

НИКОЛАЈ ГУМИЉОВ И ОСИП МАНДЕЉШТАМ Архитектоноско начело акмеизма¹

I

Годину 1910. у Русији су обележиле три смрти: чувене петербуршке глумице и оснивача симболистичког позоришта Вере Комисаржевске, мистичког сликара оностраног света Михаила Врубеља и писца Лава Толстоја. Њима песник Александар Блок посвећује поему „Одмазда“, чија замисао настаје исте те године. О својој замисли Блок пише у предговору за поему „Одмазда“: „С Комисаржевском је умрла лирска нота на сцени; с Врубељем – грандиозни лични свет уметника, манијакална упорност, незаситост трагања, све до лудила; с Толстојем је умрла људска нежност – мудра људскост“ (Блок 1980: 270).

Опраштање корифеја „млађих“ симболиста (у које се поред Блока убрајају још Андреј Бели и Вјачеслав Иванов) од троје великих уметника било је, заправо, опраштање од епохе коју су називали различитим именима: декаденцијом, модерном, сребрним добом, или напосто – симболизмом. Био је то тренутак кад симболизам доживљава дубоку кризу (в. Рутан 1994). Године 1909. престају да излазе симболистички часописи *Вага* и *Златно руно*, а на страницама *Аполона* за 1910. годину, новог часописа који је крајем 1909. покренуо ликовни критичар Сергеј Маковски, увелико се развија полемика о природи и будућности руског симболизма. *Аполон* није само сменио на књижевној сцени

¹ Текст је први пут објављен у часопису *Поетика* 2 (2011): 3–66.

Вагу и *Златно руно* него је и наговестио нова уметничко-естетска трагања у оквиру руског модернизма. Маковски је управо с том идејом ангажовао сликара, оснивача ликовне групације *Свет уметности* и покретача истоименог часописа Александра Бенуа, главног теоретичара симболизма Вјачеслава Иванова и песника изузетне ерудиције Инокентија Ањенског да учествују у обликовању *Аполона*. Најближи сарадници часописа постају песници Николај Гумиљов и Михаил Кузмин, у њему објављују сви симболисти („старији“ – Валериј Брјусов, Фјодор Сологуб, Константин Баљмонт; „млађи“ – Иванов, Блок, Бели, Сергеј Соловјов, Лев Кобилински – Елис), као и будући акмеисти (Ана Ахматова, Осип Мандељштам, Сергеј Городецкий, Михаил Зенкевич). Посебно значајну улогу у часопису играју сликари (Лав Бакст, Мстислав Добужински, Василиј Кандински), теоретичари театра и режисери (Николај Јеврејин, Фјодор Комисаржевски, Всеволод Мејерхољд, Анатолиј Ефрос), теоретичари уметности (Павел Муратов, Николај Пуњин) (в. Корецкая 1995: 324–275).

Странице овако широко оријентисаног часописа биће главно поприште у сучељавању различитих концепција на руској књижевно-уметничкој сцени. Први текстови који су отворено проговорили о кризи симболизма били су чланци Вјачеслава Иванова и Александра Блока, штампани у мајско-јунском броју „Аполон“ за 1910. годину. Вјачеслав Иванов у петербуршком Друштву поштовалаца уметничке речи 26. марта 1910. држи предавање, које потом штампа под насловом „Завети симболизма“. За разлику од раније симболистичке естетике која се темељила на постулату о постојању истинског, правог света изван нашег света појавних ствари и где се уметност посматрала као средство духовне спознаје и преображаја света, у овом тексту руски песник декларише нови принцип симболи-

