

Леон Којен

УЗ АНТОЛОГИЈУ СРПСКЕ ЛИРИКЕ 1900–1914

I

Некада слављено, затим оспоравано, песништво с почетка 20. века данас је готово заборављено. Осим неколико Дучићевих, Ракићевих и Дисових песама, које још увек знају сви читаоци поезије, цело ово раздобље све више је затворена књига чак и за оне који имају живу представу о каснијој историји српског песништва. На први поглед, у тој чињеници нема ничег за жаљење. Као што не морамо познавати све што су написали Змај или Ђура Јакшић да бисмо разумели природу њиховог талента и место које имају у историји српске поезије, тако изгледа да не морамо имати друкчији однос ни према Ракићу или Дучићу, Пандуровићу или Дису. У једном као и у другом случају, данашњи читалац суштински ништа не губи ако чита ове песнике у мање или више строгом избору – то је можда и сигурнији пут да се уоче песнички квалитети који су надживели упркос књижевним конвенцијама и осећању света од којих данас као да нас дели непремостив јаз. За оне који се слажу с овим мишљењем, почеци модерне српске поезије више се не налазе тамо где су стварно били, у деценији и по пред Први светски рат, већ се – с критичким образложењем или без њега – померају у непосредно поратно раздобље и везују за његове најзначајније песнике, Црњанског, Растка Петровића и Винавера.

Овај заборав за песништво 1900–1914. био би и разумљивији и мање неправедан да иза њега не стоје критичке оцене и естетичка предубеђења, које је и саме одавно требало подврћи историјском преиспитивању. Јер, у нехајном и помало презривом односу према песништву с почетка 20. века, у ствари ништа мање значајном од оног двадесетих година, лако је препознати рефлекс давних полемика, вођених да би се стекло право грађанства за нову, тада још непризнату поезију. Винавер одмах после Првог светског рата, Марко Ристић нешто касније или Зоран Мишић педесетих година нису изрицали своје неопозиво негативне судове о Ду-

чићу и Ракићу – судове који и данас у великој мери одређују рецепцију читавог песништва од 1900. до 1914 – зато што су имали да кажу нешто ново и проницљиво о њиховој поезији. Обарајући се на Дучића и Ракића, сва тројица су говорила у име одређене песничке генерације и поглед у ближу или даљу прошлост пре свега је требало да оправда садашњост, представљајући је као врхунско достигнуће читаве дотадашње српске поезије. Ракић, Дучић и остали песници њиховог доба, с изузетком Диса, својим примером су имали да покажу шта *није* аутентична поезија како би се њиховом детронизацијом отворио пут оној поезији за коју се тврдило да то *јесте*. Отуда није чудно што су се, заступајући свој песнички програм и његове јунаке – Винавер Црњанског, Растка Петровића, па и самог себе, Марко Ристић Дединца и надреалисте уопште, а Зоран Мишић Васка Попу, Миодрага Павловића и Оскара Давича – сва тројица радо служила митом о Дучићу и Ракићу као наивним ђацима трећеразредних француских песника, који наводно у Паризу нису нашли бољих узора од Албера Самена и Сили-Придома, па отуда ни сами најчешће нису писали много бољу поезију. Прави смисао те полемичке конструкције био је у нечему што је мање-више остајало неречено, мада се увек недвосмислено подразумевало: да су тек песници у чије име критичар говори – били то Црњански и Растко Петровић, Дединац и сам Марко Ристић, или Попа и Павловић – успели да избегну проклетство европске провинције и ухвате корак с великом поезијом свог времена, насупрот Ракићу и Дучићу, којима то никада није пошло за руком.

Било би неправедно прећутати да се Винавер, луциднији и мање догматичан дух од Марка Ристића и Зорана Мишића, већ средином тридесетих година одрекао ове полемичке оцене о Дучићу и Ракићу, настављајући да заступа песничке вредности своје генерације уверљивијим и мање пристрасним аргументима. Али његово ново, неупоредиво зрелије и сложеније виђење српске песничке традиције остало је потпуно усамљено, и тридесетих година и касније. Када је пред смрт, у једној бриљантној белешци, довео у везу Ракићеву „Јефимију” и Попину „Манасију” – две песме на изглед по свему несамерљиве а ипак на готово једнак начин обузете националном судбином и њеним преламљем кроз историјско памћење и заборав – мало ко је у том тренутку био у стању да оцени сву истанчаност и дубину његовог поређења. Да може постојати стварна веза између иначе тако удаљених песничких светова као што су Ракићев и Попин – то је 1955. било подједнако незамисливо за оба супротстављена пола тадашњег књижевног укуса, и за „модернисте” и за „традиционалисте”, и за поборнике и за противнике Попине поезије.

Управо у то време, можда и не знајући да добрим делом само понавља раног Винавера, Зоран Мишић је обновио све оптужбе које су се, у име новог и модерног у српској поезији, износиле против Дучића и Ракића. У његовом огледу „Певање и мишљење” (1953), некој врсти манифеста читавог песничког модернизма после Другог светског рата, Ракић и Дучић поново су – као да текст потписује Винавер 1921. или Марко Ристић 1929. године – пример свега онога што је фатални недостатак српске поезије. „Чињеница је”, каже Мишић формулишући основну идеју свог огледа, „певање и мишљење ретко кад да су у нашој поезији ишли присније здружени”; „од Његоша наовамо”, српска поезија пати од „недостатка интелектуалних преокупација у најширем смислу, које се и у најинтимнијој лирици морају назрети: где је плитка мисао плитко је и осећање, и обрнуто”. Природно је поставити питање чиме Мишић образлаже ову пресуду српском песништву „од Његоша наовамо”, али читалац срећом не остаје дуго у недоумици. Расцеп између „певања и мишљења” у основи је последица „традиционалне временске заосталости наше поезије за савременим уметничким струјањима”, дакле исте оне околности на коју су толико указивали модернисти двадесетих и надреалисти тридесетих година; не треба се онда чудити што су и за Мишића главни виновници остали исти. „Није највећа невоља у томе”, каже он, „што су, на пример, Дучић и Ракић са закашњењем од неколико деценија пренели на наше језичко подручје версификацију француских симболиста и парнасоваца. Крај свег временског закашњења и минорних узора од којих су полазили, њихов допринос нашој поезији, са формалног становишта, од изванредног је значаја”. Али, узори нису били рђаво одабрани само у версификацији, већ и на плану „садржајних преокупација”, „идејних и емоционалних у подједнакој мери”, а ту Мишићев суд својом искључивошћу подсећа на Марка Ристића: „Ракићева и Дучићева је одиста трагична судбина што су, доневши ’са Запада’ једну плитку и већ у оно време старинску парнасовску идеологију отмене патрицијске резигнације и лош укус ’дамен-поезије’ трећеразредних симболиста, изгубили истовремено ’тле под ногама’... и нашли се далеко и од великих духовних струјања свога времена.”¹

Стари модернистички мит о Дучићу и Ракићу као добрим ђацима рђавих учитеља овде налазимо у његовој последњој и најдуговечнијој верзији. Ако је Мишић у праву, код Ракића и Дучића нема ничег оригиналног, ни у версификацији, ни у осећању света, ни у „идеологији”: све је увезено са Запада, па и то је углавном била јевтина роба, а не прво-

¹ Зоран Мишић, *Реч и време*, Београд, 1953, стр. 226–227.

класан париски производ какав се касније могао наћи код надреалиста или код модерниста педесетих година. С оваквим погледом на добар део српске поезије 19. и 20. века, Мишић је природно дошао до закључка да су и Ракић, и Дучић, и многи други песници своје једине добре песме на неки начин написали „против себе”, свесно или несвесно изневеравајући своја књижевна и друга уверења. У духу те идеје, која помало подсећа на повремена трагања надреалиста за својим несвесним претходницима, он је неколико година после „Певања и мишљења” саставио своју *Антологију српске поезије* (1956), после антологије Богдана Поповића вероватно најутицајнију књигу ове врсте у српској књижевности.

Без много претеривања би се могло рећи да је управо Мишићева антологија суштински изменила не само рецепцију Дучића и Ракића, већ и рецепцију читавог српског песништва 1900–1914. Не рачунајући Диса, који је за Мишића – као и за читаву традицију српске модернистичке критике – апсолутни антипод песништву свог времена, цело ово раздобље представљено је са свега 14 песама, неупоредиво оскудније него романтичарско песништво, а да и не говоримо о каснијој модернистичкој поезији, од Црњанског и Растка Петровића до Попе и Миодрага Павловића, која заузима далеко највећи део књиге. Један податак можда најречитије илуструје Мишићев однос према песништву 1900–1914: Ракић, Дучић и Пандуровић, уз Диса најзначајнији песници овог доба, заступљени су са укупно осам песама,² једном мање од Оскара Давича, по Мишићевом мишљењу „највећег мађионичара речи кога је наша поезија икад имала”.³ Да би овакве несразмере представио као нешто више од личног укуса, Мишић у предговору износи читав каталог мана и недостатака који су били зла коб српске песничке традиције. Српска поезија наводно је предуго била „спутавана интелектуалним и естетичким конформизмом”, „наши највећи артисти: Змај, Дучић, Ракић, Шантић и други стрпљиво су усавршавали свој стих да би могао што успешније да изрази плитке фамилијарне и мондене теме”. За Мишића је можда још веће зло „позитивистичка традиција”, која „већ у доба романтизма”, а готово касније, све више постаје „спроводник интелектуалног, моралног, естетичког, па и друштвеног конзерватизма”. Поврх двеју немани конформизма и позитивизма, ту је и трећа, „рационализам”, па и четврта, „малограђанско-сентиментални и конзервативни дух који се од Змаја до наших дана с већим или мањим успехом провлачи кроз читаву нашу по-

² Не рачунајући ту две песме написане после 1914, Дучићеве „Сунцокрете” и Ракићеву „Јасику”.

³ Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад, 1956, стр. 292.

езију”. На све то долази и „заосталост нашег културног развоја” – добро позната читаоцима „Певања и мишљења” – која је учинила да су се и песници попут Змаја, Војислава Илића, Дучића или Ракића „тако пречесто обраћали другоразредним или већ и за њихово време старинским узорима”.⁴

Упркос општем карактеру свих ових тврдњи, сваком пажљивијем читаоцу Мишићеве антологије јасно је да оштрица његове критике пре свега циља на Дучића, Ракића и Пандуровића, а с њима и на читаво српско песništво с почетка 20. века. У овој тројници песника за Мишића као да су усредсређене све мане које нису дале српској поезији да се вине до европских висина. Фатална „позитивистичка традиција” наше поезије Ракића и Пандуровића је „одвела на погрешан пут”, на којем се миса-оност наивно поистовећује с конвенционалним „резонерско-дидактичким мудровањима о пролазности, вечности и другим тзв. вечитим темама”.⁵ Зато ће од Пандуровића, који углавном „резонује у стиховима”, остати само „неколико рафинираних, дискретно саопштених лирских доживљаја”, као што ће и од Ракића остати тек понека песма, јер се његова лирика „ретко кад издиже изнад конвенционално дидактичких излагања општих места о пролазности живота и славе, младости и љубави, нити је толико далека поимању ’дремљивих ћифти, каплара и ћата’ колико се то песнику чинило”.⁶ Ни од Дучића, по Мишићевом мишљењу, неће остати много више него од Ракића и Пандуровића: тек „оних неколико изванредних симболистичких визија”, које су се као чудом нашле поред Дучићевих „убичајених медитација о сопственој финоћи и кичерски аранжираних пејзажа”. Али, док је Ракићев и Пандуровићев таленат наводно угушио „позитивистички дух”, Дучић није дао оно што је могао, јер је био жртва културне заосталости и погрешно одабраних узора: далеко од тога да буде „ненадмашни образац укуса и склада”, како се веровало у доба Богдана Поповића, „Дучићева муза ’мирна као мрамор, хладна као сена” у ствари је била „пренета из јевтиних париских гипсотека”.⁷

И Мишићева уопштавања о српској песничкој традицији и његови појединачни судови изречени су с великом сигурношћу, као да иза њих стоје сва неопходна образложења и анализе. Али, овај утисак крајње је варљив. Ни у *Антологији српске поезије*, ни било где другде, Мишић нам не каже шта би у поезији били „позитивистичка традиција” и „позити-

⁴ *Ibid.*, стр. 7–14.

⁵ *Ibid.*, стр. 8.

⁶ *Ibid.*, стр. 142, 116.

⁷ *Ibid.*, стр. 15, 108.

вистички дух”, „рационализам” и „конзерватизам”, ни како би одговорио на примедбу да ти термини код њега само привидно имају културно-историјско значење, а у ствари служе да дисквалификују све песнике чије се осећање света довољно разликује од његовог сопственог. Још је чудније како Мишић превиђа све случајеве који не потврђују његову тезу о културној заосталости и њеним далекосежним последицама по српско песничтво. Ако је тачно, како он каже, „да је Војислав Илић крајем прошлог века ’откривао’ Жуковског, а Дучић на почетку новог Ередију или Албера Самена”,⁸ ништа је мање тачно да је пишући *Максима Црнојевића* Лаза Костић „откривао” Шекспира, да су се у својој раној лирици и Змај и он угледали на Хајнеа, да је Пушкин значио Војиславу Илићу више него Жуковски, да је Ракића (кога је Матош 1904. назвао првим „бодлеровцем” у српској поезији) надахњивао Бодлер а не Сили-Придом, да се Бодлером инспирисао и Пандуровић. Налазећи подстицаја код великих а не код минорних страних узора, српски песници 19. и раног 20. века често су били далеко слободнији од културних предрасуда и ограничења своје средине него што би се то могло рећи за многе касније песнике, не искључујући ни многе модернисте – само је одсуство историјске уобразиље могло да од проницљивог критичара какав је био Зоран Мишић сакрије ову очигледну истину.

Ако свему овоме додамо и чињеницу да свој нов поглед на историју српске поезије Мишић никада није покушао да поткрепи критичком анализом неког од песника пре 1914, јасно је да његова ревалоризација наше песничке традиције стоји на сасвим крхким основама. Међутим, за успех једне антологије није најважније ни колико су опште идеје њеног творца прихватљиве и добро образложене, ни колико сви његови судови о појединим песницима могу да издрже озбиљнију критику. Мане Богдана Поповића као антологичара и теоретичара поезије нису биле мале, нити су дуго остале скривене, па ипак ниједна књига поезије на српском језику није у протеклом веку толико читана, нити је у толикој мери утицала на укус свих читалачких слојева, као његова *Антологија новије српске лирике*, објављена 1911. године. Тајна успеха за антологичара поезије лежи у нечем много неухватљивијем него што је исправност теоријских погледа и уједно обухватнијем него што је обична истанчаност укуса. Велики антологичари то постају зато што им полази за руком да *кодификују укус који управо настаје*: њиховим књигама то обезбеђује да трају онолико колико и укус чијем су уобличавању и саме толико допринеле и који баш зато тако савршено оличавају.

⁸ *Ibid.*, стр. 12.

Антологија Зорана Мишића, као ни било која друга после ње, сигурно се ни снагом ни ширином свог утицаја не може мерити са Поповићевом. Али, она је неоспорно прва и по много чему најчистија кристализација оног погледа на историју српског песништва 19. и раног 20. века који је у следећих двадесетак година мање-више задобио статус неприкосновене истине. За Мишићем су пошли многи, негде ублажавајући а негде заостравајући његове најкарактеристичније оцене, али нигде битније не доводећи у питање кључне тачке његовог погледа на српско песништво од романтизма до модернизма двадесетих година. За све њих, као и за Мишића, српска поезија између Бранка Радичевића и Црњанског има само два велика, потпуно аутентична песника, Лазу Костића и Диса. По том схватању, данас готово канонизованом, главна линија развоја нашег песништва повезује Костића и Диса, двојицу за живота трагично несхваћених песника, са Црњанским, Растком Петровићем и Настасијевићем, највећим песницима српског модернизма, из чијег се дела касније гранају многе струје новије српске поезије. Нема разлога порицати да ово виђење наше песничке традиције, колико год било упрошћено и пристрасно, садржи и важан део истине. Али, оно што је такво виђење имало да нам открије одавно је откривено, док заблуде које садржи све више продубљују јаз између данашњег читаоца и песништва с почетка 20. века, чији су гласови привидно ишчезли, јер више не умемо да их чујемо. Састављајући ову антологију, пре свега сам хтео да се ти гласови – Дучићев и Ракићев, Пандуровићев и Дисов, Петровићев и Бојићев, да поменем само најважније – чују у сазвучју, један поред другог, јер ће тек тако читаво песништво овог раздобља моћи истински да изађе из неправедног заборава и поново заузме место које му припада у живој традицији српске поезије.

II

Ако у српском песништву 1900–1914. има далеко више аутентичне поезије него што се то чинило Зорану Мишићу и његовим следбеницима све до наших дана, поставља се питање како то песништво представити данашњем читаоцу, и иначе све скептичнијем према поезији, која је одавно изгубила свој некадашњи доминантан положај у српској књижевности. С тим питањем бесумње мора да се суочи свако ко пише о српском песништву с почетка 20. века, бар ако жели да изађе из уских оквира академске критике и професорске историје књижевности. Али за антологичара оно има још већи значај, јер његов посао није само у томе

да одабере најбоље песме овог раздобља и уврсти их у своју књигу. Он уједно мора да реши и један много тежи задатак: да српско песништво 1900–1914. прикаже као целину која је истински више од простог збира својих делова, и то читаоцима чији су укус и сензибилитет претежно формиран на каснијим класицима наше поезије, од Црњанског, Растка Петровића и Настасијевића до Васка Попе и Ивана В. Лалића.

Историчари књижевности који се не слажу с Мишићевим негативним оценама склони су да најзначајније српске песнике с краја 19. и почетка 20. века означе као парнасовце или симболисте,⁹ и у први мах изгледа да нам ова стара идеја може помоћи да објаснимо шта обједињује главне токове српског песништва 1900–1914. и одређује његову еволуцију. Али, колико год да се дуго одржало, то гледиште пре замагљује него што открива основна обележја српске поезије овог раздобља. Јер, када се појму парнасовског односно симболистичког песништва да његово најчешће и најприродније значење, у српској поезији није лако наћи ни праве парнасовце ни праве симболисте. Ниједан српски песник, па ни Војислав Илић и Ракић, који се често проглашавају парнасовцима, нема дубљих сродности с Леконтом де Лилом или Ередијом, као што ниједан српски песник, па ни Дучић и Дис, који се олако називају симболистима, нема дубљих сродности са Малармеом и његовим следбеницима. Ако је неко парнасовски или симболистички песник по суштинској блискости сензибилитета и језика с најрепрезентативнијим песницима тих двају праваца, правих парнасовских односно симболистичких песника у српској поезији нема. Француски песник који је стварно утицао на српско песништво 1900–1914. био је Бодлер, а не Леконт де Лил, Ередија или Маларме.

