

АЛЕКСАНДАР М. ЈЕРКОВ\*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

### КАКО ЈЕ ЧИКА ЈОВА ПОЈЕО ЗМАЈА\*\*

**Од *џрабесине до марџинокриџике*: о улози *џешке речи* у стиху;  
о песничкој визији и поетици; о стварању, не само чувању  
традиције; о култури сећања и о историји књижевности;  
о француској и српској поезији.**

Текст који следи пита се о томе да ли постоји песничка визија која би могла да одреди домете песничког дела Јована Јовановића Змаја и да ли познајемо целину те визије и поетички програм који она најављује. Тако се поставља теорија тешке речи у стиху, али и показује да је битан хоризонт пеничког стварања овог песника заправо маргинализован, као и то да се без тог хоризонта не види какво место у поетичком систему има поезија за децу Чика Јове Змаја. То је и нека врста бочног одговора на дилему да ли је Јован Јовановић Змај велики песник.

*Кључне речи:* Јован Јовановић Змај, песничка визија, поетика, тешка реч, маргинокритика, историја савремене српске књижевности, Виктор Иго, Бодлер

Прошло је доста времена откако нас је мој стари професор Слободан Ж. Марковић на Вуковим данима и у Тршићу, или у Народној библиотеци и Задужбини Десанке Максимовић која се у њој налази, окупљао. Чинио је то са посвећеношћу и трудом, са благошћу и пажњом према свакоме. И био окружен множином колега, а понекад и помало, био је и усамљен. Под старост, која је до њега долазила споро и тешко

---

\* aleksandar.jerkov@gmail.com

\*\* Текст и белешка су резултати рада на научном пројекту *Смена поетичких џарадиџми у српској књижевности 20. века – национални и европски контексти (178016)* у Институту за књижевност и уметност који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, како би другачије могло бити.

савладавала отпор јаке воље човека који се никада не предаје, све би сам организовао и о свему се бринуо. Иде то и на мој рачун, јер његов асистент је хтео све ако је реч о књижевности, али углавном ништа није предузимао да помогне у организацији неке манифестације, а није се то од њега ни тражило – тако је мене стари професор проценио, као и један стари заставник у војсци, код кога сам био ћата, који је само одмахнуо руком, како старији људи знају да учине уместо да кажу: ма пусти овог филозофа. Данас ме је помало стид што је стари профа сам одбројавао мале дневнице које нам је упркос свему умео да обезбеди, чак и у оскудици деведесетих. Још памтим, и то лепо, са топлином, како је доброћудно слегнуо раменима и дао ми ту постсоцијалистичку надокнадицу за тзв. интелектуални рад. Макар и мајушна, надокнада је била траг одавно утихле какве-такве правичности и односа према тумачењу књижевности. Данас млади истраживачи имају јадну привилегију да плате све своје трошкове, па још и котизацију, а у свету су се појавиле чак и туристичко-академске институције које зарађују на назовинаучним скуповима, што је горе него у научно-сатиричним Лоцовим романима. Благо свету а и нама с њим, још ћемо се ми свега нагледати и науживати. У свету у којем треба да платиш банци што чува твој новац, како се чудити што можеш да платиш када баш хоћеш да тумачиш књижевност? То је главна карактеристика савременог света – плати. У њему смо упознали бољу правду од пропалог социјализма и научили како је немати одличан предуслов за интелектуални рад. И сад са радосћу и стидом можемо да гледамо студенте како плаћају да би учествовали на скуповима младих филолога. Од чега они то плаћају, то није тема која треба да нас брине, ми смо сада једно савремено друштво. Када неки студент не може да упише докторске студије јер нема од чега да то плати, боже мој, то је нова друштвена правда. У тој правди нема више места за благу руку старог професора који свакоме даје још по неки динарчић, као у некој лепој старој причи, само да још каже, на, узми, ваљаће. Добро је да још има места макар за сећање, а стари профа је био дискретни левичар, човек једног данас пропалог система који је умео да у њему нађе боље могућности. Не брише се из сећања како ме је, када сам дошао на факултет, тако се каже када те изабери (ја њему испрва баш и нисам био по вољи, господинчић занесен писцима којима се он уопште није бавио и теоријама које га баш уопште нису интересовале; после ме је тако лепо заволео, што је у мом животу чест случај када се превазиђу предрасуде, а и ја сам њега, ја волим ту старинску српску честиту благост и доброћудност, баш волим), посадио у фотелу, погледао право у очи и упозорио. Види, рече, о вама сада нико не брине, у моје доба се знало, ради и буди уредан, после неког времена порашће плата, после ћеш добити стан, ако

хоћеш ићи ћеш даље да се усавршаваш, а сада тога нема, мораш о себи сам да се бринеш. То је још 1984. било његово виђење једног урушавања и његових последица, хтео је да ме одмах упозори на све, а после је бринуо о мени, до краја живота, очински, као што је и био вршњак мога оца, само је много дуже поживео. Имао је дуг, испуњен живот и умео је да живот носи.

Колико ми је данас вредан благи осмех, чак нека мала збуњеност коју сам понекад видео на лицу нашег Ж-а. Сад када имам година колико је он имао тада, можда ипак мало боље разумем шта је могао помислити у неким ситуацијама, осмехнем се и ја њему и волео бих да једном, кад за то буде време, и мене неко овако призове у сећање. Различити смо људи у много чему, нашла би се макар и једна битна особина која нам је заједничка. Ташта је то жеља, али поштено признање. Давали су неки од наших старих професора свему лични тон, ниси ни ишао на скуп као такав него код Ж-а, како смо га увек звали, што треба читати као име од миља, а имао га је одувек. Било је и шале, знало се рећи АФЖ Марковић. (Студенти неће знати шта је Афеже. Нека изволе наћи, нарочито ако не „искаче“ кад „гуглају“.) Мало ко би рекао Слободан, он је био Ж. или ако прилика захтева, Ж. Марковић.

Остала је на факултету којем је био декан и за њега изборио целу стару зграду, а добио и ону нову у самој Кнез Михаиловој, једна прича. Сјајан је он био борац и стрпљиви и тихи победник. Требало је те две зграде повезати, па је Ж-декан направио једну пасарелу која нам је свима поправила живот, замислите да сваки пут идете у круг од једне зграде до друге, а то бисмо можда и данас радили да овај стари домаћин није бринуо о свему. И имао јасну слику зашто је тај пролаз потребан не само да не бисмо губили време, па га је одмах и изградио. Још се нисмо ни навикли на тај мост између две зграде, ето приче, кад смо од његове Ваљевке могли чути како је то – *Марковића брвно*. Зар то није заправо дивна шала и тиха заједљивост на рачун декана, културолошки оправдана јер је професор Слободан Ж. Марковић из краја у којем се тако говорило, и истовремено добра слика наших нарави: он је покренуо и учествовао у оснивању толико институција, уградио себе у сваку од њих, обезбедио нам је такав и толики простор и укњижио га на Филолошки факултет, а по њему ћемо звати ту узану конструкцију која нас је спасила мучног обилажења. Повезало је не само зграде него и катедре, учинило да се сви осећамо делом истог факултета, а то је важније него што изгледа док се гледа пролаз. Кад изађе овај зборник, ја ћу га самоме себи, да не ометамо наше ујурбане и настави свакад посвећене колегинице и колеге, и младе људе који нашег Ж-а не знају, промовисати на Марковића брвну. Не баш као да сам се зауставио на чувеној ћуприји, али као мали ритуал

у којем професору припада поштовање, а онима који не би ни застали нешто друго.

Нема више старог професора, доброг човека, прошло је годину дана од његове смрти и ја осећам тиху тронутост. Зато бих да призовем дух једног прошлог времена и идеју добрих људи на универзитету, волео бих да нас тај добри дух и лепе успомене на старе професоре посете кад завиримо не само у овакве зборнике. Сад ја имам онолико година колико је он имао када сам дошао на факултет, живот пролази брзо и време које нам је на овом свету додељено нестаје. Годинама би ми, кад га упитам како сте драги професоре, да одговорим на његово љубазно распитивање, као и свима рекао, мало искривиши врат и поравнавши бркове у осмех, са мужевном чврстином – *како ја хоћу*. Свиђало ми се то баш зато што је мало шта на овом свету онако како човек хоће.

\*

\* \*

Када почне да се призива прошлост, а то се увек чини, има у томе нечега што помало личи на књижевност, али док је људима довољно да буду дирнути потресним сећањем, за књижевност је потребно нешто више од тога. Због непоновљивог Бенјамина можда ћемо опет поновити каква је комеморативна моћ књижевности, критика почива на том подсећању. Мени се те Бенјаминове непреносиве речи о књижевности као комеморацији онога чега никада није било допадају више од сваког стварног присећања, сећања и осећања, јер је то моћ књижевности: не да понови свет, ма у како допадљивом облику, тзв. *лейим речима*, него да му пружи оно што нам у њему недостаје, а као да је било ту, и да је наше иако га нема и никада га није ни било. Рецимо да се то може видети, схватити, доживети као оно што је Андрић написао за Јелену – да је никада није било, а сад је нема. Дубоки књижевни парадокс недостајања у ономе што постоји, и постојања у ономе што недостаје, у којем књижевност ствара чежњу, радост и тугу у којима треба имати Јелену, макар да Гетеовог Фауста ни то не може да спаси, није то тренутак који треба да траје вечно. Растко је тај тренутак видео боље но ико други као *свешћели њољубац на уснама*, мада је његова имагинација такође екстаза чија фигурација обликује хоризонт смртног часа. Хајдегер би помогао да то именујемо као смртну целину битка у часу испуњења кад се разјасне и битак и испуњење, онако како то чини поезија. Гледајући између Хајдегера и Бенјамина, губитак онога што никада није било је филозофски и песнички заиста већи од сваког другог, јер у сваком другом остаје надокнада меланхолије и носталгије за нечим што је постојало. Меланхолија

непостојећег, носталгија немогућег води ка правој и великој књижевности којој би и живот могао некада да се приближи, али то не значи да нема загрљаја који теку као Нева и увек остају неоствариви осим у чистом заносу душе, има и у животу књижевности, има и љубави, великих, парадоксалних и јаких да издрже терет, и слабих да човека заштите од живота и онога што живот јесте а људска ћуд у њему производи. У ономе што је постојало књижевност проналази оно што није могло да буде и што је веће, лепше, значајније од нас самих и свега што се заиста дешавало и доживљавало. У ономе што није стварно постојало, као што је то свет обликован у књижевности, боље људске душе налазе све чега иначе уопште не би било, и у тој размени непостојања постоји узвишени тренутак среће. Као када занесено пожелиш да се са Невом стопиш, без обзира на Пушкина, Достојевског и Набокова. Веровати у то да је књижевност комеморација стварности која је остала за нама, било какве, идеализоване или трагичне прошлости, то је заправо деградација књижевности на слушкињу историје и сећања. Књижевност је много више од тога, или није чак ни то, као што је љубав много више од живота, или није чак ни то.

Оно што свих ових година нисам баш знао да додам уз Бенјамина било је везано за то који је основни услов књижевне комеморације. Иначе, године чине своје и коликогод човек био скрушен пред великом књижевношћу и њеним најбољим тумачима, усудиће се да нешто своје, сасвим мало, дометне у труду разумевања књижевности. Тако данас лажем себе да знам шта значи сетити се онога што не постоји, још више како измишљати стварне успомене које су велике и лепе. Волео бих да одем у Порт Боа да ритуално и сасвим тихо шапнем неку реч над празним гробом највећег мученика тумачења књижевности у 20. веку, Валтера Бенјамина, можда бих однекуд чуо глас који би рекао шта ли је писало у његовом изгубљеном делу за које је веровао да открива знање књижевности којег се нацисти нипошто не смеју докопати. Рекао бих тихо да је за стварну моћ књижевности потребно нешто о чему теорија књижевности ништа не говори, али се то понекад каже у свакодневном животу. Потребна је *тешка реч*, тек она осим тронутости изазива прави естетски потрес, било да је он трагички и катарзички, или комички и духовит, сатирички и смешан, узвишен или ироничан, лирски заносан или отрежњујући... Тек *тешка реч* књижевности превазилази сваки хоризонт егзистенцијалне стопљености. Књижевна имагинација увек је тежа чак и од потресне и лепе евокације, то је једна *конвокација* немогућег у могућем и могућег у немогућем, што је недовољан опис, али и скроман додатак самом Аристотелу, а о ковокацији сам писао на другом месту.

Кад се млад човек залеће, као један јуноша који ми ових дана дође да заједно променимо све у тумачењу књижевности, то је на неки начин симпатично. Ко није хтео много тај неће умети ни мало. Али кад човек у врло зрелим годинама, да будем љубазан према себи, овако хоће да додаје понешто и оном најбољем, ма колико мало и одмерено, онда то може бити добар разлог за забринутост. Упркос томе нисам забринут, иако сам свестан ове ситуације, па и љубазно заједљивих коментара иза којих углавном не стоји труд да се разуме шта ли то понекад покушавам да кажем, после којег труда би ми свака оцена сопственог настојања била драга, па макар то била и најгора поруга. Мој данашњи патент за то да се спасем из неприлике због које умем да говорим само о вечним и великим питањима је проблем *тешке речи* која се не своди на причање о тешким искуствима и њихово преобликовање у којем се чува оно што је тешко. *Тешка реч* је потрага за нечим другим, за *тежином* као таквом, нешто супротно оној кретњи духа у којој, како Ниче описује зачетак филозофије код старих Грка, метафоричка моћ мисли све уздиже, ослобађа силе теже, отпушта од обичности обичног света да би разјаснила шта он филозофски јесте. То је тренутак када у тешкој речи све добија тежину тог постојања. Посебан је проблем како изгледа *тешка реч* и да ли треба, или сме да се јави код оних писаца код којих нека инфантна (нипошто инфантилна, само инфантна и инфантиозна) имагинација и брз слик ишту да све буде помало као да је написано за децу, а заправо тријумф песничке имагинације која допире до дечице враћа у велику књижевност као неку врсту сумње, отежава да се најбољи стихови, још ако су затрпани гомилама оних који то баш и нису, виде као велики песнички тренуци.

Слика призивања духова, не само на овај начин на који се у зборницима и комеморацијама они призивају, у некој сасвим удаљеној линији расуђивања можда би могла да побуди једну далеку и компликовану асоцијацију коју овде нећу моћи до краја да објасним. Није ни потребно да то учиним, она и без објашњења може да дискретно и обзирно послужи као нека врста знака – као када се пре неке композиције стави знак за тоналитет и уз њега повисилица или радије снизилица, шифра за боље тумаче и знак који се понекад мора додати како би све било јасније. Увек се заправо говори о још нечему. Рецимо о томе како књижевност не призива прошлост на онај начин на који се то чини у сентименталним успоменама, или о томе како књижевност увек призива и прошлост, али њоме не може и не сме да буде окована. И још је о нечему реч, да је сентиментализам одлика осећајних људи, али није одлика добре књижевности. Историја књижевности не прати сентименталне и болне успомене него наследство великих дела, поетичке континуитете,

преломе и преокрете после којих се више не може ићи унатраг, осим да се ухвати добар залет за скок у непознато и другачије. Једно од основних својстава књижевности је то да она не мирује, да се стално мења, да нешто у њој захтева промене и освајање нових изражајних моћи или усвајање другачијих обликовних интереса. При томе, све у књижевности не зависи само од вештине да се речи сложе већ и од тога да се нађе посебно *шешка реч*. То наравно није нека посебна једна реч, већ израз који је тежак и који је тешко наћи. Ово реч могло би се схватити као код Бахтина, готово као дискурс, а тежина није сврха сама по себи, већ својство, способност да се понесе и има посебна књижевна тежина.

Тежина књижевног дискурса је важно његово својство, и када је та тежина доведена у сумњу, лакоћом слика и лакоћом лаке и детињасте слике, онда има мука, разних тешкоћа да се до правог места књижевности пробије.

Није тренутак, без обзира на асоцијацију о призивању духова, да се са књижевноисторијском строгошћу каже каква је разлика између Бодлеровог дијаболичког аспиритизма и Игоових вечери на острву Церси на којима се декадентни француски свет, избегао из Француске због режима Наполеона III, препуштао спиритистичким сеансама. У Бодлеровој потресености има нечега чега код Игоа не може да буде. Иако је Иго стварно прогнаник, а Бодлер није, Бодлер прогони самога себе тако да на њега пада модернистичко проклетство. Бодлер је сам по себи толико потресен да његов лом изнутра оставља у сенци Игоову стварну личну трагедију и ненадокнадиви, ђулићевски губитак. Иго губи оне који су му драги, Бодлер не може ни да их има. Иго налази љубав у својим љубавницама, Бодлер пропадање са својим блудницама, Иго одбацује такво француско друштво и режим, Бодлер не може ни да има друштво а једини његов режим је режим личне пропасти. Смрт детета и дијалог са умирањем су свакако најтеже што се човеку може догодити, не може се не бити потресен Игоовим стиховима испеваним у видику смрти његове ћерке, доцније све његове деце, али код Бодлера умире нешто друго што има епохални значај и то је потресније од сваке конкретне судбине: Бодлер је модернистичка слика епохалне пропасти као такве, а не личне или узвишене романтичарске патње. Иго је видео слом Француске у сукобу са Бизмарковом Пруском и још више слом Париске комуне и умео то да песнички изрази у свом протестном вапају, чак и оној краткој клетви топова који су розорили барикаде на којима су се читали његов стихови. Бодлер овај слом није доживео, али јесте слом народних покрета 1848. који није оставио неки историјски траг у његовим стиховима, као што Комуна није обликовала симболизам. Бодлер је независно од монархистичке обнове и слома Бурбона, или бонапартистичке осео-

ности која је била увод у нови слом, носио слом у себи и то *слом* који је у основи модерности. Тај слом је потпунији од предања о побуни и паду Луцифера или Сатане у којем је романтизам чувао трагички патос и црту превазилажења свега пркосним непристајањем: пали анђели одбијају да се покају, модернистички духови то уопште не могу јер за њих нема покајања. За романтизам је Сатана дијаболнички, трагички херој, за модернизам је сатански свет онакав какав јесте без икакве узвишености осим у грози и ругоби са којима још само ружно порађа лепоту.