стичке доктрине – једноставност, истичући како је „до сада симболизам компликовао живот и компликовао уметност“, али да ће их од сада „поједностављивати“ (Иванов 1916а: 142-143). Шта је то, заправо, значило? Симболистичко откривање себе, по речима Иванова, почело је са Тјутчевом, који парадоксом из песме „Silentium“ („Мисао изречена је лаж“) задира у срж противречности симболистичке душе – у „потребу и немогућност да ‘изрази себе‘“, што ће довести до дуализма самосвести и стваралаштва, односно до сагледавања два бездана, света ноумена и света феномена, бестелесног и појавног. Да ово изрази, симболизам је тражио и није пронашао другачији језик, и зато он сада постаје место сусрета два говора: логичког говора „о емпиријским стварима и односима“ и митолошког говора, „хијератичког говора пророковања“, „о предметима и односима другог нивоа“ (Иванов 1916а: 121, 125, 129).

Због тога Иванов у „Заветима симболизма“ тако самоуверено наводи као главну карактеристику симболистичке уметности – „хармоничност сазвучја онога што уметност представља као спољашњу стварност (realia) и онога што провиђа у спољашњем као унутрашњу и највишу стварност (realiora)“, а истовремено истиче као њену особеност „интуицију и енергију речи“, коју песник непосредно осећа као „тајнопис неизреченог“, а која упија у свој звук „многи ехо што ко зна одакле одјекује“ (Иванов 1916а: 134, 135). Ипак, Иванов без илузија закључује да најновија симболистичка школа („млађи“ симболисти) није одговорила на постављене задатке – да открије „природу речи као симбола“ и „природу поезије као симболике истинских реалности“. Разлог томе он види у следећем: симболиста је поверовао у чудесни свет и слободног човека (отуда позив Баљмонта у наслову збирке „Будимо као сунце“), прихватио је учење Владимира Соловјова „о

теургијском смислу и мисији поезије“, решио да „оваплоти у свом животу и свом стваралаштву“ доживљај света „мистичког реализма“, али није издржао „религиозно-етичко искушење“, што је и довело да разилажења „некадашње фаланге“ (Иванов 1916а: 135, 136, 137). За Иванова је несумњиво да симболизам „није хтео и није могао“ да буде „само уметност“, посебно у условима ратне кризе у Русији (када сунцоликог човека, Баљмонта, разједа црв хаоса, кад песник Прекрасне Даме, Блок, открива у њој час „невесту од картона“, час „блудницу“), па је отуда код дела симболиста и дошло до „капитулације“ пред „датошћу“ ствари, до њихове деградације у занатлије, оличене у „парнасовцима“, који су окренути „према формалном канону“ (Иванов 1916а: 137, 138, 139).² Како је „спољашњи канон“ јалов, даљи пут симболизма Иванов види искључиво као „унутрашњи канон“ који у уметниковој души оличава „признање хијерархијског поретка реалних вредности што у свом сагласју формирају божанско свејединство последње Реалности“, а у стваралаштву – „живу спону између одговарајућих хијерархизованих симбола, од којих уметник тка драгоцен покров Душе Света као да ствара другу природу, духовнију и прозачнију него што је разнобојни пеплос природе“; то и јесте теургијско „буди!“, односно „Плот Речи“ (Иванов 1916а: 140–141).

У тексту „Мисли о симболизму“, прочитаном као реферат у Друштву поштовалаца уметничке речи и штампаном 1912. године у зборнику *Дела и дани издавачке куће Мусагет*, Иванов заштрава свој став, јасно декларишући заокрет симболизма ка реалности: „За истински симболизам је карактеристичније да слика

² Парнасовци, по Иванову, заборављају да лирика „уопште није ликовна уметност, као вајарство и сликарство“, већ да је, попут музике, „покретачка уметност“, то јест није „иконотворење, већ живототворење“ (Иванов 1916а: 139).

земаљско него небеско: за њега није важна снага звука већ моћ одзвука. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.* Истински симболизам се не одваја од земље; он жели да споји корење и звезде, и попут звезданог цвета израста из блиског, драгог корења. Он не замењује ствари, када говори о мору – подразумева земаљско море, када говори о снежним врховима (‘Који век се бели горе на висини снежне хриди, Кад још увек зора сеје свеже руже да их видим’ – Тјутчев) – подразумева врхове земаљских планина“ (Иванов 1916б: 158).