На ово би се могло узвратити да је и парнасовско, а поготову симболистичко песништво у Француској било прилично разнородно, и да као песнички покрет или школа ни једно ни друго не могу искључиво да се вежу за дело једног или двојице песника, па макар то био и велики песник попут Малармеа. Отуда, да бисмо имали права да говоримо о парнасовском или симболистичком песништву изван француске књижевности, суштинска сродност с најрепрезентативнијим песницима француског Парнаса односно симболизма можда и није неопходна. Довољно је да у контексту неке друге књижевности постоји песнички програм близак изворним идејама парнасоваца или симболиста и, истовремено, група песника чије се дело, бар у неким својим видовима, може посматрати

⁹ Види, рецимо, Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1986.

као приближно остварење тога програма. Тамо где су оба ова услова задовољена, имамо неку врсту најмањег заједничког именитеља, и он нам даје за право да такве песнике сматрамо припадницима парнасовског односно симболистичког покрета, школе или правца, чак и независно од тога колико су у сваком појединачном случају француски утицаји непосредни и одмах препознатљиви.

Овај одговор делује сасвим разложно, али ни у мање строгом смислу који је њиме назначен у српској књижевности крајем 19. и почетком 20. века тешко да се може говорити о парнасовском или симболистичком песништву. То на свој начин констатују и они историчари књижевности који се, као Предраг Палавестра и Радован Вучковић, иначе свесрдно залажу да се читаво српско песништво 1900–1914. означи као симболистичко. И они, наиме, почињу изричитим признањем да „српски симболизам није био ни школа ни покрет”,¹⁰ да није имао „развијену естетичку платформу, идеологију и сопствени програм”,¹¹ односно да се „не може говорити о покрету симболизма у српској књижевности”, јер „није било програма који би усмеравао тежње више уметника према јединствене циљу или који би формулисао основна начела симболистичке естетике и поетике”.¹² С овим тврдњама се морамо сложити, јер ако погледамо шта недвосмислено сведочи о симболистичким преокупацијама српских песника с краја 19. и почетка 20. века, резултати су сасвим оскудни: једна позна песма Војислава Илића („Клеон и његов ученик”, 1892), у којој се јасно оцртавају обриси симболистичке поетике; један Дучићев програмски текст („Споменик Војиславу”, 1902), који говори о еволуцији од парнасоваца до декадентата и симболиста у европском песништву, наговештавајући могућност сличне еволуције у српској поезији; најзад, прегршт Дучићевих песама из истог времена, углавном из циклуса „Сенке по води”, које имају додирних тачака с поезијом Анриа де Рењеа и Албера Самена, двојице од мање значајних симболистичких песника. То је мањевише све, и очигледно је сасвим недовољно да бисмо говорили о симболизму као засебном току српског песништва 1900–1914, а камоли о српском симболизму као засебном књижевном покрету, школи или правцу.

Ако овако стоје ствари, откуд парадоксална спремност да се српско песништво с почетка 20. века, па и српска књижевност тог времена у

¹⁰ Предраг Палавестра, „Трајање, природа и препознавање српског симболизма”, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, Београд, 1985, стр. 26.

¹¹ *Ibid.*, стр. 8.

¹² Радован Вучковић, „Епоха симболизма у српској књижевности”, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, Београд, 1985, стр. 131.

целини, означе као симболистички? Супротно предрасудама модерничких критичара, Палавестра и Вучковић желе да покажу да српска поезија овог доба већ „хвата корак” са живим струјањима европског песништва, и чини им се да ће то лакше постићи ако термину „симболизам” дају ново, крајње уопштено и растегљиво значење, у којем ће практично свако песништво с краја 19. и почетка 20. века, ако је иоле модерно по изразу и сензибилитету, већ самим тим бити симболистичко. Терминолошки маневар којим „симболизам” добија овакво или приближно овакво значење није непознат у компаратистици,¹³ али је питање шта се њиме добија у случају српског песништва где једва да је било симболизма у уобичајеном смислу речи. Када Палавестра каже „трајање и деловање српског симболизма – тј. увођење и стандардизација модерног песничког израза и уметничко обликовање нове духовности и новог сензибилитета модернога човека”,¹⁴ јасно је да „српски симболизам” за њега означава појаву модерног израза и сензибилитета у српском песништву, независно од тога колико има сродности између такве поезије на српском језику и симболизма као препознатљивог књижевног правца, у Француској и другде. Међутим, тамо где препознатљиво симболистичке поезије готово да и нема, као што је нема у српској књижевности 1900–1914, употребљавати термин „симболизам” на Палавестрин начин може само да збунује: с делимичним изузетком Дучића, рећи да су Дучић и Ракић, Пандуровић и Дис, Вељко Петровић и Бојић симболистички песници неминовно изазива погрешне асоцијације и, што је још важније, одвраћа пажњу од стварних, суштинских нових квалитета њихове поезије.

Овде није реч само о томе да је симболизам неприкладан назив за оно што је било ново изразом и сензибилитетом у српском песништву 1900–1914. Сваки други назив исте врсте, који пре свега означава неки песнички покрет, школу или правац, био би исто тако неприкладан. Као што је добро видео још Скерлић, пишући пред сам Први светски рат, српска књижевност после 1900. „далеко [је] више индивидуалистичка но што је раније била”.¹⁵ „У ранијим књижевним периодама”, каже Скерлић, „писци, и они који су били најособенији и најоригиналнији, стајали су под једним општим духовним утицајем, припадали више или мање јед-

¹³ Један познат предлог ове врсте потиче од Ренеа Велека. Види René Wellek, „The Term and Concept of Symbolism in Literary History” у René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, 1970, стр. 90–121. В. и René Wellek, „What is Symbolism?”, *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. by Anna Balakian, Budapest, 1984, стр. 17–28.

¹⁴ *Српски симболизам: типолошка проучавања*, стр. 9.

¹⁵ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1914, стр. 444.

ном књижевном правцу, имали исту општу идеологију, иста књижевна схватања, исти књижевни укус и исти начин рада. Они су, поред свих личних разлика, јако личили једни на друге, и сачињавали једну идејно-књижевну целину. Данас није више тај случај. Између појединих писаца могу се ухватити извесне заједничке црте, али сваки има своје засебно духовно и књижевно обележје, сваки иде својим путем, да је тешко, готово немогуће, уопштавати их и давати им опште карактеристике”. „Цело доба”, закључује Скерлић, „изгледа да нема нарочиту особеност и одређене црте као што је то био случај романтичарских шездесетих и реалистичких седамдесетих година, али у накнаду за то модерни српски писци су особенији, оригиналнији, одређенији и већма своји”.¹⁶

Ова запажања данас изгледају још важнија него у тренутку када су изнесена. Јер, што год тврдили књижевни историчари, српску поезију није увео у модерну епоху никакав покрет или правац, парнасовски, симболистички или неки трећи: напори да се српско песништво 1900–1914. угура у конвенционалне оквире познатих књижевно-историјских класификација до данас нису дали неки уверљивији резултат и нема разлога да се мисли да ће нови покушаји ове врсте имати више успеха од старих. Негде на половини овог раздобља, око 1907. године, Ракић, Дучић и Пандуровић, а у мањој мери и други песници ове генерације, већ су били преобразили српско песништво. Тих кључних година, између 1900. и 1907, ипак нема готово ничег од оног што најчешће прати преломне промене у поетској еволуцији – нема песничких програма и манифеста, нема књижевних група и њиховог појављивања у часописима и зборницима, нема захтева за увођењем нове версификације, нема изричитог одбацавања „преживелих” песничких жанрова и њихове програмске замене новим, нема критичара у улози тумача нове поезије. Једино постоји нова поезија сама. Али иза ње, изузев донекле код Дучића, не стоји никакав изричит и самим тим потенцијално заједнички песнички програм, већ – како је на крају овог раздобља добро видео Скерлић – индивидуално искуство и индивидуални однос према традицији који су, мање или више спонтано, водили песнике да крену новим путевима.

III

Раскид с дотадашњом традицијом српске поезије био је врло радикалан и код Ракића, и код Дучића, и код Пандуровића, мада је најмање био изричито програмског карактера. Ако упоредимо њихове песме из

¹⁶ *Ibid.*, стр. 444–445.

ових година с поезијом Војислава Илића и његових непосредних следбеника (Милорада Митровића, Милете Јакшића, Алексе Шантића, па и самог Дучића све до 1901–1902), разлике су далекосежне и у ритмичкој структури стиха, и у семантичким својствима песничког језика, и у најважнијим одликама песничког „ја” које се јавља у њиховој поезији. Управо тим разликама се објашњава што по основном поетском квалитету – по богатству значења и по истанчаној прецизности емоције – Ракић, Дучић и Пандуровић далеко надмашају песнике деведесетих година 19. века, док Војислав Илић који је умро једва деценију раније, 1894. године, у поређењу с њима оставља утисак узорног песника једног већ давно прошлог, неупоредиво једноставнијег времена.