То је епохални прелом и он се не одиграва између Бодлера и Теофила Готјеа онако како се одиграва управо између зрелог Игоа који 1856. објављује своје посебно цењене *Коншемџације* и Бодлеровог *Цвећа зла*, које излази у исто време и које је морало бити забрањено јер страшније погађа епоху него Игоове *Казне* у којима се Иго сатирично обрачунава са Наполеоном III. Иго је могао у Париз да се врати не само зато што је последњи Наполеон већ помиловао политичке противнике, већ и на основу тога што су обе његове збирке биле опште уважене. Историцари књижевности истичу да се чак и сам Бодлер изразио добро о Игоу, штавише он је сјајно писао о Игоу као великом песнику раније епохе. То и јесте добра поезија, али велику поезију у том часу не пише више Иго него Бодлер. Бодлер из Париза није могао да избегне, иако је његова поезија морала да буде судски прогнана, као и Флоберова а не Игоова проза. (Модернистички прогон је самоизгнанство које преостаје Рембоу.) Иго ће тек неколико година касније објавити своје *Јаднике*, али дух епохе већ је и у прозној имагинацији отишао даље, до Флоберове *Госпође Бовари*, нешто се догодило од *Бедних људи* до *Понижених и увређених* Достојевског, већ су објављени и романи Хоторна и Мелвила. То је неумитна логика историје књижевности и она не зависи од воље историчара да је тако обликују, већ од својства саме књижевности да не може ни да стане, ни да се креће уназад, осим када наступи доба опадања, реверзије, у којем онда не настају нова велика дела него се слави прошлост и безуспешно настоји да се понови оно што је већ некада било. То у књижевности не успева, мора се ићи даље да би се стигло тамо где је некада била књижевна величина. Иго је велики писац, а његова можда најбоља збирка песама и чувени роман су велика дела, али је упркос њиховој неоспорној и изузетној књижевној вредности књижевност поетички, књижевноисторијски већ отишла даље. Шта би се тек морало рећи да се не ради о таквом горостасу какав је Иго, великом писцу који је обележио читав француски век, и да није реч о ремек-делима која су остала у француској и светској књижевности?

Разумљиво је, дакле, да после промене у књижевности која се одигравала од средине деветнаестог века, Игоове мегапоеме о Сатани и Богу

морају остати недовршене упркос хиљадама већ написаних стихова. Иго ће живети и стварати још три деценије после овог књижевноисторијског прелома, али је тренутак да се овим стиховима заокружи књижевни низ од Милтона и Гетеа до Бајрона прошао. Ни највећи писац не може написати дела чију поетику је прегазило време. То су поуке које нам даје историја књижевности и вредело би о њима добро размислити и када је о српској књижевности реч. У тој недовршивости и недовршености поема са размерама епа које је Иго најављивао, и исписао хиљаде стихова, показује се да се променио правац и ток историје књижевности. Иго то и сам зна док његове песме имају још увек прави успех код публике и критике. И издавач га је саветовао да не публикује те предуге творевине, но Игоа кочи и његова сопствена књижевноисторијска самосвест. Уосталом, и издавач који тако саветује великог писца осећа промену у историји књижевности. На сцену књижевности уместо романтичарског Сатане изашао је један другачији дијаболички лик, онај који од Бодлера до Верлена и Рембоа одређује смисао и правац књижевне поетике у другој половини деветнаестог века, одређује шта ће убудуће бити модерна велика поезија.

Тај смер развоја светског песништва на свој чудан и дисконтинуалан начин пратила је и српска књижевност, иако усред деветнаестог века француска књижевност за њу нема ни издалека исти значај као што је имају аустро-немачка и руска књижевност. Гете и Шилер су добро познати, а Хајнеа и Новалиса историчари књижевности налазе или покушавају да нађу скоро на сваком кораку, колико и Пушкина и Љермонтова. Упркос томе, развојни лук који затим иде до Стефана Георга и Рилкеа, некмоли Тракла, односно до Белог и Блока, некмоли Брјусова, није ставио свој симболистички и модернистички печат на српску књижевност. О томе да ли су Волтер и Русо, Дидро свакако није, оставили утисак раван ономе који су имали Лесинг и Хердер, Виланд такође, вредело би у маниру наших старих истраживача извршити једну темељну, али и фукоовску, проверу. Али ту се неће наћи одоовр за ову „неправилност” која заправо значи културолошки окрет у којем се од онога што је блиско – немачко је блиско јер смо до пола живели у германском свету, а руску блискост не треба ни тумачити и она у сваком погледу премашује контактност – иде ка нечем даљем. Да постоји такав смер удаљавања може да посведочи и још нешто познији додир са англоамеричким светом, што не значи да Доситеј није хвалио читање Ричардсона, као што ни Стерија није остао само на Виланду него је стигао и до Стерна, иако га је читао као Штерна. Није реч о апсолутним ексклузивизмима овог процеса, али у српској књижевности развојни лук од Бајрона до Тенисона никако не може имати исто место и исти смисао као аустро-немачке

и руске, или словено-руске, блискости, којима деветнаести век обилује. У том погледу је отварање модернистичких процеса заправо значило скретање погледа са онога што је блиско на оно што је удаљеније. Последница неувиђања ове модернистичке законитости је и одсуство свести о улози Волта Витмена, а парадоксално и англоамеричкој литератури скривеној у француским преводима, па чак и улоге посета Британији од Доситеја до Милићевића.

Утолико има неку чудну функцију наговештаја што у истраживању које би да иде *ка њези српске њезије* Душан Иванић наводећи како је Змај преводио, између осталих, Гетеа, Пушкина, Љермонтова, Хајнеа, Петефија и Арања, које наводе и сви други тумачи, додаје и Тенисона (али не и Игоа). У својој великој и данас запостављеној историји романтизма Миодраг Поповић наводи да су Змајеви политички идеали били више песнички но политички, као што су му и извори били у песничким делима Петефија, Арања, Јокаија, Тота, Игоа, Беранжеа, Хервега, Боденштета, Фрајлиграта, Хајнеа, Њекрасова. Тенисон, чијег је *Еноха Ардена* Змај превео и тај превод је и у двадесетом веку био у школској лектури, није имао значајније место у сагледавању књижевноисторијских токова српске књижевности. У очима Богдана Поповића Змај је, међутим, управо у поређењу са Тенисоном, рђаво прошао. Важна и велика линија енглеске књижевности од Бајрона до Тенисона – помало аристократски лук од Бајрона, лорда по рођењу, до Тенисона, првог писца који је своје место у Дому лордова стекао захваљујући књижевном делу – није основа на којој се може одредити српска књижевност, у којој лук од Гетеа и Шилера до Хајнеа и Новалиса увек има приоритет. Још мање би се у историји српске књижевности препознавао однос према америчком доприносу модерности, епохалан од Поа до Витмена, који се ни у историјама светске књижевности не вреднује онолико колико преокрет који настаје после Бодлеровог превода Поа, и води од Бодлера до Малармеа. Интерес српске књижевности, до границе тихог дивљења Малармеу, међутим, јачаће упркос безуспешној интервенцији Богдана Поповића против Витмена и Малармеа. Малармеов траг у српском песничтву, међутим, огроман је и траје кроз двадесети век све до Павловићевог превода његове поеме и веома занимљивих песничких одјека тог превода. Са друге стране, у поетичку историју наше књижевности још ни данас није укључен ни тако очигледан детаљ као што је онај да је Андрић преводио Витмена, а тек није блистави *њокушај најслободнијеј љревода* у којем је Растко Петровић *ивицом Поовој Гаврана* одредио сам почетак авангарде. Оно што га је поетички везало за инвокацију Аполинера, то је изван апсолутне савремености за њега По, самим тим Растко не само што је кључна фигура преокрета између високог модернизма и

авангарде, већ је и стваралац који историју српске књижевности коригује и показује од Поа до Хакслија још једну њену поетичку димензију.

Миодраг Поповић, осим Хајнеа и Пушкина, посебно је указивао на песничке прераде Хафиса и Келера у Змајевим стиховима, док Драгиша Живковић додаје и Беранжеа. Сигурно је довољно необично да вреди поменути и како је Змај преводио Мартина Лутера, који се појављује на врло дугачком списку Змајевих превода са немачког на којем има и низ дела и песника о којима ми данас не знамо готово ништа. Богдан Поповић је међутим посегнуо за Тенисоном у расправи са Недићевом преком оценом Змаја, иако је прво кренуо од тога да га одмери са Де Вињијем, а није Змају донело ништа боље ни када су се у епикуровској димензији винског певања појавили Омар-Хајам и већ поменути Беранже. Помиње се посебно, као и код Павла Поповића, и Боденштет, али тешко да то може бити од посебног значаја, чак и из перспективе приговора да је Змај преводио многе осредње и слабе песнике. Богдан Поповић је своју пододбрану од Недића завршио понајвише бранећи Змајеву сатиричну поезију, као што се том домену Змајевог стваралаштва окренуо и Павле Поповић, наглашавајући да је Змај написао чак и једну сатиру о Наполеону III. Не само због песама о догађајима из 1870–71. и сатиричком домету, већ и због релације према Игоу постављене код Недића, рађа се тихи парадокс да је српска књижевност и пре окрета ка Бодлеру и симболизму, или Дучићевом погледу на Готјеа и Ламартина, могла имати врло значајно историјскопоетичко усмерење према француској поезији.

Змајевом песништву се тако и из овог угла сагледавања има одредити статус односа према стварности и политичким реалностима једног времена. На страни стварности је животно искуство којег увек има и у стиховима, али је питање да ли је у њему подстицај и извориште, или се оно дочарава као такво. На страни политичке реалности притисак стварају променљиве и тешке политичке прилике у којима се налазио спски народ у деветнаестом, а у таквима је ево и у двадесет првом веку. Читав низ тумача улаже велики труд да покаже шта је код Змаја стварно, па се иде дотле да се покаже колико је његова љубавна лирика била везана, или није била сасвим, за стварну Ружу у његовом песничком ружичњаку. Ту се чак појављује и разматрање да ли је Змајева жена заиста била лепа или је била њему лепа, каква сведочаства о њој постоје и шта знамо о њој. Кад се до тога стигне, то баца сенку на критичка имена која су се разговарала међу собом и подржавала у слагању и неслагању, понекад захваљујући свом дружењу, наклоностима или родбинским везама затварајући или сужавајући хоризонт тумачења. У том смислу, у целом дијалогу из доба раног и развијеног модернизма, у којем политичка по-

езија има посебну димензију, чак и када је тако добра или је жигосана као неуспела, како се о Змају писало, постоји још један саучесник. То је Скерлић чија је данас заборављена дисертација читав један програм утилитарности поезије, а његова студија о *омладинској књижевности* показује политичку улогу писца и књижевности. Питање социјалне функције песништва, па и Змајевог стиха могло је бити разматрано из перспективе његовог суда о Змају скоро исто толико колико и Недићеве и Костићеве оцене Змајевог певања, или судова браће Поповић, јер је Скерлић врло реско бранио Змаја од „естета, дилетаната, књижевних снобова” који су Змају замерали што је „тако обичан, земаљски, увек у оквиру обичног живота и на домаку обичним духовима. Али то баш чини врлину његове лирике”, каже Скерлић, „тај општечовечански карактер, то просто и искрено опевање истинских и свакоме познатих осећања”, када се „више не осећа литератор, вештак са речима”, како је писао у *Омлагини и њеној књижевности (1848–1871)*. Са замахом узетим у дисертацији о француском политички обојеном песништву тридесетих година, коју је Бенјамин како сам то показао на другом месту цитирао, дакле студији посвећеној периоду који непосредно претходи овој политички издвојеној епоси српске поезије, Скерлић овај суд изриче сасвим другачије него Богдан Поповић, иако једино њега у свом раду цитира. Павле Поповић чини неправду што Скерлића није непосредно узео у обзир када вели да имамо две студије о Змају, јер је Скерлићев став бескомпромисан и упркос назначавану да уважава естетске судове Богдана Поповића, то је књижевноисторијски доследно изведена негација сумње у Змаја. Као што Иго није *жонлџер с речима*, каже Скерлић у поређењу које је поставио Недић, тако ни Змај није само писац ограниченог домета како га је описао Богдан Поповић, него *максимум онога што је српска књижевност у оно време могла даши*, а његове мане су, закључује Скерлић, заправо *мане његова доба*. „Један данашњи песник другог, па и трећег реда, користећи се општим напретком и прогресивном савршеношћу српске поезије, пише боље стихове од Бранка Радичевића, али то не значи да он има више дара, вредности и заслуга од песника *Ђачкој расшанка*”, каже Скерлић, што очито важи и за Змајеву *Певанију* – неко би могао боље писати стихове него Змај, али остати далеко од његовог значаја и вредности. Змај је *један од оснивача и џаширијарха наше поезије* – то су врло крупне Скерлићеве речи и утолико пре књижевноисторијска расправа мора бити вођена са Скерлићем који закључује да су Змајеве заслуге можда веће но и самога Бранка Радичевића. То је највећа похвала Змају и она има огроман полемички, али још више књижевноисторијски капацитет, иако би се тешко било ко од учесника у овој дебати сложио са њим. Змај је за српску књижевност по Скерлићевом мишљењу *оно*

*што је Виктор Иго био за француску*, то је речено као потпуна негација Недићевог естетског становишта. Ниједна рехабилитација Змаја није ни издалека од тада ишла тако далеко као Скерлићева, али то не значи да она није учињена. Могуће је замислити како би била писана једна историја књижевности која би више него Скерлићева историја била заснована на утилитарним, политичким, идеолошким основама. Чудно је да на ово треба упозоравати *после* суноврата социјализма и идеје писца као друштвеног делатника, али неолибералистичка идеолошка историја књижевности могла би књижевност да сведе на пропаганду. Треба јасно видети да, иако га је гонио социјални мотив, Скерлић није био глуп, нем и глуп за естетска својства књижевности као што би могли бити неки будући идеолошки мотивисани историчари књижевног стварања.

Не треба, наравно претерати, али сасвим строга поетичка оцена токова српске књижевности могла би да постави још компликованија питања. Змај је преводио Игоа, Бодлера наравно није, иако су песме два велика француска писца објављиване у исто време. Иго је уосталом надживео Бодлера, Змај наравно обојицу, а поводом Игоове смрти написао је великом француском песнику једну лепу и значајну опроштајну оду. Има Змај више таквих посмртних *певанија*, а у низу Змајевих посветница о којима ће тек бити речи, песма посвећена Виктору Игоу има посебно место јер је нека врста поетичког самоодређења. И при томе је на чудан начин амбивалентна, јер овог горостаса велике француске књижевности, тако крупног да га се не може загрлити, како би то наш песник желео, он хоће да види и као сићушно семе које је дало велике плодове. Чудна слика, и чудан обрт, од горостаса до ситног семена, није немогућа, али јесте у домену фолклорне имагинације.

Ако се гледа књижевноисторијски, свашта би се морало расправити о Змајевом виђењу историје књижевности деветнаестог века. Деценију пре Змаја, Игоа је преводио и Мажуранић – то су елективни афинитети, да тако „преведем” *избор њо склоности* јер није реч о личној наклоности него о књижевноисторијским законитостима. То су знаци романтизма и начин на који он самог себе идентификује. Поетичка самосвет потврђује оно што и један други важан показатељ може такође да разоткрије: у часу Игоове смрти, коју је српска књижевност тако лепо обележила поштовањем које исказује њен најпознатији песник, српска књижевност не зна за већ мртвог Бодлера, а не зна ни за Верлена, Рембоа и Малармеа, нити ће знати за њих још коју деценију. Књижевноисторијска је законитост да је српској књижевности требало још неколико деценија да после Лазе Костића и Војислава Илића прекорачи хоризонт рецепције Игоа, немоли достигне Бодлера, иако је, ето парадокса за крај ове скице, Бодлер рођен целу једну деценију пре Змаја, колико је и

Рембо старији од Војислава Илића. Када хоћете да мислите о савременој српској књижевности са респектом, онда морате да је тумачите као сваку другу велику и вредну националну књижевност, а тада се овакве ствари не смеју и не могу прикривати или умањивати јер се тиме одузима од српске књижевности, или прозводи нека врста хиперинтерпретације, вољног дограђивања онога чега нема, као када по сваку цену треба установити да смо имали симболизам онда када га заправо није било, али се зато не види Митриновићев наговештај чак футуризма. Почети симболизма који су танушнији од наговештаја, на њима градимо све, а програмски наговештај футуризма, који је био јасан и очигледан, иако је тога било, не укључује се у историју књижевности мада је добро познат. Ко би написао да идејно обликујући Принципов хитац који ће променити цео свет, Митриновић није можда већ потврдио смисао авангардног обрта од обликовања стихова до њиховог напуштања? Ко зажмури на једно око, да би наводно нешто боље видео, тај обично не види добро ни на оно друго.