После Иванова 8. априла 1910. и Блок држи предавање под називом „О садашњем стању руског симболизма“, такође у Друштву поштовалаца уметничке речи. Говорећи о новим задацима пред којима се нашао руски симболизам, Блок, називајући себе Бедкером Вјачеслава Иванова, открива две хипостазе симболизма – тезу (с идејом песника-теурга који поседује „тајно знање“ о овоземаљском и оностраном, који се бори за друге светове – Брјусов, Сологуб) и антитезу („чудо усамљеног преображаја“, откривање „објективности и реалности ‘оностраних светова’“, претварање сопственог живота у уметност, у творевину уметности – Бахус у „Еросу“ Иванова, „Демон“ Врубелја, „Незнанка“ самога Блока) (Блок 1982а: 142, 143, 146). Питање шта уметник да ради са свим тим световима које је створио и који су само авети по Блоковом мишљењу је централни проблем. Из њега се рађа мисао о „проклетству уметности“, о „повратку животу“, о „служењу друштву“, о „народу и интелигенцији“. Отуда и криза симболизма: свет је претворен у циркуску шатру, више се поверовало у створену авет „антитезе“ него у „реалну датост ‘тезе’“, издата је светиња Муза јер је њено место заузела ропска реч „услужних двојника“ (Блок 1982а: 146, 148, 149). Излазак из ситуације Блок види у учењу и контемплацији, у размислима како о узношењу светиња, тако и о свр-

гавању Антихриста, по узору на Белинија и фра Беата Анђелика: „Треба поново учити од света и од детета које још увек живи у опустошеној души“ (Блок 1982а: 151).

Наступи Иванова и Блока су изазвали реакцију Валерија Брјусова који се оглашава текстом „О ‘ропском говору’, у заштиту поезије“ у коме изражава неслагање с погледима Иванова и Блока на симболизам као „теургију“, „живот као стваралаштво“, заступајући мишљење да је симболизам „хтео да буде и одувек био само уметност“, тачније „метод уметности“ (Брюсов 1987а: 200). Критика Брјусова је изазвала оштру реакцију Белог, који у чланку „Посмртни или победнички венац“ критикује старијег симболисту за издају некадашњих завета; по његовом мишљењу, криза је настала отуда што су они који су били „пророци“ наједном пожелели да буду „песници“. Смисао стваралаштва Бели је видео у „мукама савести, у борби за далеке хоризонте живота“, сматрајући да је песнику неопходна „проповедничка нота“, јер ће „из уметности проистећи нови живот и спасење човечанства“ (Белый 1910: 3б). Текст Белог, који као и чланци Блока и Иванова задржава право на песника-пророка и теургијско начело уметности, био је последњи манифест симболизма објављен на страницама *Аполон*, и то у рубрици „Хроника“. Убудуће ће симболисти тек понекад објављивати у њему поезију и критичке чланке: *Аполон* је већ био у рукама „клариста“ и будућих акмеиста. Истина, у полемику о симболизму су се укључили и Дмитриј Мерешковски чланком „Циркуска шатра и трагедија“, бранећи став да је „симбол – уметничка слика која спаја овоземаљски и онострани свет, спознати феномен с неспознатљивом суштином“ (Мережковский 1910), као и Сергеј Городецки увредљивим нападом на Блока – „Земља наклона и њен гримизно-љубичасти Бедкер“ (Городецки 1910) – али ови текстови су били објављени у другим гласилима.