Предговор једној антологији сигурно није место где се исцрпно могу образложити ове тврдње и дати обухватна анализа ритмичких, семантичких и тематских новина које српска поезија дугује Ракићу, Дучићу и Пандуровићу, а нешто касније и Дису. Али, ипак је неопходно назначити којим путем треба ићи да би се дошло до такве анализе, тим пре што читаво српско песништво 1900–1914. углавном још није добило истанчане тумаче какве већ одавно имају каснији песници попут Црњанског, Настасијевића или Попе. Можда је најбоље дати те назнаке на примеру Ракићеве поезије, јер је његов раскид с претходном песничком традицијом био тако потпун да је Матош могао написати, приказујући његову прву збирку, објављену 1903. године: „И одиста, прочитавши те *Песме*, чини вам се да осим језика немају ништа заједничко с дојакошњим стиховима српских пјесника.”¹⁷

Ракићев раскид с традицијом, на који алудира Матош, најочигледнији је на ритмичком плану. Све до појаве његових песама у *Српском књижевном гласнику* 1902. и 1903. године ритмички канон Војислава Илића, уз незнатне модификације, суверено је владао српским стихом. Песници деведесетих година следили су Илића и ширином свог метричког репертоара, и једноставношћу синтаксичко-интонационе организације стиха (сталност цезуре у канонском положају, одсуство опкорачења, обавезна синтаксичка затвореност строфе), и општом склоношћу ка недвосмисленој метричкој правилности.¹⁸ Али, док код Војислава Илића све то доприноси особеној, лако препознатљивој елеганцији његовог стиха, пес-

¹⁷ А[нтун] Г[улав] М[атош], „Милан М. Ракић”, *Народне новине*, год. 70, бр. 51, 3. март 1904, стр. 1.

¹⁸ За опис битних новина које је Војислав Илић унео у дотадашњу романтичку версификацију и новог ритмичког канона успостављеног на основу њих, види Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци – Нови Сад, 1996, стр. 251–294.

ници деведесетих година 19. века тек понекад су успевали да дају свом стиху праву експресивност и личнији печат: преузети ритмички обрасци, комбиновани са сродном песничком лексиком и сличним жанровским обележјима, најчешће одузимају њиховој поезији сваку истинску оригиналност. Нико то није знао боље од Дучића, који је од стотинак песама из своје прве збирке (*Пјесме*, 1901) касније – и то углавном са значајним изменама – прештампао свега дванаест-тринаест: свих осталих се с разлогом одрекао, не марећи много за позитивно мишљење критичара, јер су, и ритмом и сензибилитетом, биле бар исто толико илићевске (или позноромантичарске) колико дучићевске.

Ракићеве *Песме* ставиле су тачку на ову застарелу версификацију, с њеним већ укалупљеним ритмичким обрасцима, без чијег напуштања није могао доћи до израза нов, суштински друкчији сензибилитет. Широко метрички репертоар Војислава Илића у основи је сужен на два метра, трохејски дванаестерац и јампски једанаестерац, али је те метре Ракић потпуно преобразио, откривши у њима изражајне могућности које су и Илићу и песницима деведесетих година остале непознате. Илићев једанаестерац и дванаестерац били су пре свега наративни метри, релативно једноличног ритма, који није ни могао бити друкчији због строге примене метричких правила и једноставне синтаксичко-интонационе организације стиха, која готово увек чува паралелизам метра и синтаксе.¹⁹ Отуда у његовој поезији, с ретким изузецима, оба та метра имају мању експресивну вредност него краћи јамби и трохеји или особен дуги стих, с асоцијацијама на хексаметар, који је он и увео у српску поезију. Од оваквог ритмичког профила јампског једанаестерца и трохејског дванаестерца код Ракића није остало готово ништа, осим основних метричких правила, која се уз то примењују знатно флексибилније него код Илића. Често померајући цезуру и уводећи, нарочито у дванаестерцу, изразита опкорачења којима се истичу смисаоно кључне речи, а уједно допуштајући да се реченична мелодија, сагласно емоцији, повремено „прелива” из строфе у строфу, Ракић је суштински изменио синтаксичко-интонационо устројство обају размера; у његовим рукама они су постали истанчани лирски метри, неупоредиво експресивнији него што су то били код његових претходника, од Војислава Илића до раног Дучића, а да и не говоримо о ранијим песницима.

¹⁹ То јест, подударност између специфично метричких јединица као што су полустих, стих и строфа и синтаксичких јединица као што су синтагма, сложена синтагма (или, понекад, клауза) и реченица. Види Леон Којен, *Студије о српском стиху*, стр. 307–311.

Готово у исто време, 1903. године, Дучић је с десетак песама објављених у *Српском књижевном гласнику* унео сличне промене у свој дванаестерац, једини метар којим ће писати све до 1914. Овакво сужавање метричког репертоара до крајњих граница ипак је било изузетак. Упркос тежини Дучићевог имена, млађи песници су радије следили Ракића, пишући равноправно трохејским дванаестерцем и јампским једанаестерцем, па чак и, као Пандуровић, дајући јасну предност овом другом. Но, независно од тих варијација, може се слободно рећи да је с Ракићевим *Песмама* успостављен ритмички канон српског песништва 1900–1914. Њега чине два главна метра, трохејски дванаестерац и јампски једанаестерац, чије се изражајне могућности све време истражују употребом поступака већ канонизованих код Ракића и Дучића (опкорачења, померање цезуре, мелодијско „отварање” строфе, метричка флексибилност); а уз ова два метра повремено се јављају и други (трохејски десетерац, краћи јамби, понеки дужи стих), али увек преображени на исти начин у односу на ранију, илићевску версификацију.²⁰

Ритмичке иновације у поезији, поготову оне које обележавају раздобља у еволуцији једног песништва, никада нису саме себи сврха; оне су у најтешњој вези са уобличавањем новог сензибилитета, јер омогућавају да се саопште значења и изразе осећања која су дотле остајала изван видокруга те књижевности и њеног језика. На овај начин треба посматрати и промене којима су првих година 20. века Ракић, а за њим и други песници његове генерације, преобразили ритмичку структуру српског стиха. Те промене заслужују далеко више пажње него што им обично посвећују критичари и историчари књижевности, јер често непосредно утичу на структуру песме и изван саме ритмичке равни. Нека нам као пример послужи Ракићева „Жеља”, песма која, чини ми се, природно стоји на почетку антологије српског песништва 1900–1914. Нов ритам Ракићевог стиха, са свим својим карактеристичним обележјима, јасно се осећа већ у почетним строфама:

Кад и мени дође час да мрети треба,
Боже, дај да умрем у јесење ноћи,
Насмејан и ведар, у младачкој моћи,
Под раскошним сјајем септембарског неба.

²⁰ За опис Ракићеве и Дучићеве версификације, која комбинује метричка правила Војислава Илића са новом синтаксичко-интонационом организацијом стиха, види Леон Којен, *Студије о српском стиху*, стр. 297–373.

Смрт је тако лака. Ал' пратиља њена,
 Сва таштина што се пред смрт снова буди,
 И занатске сузе забрађених жена,
 И бол извештачен равнодушних људи,

И мантије црне, чираци и чоја,
 Све то тако грубо и сурово дира
 И гнусобом вређа осећања моја
 Пред скромном лепотом вечитога мира.

О, умрети тако: без писке, без света,
 Без досадне, глупе комедије смрти,
 Нечујно, ко мирис увенулог цвета,
 И живот и дуго очајање стрти,

Као једним махом, у младачкој моћи,
 Под раскошним сјајем септембарске ноћи!

Чак и овако издвојени, а поготову када се посматрају у склопу читаве песме, почетни стихови „Жеље” чине и ритмичку и смисаону целину. Њихово смисаоно јединство свакако потиче отуда што свих пет строфа развија исти мотив – контраст између конвенционалног, прецизно описаног и друкчијег, тек наговештеног односа према смрти. Међутим, откуд овим стиховима и тако опипљиво ритмичко јединство, неупоредиво тешње него што би се очекивало од првих неколико строфа једне дуже песме у катренима?

Почетни стихови „Жеље”, како је и иначе случај у Ракићевим *Песмама*, смишљено напуштају једноставне интонационе обрасце раније версификације, замењујући их нечим далеко сложенијим, и управо тој околности они дугују свој особен, потпуно индивидуалан ритам. Додуше, у њима нема опкорачења, тако да се паралелизам метра и синтаксе никада не нарушава на крају стиха, али зато на крају других метричких јединица, полустиха и строфе, ствари стоје сасвим друкчије. Уместо да строфа увек буде затворена реченична целина и да, следствено томе, њен крај буде обележен најјачим интонационим сигналом, каденцом, овде је у другој и четвртој строфи ситуација обрнута; каденца се јавља на самом почетку строфе, после првог полустиха (*Смрт је тако лака; О, умрети тако*), док за узврат крај строфе интонационо није посебно издвојен у односу на околне стихове, јер се реченица „прелива” у следећу строфу и завршава тек на њеном крају. Тако се добија двапут поновљена интонациона фигура, коју ритмичко осећање одмах препознаје, остварена најп-

ре у другој и трећој, а затим у четвртој и петој строфи. Карактеристично је за Ракићев истанчан метрички стил да је та фигура већ наговештена у првој строфи: јак интонациони прелом после вокатива на почетку другог стиха (*Боже*) не само што доводи до померања цезуре, него и реченичној мелодији у наставку ове строфе даје сличан импулс као каденце на почетку друге и четврте строфе. Исто померање интонационог тежишта ка почетку строфе или стиха имамо на још једном месту, на почетку трећег стиха претпоследње строфе: цезура пада после прве речи у стиху (*Нечујно*), додатно истичући основну интонациону фигуру, која тако на самом крају целине од пет строфа постаје још изразитија.