Игоа и Бодлера деле по рођењу две деценије, Змаја и Диса дели целих пола века, али се Дис ипак појавио у последњим часовима Змајевог живота и певања. Прелом између Змаја и Диса који се симболично може сместити око 1904, у време Змајеве смрти и Дисовог великог књижевног наступа, радикалнији је и тежи него између Игоа и Бодлера јер је двострук. У њега је већ стало и парнасоство, а не само романтизам у продуженом трајању. Прелом између Игоа и Бодлера средином деветнаестог века, и његове последице у наредним деценијама, пресудно је утицао на токове француске и светске књижевности. У историји српске књижевности такав се прелом не може видети у расколу између Змаја и Костића, а то јесте родно место модерности српске поезије. Коначни расанак треба видети између Змаја који напушта овај свет и Диса који улази у српско песништво. Наша 1854. година била би тачно пола века касније, у 1904. години да нема Лазе Костића који „Споменом на Руварца” и *Књигом о Змају* ипак битно поправља размеру књижевноисторијског заостатка, коликогод то била погрешна реч за рачунање времена у историји књижевности.

Змајев покушај да у *Снохвалцима* и *Девесиљу* пева, како се то каже, на народну, последњи је трзај нечега што је одавно немогуће и не може послужити ни као контраст војиславизму, немоли раном модернизму двадесетог века. Дух модерности који није могао да буде примљен у српској књижевности пуних пола века после Костићевог епохалног, граничног „Спомена на Руварца”, није ни у раном модернизму имао све одлике које је светска књижевост већ развила и толико искористила да их је морала напустити отварајући капије експресионизма

и наговештавајући авангарду. Преурањени корак ка авангардизму у српској књижевности морао је зато да буде апартан и остао је недовољно искоришћен путоказ, то је и разлог зашто ни сто година касније историја српске књижевности није усвојила чак ни тако важну интервенцију као што је трећи део антологије Богдана Поповића – чак је он и критикован за такву сегментацију, а она је заправо морала бити посебан и битан допринос виђењу књижевности. Са моје тачке гледишта, управо истина која избија из повезивања Дучића и деветнаестог века, затим аутопоетички карактер разумевања токова књижевности и ово одлучно, али можда недовољно радикално, постављање трећег одељка су најважније књижевноисторијске и херменеутичке одлике антологије која је обликовала књижевни укус, одредила историјске токове рецепције, али ово рано сазнање о модерности које у њој постоји остало је по страни. Питање структуре ове антологије, која се често своди само на то шта је у њу уврштено, а шта није и која су њена основна начела избора, битно је и са становишта поетичке историје. Прави увод у модерност, Костићево ремек-дело, примиће се тек са Црњанским, тек када је српска књижевност, овај пут благовремено, закорачила у воде развијеног, високог модернизма, и тек се ту, са Црњанским, Андрићем и Растком Петровићем, успоставља епохални синхронизитет модернизма. Од тог часа није више могуће ретардирано гледати у књижевну прошлост. Народ под опсадом велике историје, симболички наравно и опседнут њоме, и у време док је такву историју још увек стварао, умео је да достигне епохални хоризонт светске литературе.

Потпуно је неподношљиво после светско-књижевноисторијског хоризонта српске поетике спасти на ретардирано опонашање, призивање прошлости и прошлих поетичких модела. У данашње време, када се наша велика историја руинира и губи, како би прави писац могао да нађе срећу у томе да се улагује том паду, да олако слави прошлост као да својом анахроном поетиком хоће да каже да би се оно што је изгубљено могло надокнадити опонашањем? Изгубљени симболички капитал се, надајмо се, може обновити и поново стећи, али опонашање прошлости и њено олако, поданичко истицање и прослављање свакако не води до тога. У опонашању, у трауми дозивања прошлог, нити се ново стиче, нити се прошло може вратити онакво какво је било.

Француска књижевност у зрелости и дубини француске културе зна како да управља историјском судбином певања и са великом одговорношћу се односи према задатку песника у модерном добу. Ако чува своју прошлост и своје велике писце, она их и подстиче да не падну испод епохалног хоризонта: то показује и разлика *Звонара Божородичине цркве* и *Јадника*, исто тако и недовршена поема о Сатани и Богу. Она

чува своје вредности, али не тако што кочи и скреће промене у књижевности, јер је закон сталних промена један од основних одлика поетике, него тако што акумулација поетичких вредности једне епохе не осујећује оно што следи, а расправе и предрасуде које су нужни облик кочења, трају без воље да све заувек буде како је некад било. Зато француска књижевна култура има и Игоа и Бодлера, и уме да одреди однос између њих, као што ће имати и Валерија и Аполинера у наредном веку, и умети да одреди однос између њих. Растко Петровић то увиђа када се у својим стиховима обраћа Аполинеру, обележавајући почетак радикалног модернизма и дајући јасан, поетички савршено самосвестан путоказ за прелазак у авангарду. То показује поетички капацитет српске књижевности, који она има и у Митриновићу, али ни у њему ни у Винаверу не постоји пуни синхронизитет поетичке и стваралачке остварености, што само малим делом оправдава одсуство *Прича које су изјубиле равнотежу* из историје књижевности. Искуство правог сусрета са Малармеом и Валеријем доћи ће тек неколико деценија касније, после Растка а не пре њега, и бити важно за Миљковића, Ивана В. Лалића и Христића, али и Миодрага Павловића и Бору Радовића, и зато је могућа нова и једнако несхваћена цезура која је по свој прилици најважнија, али и занемарена, одлика поезије Раше Ливаде. Српска књижевност је, међутим, између Митриновићевог погледа на футуризам и Растовог зрелог песничког обраћања Аполинеру стигла до понуде да се у *алкохолима Балкана* нађе ново извориште, да Аполинер дође такав какав јесте и да обиђе наше манастире, како каже Растко у свом стиху. Треба ли тражити већу потврду достигнутог књижевноисторијског синхронизитета српског и светског песништва, и у исти мах сусрет традиције и онога што тек долази? Из те перспективе гледано, данашње ретардирано улагивање предрасудности, песници који као задушне бабе мрмљају о манастирима а не разумеју ни њих ни своје доба, можда могу да повлађују једном надривизантизму који је заправо тривијалан и супротан правом духовном заносу, али не могу да пишу стихове који остају. Могу да опонашају, не могу да стварају.

Растко је у том часу, пре свега наше историје, по свему судећи, превише отворио симболички хоризонт песничког израза. Упркос савршеној реинкантацији и фолклора и историјске старине, можда се превише удаљио од хоризонта књижевног укуса, зато је остао највише цењен, а најмање читан велики српски модернистички писац, претеча авангарде. Бифуркација поетике и рецепције отворила је празан простор који би хтеле да испуне књижевноисторијске ретардације, инфантилна мимика прошлости када се у немоћи да се буде светски савремен и велики песник, олако трчи у загрљај свега онога што је већ било. Има у томе једно

ситно поетичко лукавство, јер се оно што је добро познато може већ на основу интелигенције и вежбе да досегне. Једном речју, прогресија о којој је, додуше претерујући, говорио Скерлић, условљава да новији песници лако науче од старих како да их понављају и опонашају, понекад можда и дотерују. То имитаторе који се представљају као ствараоци наравно да не може да учини великим песницима, а по мом мишљењу не чини их песницима уопште.

У некој другој прилици, ако се већ о свему овоме распрвља бацајући поглед у једну велику књижевност, могло би се размислити и о последицама дијалога који се води са Аполинером. Уз то, он се води са Аполинером а не са игоовском фигуром Клодела, иако Клодел себе налази у Рембоу а не у Игоу. Али историја књижевности у свом магистралном току иде од Рембоа ка Аполинеру, а не ка њему. Клоделова рембоовска афилијација, док политички и вербални домен његове поезије упућује индиректно на Игоа, доказ је магистралне логике историје књижевности која оповргава теорије које све свде на готово механичке промене. Игоов поетички легат, дакле, није непосредан него посредован даљим развојем у којем се и после модернизма може гледати, али кроз модернизам а не као да њега нема и као да ваља само опонашати оно што му претходи. Све ово захтева право истраживање са тумачењем детаља и нијанси које остају изван мог нефранкофоног досега и можда ће неко томе једног дана посветити целовиту студију. Без навијања за српску књижевност, али са респектом за њена уметничка достигнућа, треба систематично испитати српску историјску поетику у оним релацијама које је она сама успостављала. (Поетичка логика књижевне историје беспрекорно се може доказивати трагом костихевског певања у поезији Милосава Тешића.)

Историја књижевности уме да се загледа у прошлост, али не уме да иде уназад. Прво, дакле, долази Иго, онда Бодлер, но када је једном Бодлер већ стигао, онда поглед уназад увек прво види Бодлера, па тек онда Игоа, без обзира на трајање живота и степен популарности у једном времену. Историја српске књижевности ту поетичку законитост често занемарује, а није добро што има толико осредњих и солидних српских песника који мисле да се прошлост може лако видети и ако превиде стваралачке фигуре које имају бодлеровску улогу у нашој поезији. Можда би за ове *осредњаке* и *солидаше* српског песништва Скерлић поновио да умеју да напишу стих који је бољи од Радичевићевог, или Змајевог, али ја у томе уопште не видим поезију него занатску радионицу. Не може мануфактура стиха тамо где се тражи мајстор, прави стваралац. И као што на сваком платну, да се сада послужим поређењима каква су прављена пре сто година, разликује оно што је насликао велики уметник

од онога што су досликавали или само попуњавали његови помоћници, тако се на великом платну историје књижевности савршено добро види шта је поезија, а шта опонашање које остаје то што јесте чак и када је мало осавремењено, или дотерано.

Кад се гледа уназад, онај ко радије види *змаја* без обзира на то да ли је то онај који је појео славуја, или је то *змај* који се толико мучи са *џрабесином*, о чему ћу тек нешто рећи, али не види Диса, самим тим ни Растка и Црњанског, Настасијевића и Попу, или Павловића и Лалића, Миљковића и Христића, тај заправо не види ни Змаја. Онај ко не види Диса и тренутак после којег се више не може натраг у деветнаести век, тај крши законе историје књижевности и осуђен је на статус узгредне, помоћне појаве. То је језив суд, али га без околишања изричем свима који не поштују идеју стваралаштва и поетичке законитости, то је управо оно што разликује изванредну поезију Милосава Тешића од осредње или слабе поезије која не види како је и зашто је у Тешићевом стиху модернистичка поетика оставила траг нестајања и губитка, колико је Тешић песник тог брисања и ишчезавања, и како се у његовој поезији заједно са знањем о томе јављају валери искуства песништва после модернизма. Усред биља и манастира, усред множења речи и историјских одјека, Тешић је не само савремен, него изложен духу најтежих дилема због којих нам је постмодернизам дојадио. Више вреди разлика Тешићевог и Попиног манастира но сво *хиландарање* које је окупило и препокривило толико тога у претходних четврт века – *хиландарање* је усиљено или чак пропагандно певање о манастирима, како сам га једном давно назвао. Осредњи и слаби песници хтели би да се докопају прошлости као да ће и сами имати њену величину, а да то не боли и да не плате пуну цену пораза. Ко се данас диви Новици Тадићу само зато јер чује оно што личи на фолклор и бајање, а не чује оно што је код Тадића губитак, показује зашто такви читаоци, тумачи и песници не могу и неће да разумеју Рашу Ливаду. Да се Миљковић није убио и отишао у легенду, не би га такви данас читали, а са Лалићем им је постало лакше уз помоћ песама из српске историје, али није са *канонима* које би многи волели када би могли да читају без Елиотових *кваршеша*, само мрљајући сами себи у браду глумећи да говоре тропаре које нити знају нити разумеју. Зато је и Миодраг Павловић увек проблем, а Попа није толики, зато може чак и Настасијевић а врло тешко Растко, зато може чак и Дединац, али никако Ристић. То је *аїравационизам*, а не обична ћоравост српске критике и историје књижевности.

То је тежак суд, па ће се колеге смртно заинтересоване за то да се истиче само једно и то поједностављено схватање традиције, у којем историјске теме и самопрепознавање имају најважнију улогу, можда по-

бунити против строге интерпретације историје књижевности, али неће моћи да у највећим светским књижевностима нашег културноисторијског круга нађу релевантне примере који би потврдили да када је реч о највишим вредностима може бити другачије. У противном би Пастернак – да сасвим укратко наведем и један пример који би се некоме могао учинити културолошки ближим, премда је поетички и књижевноисторијски много даљи – мимо и преко Белог и Блока, могао прво видети Тјутчева. Тачно онолико колико не мора гледати у Хлебњикова и Мајаковског, толико не може гледати у Тјутчева и Њекрасова као да симболизма нема. И зато је, без обзира на то како се одреди смисао његовог односа према радикалном модернизму и авангарди, он у самом средишту књижевноисторијског процеса. Тај процес није сам по себи циљ, он, међутим, одређује стање укуса и положај песника у његовом времену и временима која долазе.

Упркос томе што ово не пише стручњак за промене у француској или руској књижевности, о свему овоме вреди размислити јер је реч о законитостима књижевне историје које су важне и за српску књижевност. О српској књижевности се не може мислити као да је србистика нека дивља струка, утолико пре што смо већ морали за себе изборити право на постколонијалну ситуацију иако не разумемо ни степен наше двоструке, османске и хабзбуршке, колонизованости, немоли да се суочимо са целином византинизма. Да смо то успели, боље бисмо разумели како је аутоурођенички порив такође облик колонизације, наличје данас политички омиљеног аутошовинизма. Колонизација једном идејом од свега другог испражњеног, а заправо испразног и самим тим поразног сопства, које у мери у којој себе изузима из света којем припада тако што га и гради, онемогућује себе да буде оно што може бити: важно и себи и другима. Зато смо неважни и себи и другима јер нисмо оно што морамо да будемо, једна мала и развијена култура чији реални повесни досег српска књижевност премашује својим највишим достигнућима. Боље је ништа не мислити и дувати у дипле, како се изразио један стари професор у другој прилици, него мислити у ширем контексту, од Истока до Запада, контексту којем српска књижевност законито припада. Тамо где нема доброг укуса не може ни да стоји знак традиције. Управо супротно, традиција може да опстане и траје само ако се сачува добар укус, самим тим и укус за њу. Квазипесничко *шандркање*, ако се сме мало слободније описати оно што се дешава, о нама и нашој прошлости је појава која нас спутава и због које смо гори а не бољи. Није сва мука аутошовинизам у којем се беднички и подло потцењује све што је сопствено, исто је толико мучно самоподилажење рђавом укусу. У тумачење савремене српске књижевности треба нажалост увести и поетичку категорију *шандркања*.

Реч делује незграпно и ружно звучи, али тачно дочарава оно шта раде писац који ништа не мисли и његов тумач који мисли исто толико. Ако је деведесетих трајало тривијално *хиландарање*, бескрајно нагваждање о манастирима и великој прошлости, без разумевања Попе и без способности да се досегне Милосав Тешић, двехиљадитих се *шандрче* у бескрајном *ојрошљавању* свега. Траума која се тиме прикрива и испољава при томе није мања.

Истини за вољу, отишли смо далеко. Овакве напомене и сувише широка слика су неочекиван и претежак терет за један текст и ову прилику. Ваља имати јако добар разлог да би се разлика у песништву Бодлера и Игоа, књижевноисторијска слика француске књижевности и промене у српском песништву узеле као референца. Није пресудно стање у једном делу савременог српског песништва које заокупљено квазиисторијским опсесијама заборавља на неумитност промена. Цинизам намењен мишљењу о српској књижевности које види једину срећу у томе да не мисли шта мисли кад ништа не мисли, међутим, јесте нужен: младим људима је лако да упадну у замку повлађивања које их дочекује кад подилазе туђим мњењима. Сасвим олако изречене похвале испразном песништву често имају облик узајамног подилажења. Кома је одиста до тумачења књижевности а не до тапшања по рамену, мора о свему овоме да поразмисли. Не морамо се сложити са свим овде изреченим оценама, па ни са становиштем вредности, али се мора на бољи и паметнији начин *мислити о књижевности*. Респект према прошлости и традицији, који ја не доводим у питање, али не ценим површну идолатрију и повлађивање, не могу да замене критичко мишење. Није реч о заузимању ставова него о врлини поезије која се не удвара своме времену. У том удварању поезије своме добу и његовим заблудама као и у удварању критике таквој поезији која лако стиче популарност, гради се будући пад. Кома би био мио тежак усуд заборавља који може да подсети на песничку судбину Стевана Каћанског или Милорада Митровића? Једно је бити заборављени чуцак, било да је то Кодер или Сима Милутиновић, друго заборављени миљеник једног доба. Треба бити песник, а не чезнути и ишчезнути у популарности општих тема свог времена. Треба остати у књижевности и трајати, не само бити још једно име које се може припоменути. Треба бити чак и у заборава довољно велик да се макар понеко и понекад може досетити праве песничке величине, што ће рећи стварне уметничке мере и достојанства. Не могу сви бити велики песници, нити би користило узалуд се упињати да будеш оно што ниси. Чак се и за Змаја мора двојити да ли је велики песник, а он то упркос проницљивој сумњи Лазе Костића и Љубомира Недића, ипак по нечему јесте. Колико само вреди у историји критике расправа о Змају! Вредело би када би наши песници читали шта им се са пажњом и пријатељском наклоно-

шћу каже, да поразмисле о свему овоме. Можда би вредело и да наши тумачи, који се не оптерећују филозофијом књижевне историје, поразмисле о својој улози у савременој српској књижевности и подилажењу приликама у којима се један објективан проблем, руинарање српског културног памћења, злоупотребљава.