Било како било, после 1909. године симболизам више није јединствен: раскол у редовима симболиста је већ неповратно отворио простор новоме правцу – акмеизму. Додуше, о томе је индиректно говорио и Јевгениј Ањичков у тексту „Последњи изданци руске поезије“ из 1908, штампаном у часопису *Златно руно* (бр. 2–4), истичући логичност појаве неопарнасовства или неокласицизма након периода „ренесансе“ у развоју књижевности, коју открива у развоју Брјусова. С друге стране, Виктор Жирмунски неколико година касније, у чланку „Песници који су победили симболизам“ (1916), говори о Михаилу Кузмину као представнику „треће генерације“ симболиста (после „старијих“ и „млађих“ симболиста) и назива га „последњим руским симболистом“ (Жирмунский 1928: 278, 280). Свој став Жирмунски поткрепљује идејама из Кузминовог чланка „О прекрасној јасности“, објављеног у *Аполону* 1910. године, где је очита борба песника са симболистичким наслеђем, за сопствени глас: Кузмин наглашава да се у животу уметности увек боре два принципа – принцип хаоса и принцип јасности, да форме доведене до савршенства руши ново начело хаотичних снага, то јест долазак нових варвара, после чега поново наступа период победе савршене форме, итд. Исто се односи и на уметнике: једни носе људима хаос, ужас и духовну располућеност, пише Кузмин, док други дају свету сопствену хармонију. Најзад, Кузмин у свом тексту инсистира на поштовању хармоније и логике у стварању дела, на усклађености садржаја и форме, на разумљивости у изражавању, на архитектонском принципу у стварању како делова, тако и целине. Он заступа идеју да уметник треба да буде „штедљив у средствима и шкрт на речима, прецизан и аутентичан“ (Кузмин 1910: 10). У томе је за Кузмина била тајна „дивне ствари“ – „прекрасне јасности“, коју је он назвао кларизмом (од

француског *clarté* – јасност, светлост, прозрачност). И управо је овај чланак, заједно с чланком Ањичкова, био главни покретач за рађање новог правца – акмеизма.

Нови правац је настао као протест, као одбијање мистике младих симболиста – Вјачеслава Иванова, Александра Блока и Андреја Белог. Ово „не“ мистици постаје окосница самоопредељења акмеиста. Теургијски симболизам, који не доживљава себе као књижевни правац већ као поглед на свет са својом филозофско-естетском концепцијом што се простире од богословске мисли преко књижевности до ликовних уметности и театра, „смењује“ акмеизам који види себе искључиво као књижевни правац. Побуна против основних начела симболизма одвија се у срцу симболизма – на „кули“ Вјачеслава Иванова, која је од 1905. године била средиште културног живота Петербурга. „Кула“ је сваке среде окупљала духовну и уметничку елиту: песнике (Блока, Белог, Брјусова, Балмонта), писце (Сологуба, Ремизова), филозофе (Берђајева, Степуна, Шестова), сликаре (Бакста, Бенуа, Сомова, Добужинског, Лансера, Судејкина), режисере (Мејерхолда), композиторе и музичке критичаре (Гнесина, Кузмина, Метнера), професоре (Зноско-Боровског, Ањичкова, Зелинског) (в. *Башиња Вячеслава Иванова и култура Серебряного века* 2006). „Кулу“ Вјачеслава Иванова редовно посећују Гумиљов и Городецки, тамо се Ахматова и Мандељштам упознају 1911. године. На „кули“ Гумиљов узима у заштиту од самог Вјачеслава Иванова принципе „Парнаса“, који ће постати темељ акмеистичке поезике. Тиме Гумиљов преноси на руско тле песничко завештање парнасоваца и задобија репутацију руског Теофила Готјеа.