Ни теорија поезије ни теорија стиха немају усвојен термин којим би се означиле овакве надстрофичне целине, ритмичке и смисаоне у исти мах, али чини ми се да нећемо много погрешити ако их по неким својствима упоредимо са ставовима у музици. Том аналогijом се с правом подвлачи разлика између оваквих целина, које се ритмички уобличавају на релативно слободан начин, и надстрофичних целина као што су октет и сестет унутар сонета, чија је природа у основи већ утврђена конвенцијама својственим датом песничком облику. Можемо, дакле, рећи да пет почетних строфа „Жеље” чине први „став”, после којег очекујемо да се јави нова композициона јединица исте врсте. То очекивање овде проистиче из самог строфичног склопа песме, јер последња од цитираних строфа има свега *два* стиха и својим карактером неодољиво подсећа на праву музичку коду.

После ње песма се враћа катренима и почиње нов „став”, који исто тако поседује и смисаоно и ритмичко јединство, а протеже се кроз осам катренских строфа, рашчлањених помоћу интонационих модулација на три мање целине (2 + 3 + 3). Тај „став” је нов како по основној интонационој фигури, тако и по тематским елементима који ничим нису наговештени у почетним строфама:

Ти би дошла к мени без сузе у оку,
И ако те боли раздиру и гуше,
Скривајући јаде и тугу дубоку
У кутима тајним нежне твоје душе.

Ти би дошла к мени и погледом једним
Последње би збогом рекла старом другу,
И милоштом красном и пољупцем чедним
Збрисала би тајну неизбежну тугу.

Дођи! Час је куцн'о! Ко у срећне дане
 Поћи ћемо сами из досадног града,
 Поћи ћемо сами у питоме стране,
 Далеко од људи, далеко од јада.

О хајдмо у светлост, у поља, у цвеће,
 У чедну тишину успаване ноћи,
 У милошту тајну што из звезда слеће
 И свечано струји по ведрој самоћи!

Гледај како месец над пољима сија
 И облачке ретке растура и ведри,
 И трава мирише и растиње клија
 И шуморе тужно кукурузи једри!

Насупрот почетку песме, паралелизам метра и синтаксе овде је у потпуности очуван: строфа је увек затворена реченична целина, крај стиха увек се подударе с крајем синтагме, клаузе или реченице, цезура увек дели стих на два канонска полустиха. Интонациона фигура образује се у потпуном контрасту према првом „ставу”, понављањем исте клаузе или граматичког елемента на почетку строфе: најпре је то двапут поновљено *Ти би дошла к мени*, а затим трипут поновљен исти граматички облик, императив (*Дођи!... О хајдмо... Гледај...*). Уобличавању ове фигуре доприносе и лексичка понављања која се у закључном делу четири од пет строфа јављају на истом или приближно истом месту (*У кутима тајним нежне твоје душе – Збрисала би тајну неизбежну тугу – У милошту тајну што из звезда слеће; Скривајући јаде и тугу дубоку – Збрисала би тајну неизбежну тугу – И шуморе тужно кукурузи једри; И свечано струји по ведрој самоћи – И облачке ретке растура и ведри*).

Тек у следећим строфама, на крају другог „става”, паралелизам метра и синтаксе поново се нарушава, јер свих дванаест стихова испуњава једна једина реченица:

Над нама ће небо трептати у сјају,
 Грлиће нас благо васељена нема,
 Лепршнуће крилом у оближњем гају
 Слепи миш последњи што се на пут спрема,

Па док из даљине грми градска јака
 И забаве пуне што нисе човека,
 И бучно весеље тајанствено хуји,
 Запеваће негде скривени славуји

И природа цела зашумеће страсно,
 И поља, и горе, и баште, и врти,
 Све што у њој живи поздравиће гласно
 Свечани долазак равнодушне смрти.

„Преливање” реченице из строфе у строфу ритмички нас враћа почетку песме и припрема повратак теми смрти у завршном стиху другог „става”. Прелазак с једног „става” на други и овде је назначен изменом строфичног склопа. Трећи „став” сачињавају две строфе од по *пет* стихова, са посебном схемом римовања (*ababc dedec*), које поново варирају интонациону фигуру првог „става” а на смисаоном плану разрешавају питање друкчијег односа према смрти наговештеног на почетку песме:

Заћутаћу тада. Нема речи више,
 Пољубићу само твоју руку бледу,
 И дишући мирно, све тише и тише,
 Оставићу живот, невољу и беду,
 Безбрижан и ведар, насмејан и чио.

И склопићу очи за навек. И тада
 Осетићу чудно, као кад се снови,
 Са милоштом тајном што из звезда пада
 И свежином скоро поораних њива,
 Сјај очију твојих болећив и мио.

Овакав „музички” тип композиције, на ритмичком плану остварен највећим делом интонационим средствима, не налазимо само у „Жељи”, већ и у још неким од Ракићевих најбољих песама с почетка века („Освит”, „Једној покојници”, „Орхидеја”). Сасвим је могуће да је, пишући те песме, Ракић и свесно имао у виду аналогију са музиком – од свих српских песника до његовог времена, па и касније, он је музику најбоље познавао и најдубље доживљавао, а његова преписка сведочи да је тих година и покушавао да нађе њен језички и песнички еквивалент.²¹ Ракићев друг из детињства и младости, Андреја Андрејевић, у својим сећањима на године када је Ракић писао „Жељу” и друге ране песме, каже и следеће:

²¹ У једном писму Богдану Поповићу из 1911, Ракић каже да је своју „Серенаду” (објављену у *Српском књижевном гласнику* 1904. године) „писао по једној серенади Бетовеновој и хтео рећи речима што је Бетовен рекао музиком”, па да зато, а не „из снобизма”, три дела песме носе имена музичких ставова (*Allegro*, *Adagio*, *Menuet lugubre*). Види Милан Ракић, *Конзулска писма 1905–1911*, Београд, 1985, стр. 25–26.

„У својим литерарним визијама он је поезију хтео да изједначи с музиком, не само у хармонији стиха и риме него и у суштини, а то ће рећи: у њеном преимућству да је адекватна нашем душевном расположењу које се не може описати речима.”²² Ово значајно сведочанство наговештава нам шта је код Ракића стајало – као уверење о природи поезије и њеним могућностима – иза „музичког” типа композиције карактеристичног за његову прву збирку песама.

Независно од схватања поезије којим су биле инспирисане Ракићеве *Песме*, једна ствар изгледа неоспорна. И када интонациона организација стиха нема горе описану композициону улогу, и када је то случај као у „Жељи”, Ракићев дванаестерац и једанаестерац први су метри у српској поезији који успевају да изразе сензибилитет модерног доба, без жанровских условности и поетских клишеа који су све до 1901–1902. били готово непремостива препрека чак и Дучићевом таленту. Довољно је упоредити „Жељу” или „Освит” с Дучићевим дванаестерцима и једанаестерцима писаним тек неку годину раније („Послије много година”, „Хајдмо, о Музо! Амо милу руку”, „У стаблу кедра гле те чудне р’јечи”), па да то буде јасно. Својом старинском поетичношћу и предвидљивом реториком те песме, које је Богдан Поповић унео у своју антологију кад их се Дучић већ био одрекао, тачно показују шта је морало бити одбачено да би српска поезија на почетку новог доба – новог колико у политичком и социјалном толико и у социјално-психолошком и културном погледу – могла да проговори својим аутентичним језиком.

IV

Као што су донеле нову версификацију, тако су Ракићеве *Песме* донеле и нов песнички језик. На овом плану Ракићев суштински допринос до данас није адекватно оцењен, као што је углавном само уопштено писано и о новинама које су у језик српске поезије унели Дучић, Пандуровић и Дис. Али Ракићев случај ипак је по нечему посебан. Под утицајем француске симболистичке и постсимболистичке поезије, као и оних струја књижевно-теоријске мисли које су у том песништву виделе оличење модерне поезије као такве, српска модернистичка критика после Другог светског рата била је склона да у самосвојности и богатству метафоре види основно, а понекад и једино јемство праве вредности једног песника и његовог језика. Посматрана из ове перспективе, Ракићева

²² Андреја Андрејевић, *Милан Ракић у мојим успоменама*, Београд, 1940, стр. 45.

