335
Палавестра, Предраг 78, 79, 91, 328, 335
Пандуровић, Сима 142, 298
Париповић, Сања 399–415
Паунд, Езра (Ezra Pound) 449, 450
Пековић, Слободанка 37–53
Перишић, Игор 230, 234
Перишић, Недељка 237–255
Перовић, Драгомир 138
Перуничкић, Емина 395
Петковић, Владислав Дис 67–70, 144, 197, 216, 233, 298, 422
Петковић, Новица 177, 185, 298, 310, 311
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 197
Петров, Александар 55–76, 238, 240, 243, 254, 313, 316, 318,
335, 380, 396, 410, 414
Петровић, Бранислав 339–343, 355–362
Петровић, Мирјана 192, 205
Петровић, Растко 59, 65, 109, 211, 282, 285, 286, 291, 295,
340, 366, 422
Петровић, Светозар 395
Пијановић, Петар 95–119
Пињоти, Ламберо (Lamberto Pignotti) 418
Платон (Πλάτων) 393, 396
Пол, Кеј (Key Paul) 166, 174
Пољански, Бранко Ве 34, 395
Попа, Васко 85, 86, 88, 92, 155, 190, 229, 230, 233, 235
Поповић, Богдан 148, 249, 421
Поповић, Јован 34, 421, 422
Поповић, Коча 98, 129, 138, 366, 396
Поповић, Павле 421
Поро, Антоан 242, 254
Прица, Чедо 418
Пруст, Марсел (Marcel Proust) 239
Путник, Јован 212, 213, 235

Рабони, Ђовани (Giovanni Raboni) 418
 Раго, Микеле (Michele Rago) 418
 Раденковић, Радослав 390, 396
 Радичевић, Бранко 142
 Радовић, Борислав 82, 83, 91, 188, 191, 195, 205, 206, 299,
 300, 303, 311, 316, 376, 384, 396, 436
 Радојчић, Ђорђе Сп. 85
 Радоњић, Горан 177–186
 Раичковић, Стеван 77, 78, 83, 91, 228
 Ракић, Милан 37, 38, 59, 142, 298, 422
 Ратковић, Ристо 34
 Рејмон, Марсел (Marcel Raymond) 318, 335
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 289
 Рид, Кристофер (Christopher Reed) 132, 138
 Ристић, Живојин 310
 Ристић, Марко 17, 25, 36, 98, 129, 138, 226–228, 233, 365,
 376, 404, 414, 421, 422
 Рихтер, Ханс (Hans Richter) 133, 138
 Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 85
 Ружмон, Дени де (Denis de Rougemont) 300, 311

Сапогов, В. А. (Вячеслав Александрович Сапогов) 192–196,
 206
 Сапогов, П. (П. Сапогов) 192
 Свети Сава 86, 87, 148
 Светић, Милош (Јован Хаџић) 86, 149, 150
 Секви, Ерос (Eros Sequi) 418
 Симовић, Љубомир 361
 Сиоран, Емил (Emile Cioran) 450
 Скард, Сигмунд (Sigmund Skard) 174
 Славичек, Миливој 418
 Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 133, 134, 138
 Соловјов, Владимир (Владимир Сергеевич Соловьев) 303,
 311
 Спатола, Адријано (Adriano Spatola) 418
 Срезојевић, Душан 34
 Стаљин, Јосиф Висарионович (Јосиф Виссарионович Ста-
 лин) 17, 22
 Стангос, Никос (Nikos Stangos) 138