Гумиљов свесно настоји да максимално усаврши начине којима би реч преносила пластичност гестова и поза, стварала егзотичне декорације. За њега главни уметнички поступак постаје – изаћи из лиризма и ослободити се пуке субјективности. У том духу и пише збирку поезије *Романтичарски цветови* (Н.С. Гумилев:

pro et contra 2005: 345, 351).³ Истина, боравећи у Паризу (где и штампа *Романтичарске цветове* 1908. године), Гумиљов се среће с млађом генерацијом француских симболиста (Анри де Рењеом, Реми де Гурмоном) који доводе у питање дотадашњу симболистичку концепцију света и окрећу се према реалном животу, према природи као вредности за себе, независно од веза са светом идеја. Општеће с француским песницима почетком XX века, који се окрећу ка неокласицизму, свакако је учврстило Гумиљова у настојањима да пронађе и формулише сопствену, „несимболистичку“ поетику (Driver 1968: 141–156; Rusinko 1982: 494–510; Rusinko 1988: 84–97). За њега је песма живи организам, а тајна настанка песме наликује тајни настанка живота. Он песничко дело, како и доликује неокласицистичкој поетици, пореди са савршеном творевином – човеком: „Песма је живи организам који подлеже и анатомској и физиолошкој анализи“. При том Гумиљов пореди теорију поезије с анатомијом, а песничку психологију с физиологијом (Гумилев 1991а: 26).⁴ Посматрање поезије у кључу живог организма и телесних карактеристика већ је антиципирало „адамистичку“ линију у будућој акмеистичкој поетици.

³ Утицај Теофила Готјеа и Леконта де Лида у збирци Гумиљова примећују рецензенти Валериј Брјусов („Он је помало парнасовац у својој поезији, песник типа Леконта де Лида“) и Андреј Левинсон који скреће пажњу на покушај Гумиљова да споји стремљење ка античким узорима и ка егзотици, доводећи то у везу са узорима – ди Белеом, Шенијеом, Готјеом, де Лилом, Ередијом и де Рењеом (Н.С. Гумилев: *pro et contra. Личност и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей*, Санкт-Петербург, 1995, стр. 345, 351).

⁴ У чланку „Читалац“ Гумиљов, говорећи о песми, скреће пажњу да се „физиолошки процеси у организму одвијају само уколико постоји одређено савршенство“, то јест да песма може да живи само уколико постоје сви релевантни фактори; међутим, законе живота песме, односно узајамну повезаност њених делова тек треба проучити (Гумилев 1991б: 25).

Из фасцинације Парнасом очигледно настаје Гумиљовљева идеја да се створи „Еснаф песника“ 1911. године, који већ самим називом апелује на неговање средњовековне организације живота, рада и стваралаштва, где централно место заузимају мајстор и шегрт, вештина и занат. Стога је у основи „Еснафа песника“ било проучавање „живота стиха“, а то значи поступака, форме, технике, логике стварања, хармоније целине. У оквиру „Еснафа песника“ се формира акмеистичко језгро које покушава да дефинише нови правац, о чему и јавност бива обавештена 11. фебруара 1912. на заседању „Академије стиха“. Сам термин акмеизам Николај Гумиљов ствара од старогрчке речи ἀκμῆ – 1) крај, врх, оштрица; 2) највиша тачка, највиши степен, процват, зрелост; 3) јек; 4) цвет, најбољи део; 5) снага, моћ; 6) најбоље време.⁵ Паралелно је постојао и други термин – адамизам,⁶ с јасном оријентацијом на првобитног, првородног човека који даје имена предметима. Обраћање првобитном човеку свакако представља одјек европских и руских уметничких тенденција прве деценије XX века, превасходно у сликарству (Пол Гоген, Анри Русо, Николај Рерих, Михаил Ларионов, Наталија Гончарова), о којима је Гумиљов међу првима писао у Русији – у чланцима „Изложба нове руске уметности у Паризу“ и „Два салона“ (1907–1908).⁷ С друге стране, чла-

⁵ Уп. такође сродне појмове у старогрчком: 1) ἀκμῆν – управо, само што, 2) ἀκμαῖος – који је достигао висину, висок, 3) ἀκμῆς – одморан, свеж; стамен, недоступан (Дворецкий 1958).