Пропагандна поезија колико и пропагандистичка критика тачна су мера једна другој, а обема им је размера ситна. У тој ситној размери не може да опстане наша историјска трагедија а ни културноисторијско памћење. За бољи укус *шандркање* није скоро увредљиво само зато што је поетички ретардирано, да је само то, било би довољно окренути главу на другу страну, па коме је до читања глупости и узајамног улагивања нека изволи. Тешкоћа, и то неподношљива, за онога ко осећа патње свога рода, како је то једном лепо речено, јесте тривијализација културноисторијског памћења. Таква тривијализација се мало разликује од бедне комерцијализације. Кома је до књижевности која чува и пре свега гради културно памћење, томе не може бити до *шандркања* у којем се културно памћење растаче на мало другачији начин него у пуком заборава.

Када Попа напише „Каленић” (или када Стојан Ђелић слика *Предео изнад Сшугенице*), то је догађај. Кад Попа каже *црна мајко Тројерушице*, то је једнако добро као Целаново *црно млеко*. То је песнички догађај уз који ће једнога дана можда да стане и такав куриозитет, још јуче наоко лака политичка пропаганда, какав је Попин *раднички савети*. Попина *одјекивања* и *кости кости* су, као и његова „Беле кула”, *поетичка Беле кула* нашег доба. То је могуће јер је Растко већ позвао Аполинера у наше манастире, па Попа у најбољем духу поетичких законитости књижевне историје може у њих и да уведе аполинеровско наслеђе савременог стиха. При томе се није улагивао српској цркви и надметао у православној пропаганди, него је све што има песнички да каже сместио на највише *сиоредно* небо позног модернизма. Чак и ту преосетљивом слуху може да дистонира понеки стих који можда није ослобођен вишка патетике. Патетика, екскламација једне амбиције и самоуверености објаве, најслабије су стране Попине поезије; нису ни највећи поштеђени увек и у сваком стиху слабости. Ни о томе, у сентименталном страхопоштовању пред Попином неприкосновеном и неоспорном величином, не треба ћутати. Попина изузетност, то да је он велики песник у пуном смислу те речи, то се уопште не доводи у сумњу, само се на Попу примењује исти критеријум критичке позорности као на друге, много слабије и мање песнике. Зашто се не би водио критички дијалог у којем би се разјаснила Попина сувишна патетика? Супротно од ње стоји Попино *очију швојих да није*, која такође потиче из Растковог наслеђа. Велико је и изузетно вредно наслеђе Јакшићево отаџбинско *бријане љаве шеме ћелаво*, и хајдучко Змајево *а ше кости смејаше се „Бој да шроси”*, али Попа

прво мора да види Настасијевићево *ками камена мене* јер је у *Глухошама* за њега оно битно речено тако да је *сћена мукла*, али се у њој истина битка даје поетици да је у *камену раздани*. Да би се могло певати, а не опонашати, певати епохално, у епохалној угрожености битка и у епохалној ситуацији српске књижевности, ваља поетички прогледати, ваља *разданиши*. Велике културе умеју да сачувају и да пазе на све своје највредније токове и наслаге, оне у епохалном књижевноисторијском реду, и вољи да у читању опстане културноисторијско памћење, обавезују на писање велике поезије, а не на тражење утехе. Књижевност која се сведе на утеху није више права уметност. Нема утехе у поетици, поетика мора да потресно сазна и немогуће изрази, да тако песнички управи чудо поезије да тамо где је најтеже изразити се постоји врхунски идеал лепоте, доброте и истинитости. Без превазилажења себе и овога света остајемо осуђени на постојање, на оно што имамо и без песништва. Тада би оно било сасвим сувишно, додатак историји, језички украс. Песништво није вербална механика стиховања, ни опонашања. Свако ко је вешт са речима може да пише стихове, а само песници пишу поезију.

Оно што се у књижевности призива то се и одриче да би постојала књижевноисторијска динамика. Разлика у снази и врсти призивања или одрицања гради историјскопоетичке расколе, они су граничници књижевне историје. Велике културе знају како да се несметано развијају, и да при томе ништа не губе, али и да не полагају на копирање, опонашање, мимику. Велика француска култура упркос расколу поетика уме да обезбеди трајање вредности док нипошто не губи из вида шта је главни ток који одређује хоризонт савремености и вредности. Све би то могло да буде поучно, јер све то важи и за велика поетичка и књижевноисторијска питања српске књижевности. Огромна је разлика између модернистичког губитка и игоовских дилема, док Иго призива духове, дух епохе иде даље. Француска култура се не одриче великог писца и његовог дела, напротив, на њему и после романтизма гради свој идентитет, али развој савремене поезије у неумитном поетичком следу иде даље и не зауставља се. Декадентне забаве аристократа и њихова стварна животна, лична патња, па и политичко прогањање које трпе, нису индивидуалнопсихолошки мање важни од модернистичке патње једног одбаченог колико и уваженог творца новог доба, али то у књижевности не може да остане тако: зато се, када је епоха готова, више не могу дозвати и призвати ни Сатана и Бог, него сатански стихови прелазе у надлежност Бодлера, Верлена и Рембоа, време је за уклетост а не за Игоово политичко прогонство. Ни Господу Богу се не може више дати реч, осим у његовом модернистичком одсуству. То што не може Иго са таквим стваралачким заносом, то током целог једног модернистичког века, кризе модернизма, постмодерне критике и расула, засигурно не може нико.

Доба које долази већ средином деветнаестог века не призива духове него ствара нови поетички дух – како би онда призивање духова могло да опстане на почетку двадесет првог века? Хоризонт поетике не ослања се после Бодлера на реалност патње и губитка као код Игоа, или на хиперболизацију романтичарског патоса и трагове тзв. светског бола, него на поетичку моћ да патња постане модернистички општа: у Бодлеровом песништву потресно је то што терет песничког сазнања обликује хоризонт целе модернистичке епохе, не то што је Бодлер патио. Пати сам Бодлеров стих, не само песнички субјект који се исповеда, или налази најдубљи занос и патос патње. Тако и прошлост коју ваља дозвати данас мора да памти сам стих, напуштајући и стичући дубину памћења. Француска поезија отворила је тим одлучним књижевноисторијским гестом још један велики век француске културе. После раног модернизма, хоризонт поетике више не може да се врати у епоху пре овог отклона и одбацивања, потресност, терет и тежина више нису индивидуалнопсихолошки, то више није конкретна патња која долази до речи, нити општи бол који самога себе уздиже у небеса и хоће да стане тик уз трон свевишњег, времена су за празнине и пустош израза. У том изразу дувају ледени модернистички ветрови, од којих се леди крв у жилама, они што у поезију донесе празне престоле. *Ошкуд моје очи на швом лицу анђеле браше* Попиног „Каленића”, не одјек ко ти је *ножем ископао очи*, то је била Ракићева слика раног модернизма, сада један другачији бол, лепота, инат. У историји сада је то ископана популација, срушена историјска географија, срушена а не оскврнута црква, сада је то ископаше ти језик, гроб и дом, али у поезији је то *анђеле браше*, сад песник мора да му каже зашто си брата ударио на себе. Ракић је видео више од онога што се види, сад се не сме рећи мање од онога што се види у речима, то није попис мука и певање које као да препричава само себе. Овде се мора рећи реч која ће бити тежа од Попине и другачија од Лалићеве, она коју има Тешић а нема цео низ финих и пријатних, или нападних и неподношљивих људи који пишу поезију, образовану али слабу. Оно што се могло замислити као догађај који се није догодио – арбанашко насиље над иконом које, и ако није било учињено на том конкретном месту, јесте било спроведено у целини поразне историје, историје копања очију и раскопаних, уништених светиња – то је рекао Ракић, рекао за цео век који се још није догодио, зато писати о ономе што се догодило значи пасти испод епохалне стваралачке линије српског песништва. Не вреди довикивати историји књижевности како се тек сада копају очи, ракопавају светиње, ископавају гробови, нестају људи, нестаје живот, нестаје историја, нестаје све, како ће све бити поарбанашено а Срби само прогнаници и проклетници на које још и пада стигма краја века да

су најгори народ на свету – историја књижевности то нити може нити треба да чује, то је за историју Срба и Србије, али и историју Албанаца и Косова, историја књижевности тражи величину. У великој поезији мора да се нађе својство бића које има анђеоски, мада ипак туђи, мач у руци, и *инаиш леиу у уілу усана*, како пева Попа када уђе у храм. Од Растковог *свейлоі ѿољуйца на уснама* до Попиног преузимања од самог анђела *инаиша леиоі у уілу усана* има поезије. Можда нема државе, јер је Србија већ у том часу нестала, онако како то можда каже други велики песник позног модернизма, Миодраг Павловић у „Апокалипси или Ужој Србији”, али има велике поезије. Павловићев *алкохолни вал* на почетку поеме можда није одјек Растковог одјека Аполинерових *алкохола јуіа* (такав одјек сачувао је врло непосредно Данилов, који је одговорио и на Павловићев препев Малармеа, има га дакле и у најновијој српској књижевности). Павловићев *алкохолни вал* прелази преко Саве и све три Мораве, дакле на југ, али Павловић види да су *йреци враћали венце* у том простору у којем се објективни дух гаси. За њега, једино добро још беху *мешле које снажно расту на свакој њиви*, такво је било добро у тој поуженој Србији у којој, каже песник пре него што је тако и било, *деле девизе*, док је још било могуће написати да би Словен могао да буде *решен да ѿоіине за државу-курву*, да би *независан дочекао унишћење*. И код Павловића се *анђели сјаше*, та црта имагинације анђела није нестала из срске књижевности после средњег века и романтизма, напротив, она се може пратити чак и у дугој историји прозе од Атанасија Стојковића до Горана Петровића, Владе Тасића и Александара Гаталице. Тежак је *ѿо-ѿош ѿошурчених коња*, ни анђели од њега нису могли да нас спасу чак ни после изгона османске окупације. Страшна је слика када су и коњи потурчени, али то је још увек језичка вештина, изврсност у синтагми. Терет такве визије, међутим, не спречава великог песника да одрешито каже да *ѿлода више нема у близини визанѿијскоі идеала*. Е то је *ѿежак* стих, то се једној култури *ѿешко* може рећи, ту песник има право да нас повреди до краја, до *свейоі оскврнућа* које се догађа и за којим следи *самоуслуіа унишћења* у којој је *йрава навала*. Такви стихови показују какав је песник Миодраг Павловић, али и зашто се по правилу радије гледа у Попу него у њега.

Ту за Павловића *несіају уметничка дела и ѿовлачи се криѿика*, што управо покушавам да критички кажем, иако то само по себи није најстрашније, куд нестaje све друго како би се могло и смело жалити над тим што може нестати велика уметност, а критика и тако углавном и није била велика. Ко не може да спасе Србију можда може макар себи и својим бившим студентима, својим старим професорима као да се правда што није бољи, вреднији и значајнији, да шапуће нешто о крити-

ци која није повлађивање него тешко, мучно и понекад дивно критичко мишење, оно у којем не можемо да се *на кафанском нивоу рујемо врлини*, како каже Павловић у својој „Апокалипси”, толико нечитаној и непознатој да је већ и то један облик поруге, без обзира да ли је тој *апокалипси* место у 1986, или 1972, или тек данас у Србији која себе не зна и не воли. *Зар све да оде из свој зглоба умесно да се најпредак настави*, питао се Павловић видећи како се *јуши косовска рана*, како је пала *оштрица најтежеј мац на Сјрумици, на Марици и Сушјесци* и где *наспрег Теразија увек њини њини у свакој јами њини њини њини у Глини* – да би подвикнуо *не аждајо! Доста је словенске крви*. Доста, али нама, није доста историји, још она има ненамирен рачун са нама, још није прошло умирање и још мора да пада словенска крв, и то не само наша – скоро сва је крв деведесетих била словенска и то је терет *шешке речи*: како се каже целина те словенске крви која је проливена? Не знам да ли би било лакше да су Турци и Латини или Германи, не бих рекао, али то смо деведесетих све били ми. Није тешка реч само наша сопствена патња, коликогод нам била најтежа, има нешто и у томе што је онда Павловић још увек могао рећи *доста словенске крви*, а може ли се то данас казати? Где је ужасни морални терет тог сазнања и ко је у стању да то каже и буде велики песник, а не пропагандист? Ко данас у Србији осећа бол мртвих Украјинаца, а прочитајте пажљивије одакле су нам долазили Руси и где су одлазили наши. Можда Србије никада више и неће бити тамо где је настала и где смо морали да постојимо макар то била *кућа наспрег друма*, али велика поезија је привилегија наше књижевности и имали смо у време и после ослобођења од Турака, велику књижевност, а у њој или има и истине, и доброте, и лепоте, или нема велике поезије. Велика поезија се развијала у деветнаестом веку у врхунцима, а у двадесетом се не може спустити на иначе заиста висок ниво песничке продукције, већ се и даље има мерити врхунцима. Многи су научили механику стиха, овладали речима и умеју да пишу иако нису велики писци, то се чита и постоји, но књижевност се мери великим размерама и мора се сачувати стваралаштво на хоризонту велике књижевне имагинације. Ако је Скерлић знао да се може написати вешто Радичевићев стих, или бити вештији од Змаја, како то да ни до данас нисмо научили да та вештина није поезија? Питање технике, поетике техне код Аристотела, наравно да није разрешено, али бранећи Змаја и његово место у историји књижевности, и чинећи то не само из идеолошких и културноисторијских разлога, Скерлић показује да постоји унутрашњи, еластични хоризонт просуђивања. Тај еластичитет управо одбија навалу епигона који умеју да опонашају, али не и да стварају. После Лазе Костића нема места за осредњи песнички израз у савременом српском песништву, у њему се и велики Змај заљуљао и да га *ђулићи* и

*јушунци*, јер се за његову *ѵрабесину* не зна али су срећом ту песме за децу, нису сачували, ни он не би могао да опстане у размери једне величине коју представља такав савршени низ необичних тријада у којима се развија српски стих од Дучића, Ракића и Шантића, Диса, Пандуровића и Бојића, Црњанског, Растка и Настасијевића до Попе, Павловића и Раичковића, Миљковића, Лалића и Радовића, низа у којем тако велики песници као што су Васиљев, Матић, Давичо, Христић остају да стоје у другом реду, а шта су написали. Низ је такав да тек иза њега могу да приступе тако велике фигуре какве су Винавер и Драинац, Ристић и Дединац, или Даница Марковић и Десанка Максимовић, а мимо било какве родне идеологије вреди поменути и такав догађај какав су Аница Савић Ребац и Ирена Грицкат. Где у том низу видети и Злату Коцић и Даринку Јеврић?

Иако нема или има сасвим недовољно српске државе, могло је и у деветнаестом и у двадесетом веку да буде праве, велике српске поезије, то је једна важна поука о култури трајања и опстанка, можда нас у овом распаду Србије и губљењу државе очува неки стих који би имао његошевске димензије. Није само српска држава на Балкану битна, њена инфлација у размерама Југославије и распад после те несрећне творевине, битна је и велика српска књижевност, иако није било велике српске културе да овлада целином овог јужноевропског простора и у њему сачува знак једне изврности. Нисмо у својим размерама имали ону снагу са којом је печат француске културе стављен ширем свету, мада и он временом бледи и као да нестаје после епохалног доприноса *француске теорије*. Чему кукати над Србијом и српским земљама ако нема, речено са свом условношћу оваквог израза, право, великог *српског духа*, јер у трабуњању које се подмеће као да је књижевност, нужно нема ничега. Није то трабуњање, борба за популарношћу и у поезији и у прози, случајно.

Речено помоћу једног застарелог хегелијанског речника, онда када објективни дух француске државе више не маршира на исток, као после Француске револуције када су га чули Хегел и Гете (тај марш је за разлику од ширења идеја одвратан као и сваки ратни поход), велики дух француске културе и велико француско песништво владају Европом. Велика епоха француске доминације, која је била на измаку, заокружена је Наполеоновим падом. Упркос томе, она је продужена Француском револуцијом кроз деветнаести век, али између Наполеоновог пада и пада последњег Бонапарте објективни дух француске државе више није могао да буде у средишту епохе. Француски дух, како га овде старовременски називамо, више није могао да влада објективном идејом света, али је могао да креира европску културу. Могао је и да изазове преокрет у смислу поезије. У двадесетом веку, после Валерија и Аполинера он

као да то више не може, као да не може ни после Пруста и Бекета, али зато производи филозофију на граници расапа метафизике, *француску теорију* у којој ће цела идеологија *духа* бити демаскирана и деконструисана. Оно што су после Бодлера за поезију били Верлен, Рембо, Валери и Аполинер, то су Лакан, Алтисер, Фуко и Дерида за филозофију после Кожева и Сартра. Упорно пишем *дух*, јер то упркос отпору хегелијанству и етноцентризму још увек може да се схвати у бољем смислу речи. А ја сам, наравно, назвао *де/конституција* и *херменеусија*, оно читање које раскрива само себе и показује како и зашто бит књижевне имагинације раскрива себе и свет јер је песништво већ истина света, не обратно, да је свет истина песништва. Успон модернизма и крај метафизике две су стране једног јединственог подухвата. Величина *духа*, уз сву условност оваквог израза, подразумевајући наслеђе његове деконструкције, види се у културноисторијском хоризонту који упркос слабљењу и поразима Француске има епохалне одлике у књижевности и уметности. Војни пораз који је историјски одређен сукобом са пруском солдатеском, идејни крах у гушењу Париске комуне, затим морални пад у Драјфусовој афери означили су опадање Француске које завршава светским ратовима, губитком империје и губитком великог дипломатског статуса француског језика – крај таквог престижа француског језика заправо се види између два романа, *Раџа и мира* и *Чаробној брети*. Престижност француске културе је у свом том опадању обезбеђивала једну посебну врсту трајања, трагедија српске културе је што у време пада српске државности у Југославији и после ње није имала снаге да остане битна не само себи, већ и свима другима.