Стерјопулу, Елени Апостолос 87, 194, 195, 199, 205, 206,
407, 414

Стефан Немања 87

Стефановић, Мирјана Д. 362

Стојановић, Југана 310

Стојковић, Боривоје 24, 36

Сократ (Σωκράτης) 126

Спроге, Љ. (Л. Спроге) 192

Тамарченко, Н. Д. (Тамарченко Н.Д.) 57, 58, 75

Таутовић, Радојица 212, 235, 238, 239, 255

Тезауро, Емануел 244

Тејлор, Виктор Е. (Victor E. Taylor) 138

Тејлор, Чарлс (Charles Taylor) 309, 311

Тешић, Гојко 40, 53, 105, 106, 118, 235, 396

Тешић, Милосав 155

Тињанов, Јуриј (Юрий Николаевич Тынянов) 59

Тито, Јосип Броз 105

Тишма, Александар 449

Тодоровић, Гордана 436

Тодоровић, Милош 311

Тодоровић, Мирољуб 390

Тодоровић Лакава, Душица 310

Токин, Бошко 395

Толстој, Светлана Михајловна (Светлана Михайловна Тол-
стая) 70–72, 75

Тосканини, Артуро (Arturo Toscanini) 424

Трајковић, Никола 137

Требјешанин, Жарко 369, 376

Трифунковић, Ђорђе 85

Туркони, Серђо (Sergio Turconi) 419

Туцовић, Димитрије 87

Ђирило (Κύριλλος) 86, 87

Ђорац, Милорад 152, 156

Ђосић, Бора 366, 377

Угуси, Клаудио (Claudio Ugussi) 418

Ужаревић, Јосип 200, 202, 206

Ујевић, Аугустин 35, 36, 121, 129–131, 134–136, 138
Ушакова, Татјана (Татјана Ушакова) 68, 75

Ферети, Ђан Карло (Gian Carlo Ferreti) 418
Филиповић, Фрида 137, 376
Флакер, Александар 364, 377
Форти Марко (Marco Forti) 418
Фоменко, И. В. (Игорь Владимирович Фоменко) 192, 199,
206
Фридрих, Хуго 299, 311
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 98, 111, 128

Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 365
Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 301, 311
Хајсен, Андреас (Andreas Huyssen) 138
Хамовић, Валентина 363–378
Хамовић, Драган 77–92, 311, 396
Хегедушић, Крсто 25, 36
Хопкинс, Дејвид (David Hopkins) 128, 137
Хоркхајмер, Макс (Max Horkheimer) 132, 133, 137
Христић, Јован 80, 81, 91, 418, 422, 425

Цара, Тристан (Tristan Cara) 133
Цветајева, Марина (Марина Ивановна Цветаева) 68, 69
Црњански, Милош 33, 59, 189, 190, 211, 228, 233, 235, 289,
421

Чачиновић Пуховски, Надежда 137
Чиплић, Милоје 395
Чолић, Милан 52
Чоловић, Иван 309
Чосер, Џефри (Geoffrey Chaucer) 167

Џаџић, Петар 137, 212
Џеј, Мартин (Martin Jay) 210

Шантић, Алекса 421
Шеатовић Димитријевић, Светлана 187–207
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 68, 69, 75, 167

Шлегел, Фридрих (Friedrich von Schlegel) 121, 122, 127, 136,
138, 139
Шмид, Волф (Wolf Schmid) 354, 362
Шнајдер, Ђуро 230, 235
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 297, 311
Шољан, Антун 239, 255, 258, 276

ПЕСНИЧКА ПОЕТИКА ОСКАРА ДАВИЧА
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2
БИБЛИОТЕКА ШАБАЧКА
Шабац, Масарикова 18

*

За издаваче

др Весна Матовић
Соња Бокун Ђинић

*

Лектор и коректор
Недељка Перишић

*

Превод резимеа на енглески
Тијана Тропин

*

Израда индекса

Марко М. Радуловић
Марко Аврамовић

*

Тираж

300 примерака

*

Прелом и штампа

Штампарија АКАДЕМИЈА
Краљице Наталије 43, Београд

*

ISBN 978-86-7095-191-4

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
821.163.41.09-1 Давичо О. (082)
821.163.41:929 Давичо О. (082)

ПЕСНИЧКА поетика Оскара Давича:

зборник радова / [уредници Јован Делић, Драган Хамовић]. - Београд : Институт за књижевност и уметност : Шабац : Библиотека шабачка, 2013 (Београд : Академија). - 473 стр. ; 19 цм.

- (Наука о књижевности. Поетика истраживања ; књ. 15) "Овај зборник је резултат рада на пројекту 'Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века : национални и европски контекст' . . ." --> полеђина насл. листа. - Тираж 300. - Стр. 9-11: Кад је Шабац био даље од неба / Јован Делић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз поједине радове. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-191-4 (ИКУ)

а) Давичо, Оскар (1909-1989) - Зборници
COBISS.SR-ID 196444428