⁶ Различито су акмеисти тумачили адамизам; о томе в.: Steiner 1977: 239–256; Basker 1985: 498–517.

⁷ У чланку „Изложба нове руске уметности у Паризу“ Гумиљов пореди Рериха и Гогена због њиховог одушевљења светом првобитних људи у тропским пределима и на суровом северу, који се одражава у „јарким бојама, линијама“ и „грубој једноставности“ (Гумилев 1991в: 211). У тексту „Два салона“ он подвлачи Гогеново напуштање европске цивилизације и сликаров сан о „будућој Еви, идеалној жени будућности“, оној која „воли с радошћу и безболно рађа“ (Гумилев 1991г: 213).

нак једног од лидера групе „Свет уметности“, сликара Лава Бакста, „Путеви класицизма у уметности“, који се крајем 1909. нашао на страницама *Аполона*, антиципирао је поставке адамистичке линије акмеизма. Бакст је у свом чланку предвиђао окретање будуће уметности ка неокласицизму – математичкој пропорционалности, реалној форми, „култу човека и нагог тела“; истовремено ће, по његовом мишљењу, уметници будућности бити упућени на стваралаштво деце и стваралаштво првобитних људи, односно на „неискоришћену, првобитну“ форму с идеалом „једва истесаног камена“, наглашавајући да ће кључну улогу одиграти обнављање „школе“ (све „велике школе“ су почињале од „стила грубог, лапидарног“) у духу средњовековних мајстора и Ренесансе, где се уметности обучавало као занату (Бакст 1909: 60, 50).⁸

Ипак, термин акмеизам се устаљује и постаје неодвојив од судбине троје песника – Николаја Гумиљова, Ане Ахматове и Осипа Манделштама, уз које с већим или мањим одступањима стоје још Сергеј Городецки, Михаил Зенкевич и Владимир Нарбут.⁹ О шесторо акмеиста пише и Надежда Манделштам у својој *Другој књижи*, истина, истичући да су до краја себе називали акмеистима само Гумиљов, Манделштам и Ахматова, док су Нарбут и Зен-

⁸ О утицају Бакстовог текста на појаву адамизма пише и Н. Грјакалова (Грјакалова 1994: 107–108).

⁹ У својим бележницама Ахматова наводи комплетан списак учесника првог „Еснафа песника“ (1911–1914), у коме подвлачи водећу улогу песника-акмеиста: Гумиљов и Городецки су „синдици“ Еснафа, Ахматова секретар, а Манделштам, Нарбут и Зенкевич су присутни у Еснафу од самог почетка. С друге стране, она не скрива свој негативни однос према Городецком који је „мало кључно акмеизма, уверио се да није хранљив (штавише, да је отрован), стресао прах са себе и кренуо даље“ (*Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)* 1996: 447, 245). – У овом контексту је занимљиво запажање Манделштама из 1923. године, које саопштава младом песнику на цедуљици: „Он [акмеизам – К. И.] је хтео да буде само ‘савест’ поезије. Он је суд над поезијом, а не сама поезија...“ (Н. Манделштам 1990: 42).

кевич били сателити акмеизма, а Городецки апсолутно „сувишан“ међу акмеистима (Н. Манделштам 1990: 38–39, 52).¹⁰ Суд Надежде Манделштам се очигледно темељио на ставу да су животни и стваралачки пут нераскидиви, а то је било тачно само за троје песника: зато Нарбут, Зенкевич и Городецки,¹¹ по њеном уверењу, нису заслуживали да буду названи акмеистима. Овакво гледиште потврђују и мемоари Надежде Манделштам, из којих дознајемо да је Осип Манделштам неговао акмеистичко „ми“ све до смрти Гумиљова, када се група после Гумиљовљевог погубљења 1921. распала, па је Манделштам наставио пријатељство само с Ахматовом, док његов „замишљени разговор“ с Гумиљовом никада није престајао (Н. Манделштам 1990: 53).¹²

Ипак, чињеница је да су у време настанка „Еснафа песника“ Нарбут и Зенкевич, а делом и Городецки, пред-

¹⁰ У записима о Ахматовој Надежда Манделштам се поново враћа на број акмеиста и остаје доследна у својим тврђењима: „Од шесторо акмеиста један се испоставио контраиндициран свим другим (Городецки), двојица су у суштини само другови из младости (Зенкевич и Нарбут), а троје је спајала нека невидљива веза, која се није прекидала све до смрти“ (Н. Манделштам 2007: 195).