У Бодлеровом поетичком уздизању, у симболизму и импресионизму, француска култура даје оно што реалност издисаја француске монархије и империје више не може да објективизује у историји државне и политичке моћи. Колико је буржоаска револуција, а то важи и за совјетску у другом контексту, донела још један век политичке моћи, толико је стваралачка моћ француске културе након времена у којем је пропала стварна, објективна политичка моћ развила нови, епохални хоризонт деловања у којем велика уметност обезбеђује апсолутни престиж и истовремено чува француску нацију колико и Наполеонове реформе. Скоро исто важи за Немачку, а на посебан начин, због американизације целог света, и за Енглеску. Утолико је чудније, али отрежњујуће делује, како социјалистичка револуција упркос свом бедном самоурушавању није за собом оставила довољно подстицаја за такав епохални преокрет у стваралаштву. Велика руска култура данас делује анемично, нема тај епохални замах којим би у једну нову епоху у којој се њена реалполитичка моћ не може мерити са совјетском имала културни простор и

другачију величину. Шта су уопште Совјети када после совјетског доба моћи није остало нешто битно и уметнички подстицајно? То је важна тема за сваког левичара и можда боље но ишта друго показује да нешто темељно није било у реду ни са совјетским друштвом, ни са совјетском културом. Ова законитост као сурова пресуда пада на Југославију, а на Србију пада двоструко.

Нови епохални стваралачки хоризонт видели су се у оном богатству којим Француска уз симболизам и импресионизам обележава бел епок и деканданс, затим арт нуво – ови правци и појаве значе да нешто битно француско уметнички траје све до дадаизма и надреализма. А како траје култура после совјетизма? И да ли управо зато што она изгледа не може да траје (или данас још увек не видимо да можда негде и некако притајено стваралачки траје?), знамо да совјетизам ни док је трајао није имао стварну снагу. Уметнички перформанс уметника који живи дословце као пас, у кавезу и са огрицом, таква је инцидентна уметност Олега Кулика (далеко од *Порџреџа уметника као Јса* Дилана Томаса) тешко може допрети до епохалне сугестивности концептуалистичке фазе Иље Кабакова, али и једна и друга визија, киничка или меланхолична, не делују у совјетском простору, или се барем мени тако чини јер их нисам најалост гледао у Русији. Можда би ми Кулик деловао више уметнички да је био ланцем везан за Топол, интерконтиненталну нуклеарну ракету која је изложена испред Сајма књига у Москви, тек да неки посетилац после свих наслова и књига не остане збуњен о чему је реч. Концепти и испади делују тек уколико укључе одјек западне носталгије за оним што је поражено и збачено са епохалне сцене историје. Треба ли питати Бориса Гројса да одговори на Јозефа Бојса у Београду, онако како у њему ни Кабаков ни Кулик нису присутни, јер ту не би ни могли да делују, нити код нас постоји оно чиме их Запад чини могућим. Није код нас више пристуна, иако тврди *уметник је присутан*, ни Марина Абрамовић која је могла да израсте из тадашњег социјализма и седамдесетих година прошлог века буде са Бојсом у Студентском културном центру. Њен пентаграм урезан у стомак, међутим, иако је потресан перформанс, чак ни уз помоћ једног другог дела у којем се петокрака формира од људских тела (што се једнако добро или још боље изводило на слетовима за Брозов рођендан), не може да издржи постсоцијалистички, већ само задобије дијаболички смисао. У прању костију које Марина Абрамовић изводи на Венецијанском бијеналу има идеологије и сценске снаге, много мање тај њен рад достиже право *одјекивање* антрополошке мистерије и археологије давнина. Нема ту онога што постоји у Попином певању костима. Када не зна Попине кости и одјекивања, можда је претешко али не и нетачно рећи када њен рад неће да зна за Попу, Марина Абра-

мовић не зна нас у себи, самим тим тешко може имати себе у нама. То је велики губитак за нас јер у њеном успеху не траје ни оно што је било, нити настаје оно што после нашег социјализма очито не може да буде. Марина Абрамковић може да буде у свакој великој галерији, рецимо у Метрополитену и Гугенхајму, али исто тако је умела да доспе на насловне странице тзв. женских илустрованих часописа, што је деградирајуће чак и ако за то није сама крива, јер њен лик на омотима таквих часописа сасвим одговара тривијалној иконографији такве штампе, а не њеним перформансима. Она је дакле, пристала на такав изглед и оно што такав изглед значи. Још тежи проблем су недомишљене свастике Душана Оташевића, а тек историјски савршено неодговорно излагање косе, рад Зорана Тодоровића у Српском павиљону у Венецији – те две тоне косе као да су посућене из најстрашнијег дела Аушвица у којем је изложена ошишана женска коса и предмети који су од њих прављени, попут ћебади. За обе асоцијације уметници не морају бити примарно одговорни, али једном када се пристане на излагање, контекст и нужне асоцијације после деведесетих су разорне и понижавајуће. Чак и немоћ да се суспендује погрешна дирекција у оцењивању неког пројекта на најстрашнији и савршено очигледан начин показују колико је слабо наслеђе социјализма, сву његову немоћ и колико је тешко одупрети се вестернизацији уметничких потреба.

Социјализам је због слабости, дисконтинуитета и на крају, нагло прекида памћења онога што је у њему било савремено, оставио посебну пустош, после њега је некада заиста неподношљива траума сећања и културног памћења. У њој као да не постоји и не опомиње стих о прекиду, пандуровићевска *хитијена несећања вида*, да жеља за непамћењем, сам захтев, иако не може бити испуњен, исцељује. Ту Пандуровић стоји где и Дис. Када се та воља прекида, не познаје и не поштује, култура трауматичне потраге за изгубљеним сећањем не може да дозволи сусрет са стварним успоменама и на њихово место поставља мистификацију прошлости. То је наша коб: уместо културног памћења које сабира, чува и гради, код нас има превише мистификације прошлости и она је двострука – непосредној прошлости одузима и оно што је имала, нешто даљој прошлости додаје и оно што није имала. И тако опет не достижемо историјску равнотежу, а коб пораза која пада на нас добија нове димензије самоугрожавања. Из једне историјске катаклизме право у наручје друге.

Није тако у великим културама, оне и у поразима граде. Париз преуређен вољом последњег Неполеона и барона Османа заправо је био круна једне епохе. Француска револуција јесте цркву претворила у француски Пантеон научника и уметника, а Лувр у галерију уметничких дела, али ни обнова монархије ту онда ништа није променила јер је

епохална свест већ отишла у том просвећеном, можда ипак и на српском ваља рећи просветљеном смеру. Наша револуција је Храм Светог Саве оставила да труне на Врачарском платоу, да та недовршена руина буде заправо знак и споменик занемаривању, није имала чак ни толико куражи да то здање укључи у комплекс Народне библиотеке, чиме не кажем да је то требало да учини, него да би то деловало револуционарно, да цркве постану библиотеке. А у двор се без много оклевања и околишања само уселила социјалистичка врхушка, ту није умела да направи галерију, као што то ни данас ово време после социјализма то не уме, па упркос обећањима и даље наши дворови нису ни музеји ни галерије. Умели смо само да скинемо петокраку са крова, али не и да трансформишемо културни простор. Париз је Бенјаминова престоница деветнаестог века, а Београд није ни умео ни хтео да буде престоница двадесетог у овом делу Европе. Париз је, међутим, уметнички кенотаф иза чије елеганције стоји историјска празнина, одсуство политичке и државне моћи. Оно што није могло да опстане у држави и монархији, иако царство које ће још сто година бити империја без унутрашњег извора стварне моћи, после трансформације Париза, траје као углађена лепота каменог града чије фасаде све говоре. Бенјамин бира аркаде, али заправо је могао исто тако да изабере оно што је празно и поразно у неоспорно изузетној лепоти булевара и камених низова зграда које их оивичавају. То су зидови који не представљају живот који ври него једну хладну естетску форму. У тој форми влада бонапартистички режим монархистичке обнове, празан одјек империје деветнаестог века спремне за поразе. Иако се империја још понегде шири и употпуњује, Француска већ опада и прелепе камене зграде и булевари су заправо замрзнути снимак колонијалне величине. Колонијална моћ уграђена у метрополу је одвратна, али град је диван и тој лепоти се диви цео свет, чак и нацистичка солдатеска га не руши, јер уметност, чак ни уметност једног града, никада није само идеологија.

Француска култура уме да чува наслеђе лепоте и да угради градску фигуру у средиште поезије – то је Бодлеров *фланер* о којем говори Бенјамин. У тој малој фигури средине деветнаестог века прави се копча између живота и облика, тако ће књижевност освојити и француске кафе. Иако се споменик француској идеји просвећености види и данас док шетате Петровградом (уосталом и Буенос Ајресом), све је то одавно готово, али град као место сећања на ову трансформацију није изгубио на лепоти нити је мање привлачан као град зато што боље разумемо идеологију његовог изгледа, у којој није скривено само његово колонијално лице. Треба мислити, па видети оно што се у лепом не види. Ко хоће да разуме мало боље данашњи свет, са оваквим мислима треба да

проведе и неколико дана у Москви која хоће да буде још боље, лепше и урбанистички савршено уређен град двадесет првог века. Москва је данас изванредан град, како само уткива у себе тргове великих писаца. По томе је без премца, иако је можда исто тако споменик једној прошлој величини. Велики руски писци као нека врста мреже држе цео град на окупу – Русија зна да оно што се у култури не прибере, то империјална моћ не може да задржи.

Коликогод била велика та земља, она би без ове друге, књижевне величине, била само још један насилник који нам је близак јер је словенски, али који не може да одговори ни зашто сви од њега гледају да побегну, ни коме је донео срећу, што не значи да никога није штитила. Јерменију, на пример, понекад је и нама заиста помагала, као несрећни цар Николај којем смо се најзад досетили да подигнемо споменик, зачудо на добром месту, али споменик без праве уметничке имагинације, немоли величине и трагичког патоса, премали, тривијалан и у најбољем случају анахрон. Он је свакако уметнички бољи а урбанистички подношљивији него онај огромни азербејџански Алијев на Ташмајдану, за којег нико никад неће моћи да утврди шта смо то у њему и са њим хтели да прославимо, осим што нам је поклоњен један *квализреалистички* споменик Милораду Павићу, коме ми сами споменик не бисмо подигли ни за сто година, као што нисмо ни Стерији ни Црњанском. Подигли смо, међутим, споменик неком песнику којем нико није у стању ни име да изговори, Жамбилу (или је Џамбулу) Жамбајеву, чији ниједан стих нико код нас није ни видео, али нисмо умели да подигнемо споменик Пушкину и Толстоју, а они су писали, и то како, о нама. Уместо да уметничка и историјска величина која је проговорила у Пушкиновом стиху и Толстојевом ненадмашном роману, идеја слободе која је ту бљеснула за сва времена, влада нашом културом, Србија има споменик – Бобу Марлију. Па добро, то је чак и духовито, боље него што је Жамбајев прво добио споменик, а после ће га можда неко некада и преводити, Марлијево *ја сам убио шери-фа* је бар неко и певао. Пушкин је добио споменик у Београду 2009. тек када нам је споменик, на нашу вечну срамоту, поклонио Савез руских писаца. Наредне године смо брже боље ипак у Новом Саду подигли Толстоју једну бистицу на углу Толстојеве и Гогољеве улице, али где опет срамоте – ту где је и Гогољева улица, за Гогоља нема бистице. Срећом, у Београду нема споменика ни једном ни другом, а ни Достојевском, ексклузиван је Београд, њему треба само Жамбајев, а не треба споменик Змају, мада има једна табла где је била кућа у којој је чика Јова живео у Београду. На том месту, као да му лежи на успомени, сада је амбасада Турске. Змајеву београдску улицу, међутим, скратили смо сами, Турци са тим немају ништа. Шта ће му цела улица. Улицу Лазе Костића ко

нађе, свака му част, мада није далеко од Меше Селимовића, али има једна Мешина зато у Сурчину. До Улице Растка Петровића могао бих да одведем онога ко је довољно упоран, јер је сам неће наћи, као ни улицу Данила Киша која сигурно има целих сто метара дужине, али зато нека сам тражи Милоша Црњанског по Вишњици, она је близу Бране Петронијевића и Божицара Кнежевића које су обе ћорсокаци, као што је то и Улица Станислава Винавера у Раковици. У ћорсокак улази само онај ко ту живи, добро је да улицама које носе велика имена нико други не пролази. Срећом, Дис и Сима Пандуровић уопште немају улицу у Београду па нико не мора ни да их тражи на мапи. Улицу међутим има Брана Црнчевић, ту негде поред Славије, одмах до Улице Светог Саве?! Ко и после ових примера мисли да ми нисмо пормећени и да немамо проблем културног памћења, не мора ово да прочита још једном.

То смо ми и такав је количник наше способности да памтимо и истичемо вредности. Мрежа културног памћења, политика места сећања, то је такође начин на који једна култура себе обликује и излаже, и када би та мрежа била уравнотежена и могла да одиста подржи целину културног памћења, мање би било трауматичних порива да се оно чега нема, или га нема довољно, олако опонаша, или да се једној површној представи о прошлости повлађује у празном простору постсовјетизма и постјуголовенизма који хоће да насели површна, обично и тривијална подсећајност. Судбина француске културе после опадања Француске и њених пораза даје једну слику, слику стваралачке моћи, судбина српске културе после распада Југославије и Србије делује сасвим другачије.

Ако би се неко зачудио зашто сам у један захтеван и тежак текст убацио све ово, то је зато што овакво поступање и овакав облик изобличеног културноисторијског памћења не само да боље осветљава полемику о Змају и другим писцима, Змају којег сви памте па ипак се овако поступа чак и према њему, него тражи посебну теоријску категорију. Категорија која верно описује поремећену друштвену свест би могла бити *ненормализам*. То је страсна жеља да се не чине нормалне него ненормалне ствари. Ненормализам до којег смо се спустили у овом разматрању је коначно објашњење зашто ми не можемо да имамо Змаја као велику фигуру деветнаестог века, него имамо симпатију за њега и чувамо његове песме за децу, али питање целине његовог дела о којем је вођена једна од две најбоље и најзначајније полемике у српској књижевности после Вука, чак није ни предмет озбиљног разматрања. Могућност да су и Недић и Костић једнострано читали Змаја, претежно тачно тумачећи његову песничку продукцију, али не и најбоље стихове. А песници се по њима оцењују, не би ни Костић претекао када би му се сваки стих оцењивао његовим сопственим аршином, а ово пише неко ко је увек и у

свему „на страни” Лазе Костића, чак и када греша. Богдан Поповић брани Змаја у пола гласа, из перспективе једне друге епохе, а Скерлић даје књижевноисторијски суд о једном смисленом проблему, али не види да песника бране стихови, а не положај у историји књижевности. Змај је за нас пре свега песник за децу, а мимо тога ђулићевски песник, у чему има неке саосећајности у љубави и болу, али не и перцепције праве и велике поезије. Има ли такве велике поезије код Змаја, а за њу је потребна *тешка реч* за којом у овом тексту трагамо на један неортодоксан начин.

*Тешку реч* не одређује терет онога о чему се говори. Ни најтежа тема, као што је то смрт детета, онтички разорнија од сваког пораза на бојном пољу или прогонства, не може да измакне законитостима епохе и њеног књижевног израза – *поетичке епистеме*, а уколико бисмо овај фукоовски израз баш морали да преведемо на нашу ближу традицију, могло би се рећи и *епохалне епистиме* поезије. Иако Иго у фигурацији смрти обликује смрт своје ћерке у време *Контемплација* и сина у време *Једне стравне године*, дакле не може бити спора о карактеру бола и трагичкој димензији доживљаја, његов израз показује све одлике епохе у којој је био, како га види Бодлер, обновитељ француског стиха и књижевни владар, чак и диктатор. У размаку од три деценије између ових збирки, песник је ту своју епоху надживео. Целином родитељског искуства упознао је смрт у ковчезима у којима су са овога света одношени његови потомци, али то више није искуство стиха него искуство унето у стих. Велики песник стоји као трагична фигура, расправе о томе да ли су његове метафоре бола искрене немају смисла, али док се мењао књижевни израз, појавиле су се чак и такве дилеме. У време када се смењују књижевне епохе, таква сумња је первертирани одјек промене поетике. Другачијој поетици његов болни израз више не делује искрено него реторично. Свака епоха *мисли* да у стиху треба живети и умрети на њен сопствени начин. Премда је смрт исти подстицај за стих, у класицизму она добија помпезно уређен израз, у романтизму је прати узвишена оргија речи, у модерности ужас неизрецивости, а у савременом добу је кроз стално извештавање слика туђег умирања преплавила свакодневицу, дакле постала медијска а не трагичка нужност. Тако је смрт која је некада била блиска, постала нешто удаљено и страно, а тада су и искуство и могућност предочавања различити. Игоов бол је због промене поетике од аутентичног израза потресеног човека и великог песника постао реторичан, као да није проживљен.