поезија у којој једва да има правих метафора морала је бити схваћена као корак у погрешном правцу, поготову кад јој се могла супротставити Дисова спонтана, потпуно природна метафоричност, која доиста представља кључно и уједно најсамосвојније обележје његовог песничког језика. Но, као и свуда где нам време допушта да ствари сагледамо с праве дистанце, тако је и овде јасно да прихватити једног нужно не значи одбацивати другог песника. Ракићев истанчан и прецизан језик, осетљив на све значењске нијансе али готово лишен метафора, налази се на једном полу српског песништва 1900–1914, као што се Дисов јединствен, спонтано метафоричан језик, с повремено неспретном дикцијом и падовима у баналност, налази на другом: ништа нас не обавезује, поготову не данас, да само на једном од тих полова тражимо глас истинске поезије.

Кључни недостатак већине новијих оцена и анализа српског песништва 1900–1914. лежи у томе што један од тих двају полова, Ракићев а у доброј мери и Пандуровићев, никада није истински ни откривен, а камоли описан бар с онолико прецизности с колико су уочене и описане најважније одлике Дучићевог и Дисовог песничког језика.²³ Стога је двоструко потребно бар сажето указати на најважније одлике Ракићевог песничког језика: и зато што су ту, као и на плану версификације, Ракићеве *Песме* биле преломна тачка у раскиду са илићевском традицијом, али и зато што ниједан приступ српској поезији овог времена неће бити веродостојан ако не уважи чињеницу да Ракић и Пандуровић нису заблудели „позитивисти” и „резонери”, како је мислио Зоран Мишић, већ само песници с друкчијим лирским стилем и семантичким поступцима од Дуса или Дучића. Сажет опис Ракићевог песничког језика има, дакле, и један општији задатак: да наговести бар нешто од оног што би ваљало рећи о целој оној струји српског песништва 1900–1914. којој на различите начине припадају и Ракић, и Пандуровић, и Вељко Петровић – а то је струја којој су подједнако далеке и Дучићеве симболистичке слутње и ванредно упечатљиве, готово блејковске Дисове визије.

У поређењу са српским лирочарима од Бранка Радичевића до Војислава Илића и његових следбеника, Ракићев речник далеко је слојевитији и мање подложен конвенционалној поетској стилизацији. Његов лирски стил природно укључује у себе речи и обрте трију врста. То су најпре речи и обрти који припадају изразито прозном језику, дотле углавном

²³ Види, рецимо, радове Светлане Велмар-Јанковић о Дучићу и Дису, нарочито „О неким обележјима Дучићевог поређења”, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, Београд, 1985, стр. 475–483 и „Реч и метафора”, *Књижевност*, 25 (1970), књ. 50, бр. 4, стр. 387–397.

неискоришћеном у поезији; затим, насупротив њима, речи и обрти с традиционалним поетским асоцијацијама, романтичарским или илићевским; и најзад, речи и обрти с неутралнијом, мање специфичном лексичком бојом, али који управо зато могу да постану језгро новог, поетски делотворног лирског израза. Почетне и завршне строфе „Жеље”, први и трећи „став” песме, добро откривају и кључна својства Ракићевог песничког језика. У српској поезији пре Ракића, па ни после њега, сигурно нико није с таквом тачношћу и хладном иронијом описао *досадну, глупу комедију смрти*, у којој су сузе и бол само још једна потврда лицемерја:

И занатске сузе забраћених жена,
И бол извештачен равнодушних људи,

И мантије црне, чираци и чоја...

Прозна луцидност ових стихова, њихова флоберовска „неузбудљивост” биле су дотле потпуно непознате у српској лирици, чији се додир с прозом углавном сводио на понеки реалистички детаљ у Илићевим описима. Међутим, од саме појаве тих квалитета још је значајније што их Ракић, зналачки прелазећи из једног лексичког регистра у други, увек с лакоћом уклапа у целину песме. Тако се и овде тон одмах мења већ у следећим стиховима, и како се фокус помера ка песничком „ја”, прецизност описа замењују лирска сугестивност и отвореност казивања:

Све то тако грубо и сурово дира
И гнусобом вређа осећања моја
Пред скромном лепотом вечитог мира.

Исте смисаоне модулације налазимо и у наредним строфама које почињу враћајући се прозном тону (*без писке, без света, / Без досадне, глупе комедије смрти*), а затим поново прелазе у лирски регистар и завршавају се емфатичном лирском кодом (*Као једним махом, у младачкој моћи, / Под раскошним сјајем септембарске ноћи!*), која варира два стиха с почетка целе песме.

Овакви прелази из једног лексичког регистра у други, и њима омогућена сложеност и нијансираност значења, исто су тако карактеристични за Ракићеве најбоље песме као интонационе фигуре и модулације, које им дају њихов особен, непоновљив ритам. Чак и у завршним строфама „Жеље”, где влада пуно јединство лирског тона, изузетна лепота трију последњих стихова нешто дугује готово неприметним лексичким контрастима:

И склопићу очи за навек. И тада
 Осетићу чудно, као кад се снови,
 Са милоштом тајном што из звезда пада
 И свежином скоро поораних њива,
 Сјај очију твојих болећив и мио.

Било би наивно мислити да лепоту, па и дубљи смисао двају претпоследњих стихова можемо објаснити миметичким путем, покушавајући да што уверљивије замислимо психичко стање некога ко истовремено осећа чулно доступну физичку свежину и чулно неприступачну тајну милошту. Ирационалној лирској слутњи у стиху *Са милоштом тајном што из звезда пада*, тако реткој код Ракића, у следећем стиху већ одговара неминовно враћање чулно опипљивом, физичком свету. Ракић је знао да у језику ништа тако убедљиво не исказује чулно опипљив свет као гола прозна констатација, лишена свих литерарних, а поготову свих поетских асоцијација. И отуда стих *И свежином скоро поораних њива* избегава било какав опис природе с поетским асоцијацијама, каквих има у другом „ставу” песме (*Гледај како месец над пољима сија/И облачке ретке растура и ведри...*), замењујући их тачним прозним изразом *скоро поораних њива*, који се – као и *занатске сузе забраћених жена* или *досадна, глупа комедија смрти* – овде сигурно први пут јавља у српској поезији. Тек у последњем, можда најлепшем стиху целе песме, *Сјај очију твојих болећив и мио*, истовремено савршено прецизном и крајње сугестивном, мире се лирска слутња и прозна констатација, ирационално наслућен, чулима неприступачан и неопозиво присутан, чулно опипљив свет.

Знатно пре него што су у Енглеској Форд Медокс Форд и Езра Паунд, а неку годину касније и Т.С. Елиот, изнели начело да „поезија мора бити [бар] *исто тако добро писана као проза*”,²⁴ Ракић га је бриљантно потврдио у својим раним песмама писаним између 1902. и 1904. године. Насупрот лажној поетичности и конвенционалној, извештаченој неодређености позновикторијанског песничког језика, англосаксонски модернисти су истицали врлине Стендалове, Флоберове и Мопасанове прозе, и чак били спремни да говоре о „прозној традицији у стиху”. Код Ракића, коме је у младости Флобер био омиљен писац а *Сентиментално васпитање* можда најдража књига, извори инспирације и разлози за

²⁴ Ова формулација налази се у једном Паундовом писму из 1915. године. Види *The Letters of Ezra Pound*, ed. D.D. Paige, New York, 1950, стр. 48. Исту формулацију, с изричито додатим „бар”, Паунд приписује Форду у свом приказу Фордових *Сабраних песама*, објављеном годину дана раније. Види Ezra Pound, „The Prose Tradition in Verse”, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T.S. Eliot, London, 1954, стр. 371–377.

незадовољство поезијом каква се писала у доба његове младости морали су бити слични.

„Од страних књижевника”, рекао је Ракић 1934. у једном разговору осврћући се на своје ране године, „највећи је утисак на мене учинио Флобер, особито са својим *Сентименталним васпитањем*. Када сам био млад, знао сам читаве странице на памет.”²⁵ И доиста, кључне особине Флоберовог стила, највидније у *Сентименталном васпитању* – крајњу прецизност у изразу, савршено владање тоном, лирску сугестивност описа упркос одсуству метафора, ритмичку евокативност – Ракић као да је на свој начин транспоновао у српски стих. На ово треба указати и зато што нас стара модернистичка предубеђења још увек спречавају, изузев у Дисовом и донекле у Дучићевом случају, да видимо сву истанчаност и богатство значења у српском песништву 1900–1914. Српска критика је већ пола века спремна да у непоновљивим метафорама Дисових стихова као што су

Заспале су благо њене очи дана
или
Откуд ове зоре
У часу када коб и очај сања?

види јединствену, па и велику поезију. У завршним строфама Ракићеве „Жеље” нема ниједне метафоре, али – ако их читамо без модернистичких предубеђења – оне нису због тога мање аутентична и узбудљива поезија од Дисове.

Тачност Скерлићевог запажања о индивидуалистичком карактеру српске књижевности његовог времена можда се нигде тако јасно не види као на плану песничког језика и лирског стила. Мада су Ракићеве *Песме* и овде донеле одлучан раскид с традицијом, ни његов ни Дучићев утицај није – као Илићев утицај петнаестак година раније – створио од талентованих песника обичне ученике и следбенике. Пандуровић, Даница Марковић, Дис и Вељко Петровић, који су сви ушли у српску поезију око 1904. године, од почетка су имали властиту песничку индивидуалност, мање или више јасно изражену у особеностима њиховог песничког језика и лирског стила. Сви они ипак нису сазревали истом брзином, нити су им касније песме нужно биле боље од ранијих. Пандуровић је своје најоригиналније и уједно најбоље песме написао врло рано, између 1904. и 1906. године, Дисов прави глас у пуној мери се чује тек у *Утопљеним душама* (1911), док је Вељко Петровић до књиге *На прагу* (1913) прошао

²⁵ Види „Са песником ослобођеног Југа”, *Идеје*, 1 (1934), бр. 1, стр. 2.