¹¹ Нарбут после Октобарског преврата постаје члан КП большевика, бави се политиком, на челу је часописа *Сирена*, потом и издавачке куће „Земља и фабрика“, а искључен је из партије 1928; двадесетих и тридесетих година пише поезију посвећену револуцији, рату, техничком прогресу. Теме Зенкевичеве поезије тридесетих година су партијски састанци, достигнућа технике у пољопривреди, совјетски авијатичари, Стаљинова величина, а после 1945. – ужаси рата и нада у нова лепша времена; члан КП постаје 1947. године. Городецки у време рата и Октобарског преврата ступа у Црвену армију, пише политичке песме – од агитки у време грађанског рата до поздрава пролетерским песницима, партијским конгресима и, на крају, космонаутима.

¹² О замишљеном разговору с Гумиљовом пише и Ахматова у својим дневничким записима, наводећи Манделштамов телеграм са Крима од 25. августа 1923, на годишњицу смрти Гумиљова: „Знајте да имам способност да водим замишљени разговор само с двоје људи – с Николајем Степановичем и Вама. Разговор с Кољом се никада није прекидао нити ће се прекинути“ (Ахматова 1989: 28).

стављали адамистичко крило акмеизма, што је подразумевало певање дитирамба природи, земаљском постојању, прапочецима, односно оживљавање овоземаљског света путем именовања предмета. Нарбут је у својим песмама до опипљивости доводио апсолутизацију природног, предкултурног, атавистичког начела које васкрсава из подсвесног, митолошко-архетипског нивоа човекове душе (збирка *Алелуја*, 1912). Зенкевича је у већој мери интересовала „плот“ света – првобитна, праисторијска, која чека, тачније, припрема човекову појаву: отуда његову поезију опседа тајна сродства између узвишеног човековог духа и застрашујућих гигантских рептила који су живели на земљи пре много милиона година (збирка *Дивљи гримизни плашт*, 1912). Кратак период блискости с акмеистима одјекнуо је у раној поезији Городецког у мотивима исконске силе која се испољавала у природи и повратка паганској словенској митологији.

Због разнородности не само песника, већ и манифеста Гумиљова („Наслеђе симболизма и акмеизам“), Городецког („Неки токови у савременој руској поезији“) и Манделштама („Јутро акмеизма“), дефинисати акмеизам није нимало једноставно. Поготову у светлу времена у којем настаје (1911–1913), када се свет, чију лепоту и хармонију опевају у својим декларацијама, све више приближава рату и раздробљености. Због тога се истраживачи најчешће позивају на формулацију коју је Манделштам дао 1937. године у Вороњежу, одговарајући на питање шта је акмеизам: „Чезња за светском културом“ (Ахматова 1989: 32).

Но, основа акмеистичке поетике пре свега је изложена у поезији и програмским текстовима акмеиста. Акмеистички бунт је био обнародован на страницама часописа *Аполон*. Огласивши се манифестима, песници-акмеисти су, како се и могло очекивати, навукли на себе трајни одијум симболиста с којима су доскора сарађивали. Уследиле су и неповољне оцене Брјусова и