Проблем смрти Игоа прогони све до космичких размера, он нипошто није ограничен искуством живота већ обухвата и искуство мишљења и певања о целини постојања и небеским сферама – то је романтички

одговор песника. У одличном предговору сабраним делима које је уредио, Никола Бертолино напомиње како је Игоова опсесивна тема упркос сваком искуству плод песничке визије. У сажетом прегледу тумачења и дилема критичке мисли о Игоу, Бертолино је оштру напомену наменио другом сјајном преводиоцу и тумачу, који је иначе одлично уредио и „предговорио” Бодлерова сабрана дела, Радивоју Константиновићу, као да се тако наставља дијалог Бодлера и Игоа. Питање искренности и реторичности није питање односа према животном искуству, него ствар обликовања песничке визије, а у њој романтичарски патос смрти тражи космолошке димензије и сеже до Бога и Сатане. Није Иго реторичан у смислу неискренности, посредованости, него пише романтичарски у времену када се поетика већ променила. Разорно питање коме припада кобна воља умирања одувек је било више од теолошке дилеме, посебно је тешко схватити да нас добри бог убија. Под тим теретом једнако као и под теретом свог бола, Иго који има другачији однос према религији, али и потребу за вечношћу и трансценденцијом, мора песнички да гледа толико далеко, високо, дубоко, давно док не дође до визије гашења звезда. Тек у болу који испуни цео свемир, у пропасти која је одлика постојања као таквог, он може да нађе свој израз. Романтичарска потресеност мора да захвати цео свет и његову конституцију, интима лирског јунака је у себи већ обухватила цео свет јер је целина света мера песништва. Модернизам долази тек када је та релација оскврнута и када се из целине света стваралачко биће повукло у онај процеп у којем се види да те целине нема и не може је бити. Ту бол има друге размере и другачији израз.

Отуда се поставља питање Змајеве песничке визије а не преобимне продукције, да ли је она пре свега фолклорна, има ли је уопште, да ли код њега један космолошки поглед одређује и претходи сваком искуству. Када је о Змајевом родитељском болу реч, нема расправе о искренности, тако нешто код нас никоме не би пало на памет. Да ли је то само разлика двеју култура, хиперкритичке француске и подкритичке српске, или је Змајев бол искрен у изразу, а Игоов толико преобликован у песнички израз да више не посведочава изворно искуство? Иго је прави романтик којем припада хиперболички стилски комплекс, Змајев израз је више емпиричан као да је у њега већ продрло нешто од становишта реализма. Све оно што га карактерише у јасности, бистрини као прозирности, па и наивности, што су изрази који се користе за његов стих, све би то могло имати карактер емпиризације. Онда би мисао о рококоу у српском песништву, неким чудом доведена у везу са Змајем у иначе изврсном огледу Миодрага Павловића, требало заменити сасвим супротном, оном која гледа у правцу емпирије и утолико боље објашњава сатирично и поли-

тичко певање. Емпиризам, упркос сатиричком, политичком, трагичком и интимистичком превазилажењу, изгледан је у доба реализма у којем је Змај такође живео, али можда су његове *Снохвашице* и *Девесиље* нека врста отклона од тог доба? Змаја заиста не треба учинити модернијим него што јесте, али ни конзервативнијим, он је био покретачка снага и књижевности и културе. Не само што рококо није доба велике поезије, већ ни реализам није поетички систем битан у песништву колико у прозном стваралаштву, тек је дубиозно за којег би се песника рекло да је велики реалиста. Статус реалности у песништву никада није емпирицистички заснован, утолико ваља правити разлику између миметичког песништва, поезије доба реализма и онога што готово да није могуће, реалистичког песништва.

Постоји, дакле, дилема о поетици Змајевог стиха – да ли је Змајева искреност заправо недостатак велике песничке визије, оно што Његош има и зато му није потребна сенка сопствене болести, а Змају недостаје да би величином поетичког заноса премашио лични бол и више него потресну патњу. Бо и патња никога не остављају равнодушним, али да ли из перспективе романтичарских визија све делује наивније, или чак обичније него што треба да буде? Да ли је Змај у пуном смислу речи романтик, или је романтичан уз Бранка (преко кога је чак и Црњански у нечему романтичан) и Ђуру Јакшића? Осим развојне линије стиха која укључује и рани сусрет са Јакшићем већ у Бечу, ту су Хајне, а можда и Ленау и Змајеви Мађари, и пре свега народна књижевност и њена космологија, како је на то лепо указао Драгиша Живковић. Бранећи Змаја од приговора који стално виси над његовим делом и критички промишљајући проблеме историјске поетике, уз напор да истакне вредности, али и пажљиво одвоји оно што и није толико вредно, Живковић прави по Змаја ипак поразну разлику оцењујући га као песника чији стихови припадају *das Lied* поезији, а не *die Dichtung* песништву. То је у извесном смислу одличан пример оцењивања Змајевог песничког домета у којем уек остаје једно *али*. Одбрана Змаја ослоњена на целину и разноврсност његовог дела даје половичан резултат. То је последица рђаве стратегије: иако су га и Недић и Костић оценили генерално, уопште није питање да ли све што је писао вреди и треба ли га генерално бранити, него да ли Змајеви песнички врхунци припадају врхунцима српског песништва без обзира на историју књижевности и Скерлићев дубоко релативистички аргумент. Грешка у критичком оцењивању настаје због невероватне множине стихова, због превише певања у којем се загубила могућност јасног усредсређења на неколико песама које заправо треба да разреше дилеме. Дилеме не погађају ни сатиричне и политичке песме које не треба оцењивати критеријумима других врста лирике, на удару нису ни

песме за децу, већ сама лирика. Она је по суровом суду Лазе Костића посустала јер је *змај* појео *славуја*, али уколико је продукција отишла на страну која је мање чиста лирика, питање је шта је на тој страни остало.

Миодраг Павловић пишући о Змају брани његово бујично и свакодневно писање, чиме помало заговара и своју опсежну библиографију (премда је поткрај живота из ње начинио тротомни избор којим самога себе представља у одређеном светлу и капацитету који је управо космолошки, целовито гради велику песничку визију свега и истовремено систематизује промене у збиркама). Добро је да се Змај изразио у различитим жанровима песништва, јер је заправо у сваком од њих дао велике или значајне резултате, а његова завршна интервенција су песме певане по узору на народну, за коју наши најугледнији проучаваоци усмене књижевности имају речи похвале, иако је то можда најмање познат, читан и у историју наше културе уграђен део његовог песничког опуса. Постоји неки разлог зашто су ове песме изван читања Змаја. Разлог је по свој прилици везан како за промену укуса, тако и за књиженоисторијски преокрет. Змај певањем по узору на народну поезију заправо завршава целу епоху у којој је релација савремене и усмене књижевности примарна, али му та заслуга нажалост није довољно призната. Од прве Вукове *ијеснарице* до Змајевог *девесиља* траје епохална доминација народне културе у српском песништву. Од Војислава Илића, Лазе Костића и Владислава Петковића Диса њу смењује епоха модернистичке доминације. Овакав књиженоисторијски положај Змаја још више одваја од књижевности почетком двадесетог века, али он одговара искуству књижевности деветнаестог века у којем је Змајево место. Стилизација усмене књижевности заправо је нека врста парадокса да нешто што је колективно искуство замењује индивидуална имагинација тог искуства. На крају епохе се увек јавља неки поетички парадокс, овај се састоји у томе да треба измислити оно што је било доскора свуда присутно и дато само по себи. Оно на чему се некада градило, сада је оно што треба изградити. То је изванредно упечатљива књиженоисторијска слика и требало би да заузме своје место у историји српске књижевности чију једну епоху одређује распон *од ијеснарице до девесиља*.

Игоов парадокс је да искуство песника представља и призивање духова, после којег је говорио да има осећај како комуницира са духовима и да тонући у прошлост досеже све до времена пророка, при чему је међу духовима тражио своју мртву кћи. Мистичко и спиритистичко искуство је далеко од сведочанства у заједничкој стварности, да ли је оно релевантно као сведочење? Да ли је сведочанство утврђено у општој прихватљивости оног о чему се сведочи, или у модусу сведочења? Може ли за космолошке визије да се тражи статус песничког сведочанства које

у прошлости прозире корене времена? У хиперболичкој реторици, са друге стране, израз делује као да је далеко од стварног бола, иако не мора бити. Космолошке визије могу да се представе као да су стварно искуство, а стварни бол може да делује као да је реторичка творевина. Преокрети ове врсте се обично одигравају на граници књижевне епохе када визија и искуство немају више стабилан, утврђен положај у поетичком систему. Позиције искуства и реторике, једном речју, лако се замене. Када се поетички и историјски оквири укрсте или побркају, искуство немогућег, космолошког и стварног се на различите начине у различитим поетичким системима суочава са имагинацијом парадокса, обликовањем тоталитета и језичким одсликавањем стварности. Наслеђе романтизма, у свом дугом трајању и свим променама кроз које пролази, није у сведочанству. Натурализација песничке визије је неодржива, визија не зависи од стварног искуства, него стварно искуство у стиху зависи од визије. Игоово космолошко певање није плод сведочанства мистичког искуства, то би значило да је могућ нереалистични релизам, већ изражавање бола и искуства зависи од целине песничке визије.

Змајево осведочавање и љубави и губитка, цео његов потресни, лепи и болни ружичњак, можда управо због непосредности искуствене подлоге није сасвим, или није остао само романтичан. Или је погрешно читан претежно под утиском сазнања о песниковом животу, уместо да се песме радости и бола виде у целини песничке визије, оне се претварају у лепо спевано лично искуство. Истинитост пројектована на поезију опчињава читаоца, премда би требало да буде обратно. У наивној рецепцији увек је истинитост изван стиха, но колико истина на читаоца делује потресно, толико њоме већ потресен читалац теже види да ли је потресна песничка визија. Лична срећа и трагедија извор су привлачности и фасцинације као да је све баш тако како песник пева. Тешкоћа је разликовати шта је производ саосећања, а шта је плод самога стиха. Наивност, бистрина, прозирност, све одлике које се, као што смо рекли понављају у опису Змајевог стиха, свакако погодују брзини идентификације и развијању саосећања – Змај као да пева онако како би и читалац пропевао када би могао – али губи се утисак терета обликовања. Од те поетичке снаге понајвише зависи величина респекта. Тежина поетичке трансформације чили у мери у којој је стих сведоџбен. Колико се непосредност и аутентичност у нашој култури цене, толико су оне сметња респекту, препрека величини. Тежак облик и израз су цењени управо зато што су ретки и драгоцени. У тешком изразу који великој визији даје епохалну моћ, култура самој себи симболички предочава оно што је за њу најважније. Без велике визије, ако се песник по мери стварности удаљи од апсолута који је нарочито својствен романтизму, у којем мора бити неке

дијаболичке узвишености смрти, ако се не стиже до границе не само од бола него израза, где више нема речи које се могу рећи, ако грца песник а не стих, јер бол више не може да издржи не субјект него песнички израз, оно што је написано остаје допадљиво али нема апсолутну величину. У годинама у којима је носио у себи један такав бол којег нема у „Спомену на Руварца”, а без којег је незамислива „Santa Maria della Salute”, Лаза Костић је можда сувише добро осећао овај недостатак који постаје све упадљивији што се дуже гледа у бескрајно мноштво Змајевих певанија. Тиха песма лирских славуја одувек је важнија од врелог песничког даха змајева, историја поезије још од Орфеја је увек и пре свега, историја лирике. Коликогод у нечему био поетички у праву, Костићева апсолутизација носи у себи снагу великог песничког тријумфа, али није у сваком погледу знак књижевноисторијске правде. Уз то, ретко се помиње и Змајева пародија Костићевих стихова, а то ипак баца и једно другчије светло на Костићеву критику некадашњег побратима.

Ако се у бујици змајоликих стихова не направи довољна разлика између продукције и кристализације, општи опис продукције постаје и суд о најбољем. Разлика се међутим мора направити и када је реч о његовом песништву, које за разлику од Змајевог стаје у један већи том, али и из њега има штошта да се остави по страни како би се избегли закључци до којих је дошао Богдан Поповић и који су мање повољни по Костића него по Змаја. Похвалити понеко песничко решење и понеки стих, није довољно уколико је укупни суд заснован на претежности укупног утиска, а не на оном најбољем што је Змај написао. Између свакодневних певанија и песничких врхунаца мора постојати разлика, они се различито читају или настаје неправичност коју је и сам Костић доживео. Змају није било дато да у једној песми помири све рачуне са поетиком, историјом књижевности и читаоцима, он уместо тога фигура целе једне епохе и постаје писац ког, свако ко почне да усваја српску књижевност, заволи већ у детињству. Зар је то мало, бити као Змај или Десанка Максимовић најомиљенији српски песник? Да није ништа више него само вољен, ко му не би позавидео, не само у књижевности. Волети може скоро свако ако се томе посвети, премда многи то никада не схвате и тако трајно униште и свој и животе оних које мисле да воле, али бити заиста вољен, искрено и дубоко, правом великом љубављу, то је дар од богова и смртни човек је ретко томе дорастао и спреман за то, ваља му наћи размеру величине да би у себе примио такву и толику љубав, да је не оштети и поништи. Змај је имао у свом песничком бићу тај капацитет, не само да пружи све од себе, већ и да се тако отвори за своје читаоце и цео српски народ да буде заиста вољен.

Сваки песник хоће да целини свог песничког става и целини доживљајности коју треба песнички обликовати подари јединствен, кона-

чан и неоспоран уметнички израз, онакав какав је променио судбину Лазе Костића. Без заштите какву пружа савршена песма, Змај је остао фигура једне величине која упркос свему допушта оспоравање. Коликогод се свако оспоравање Змаја и могло и морало релативизовати, а у много чему и побити, и даље над њим стоји питање велике песме. Шта значи велика и незаборавна песма показују рецимо „Можда спава”, „Плава гробница” или „Стражилово”. Змај који је уобличио српско песништво од Бранка и Јакшића до Војислава и Дучића, чије песме свако дете зна откако почне да чита српску књижевност, неизбрисиво је уписан у наше културноисторијско памћење, али без велике песме и доказа да његово песништво има праву тежину, никада неће бити неоспоран.

Какав је Змајев песнички израз сасвим је тешко одредити у сразмери са Игоовом бујицом. За ширину његовог замаха Миодраг Павловић налази речи велике похвале – хвалећи Змајеву свестраност и расписаност, он као важну одлику овог ствараоца види енциклопедизам. Интересантно је да енциклопедизам види тихо наговештајући да зна и шта о томе пише Бахтин, премда Бахтин говори о роману, но и мимо строгих теоријских и историјскопоетичких ограничења проналази начин да тако одреди укупност Змајеве величине. Бодлер у савршеном тексту о свом великом претходнику и савременику каже како је Иго прогутао речник, као онај пророк из Библије који једе књигу, и сада речи из Игоа испадају у неком чуду и поамаи. Из њега се разлива та множина речи, као да се лексикон француског језика расуо у његовим стиховима. Романтичарске оргије речи увек има код Костића, скоро никада нема на исти начин код Змаја. Утолико пре се мора наћи онај Змајев израз који му враћа угрожену дубину, и који се не може надокнадити благом лепотом љубави, нити горком лепотом бола у губитку.

Где се, уколико га има, може наћи такав израз? Логично је погледати како се из *Ђулића* развија главна поетичка линија Змајевог певања. Зачудо, осим уобичајене слике о овим песмама љубавне среће, правог малог канцонијера, како је већ за њих речено, који почиње питањем о *иразнини срца* у првој песми и онда поставља сцену на којој ће љубав све испунити и све обасјати, дакле један очекивани сценарио срећне љубави, а већ XIV песма доноси нешто сасвим неочекивано. Песник се пита:

*Љубим ли те... ил' ме санак вара,  
Што те удиљ уза ме дочара;  
Љубим ли те ... ил' ме душа вара  
Што се удиљ с тобом разговара;*

Три тачке графички појчавају цезуру да би дилема снажније одјекнула у самој фактури стиха, у облику записа. Друга строфа доноси амп-

лификацију – *Љубим ли ше ... ил' ме безум јања*, при чему наступа криза лирског субјекта. *Немам вида, немам осећања* и док овако јака негација чини своје, још је страшнији други део строфе

*Љубим ли ше... ил' љубави није –  
Што се њрли, што су само змије;*

Првобитна негација вида и осећања сеже до негације љубави уз изразито јаку емоционалну боју да то није љубав него змијски загрљај. Ово је, једноставно речено, неки други Змај, можда усред *Ђулића* постоји неки други Јован Јовановић, један песник којег не познајемо као Змаја. До овога часа могло би се очекивати да песма припрема преокрет и да је ово песничко лукавство у којем се припрема апсолутна негација сумње и овакве оцене. Ко у венцу љубавних стихова наиђе на оваква питања, он очекује да сада песничко биће свом снагом устане против ове слике и афирмише љубав. Сумња у све, па чак и у аутоперцепцију и опажање сопствених осећања, недостатак сваке извесности, није страна модерном човеку. Зар се тако нешто може очекивати код Змаја који нипошто није знан по филозофској инспирацији и дубини промишљања? Слика о Змају спречава нас да читамо песника Јована Јовановића, и да видимо да у наредне две строфе ова језива слика коју је саковао неће бити развејана љубавним пламом и извесношћу љубавника да је љубав аутентична и да пружа одговор на све дилеме. Напротив, док још почетак треће строфе дозвољава преокрет (*Љубим ли ше... или ме и нема,*) а други стих продужава напестост (*Или шебе, – нас ниједно нема;*), оно што следи претвара се у нешто сасвим друго. Да бисмо читали шта пише, а не шта је српска култура хтела да види, ваља ићи до краја ове страшне песме. Уз то, мала ритмичка варијација где је *ил'* из ранијих стихова сада у целој дисјункцији постало цело *или* говори како облик стиха и његова семантика делују јединствено, дакле као права поезија а не стиховање. Чим је позорница за преокрет до којег не долази постављена, и дилема постане *Љубим ли ше... или нема светиша*, наивно читање би да одахне и да све врати у окриље љубавне перцепције – са тобом постоји цео свет, ако тебе нема и не волим те, не волимо се, нема ничега, *Нема сунца, ни росе, ни светиша*. Ту наивно читање таман тоне у свима познати, чувену објаве из XLII *Ђулића* – *Ала је леј / овај свей*. Привидна ренормализација која за час завршава у најпознатијој објави лепоте, међутим, траје врло кратко, јер песник Јован Јовановић у последњој четвртој строфи додаје на то да без љубави нема сунца, росе и цвета:

*Већ све њмина шїо је њак'о меси,  
А њо њмини виїлају се беси,  
А међ њима њрабесина сїава –  
Моју љубав у сну измишља.*

Питање о том злом демону постављено је управо и у нововековној филозофији коју код Змаја не бисмо очекивали. Дилема о томе где се заснива извесност обележила је конституцију главног тока филозофске мисли од Декарта до Берклија, од Хјума до Лока. Чак и под условом да Декартову расправу која заснива нововековну филозофију когита читамо уз постмодерне филозофе, чак и онако као је Нанси у једном огледу предлагао, као роман, исповест о једном тренутку мисаоне кризе која је захватила целу епоху од почетка седамнаестог века па до раскида са картезијанском метафизиком, незаобилазно је сведочанство о целој овој епоси и питање је целине једне нововековне епистеме. И коликогод деловало невероватно да се Змајеви стихови упућују у том смеру, они то заиста и чине, што не значи да реферирају на историју филозофије, већ да је проблем који је покренут филозофски најпотентније питање од Декарта до Хусерла. На другом месту смо већ показали каквог то смисла има у читању Диса, овде би се то могло на битан начин проширити уна-траг, дајући српској књижевности једну димензију која је до сада била ексклузивно везана за Лазу Костића, расправу о укрштајима и природи лепоте.