кроз неколико различитих, готово подједнако занимљивих фаза. Независно од тих разлика, нико од ово четворо песника не може се сматрати Ракићевим, а још мање Дучићевим учеником: заједничка версификација, општи дуг нешто старијим песницима који су већ унели суштинске новине у српску поезију и преузимање извесних посебних поступака сувише су мало да бисмо говорили о доминантном правцу, покрету или школи у српској поезији 1900–1914. Чак ни чињеница да Пандуровић у неким од својих најбољих песама („Без мотива”, „У изнуреном осећању једном”) у потпуности преузима Ракићев „музички” тип композиције није довољна да говоримо о нечему што иде даље од прихватања песничког поступка којем је Пандуровић дао свој индивидуални печат.²⁶

Када овим песницима додамо рано преминулог Луковића, највећу неостварену наду своје генерације, Шантића чије дело остаје суштински везано за деведесете године али неким песмама припада и каснијем раздобљу, Светислава Стефановића чија песничка физиономија постаје јасна тек у књизи *Сунца и сенке* (1912) и, најзад, двојицу најмлађих, Срезојевића и Бојића, слика српског песништва 1900–1914. постаје још разноврснија и својим богатством потпуно оправдава стари суд Миодрага Павловића, усамљен и данас као и 1964. када је изречен, да је ово „златан период наше поезије”.²⁷ У својој *Антологији српског песништва (XIII–XX век)*, објављеној те исте године, Павловић формулише овај суд на нешто детаљнији начин: „Почетак века, дакле период од 1900. до условно узете 1917, када су у рату нестали Дис и Бојић, представља један мали златан век наше поезије. То је време највишег просека наше песничке писмености, време највеће концентрације песника трајније и трајне вредности.”²⁸ Међутим, за њега ово раздобље има једног главног песника, Дучића, који у великој мери одређује његов карактер. „Мешавина парнаса и симболизма у Дучића даје печат целом периоду”, каже Павловић, и доследно овом схватању већ на следећој страници говори о „нашем парнасо-симболизму”.²⁹ Из разлога које сам већ изнео, ни једно ни друго мишљење не изгледа ми тачно. Ракић, Пандуровић и Дис сувише су самосвојни и важни песници да би њихов аутономни утицај и зрачење у поезији овог раздобља били споредни у поређењу са Дучићевим; а нејасан, хибридни

²⁶ За ове Пандуровићеве песме било би погрешно рећи да су у целини гледано ракићевске, онако као што за велики број песама из Дучићеве прве збирке можемо с правом рећи да су бар исто толико илићевске колико дучићевске.

²⁷ Миодраг Павловић, „Јован Дучић, данас”, *Дело*, 10 (1964), бр. 8–9, стр. 1195.

²⁸ Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд, 1964, стр. 52.

²⁹ *Ibid.*, стр. 52–53.

појам „парнасо-симболизма” није ништа прихватљивији као карактеризација те поезије него што су то појмови парнасовског односно симболистичког песништва.

Одсуство доминантног правца, покрета или школе ипак не значи и непостојање дубљих сродности међу песницима, па и заједничког сензибилитета који би читавој поезији овог доба давао јединствен печат. Али, тамо где такве сродности треба открити иза стварних разлика у песничким поступцима, у особеним одликама језика и стила – као што је то случај са српским песништвом 1900–1914 – наивно је веровати да се то може учинити на импресионистички начин. Да бисмо сродности чије постојање осећамо могли тачно да идентификујемо, ти поступци и одлике морају се претходно описати, или макар назначити, ако не код свих а оно бар код најважнијих песника. Сажета анализа Ракићеве „Жеље”, једне од првих стварно модерних песама у српској поезији, имала је за циљ и да наговести како треба приступити овом критичком задатку. При том моја намера није била да временско првенство Ракићевих *Песама* претворим у вредносно првенство Ракићеве поезије. Предмет овакве сажете анализа могла је бити и нека друга песма изузетне лепоте коју је новија критика мање-више превидела – Дучићев сонет „Село”, Пандуровићева песма „Без мотива” или Дисова „Са заклопљеним очима”, као што је то могла бити и нека свима позната песма, о којој је често писано, попут „Јабланова”, „Светковине” или „Тамнице”. Говорећи о Ракићевој „Жељи” нешто детаљније него што је то уобичајено у предговору једној антологији, пре свега сам хтео да на једном репрезентативном примеру покажем сву заборављену истанчаност и неоткривено богатство нашег старијег песништва. Модернистичка критика педесетих и шездесетих година прошлог века, која је толико кршила руке над „заосталашћу нашег културног развоја”, често је неопозиво пресуђивала не поезији која је за неким стварно „заостајала”, већ поезији коју она сама није разумела.

V

Антологичар, срећом, није дужан да одговори на многа питања која се неизбежно постављају критичару и историчару књижевности; његов посао чак је у неку руку обрнут од њиховог. Док критичар и историчар морају да разјасне шта чини јединствен сензибилитет једне песничке епохе, издвајајући и описујући његова кључна обележја, антологичар треба само да представи поезију тог доба на што вернији и целовитији начин – ако је добро обавио свој посао, песништво једног раздобља моћи

ће да оживи за његове читаоце, а с њим и сензибилитет који том песништву даје препознатљив заједнички печат.

Говорећи на овај начин, и сада и раније, ја појму „раздобља” дајем колико временско толико и књижевно значење. Овакав поступак уобичајен је и готово неизбежан, јер се књижевне и временске епохе увек само приближно подударују. Када, рецимо, говоримо о српској поезији између два светска рата, негде у распону између *Лирике Итаке* Црњанског и „Хане” Оскара Давича, склони смо да из овог раздобља изузмемо и Дучића и Ракића, упркос томе што су обојица, а поготову Дучић, тих година написали и објавили значајне песме. Поступајући на тај начин, показујемо да међуратно српско песништво за нас значи више од поезије написане у одређеном временском периоду: Дучићеве и Ракићеве песме из тих година за нас припадају том временском периоду али не и том књижевном раздобљу. У антологији тако схваћеног међуратног српског песништва неће, дакле, бити места за Ракићеву „Јасику” или за његову последњу песму у дванаестерцу („*Тај огромни месец лимунове боје...*”), као ни за Дучићев „Натпис”, „Коб”, „Песму” („*Изгубих у том немиру...*”) или „Тајну” („*Кад мину месец жут за косама...*”); заједно с оваквим или онаквим избором њихових ранијих песама, те песме имају своје природно место у антологијама које обухватају неки дужи и књижевно-историјски неутралније одређен период, рецимо у антологији српске поезије или српских песника 20. века.

Српска поезија између два светска рата често се посматра на овај начин,³⁰ као поезија одређеног књижевног раздобља, и нема никаквог разлога да се тако не гледа и на српско песништво 1900–1914, које је прво увело српску књижевност у општа духовна кретања модерног доба. Отуда у антологији која представља поезију овог раздобља нема места за „*Santa Maria della Salute*”, највећу песму нашег романтизма, упркос томе што је она писана првих година 20. века и објављена 1909, као што би било погрешно укључити у њу и неке песме Станислава Винавера које суштински припадају каснијој модернистичкој поезији, мада су се појавиле годину-две пре 1914. Држећи се истог становишта, из антологије

³⁰ На пример, у познатој антологији Борислава Михајловића Михиза *Српски песниници између два рата* (Београд, 1956), која почиње Душаном Васиљевом и Милошем Црњанским а завршава се Оскаром Давичом. Желећи да представи поезију овог раздобља, а не само поезију писану између 1918. и 1941, Михиз у своју антологију не уноси „песнике који су своју личност формирали и пресудно исказали пре Првог светског рата, без обзира на то што је њихова песничка реч наставила да тече и у периоду између два рата (Ј. Дучић, М. Ракић, А. Шантић, В. Петровић, С. Пандуровић, итд.)” (стр. 6).

сам искључио и песнике попут Милете Јакшића и Милорада Митровића, јер ми се чини да њихове песме објављене после 1900. остају везане за књижевне конвенције и лирски стил деведесетих година 19. века. Овде је место да се помене да у антологији нема ни Милана Ђурчина, Велимира Рајића и Мирка Королије, тројице песника који неоспорно припадају раздобљу 1900–1914. У њиховом случају разлози нису били књижевно-историјске него естетичке природе: глас ове тројице песника не изгледа ми незаобилазан у песништву њиховог времена, нити ми се чини да они имају песама које би по својој вредности морале да уђу у овакву антологију.