Капитална је разлика у имагинацији пакла и овог бића које у њему спава. Пакао је још увек уобичајена, стална слика, готово стојећи епитет негације љубави, но слика *њрабесине* која спава међу бесовима и ту љубав измишља, то је слика која као да је потекла из најдубље Декартове бригае како нас неко више биће обмањује и како је све што чинимо немогуће рзликovati од сна. Дилема ренесансе и барока, Шекспира и Калдерона, да је живот сан, једна велика позорница, дилема је са којом филозофија једва да може да изађе на крај и завшава у негативној претпоставци конституције картезијанског когита, без које би све могло да буде само обмана. Иако ово *измишљава* не звучи савременом уху најсрећније, ко од Змај Јове очекује слику прабесине која спава међу бесовима и измишља ту обману коју видимо као љубав, а то је само загрљај змија? Као да смо овде, с почетка *Ђулића* који иду као канционијер у којем се лирски заноси и одједи народне лирике смењују, упознали једног сасвим другачијег песника којем се не може оспорити ни дубина сумње, ни тежина мисли, ни ослонац у историји европског мишљења. Где је песник прабесине Јован Јовановић нестао из *Ђулића* када се у овој обмани можда може видети и разлог за све оно што следи у *Ђулићима увеоцима*. Ако је прабесина у корену свега, она сву радост и читав свет може да претвори

у нешто супротно. Прабесина Јована Јовановића показује како постоји поетички простор у којем се могу тражити тешка реч и права тежина песничког израза.

Кроз све токове српског патриотизма који следе, где ће све бити српско, и где је српство оно што зближава двоје који се воле, без тога би између њих био цео свет (XIX, XXVI, XLIII), стиже се ипак до LIII, песме која говори о самим *ђулићима* као о пољупцима који се размењују, али остаје да *Нема смрти лека*. Пољупци ће, дакле, када их смрт *зграби, ња у нишџа маши*, живети у *ђулићима*. То да смрти нема лека је помало тривијално, но то добија сасвим другачији, поетички смисао када се сетимо како у једној од најпотреснијих песма *Ђулића увелака* песник пита самога себе, лекара, док његова млада жена умире, *Зар јој немаш лека*. Писани пером анђела (LVIII), што је важно за традицију анђеоског пера која обухвата целу српску књижевност и којој припадају Иван В. Лалић и Милосав Тешић (а у прози Горан Петровића и Влада Тасић), остају стихови и Змајева жеља да у аутопетичкој песми, толико популарној након што је компонована и изводи је Здравко Чолић, на страну варварска јекавизација, остаје песникова жеља да се у песми разуме и оно што она *не уме каз'ици* (XLVII). Парадоксално, његова песма ће се заштити цветом – на ту идеју цвета која се јавља на неколико места треба наравно због саме идеје песничког венца и ружичњака обратити посебну пажњу – треба да *замирише свешом*, то је песма која ће се познати *по мирису*. Ту где песник говори нешто што не уме да каже, јавиће се мирис из песме закићене цветом и песма ће бити позната по мирису. Могло би се овде тражити да и то буде нека врста синестезије, да песма замирише, но колико је у њој притајена идеја склада и сагласја, она одиста следи у *Ђулићима увеоцима*:

*Благо оном који уме  
Да без речи бол изрази  
(...)  
Тај је синак вишег духа,  
Коме речи дао није, –  
Само звуке, само складе,  
Само чистије мелодије*

Мелодија је сузна, речи су *земске* а туга је надземаљска (XXVIII), но у звуцима постоји неки склад који тек треба оправдати и доказати. Већ овде би неко склон хиперинтерпретацији потрчао ка француској поезији, али то је претерано и овде само треба видети да се тражи нека идеја склада, хармоније. До ње је још дуг пут, она се не заснива на површној сличности са стихом неког симболисте.

Ђулићи увеоци почињу тако што само треба проћи кроз смрт, па чак и ако тамо, с ону страну гроба, нема ништа, они који се воле ће опет *једно бити*. Смрт се у следећој, врло потресној песми у којој родитељ покушава да умири дете на самрти (али је и ту било места за напомену Србину који и у Босни живи), завршава питањем шта ли сања дете које је умрло и родитељи га гледају. Ту се свакоме срце цепа, емоционална подлога и учинак су сувише јаки да би читаоцу и критичару оставили да нагађа о томе каква је природа тог сна, о којем се мислило још од антике и који би за софокловски цинизам био спас од овог света. У поетичком систему у којем са једне стране стоји прабесина која спава међу бесовима и својим сном производи илузију љубави, овај сан херменеутички гледано више не мора остати само сан у смрти. Не треба га одмах претворити у обману, још мање терати читаоца да једном песмом коначно протумачи другу, омиљена заблуда наших тумача који би да разреше песничку енигму својом примитивном домишљаотошћу, реч је о томе да пред читаоцем стоји дилема о песничкој визији, оно питање од којег смо почели. У песничкој визији која се овде разоткрива, два тако различита сна стоје један спрам другог, један који је страшна обмана демона, како се бринуо Декарт, други који је сан умрлог најдражег бића, сан анђела у детету који се нашао на самом почетку *Ђулића увелака*. Оно што овде треба да покаже да ли је реч о великом песнику можда се може видети и у томе што се чини да су ова два сна заменили места. Зар није требало да сан анђеског мира буде испуњена љубав, а плод сна једне прабесине да буде умирање? То је тзв. здрава, овоземаљска логика, песништво је нешто друго. У песништву се или види више од те логике и овоземаљског расуђивања, или то и није неко нарочито песништво, а Змајево би могло бити боље и вредније него што то очекујемо и што то следи из слабијих, половичних одбрана његове песничке визије.

У једној од најпознатијих песама из *Ђулића увелака* која следи (IV), малим ремек-делом српске књижевности које свако зна из наше лектире, има и такав диван поетички детаљ у рефрену да се за младу жену и мајку која умире каже: *Не сме нам умрети*. То посвојење, да смрт није општа и туђа, него да је њена смрт нешто њихово, не сме нама да умре, то је тако леп детаљ који је више од доброг стила који је у овој песми за Змаја на највишем нивоу. У интимизацији тога *нама* смрт добија прави смисао, то није миран сан, то је умрети за онога ко те воли, највећи губитак, губитак у којем су љубавник, муж и отац заједно са дететом сједињени у нама, то се не дешава само њој, него се дешава нама. Етос заједништва је стао у овај мали датив, етички диспонибилан да преокрене цео исказ у нешто што има јасан вектор – нама, нама, нама. Нама то не сме да се деси, колико су само свет и воља која нас награђује смрћу

недопустиви у томе нама. Где си боже који нама дајеш смрт оних које волимо? Може ли се песничка визија Јована Јовановића сагледати у контексту времена у којем је делао, а да то не значи његово задржавање у строгим оквирима српске књижевноисторијске периодизације? Шта уколико одемо тако далеко да тврдимо како је његова песма од које читаоца дели само неколико страница (VIII) нешто што има далекосежне последице у историји српског песништва.

*Мршво небо, мршва земља  
Не мичу се мале сиве;  
Мршви дани, мршве ноћи,  
– Само боли јошће живе.*

Право питање, уз сво уважавање околности да овде за слику мртвости имамо искуствену подлогу и аутобиографску потврду, али не и за заблуде миметичког и емпирицистичког читања, поетичко питање првога реда гласи по чему, осим што ове стихове видимо ослоњене на један стварни догађај, ово није поетичка путања која ускоро води до Диса? Зар и овако, не само конициденцијом смрти и појављивања новог песника, Змај и Дис не обликују битан тренутак у развоју српског песништва? Змаја не треба чинити модернијим но што он то јесте, али уз разлику песништва окренутог искуству и поезије модернистичког раскола, треба читати стихове а не оно што нам је речено да у њима пише о стварном животу стварног човека који стварно пише стихове. У песми пише:

*Тоне, пада мршва нага  
У наручје мршвом Богу.*

Мртвост, оно што што ћемо чекати до Дисове „Нирване”, нових гробља, усахлих мора, мрвог ветра, мрвох душа, мрвог пролећа, па и мрвох мириса, умрли облаци, мрво време, мртав поглед, било да је космичка визија у нирвани, или последица, како Дис каже, мрвје љубави, све то је већ начето у Змају и доведено до мрвог Бога, дакле епохалне дилеме на крају деветнаестог века. Са смрћу Бога век и цела епоха завршавају, ни њу Јован Јовановић није прећутао, код њега је већ слика *мршва ока*, код њега се на *мршво срце пада*. Кад на то мрво срце из виса пада суза:

*Из њеј' ничу ове песме,  
Мршво цвеће без мириса.*

Дисови мрви мириси су корак даље од ове умрлости у којој нема мириса, а ако ће Змајева песма у свету бити позната по мирису, и ако је мирис у умрлости нестао и нема га, онда су ту, на свету, песме које се

неће познати, које су мртве. Та њихова умрлост је највиши и најтежи досег поетике, оне која заправо не приања уз саму слику Змаја у историји српске књижевности.

Да, слика велике туге, али не и песничке визије, прикривена испод, насиљем искуства и биографизма. Ко би баш хтео да иде до краја, усудио би се и да каже да се у историји књижевности коју ће поетички одредити *цвеће зла*, може наћи неко месташце и за *мршво цвеће без мириса*. Није оно само увело од бола, има овде нечега вишег од тога, нечега где се осећају последице контестације метафизике постојања која води до прабесине. Није све у жалосном зову *Аој њесмо, шуто моја!* (XVIII), није све у *Лудилу очаја* (XIX) од којег је онај који пева *сишао с ума* (XX, XXI, XXIV) што би покренуло другачији ланац књижевноисторијског расуђивања. Иако нам се срце цепа док мала Смиљка плаче, јер *Мршви се не буде* (XXIII), не вреди гледати само у непојамну тугу догађаја, треба разумети и скривене поетичке нити. Не треба претеривати да се нужно у Змају види *цвеће смрти* спрам онога што ће до нас тек да стигне, нити се сваки силазак с ума мора повезати са најпознатијим, нити се код њега међе растопе – то мора да буде тумачено уз Дучића чија је страшна међа погрешно протумачена, или *Међу смрти и живошом* треба ставити уз Костића (XXX, LXI), а маину (XLIX) уз Радовића. Кад роса падне на цвеће она га учи да мирише, песник то тражи од својих стихова (XXXII), да би у следећој песми (XXXIII) рекао:

*Што миришеш, њесмо моја,  
Још те нисам ни најписао?*

Какав је то ненаписани мирис, шта то мирише иако још није ни написано? Да ли само искуство из којег се песма вије, или песничка визија која би том искуству могла да да поетички смисао и промени његову сврху од записаног бола, највеће патње, у оно што песник заправо чини, да буде извор стваралаштва који је у песништву јер песништво јесте појезис, само стварање. Загрљај две змије, стрепња од декартовског демона који може да обмане, то ће у смрти постати нешто сасвим друго. Кад у природи убију гују љуту, каже песник, она се још дуго миче. То не разумеју хладне стене, оне само подносе њено мицање иако је већ мртва, али песнику се за то *шрзање / чини да су – њесме њене* (XXXV). Утеху он може да тражи у Бранку (XXXVI), али *Исног свакој цвеша / Скривена је змија* (XLII). Шта је ту преостало од онога *ала ј' лей овај свеш, онде пошок, овде цвеш*, микростихова које сви памтимо не бринући откуд је Дунав злата пун, к'о што би био пун риблије чорбе кад би био врео у другој песми. Наизменични ритам (са једним важним прескоком на правом месту), смена три и четири слога, продире у наше памћење и стихови

заувек остају у њему, али то није све о песнику Јовану Јовановићу кога смо целог претворили у Змаја. Песник *Ђулића* и *Ђулића увелака* има нешто важно да каже и о сну, прабесини, цвећу, змији, мирисима, као део једне песничке визије.

Песник се упркос својој судбини радује туђој срећи и свима којима је поје, само нека она буде права као што је његова туга, вели он (LIII). То је срећа овога света којем се он у својој тузи потпуно посветио, ту он постаје Чика Јова, па Чика Јова Змај, и у том збиру своје туге и туђе среће он налази да је то *ишак хармонија*. Она је сасвим различита од оне раније идеје склада. Чика Јова и Змај, здружени и стопљени у једну песничку фигуру, посветиће се тој хармонији мењајући своју тугу за нашу радост. Да то питање сна, спознаје, обмане и онога што покреће овакав свет није случајно постављено и да га није тумач који је таквим мотивима склон наметнуо, иако су узета из стихова, не дајући нам да на миру време проводимо са Чика Јовом Змајем, него хоће да се чује страшна поезија и види песничка визија песника Јована Јовановића, можда потврђује и једна песма с краја *Увелака* која почиње дилемом *Да л' то беше санак / Као и све друго* са којим песник стиже пред лице Божје да од самога Бога добије јововску пресуду. Он треба да се врати на овај свет са речима самог Свевишњег већ датим у песми курзивом: *Бол нека вас диже, / Нек вас не обара* (LV). Песник о томе премишља, да ли то би само сан, обмана, или глас од Бога, и у том дугом премишљању заправо је поетички коначно легитимизовао онај сан с почетка *Ђулића*. Између сна прабесине, и сна од бога стаје сво песништво и сав свет, стаје људска судбина под капом небеском, али и сво човеково стваралаштво, па и певање. До виђења у смрти биће речено с неком новом ведрином (LVII), и то је *живопис Божји* (LVIII), човек види звезду, а ње можда одавно нема (LIX); ето мало и астрономских знања претворених у метафизику нестанка, када се види оно што је већ нестало, и на крају опет сан у којем мајка долази да поздрави песника који је у тешким јадима, последња утеха у слици сопствених родитеља. После у сну песнику дође његова драга, ето где се велики топос мртве драге Јовану Јовановићу враћа усред целине песничке визије, и он почиње у сну да јој пева. У сну стижу дабоме и деца, са крилима (LX), и он ће уз сву своју тугу обликовати лепе слике света, тако он објашњава све што следи у његовом стваралаштву (LXIII). Он хоће да буде Чика Јова, и да Змај једног доба прерасте у нежну, детињу фигуру, у *деци је светиа клица*, њему више не треба цвеће које је некада волео, оно цвеће испод којег се показало да је увек нека змија (LXL). Сама његова мртва деца му у сну поручују:

„Где тог је Српче које,  
Љуби ја ради нас!”

Тако завршава венац туге, тако у гласу који се чује у сну проговара оно што одговара и богу који хоће да патимо, и прабесини која ствара све обмане. Свега тога више нема као темеља песничке визије, поезија није везана за бога и његову вољу да се пати, ни за прабесину и могућност да је све обмана великог демона, да је и љубав змијски загрљај, а свет и живот су такви да испод сваког цвета можда лежи змија. Не пева се ни мајци породична тужбалица, ни мртвој драгој стихови љубави, него сама дечица одређују шта је песнички програм – певати српској деци. Ниједан песник се у историји српске књижевности није тако и толико доследно држао овакве поетичке визије и свог песничког програма. То је песнички програм *српској деци* којем ће се Јован Јовановић потпуно посветити стичући своју неизбрисиву, неоспориву величину. То је изванредно реализован песнички програм и без обзира на то што код Змаја има толико стихова за које нису потребни Лаза Костић, или Винавер, да их оцене, целина песничке визије је сачувана макар и на уштрб песничке врлине до које се, у најбољим стиховима, ипак долазило. Нема Змај такву песму која би била велика у свакој европској књижевности, какве имају највећи српски песници, нема ни велику песму која би била врхунац целог његовог опуса, нема по свој прилици ни песму, једну, без које не би могла српска књижевност, премда увек треба рамислити о „Светлим гробовима”, али има целину песничког дела која му обезбеђује положај у историји књижевности, има поштовање читалаца од најмлађег узраста до љубитеља сатире и политичких песама све до најстарије доби, то му обезбеђује место у историји рецепције, при томе је Змај вољен песник, неко ко је у народу и са народом и то му обезбеђује место у националној култури и њеном саморазумевању, Змај је и фигура интернационалог усвајања и посредовања култура тако да и у слици интеркултуралних размена стоји врло, врло високо, Змај је неко ко и политички држи највиши ранг од Милетића и политичке борбе свог народа до оне отворености са Мађарима због које су га зли језици звали Киш-Јова, Змај је изузетна фигура, али у софистицираним и естетички деликатним расправама о врлини и вредностима стиха није оцењена целина његове песничке визије, која му, уз ову врту поетичког програма, обезбеђује највиши песнички ранг. Расправе о његовом песништву и о томе да ли је велики песник остале су можда половичне, а свакако су недовршене, не зато што је изостала повољна оцена неког стиха или неке песме, или сумња у њих, већ зато што је изостало сазнање о целини песничке визије и њеном домету. Узимајући и њу у обзир, уз све друге културолошке и историјске разлоге, а не због њих, Змај по нечему јесте велики песник, макар био и велики песник без велике песме. Змајева песничка визија и поетика његовог стиха, и неки његови најбољи пес-

нички тренуци, не уступају најбољем што српско песништво има, и то је његова права одбрана, не половично закључивање како јесте да има тога што не ваља, али има и што је добро, или да има тога што је добро, али ипак није велико. Змај има велику песничку визију и у њој стихове непролазне, а не само књижевноисторијске вредности. Наивизам, слаб израз и сви други недостаци тиме нису отклоњени, оно што није довољно добро није рђаво или јесте недовољно добро, а оно што не ваља има се изузети осим тамо где је потребно да се види целина песничке визије. Целина песничке визије овде је делимично реконструисана и то само на једном делу његовог преобимног опуса, тамо где се од љубави, безмного старања о томе како је изгледала његова жена, и тиме се српска критика позабавила, и узвишене туге, како је сам именује у стиху, стиже до правих песничких резултата.

Писац ових редова није књижевни критичар који је посебно скон Змају, његов сензибилитет одређује да целог живота воли Лазу, Дису и Црњанског, и не само тај савршени низ великих песника, то је сензибилитет који бира Хелдерлина и Рилкеа. Тиме се хоће рећи да тумачење песничке визије Јована Јовановића није диктат укуса, него поетичког разумевања, плод тумачења и ишчитавања док се с оним што се тумачи не саживи довољно да се то види онако како само себе одређује, какво јесте и какво хоће да буде. Судови укуса су важни и када се доносе на основу сопствених сензибилитета, али то није све. При томе се на дискретан начин овде показују начела де/конституције и херменеусије, којима су посвећене посебне књиге. Тек треба рећи штошта о певанијама и другоме, али и пре и после тога песнички опус Јована Јовановића Змаја захваљујући целовитој песничкој визији и доследно обликованој поетици стоји боље него што то српска критичка мисао хоће да види. Кад се протресе и одбаци оно што није ништа нарочито, или не ваља, језички или смисаоно је слабије, био да је написано на брзу руку или без моћи да се доведе до песничке кристализације, и даље остаје велика и вредна песничка визија, таква да је заправо нужно блиска сваком српском читаоцу.

Овде би могао да буде смислени крај овог критичког преиспитивања, а опет, можда се текст не може завршити уколико се не постави још једно питање које заправо погађа оно што је резултат овог истраживања, па би се цео текст могао представити и као одговор на то питање, само из другог угла. То питање је очигледно из целине аргументације која је развијена тако да замењује строго, стриктно исписивање велике теорије, не зато што се олако мисли како је прошло време, цела епоха, теорије, већ зато што су се еминентне теоријске расправе у једном часу биле сувише удаљиле од књижевности. Питање, међутим, вреди представити тек овде, упркос обиму текста, стилу и аргументацији, јер облик

таквог питања уме да побуди интересовање којем овај текст није хтео да даје посебан замах. Да је стављено у врх текста, могло је можда натерати неког да због данас пропулзивне дилеме шта је маргинализовано, потцењено, пропуштено пролази кроз слојеве и спиралне завијутке најразличитије аргументације само да би стигао до тога што дражи машту и буди интерес. Аргументација развијена у једном прешироком луку од лажног призивања духова на неком далеком острву, декадентне забаве, до тога како се у песништву заиста јављају духови, и како то одређује песничку визију и гради једну целовиту и доследно изведену поетику, има другачији карактер.

Питање маргинализације односи се на парадокс – како је могуће да тако популаран, омиљен песник, аутор о којем је толико писано и који је у средишту књижевног процеса који обухвата све облике и нивое реакције на песништво, дакле неко ко је у самом средишту српске књижевности, онако како су то Његош, Вук, Андрић, Црњански и мало ко још, да у делу таквог аутора ономе што је за њега битно, као што су то регистар песнички тешких речи и тешких стихова, терет дубине песничке визије, целина поетике, буде заправо маргинализовано? У извесном смислу, можда се парадокс може још појачати све док не дођемо до претеране али подстицајне парадоксалне тврдње да је аутор који је у самом средишту историје књижевности истовремено и маргинализован? Маргинокритика коју смо на другом месту већ најавили, дакле, није анализа заборављених српских песника и маргинализованих песникиња (а обухвата и трећи традиционални родни аспект, децу, као и све родне изборе и недоумице), смисао књижевнотеоријске интервенције је много радикалнији од очекиваног смера истраживања. Маргинокритичко истраживање не иде за тим да се бави оним чиме се нико није бавио, и тако унапред буде обележено идеологијом ревелације и преокрета, и не црпи своју снагу из негације уобичајених предрасуда и идеологија, због којих се у таквом истраживању налази увек на сличне разлоге за маргинализацију, па истраживање може да делује као да се тражи оно што већ знамо да ће бити нађено. Маргинокритичка перспектива је у томе да се види како се и у средишту пажње (увек) маргинализује оно што је битно. То је, дакле, мали додатак Фукоу и Дерида, а о граматичкој потцењености код Иригарај и невољама са родом код Џудит Батлер ће се посебно, на другом месту расправљати. Дакле, не анализа социјално декласираних група и дискурсне праксе која прекорачује границе једне епистеме, или анализа ситних детаља у фуснотама и руптура и трагова на маргинама дискурса, чак ни када је идеја рама и паспартуа заправо врло потентна јер одређује теорију невидљивог и исеченог, одстрањеног контекста, већ како је оно што је маргинализовано у самом средишту дела, и како је

само дело које је у средишту пажње маргинализовано. Не идеологија која се види увек и у свему и која тоталитарно хоће да подјарми све облике анализе и за себе приграби највише достојанство као да је само и једино битно одредити идеолошке аспекте сваког стваралачког и херменеутичког процеса, идеологију која се у њих уписује, а не оно што се дешава у самом стваралаштву и у тумачењу. Не примена текстова различитих идеологија, већ конгестација различитих идеологија текста.

Један део опуса Јована Јовановића Змаја овде је представљен с обзиром на непотпуну критичку оцену целине песничке визије. Оно што је за маргинокритичко расуђивање битно могло се видети и у једном другом тумачењу, у тексту о Дучићу. Чак ни то да је Дучићев олако препознати ортодоксни Бог у самом тексту могао бити нешто друго, и имати фигурацију неког другог рода, није погодило устаљено мишљење којем није стало до тога да чита шта негде заиста пише, него да пројектује оно што се уобичајено верује на оно што се чита. Дучића ни његова сопствена композиција сабраних песама није спасила предрасуде, иако је морала да помогне да се прочита до чега поетички води цео опус. Уместо јасно поетички одређене целине, што је и његова слика сопственог певања, огроман је притисак да се она претвори у један узвик на страшној међи којим се дочекује строго одређени, наш бог, као што би Јована Јовановића требало поштедети дилема које постоје у целини његове визије, рецимо какв је то бог који хоће патњу и који одузима све најмилије, и да ли овај свет припада њему или је илузија коју нека прабесина ствара. Као што би многи да мењају целину Дучићевог певања, или упорно неће да схвате и његове тзв. латинске песме јер не виде њихову иронију, тако се и Змају не да да има разорне дилеме, он у том натурализујућем читању мора остати довољно наиван да би деловао нашки. Парадокс је да та два исхода из локалних побуда управо негирају оно што је и код једног и код другог песника највредније, а у оба случаја дубоко је и прожето и усмерено ка целини наше традиције и разумевању најбољих одлика српске културе. За Змаја апсолутно свако зна да је велики и највећи песник за децу, али се тај здраворазумски и емпиријски више него лако проверљив суд не заснива у хоризонту поетике и трансформације песничке визије, из које су испуштени важни детаљи који дају слику једне другачије песничке, стваралачке мисли, него се узима, како се то каже, *здрaво за тошoво*. Нико није против здравог разума, нарочито не у животу у којем га код нас често има тако мало, али да се сва питања решавају миметички, емпирицистички и здраворазумски, не би било ни уметности, ни филозофије, а заправо ни човека. Зато је Јовану Јовановићу одузета прабесина и слика суровог бога, да би био само Чика Јова и да би и Змај постао Чика Јова, да не постоји дилема између зломисленог демона којег он види као прабесину и доброћудног змаја који више у себи не крије ни да

је то био сатирички, политички, моћни змај једне бригае о српству, а тек после Змај Јова. Ове трансформације на површину износе оно што није површно, него је у самом корену песничког дела Јована Јовановића, Чика Јове, Змаја, Змај Јове, Чика Јове Змаја.

Драматично питање песничког израза захвата раскол политике и поетике једног доба и погађа песника који није само *Чика Јова* који пева српској деци, него и Змај који има да каже нешто српској политичкој нацији. Политички и сатирички набој његових песама говори о напору ствараоца да своме времену каже оно што је политички важно. Политичку поезију, међутим, увек окува нека конкретност, у њој је важан политички став. Чим прође време којем се обраћа, за њу су потребни коментари и деликатна тумачења, а тога, као ни политичког памћења, у Срба практично нема. Када стих надмаши став, то је онда велика поезија која делује као и сва добра и велика поезија. Зато се стиче утисак да чим се каже политичка поезија, то заправо као да значи да се још увек процењује њено непосредно политичко и идеолошко деловање, готово као да није речено да је то поезија као таква, него нешто друго, политичка поезија. То погађа сатиричне стихове, инвективе, објаве и апострофе, полемике у стиху и осветнице, наличје посебно важног Змајевог жанра, песама са посветом. Није спорно да и поезија као таква има неки политички смисао, али он за праву поезију није примаран а ни пресудан. Не поставља се у политичкој поезији питање искрености, што је у рецепцији био најјачи утисак када је реч о песмама љубави и бола. Песмама тешког и болног уздаха и радости која није дуго трајала искреност је загарантована, као и песмама за децу. У политичкој искрености сатиричног стиха пресудно је политичко ослобођење и слободарско друштвено уређење, ту су политичка сатира, али и политичке контроверзе. У мери у којој није споран национални смисао песниковог усмерења, у тој истој мери се заборавила деликатност политичких тренутака који одређују његову политичку хронику и борбу у стиху из његовог опуса; то је престало да буде важно, самим тим су стихови остали голи, сведени на своју поетичку и песничку фактуру, а онда су се недостаци боље учавали од врлина. Тако је слика *змаја* политички ангажованог песништва, избледела, и слика *змаја* померила се из свог примарног у секундарни контекст.

Питање је да ли се уопште још увек види да важна црта националне бригае и политичке освешћености конституише идентитет *змаја*. Ово *змај* има један вишак снаге која би могла да се по моделу народних етимологија чита као З(. )мај 1848, дакле у кључу националног самоосвешћења. *Змај* успоставља програмски захтев српског идентитета, али шта уколико се крене у прошлост да би се ово продужило на целину наше традиције, а не на политички повод који му је дао овај идентитет.

Шта уколико се његов идентитет прошири толико да за себе тражи дуг пут у историју која сеже до Деспота Стефана Лазаревића и европских Витезова реда змаја? Шта ако она обухвата и идентитет фигуре змаја у усменој књижевности и у називима јунака који су у њој оставили свој траг? Управо је преко тог фолкорног посредника највероватније заборав политичког смисла ове фигуре и прерастао у дечију машту, и политички змај све више нагињао томе да буде неки неодређени змај из дечије маште. Тако је у представи о Јовану Јовановићу преовладала фигура змаја, као да је узет из дечије маште, а не фигура која на обреновићевски деспотизам као змај бљује јутутунску сатиричну ватру. Корак по корак *змај* је постало опште име блиско поезији за децу Јована Јовановића и целокупно његово песништво, политичко-сатирична поезија као и свеколико певаније, па чак и песме љубави и бола, слегло се у фином, благом и бескрајно допадљивом, вољеном наручју нашег драгог Чика Јове? Његове политичко-сатиричне песме имају велику судбину, али тај сатиризам који је у читанкама постао духовита поезија за децу, хуморни обрт који је сатирички удар претворио у духовитост која је приступачна деци, да ли је то само плод историјске дистанце или нужна последица Змајеве поетике? Ако код Игоа и конкретни бол постаје космолошка визија, да ли код Змаја и конкретна сатира постаје поезија за децу? Да ли у Змајевој поетици долази до мешања перспектива и песничког израза због чега је имагинација за децу надвладала све друге изразе, па и политичко-сатирички? Да ли је Змај у свему постао дечији песник чији хоризонт благе и топле духовитости мења карактер облицима који су могли бити потресни? Последица ове дилеме је да су у том случају и најтежи стихови бола или протеста могли бити облик доместификације губитка, патње, отпора. То је сувише језиво питање да бисмо се у култури каква је српска усудили да се тако бавимо стварним болом, уосталом и стварном радошћу. Упркос томе, колико Иго делује реторично, толико Јован Јовановић Змај делује одетињено, црта детиње наивности и духовитости писања за децу откривају поетички и књижевноисторијски механизам који нешто говори о целини политичке сатире, али и свих других лирских жанрова. Једном везани за поезију за децу, они се у српској књижевности тешко ослобађају и тешко читају без тог контекста који онда мења битне поетичке параметре. То погађа и Десанку Максимовић и можда Душка Радовића, али је интересантно да много мање утиче на опус Стевана Раичковића или Милована Данојлића. Уколико поетички механизам духовитости обрта и досетке дело приближава деци, утолико то приближавање удаљава поетички хоризонт целине лирике и нарочито политички ангажованог песништва. Тај процес даје одличне резултате у оном периоду у којем се читалац рађа, то је чаролија у дечијем

читању поезије за децу, али једном када из тог процеса настане читалац, он може да ужива у ономе што га је обликовало, али увек задржава посебну врсту дистанце према хоризонту ултимативне тежине песништва. Та тежина не опстаје у перцепцији поезије за децу. Змај је постајући Чика Јова нешто битно добио, али је нешто и изгубио: изгубио је управо то да буде *змај*.

Тако је код Змаја искован двоструки закон по којем је наводно змај појео славуја, а заправо је Чика Јови пригрлио змаја или, да реч остане иста, Чика Јова је појео змаја. Није Лаза Костић то рђаво рекао, а ни погрешно видео, само што није видео целину песничке визије и поетике Јована Јовановића. Он је све певао српској деци, а тај дивни Чика Јова којем дугујемо пола своје културе и пола свих својих читалаца, он је прогутао, ма смазао Змаја. И сада на радост наше културе имамо Чика Јову Змаја, а о песничким визијама и поетици не треба да брину читаоци него стари професори *и синак вишег духа*. Нико ништа не чита и не слуша, па нема никакве ни штете од онога што се у предугим текстовима напише.

\*

\* \*

Није ми тешко да замислим свог старог професора, ако би га нека мука навела и присилила да прочита ово што сам написао, како ме гледа, са осмехом и помало у чуду, као да хоће да ми каже, е мој синко, зар ти још увек овако, шта мислиш да ћеш са тим, па ко ће то и погледати, а не читати. Био је реал-политичар, савршено сабран и свестан свих релација, концилијантан и спреман да се договори. Одавно ја разумем како је схватио ко смо ми и шта смо, где живимо и шта радимо, како је престао да сновива и у сну живи, а можда ипак јесте, сновивао, не само онда када су га наставнице у школама које је обилазио као млади надзорник министарства просвете поредиле са Клерком Геблом, или кад је са Блажетом Конеским пио добро бело вино које је песник крстио *Белан*. Леп је то лик, драг човек којег више нема, бринуо је о мени као добар стриц, татко, и то бих волео да сачувамо за нове генерације. И ја ћу зато овако како једино знам, умем и могу, од себе се не може оздравити, са својим уместо-великим-теоријама и херменеусиом.

### Литература

*Одабрана дела Јована Јовановића Змаја*, Матица српска, Нови Сад, 1979.

*Изабрана дела Виктора Игоа*, Рад, Београд, 1985.

*Сабрана дела Шарла Бодлера*, Народна књига, Београд, 1979.

Александр М. Ерков

#### КАК ДЯДЯ ЙОВА СЪЕЛ ЗМЕЯ

От *ирабесини до маргинокритики*; о роли *тежелога слова* в стихе, о поэтическом видении и поэтике; а создании, а не только сохранении традиции; о культуре памяти и об истории литературы; о французской и сербской поэзии.

#### Резюме

В данном тексте ставится вопрос о том, существует ли поэтическое видение, которое могло бы определить достижения поэтического опуса Йована Йовановича Змая, познаем ли мы целостность этого видения и поэтическую программу, которое оно предвещает. Так образуется теория тяжелого слова в стихе и показывается, что важный горизонт поэтического творчества на самом деле был маргинализован, а без данного горизонта не видно, какое место в поэтической системе занимает поэзия для детей Дяди Йовы Змая. Это своего рода побочный ответ на дилемму, является ли Йован Йованович Змай великим поэтом.

*Ключевые слова:* Йован Йованович Змей, поэтическое видение, поэтика, тяжелое слово, маргинокритика, история современной сербской литературы, Виктор Гюго, Бодлер