Одредити круг песника без којих се не да замислити српска поезија 1900–1914, и затим одабрати њихове песме, још није све: пред антологичарем овог раздобља стоји и питање на који начин предочити одабране песме у оквиру антологије. Када се погледају постојеће антологије српске поезије, најједноставније и вероватно најчешће решење састоји се у хронолошком низању песника: све одабране песме једног песника издвајају се у посебну целину, независно од тога колико се евентуално разликују по тону, стилу и жанру. Међу антологијама српске поезије, таква је поред многих других и антологија Зорана Мишића; по њој се лако могу видети и добре и рђаве стране оваквог решења. Друго познато решење састоји се у томе да се песме фактички групишу по жанровским и тематским сродностима, мада без изричитог издвајања у посебне целине; песме истог песника и ту се природно могу наћи једне поред других, али само ако задовољавају услов жанровске и тематске сродности. Најпознатија антологија српске поезије, антологија Богдана Поповића, на дискретан начин комбинује ово начело с хронолошком поделом на три доба. Уопштен суд о добрим и рђавим странама таквог решења није лако донети: овде готово све зависи од антологичаревог такта и укуса, па није ни чудно што су тако склопљене и неке од најбољих и неке од најгорих антологија поезије.

Ни прво ни друго решење не изгледа задовољавајуће у случају српског песништва 1900–1914. Мада је реч о периоду од непуних петнаест година, пажљив читалац брзо ће приметити да се он релативно јасно дели на две фазе. У првој фази су Ракић, Дучић и Пандуровић, а у мањој мери и неколико других песника, створили модеран лирски израз, идући до краја у одбацавању преживелих песничких конвенција и архаичног песничког језика деведесетих година 19. века. Та прва фаза завршава се негде око 1907. године, када је већ очигледно да Војислав Илић и његов утицај припадају прошлости српског песништва. „Данас су дошле веће естетичке и интелектуалне потребе”, каже Скерлић 1907. осврћући се на

новију историју српског песништва. „Они који читају песме данас више и друго траже од песника, и утицај Војислава Илића не само да је ослабио но се у главном и изгубио... Јован Дучић се из основа променио под великим утицајем модерних песника француских, и он и један нов песник, Милан Ракић, који никада није био под утицајем Војислава, окренули су данашњу српску поезију на сасвим другу страну, уневши и друга осећања, и други језик и друге процедуре у писању”.³¹

После 1907. године, та „друга осећања, други језик и друге процедуре у писању” нису више новина, већ норма од које се полази да би се оствариле бар унеколико друкчије песничке замисли. Песничке конвенције и стилски поступци које су уобличили Ракић, Дучић и Пандуровић сада почињу да еволуирају у неколико различитих праваца, и једна песма из 1911–1914 – Дучићева или Петровићева, Бојићева или Срезојевићева – већ се јасно разликује од песама из 1902–1905, ко год био њихов аутор. Додуше, та еволуција углавном је пресечена ратном катаклизмом 1914. године и само је у једном случају дала довршен, потпуно зрео резултат. Реч је о Дису и *Утопљеним душама* (1911), књизи која за другу фазу српског песништва 1900–1914. представља све оно што Ракићеве *Песме* (1903), Дучићеве *Песме* (1908) или Пандуровићеве *Посмртне почасти* (1908) представљају за прву – уобличавање зрелог, потпуно самосвојног лирског израза који уједно даје свој печат и читавој поезији овог раздобља.

Цео период 1900–1914. трајао је сувише кратко да би се његова подела на две фазе могла природно комбиновати у антологији с хронолошким низањем песника. У први мах изгледа да би ту поделу било лакше спојити с другим решењем, груписањем песама по жанровским и тематским сродностима. Али то је само први, површан утисак. У српској поезији 1900–1914. нема доминантног покрета, школе или правца, па услед тога ни песничких жанрова који би били јасно издвојени и тачно разграничени међу собом, док се истанчана, флуидна лирика овог раздобља добрим делом опире сваком општијем тематском разврставању. Јесу ли Дучићеве „Јабланови” описна или исповедна лирика? Да ли је Ракићева „Жеља” мисаона или љубавна песма? Јесу ли „Паук” и „Репатица” Вељка Петровића „космичка” поезија? Да ли Дисова „Тамница” припада визионарском или филозофском песништву? Да ли су Пандуровићеви „Одблесци” и Ракићева „Симонида” родољубиве песме? Оваква питања треба само изрећи, па да се види да су погрешно постављена. Школске класифика-

³¹ Јован Скерлић, „Војислав Ј. Илић”, *Српски књижевни гласник*, 7 (1907), књ. 19, бр. 11, стр. 844.

ције ове врсте можда могу бити од неке помоћи као прва оријентација при читању, али на основу њих се не може направити озбиљна антологија првог модерног периода у српској поезији.

Остаје, дакле, да се нађе неко треће решење – ни хронолошко низање песника, ни груписање песама по жанровским и тематским сродностима – које би се могло природно комбиновати с разликовањем двеју фаза у српском песништву 1900–1914: прве, у којој је створен модеран лирски израз, и друге, у којој је тај израз већ почео да еволуира у неколико праваца, сагласно различитим преокупацијама појединих песника. Такво решење, чини ми се, пре свега би морало да омогући да се у пуној мери предоче и самосвојна индивидуалност свих значајнијих песника овог времена, и заједнички сензибилитет који их јасно супротставља другим раздобљима у историји српске поезије. Изгледа ми да је и једно и друго најлакше постићи ако се песништво обеју фаза представи у неколико релативно заокружених „блокова”, мањих целина које би садржале било низ песама истог песника сродних по основном тону и осећању, било низ песама различитих песника које бар у некој мери имају исту врсту сродности. На тај начин би – уверен сам више него у некој конвенционалној антологији – за данашњег читаоца могло равноправно да дође до израза и оно што је индивидуално и оно што је заједничко у српском песништву 1900–1914.

Антологија коју читалац има пред собом резултат је покушаја да се доследно спроведе ова идеја. Четири почетна „блока” представљају поезију од 1900. до 1907, а четири завршна „блока” поезију од 1907. до 1914. Раздвојио сам их кратким средишним „блоком”, који садржи неколико мање или више неконвенционалних програмских песама; њиховим издавањем у посебну целину хтео сам да покажем да је одсуство класичних програма и манифеста у српском песништву 1900–1914. само особена песничка конвенција овог времена, а не доказ да је права ауторефлексивна ушла у модерну српску поезију тек с „Објашњењем *Суматре*” Црњанског и Винаверовим „Манифестом експресионистичке школе”.³²

Претпостављам да већина антологичара почиње с чврстим уверењем да не треба доносити одломке песама, нити из одабраних песама избацивати поједине стихове или строфе. Ипак, мало је антологичара српске поезије који су на крају успели да нигде не одступе од овог принципа. И ја сам се трипут огрешио о њега, изоставивши из Луковићеве „Песме у

³² У два или три случаја пустио сам да песничка сродност однесе превагу над хронолошком припадношћу првој односно другој фази. О којим је песама реч да се лако видети из Хронологије песама на крају књиге.

сутон” почетне три строфе, а из „Епилога” Данице Марковић и „Misere-re” Симе Пандуровића по једну. Верујем и да већина антологичара почиње с природном жељом да остане потпуно верна песниковом изворном тексту, без обзира на касније учене интервенције или несвесне омашке приређивача. У случају српске поезије ово очигледно исправно начело често се крши на сасвим неразумљив начин. Само онај ко је имао прилике да пажљиво пореди старија и новија издања наших песника зна колико је понекад велик јаз између онога што је песник првобитно написао и онога што данас чита огромна већина његових читалаца. У овом погледу, за разлику од претходног, коначно уобличена антологија ничим не одступа од моје почетне намере да донесем изворне текстове онакве какве су их читали песникови савременици.³³

То значи да пред читаоцима стоји антологија српске поезије 1900-1914. коју је, бар у начелу, неко могао саставити на самом крају овог раздобља, пре него што су историја и политика нагло пресекле још недовршену еволуцију тадашњег песништва. Многи ће помислити, с оваквим или онаквим разлозима, да та врста историјске верности нема неку посебну важност. Мислим да је то заблуда. Дела прошлости далеко нам јасније говоре када их ослободимо онога што се кроз каснију рецепцију везало за њих, од произвољних измена у тексту за које је одговорна небрига приређивача до произвољних оцена и интерпретација за које су одговорна предубеђења критичара.

Други ће, опет, сматрати да је оваква врста историјске верности у начелу недостижна, јер сваки наш интелектуални подухват, па и састављање једне антологије поезије, почива на претпоставкама и предубеђењима који нас затварају у духовне границе сопственог времена. Као што иза претходног мишљења стоје рђави књижевно-историјски разлози, тако иза овог мишљења стоје рђави филозофски разлози. Свет који опажамо и о којем стичемо различита сазнања постоји независно од нас и није само наша фикција, без обзира на то што наши опажаји и сазнања не би били такви какви јесу да не поседујемо одређене опажајне и интелектуалне моћи које смо могли и не поседовати. На исти начин, чињеница да поезији једног времена приступамо употребљавајући данашње појмове и ослањајући се на данашње претпоставке не значи да ћемо у њој видети само сопствену слику: све зависи од тога какви су појмови и претпоставке којима се у ту сврху служимо. Уобличавајући ову антоло-

³³ Читалац кога занима како је приређен текст антологије (која верзија песама је одабрана, постоје ли било каква прилагођавања данашњем језику и правопису, итд) наћи ће све појединости у *Напомени о тексту* на крају књиге.

гију, хтео сам да српско песништво 1900–1914. проговори на историјски што вернији начин, гласовима који су сачували своју изворну боју и чистоту; јер, тек такви они имају праву вредност и чине део живе традиције српске поезије.