Блока о њиховом стваралаштву. Брјусов у чланку „Јуче, данас и сутра руске поезије“ из 1922. пише како акмеистичке „новаторске теорије нису биле у складу с њиховом праксом, а пракса раних акмеиста је била чисто симболистичка“, па стога Гумиљова и Городецког назива симболистима јер „нису изневерили принципе симболизма у свом стваралаштву“. Ипак, Брјусов не одриче Гумиљову да је до краја остао „велики мајстор пластичне слике“, па је зато спреман и да акмеизму призна „велико мајсторство“ (Брјусов 1987б: 450, 464, 465). И у свом последњем чланку, „Без идола, без надахнућа“ (1921), Блок осам година после појаве акмеизма (под дејством надметања с Гумиљовом на песничкој сцени, на којој се млади песници деле на блоковце и гумиљовце) даје оцену овога правца у поређењу с футуризмом: „Руски футуризам је бескрајно значајнији, дубљи, органичнији, животињи од ‘акмеизма’; последњи баш ништа није одразио јер и није носио у себи никакав Sturm und Drang, већ је био увозна ‘страна стварчица’“ (Блок 1982б: 428).

И премда *Аполон* номинално остаје у рукама симболиста све до 1913, он постаје главно гласило руских акмеиста који, по свему судећи, већ у називу часописа проналазе потпору начелима сопствене поетике – хармонији, логичности, складу, афирмацији живота у уметности. У уводном тексту за први број *Аполона*, који већим делом пише песник Инокентиј Ањенски, учитељ и претеча акмеиста, декларисан је широк пут „аполонизма“ – кретање према „дубоко-свесном и хармоничном стваралаштву“ које је изван „болесног распадања духа и лажног новаторства“ (Ред. 1909: 3, 4). Тиме се часопис (као и самим називом) дистанцирао од дионисијског начела – стихијског, екстатичног, ирационалног стваралаштва, карактеристичног за руски симболизам. Ањенски у преамбули пише да *Аполон* неће имати свештенике нити светилиште, јасно се ограђујући од

претензија које су према уметности гајили симболисти, посебно Вјачеслав Иванов с концепцијом теургијске уметности. Свој део уводне речи Ањенски је називао „парадоксом“ (из писма С. Маковског И. Ањенском од 6. августа 1909. године) (Анненский 2009: 348).

Међутим, у првом броју *Аполона* је био објављен први наставак опширног чланка И. Ањенског „О савременом лиризму“, због којег су се нашли повређенима Иванов и Блок. Зато је Ањенски у другом броју *Аполона* објавио отворено писмо С. Маковском (написано почетком новембра 1909), у којем објашњава да је главни циљ чланка био да размотри савремени лиризам „само естетски“, то јест у односу на перспективу, а не у односу на савремени тренутак, јер естетска идеја је оно што „проистиче из самог Аполонизма“ (Анненский 2009: 416). Овај инцидент је побудио Ањенског да напише реферат „О естетском критерију“, али је замислио остала нереализована због преране смрти песника. Тезе за овај последњи текст Ањенског биле су, заправо, афирмација нове поетике у настајању – акмеизма (Кихней 2009: 39-47). Наведимо их: „1. Поезија је осуђена на располућеност, као уметност која не располаже материјалом само њој својственим. 2. Поезија је само својеврсно изражавање живота и с те стране на њу се могу применити критерији који важе за живот. 3. Али једино социјално оправдање поезије је естетски критериј. 4. За естетску критику није неопходно само проучавање, него и доживљавање поезије. 5. Њен циљ је да усмери мисао читалаца преко њихове осећајности. 6. Идеал естетске критике је уметност за коју је поезија само материјал.“ И још: „Као уметност, поезија треба да служи човеку. Поезија је пре туговала с човеком и молила за њега жито него што га је радовала и забављала. Не сме се забављати прошлост. Естетизам не треба мешати са занатом. Песник није цар, нити је пророк, нити, пак, свештеник, он је занатлија. У томе су његова врлина, оправдање и будућност“ (Анненский 2009: 433).

Тако *Аполон* постаје основни извор нових естетских и уметничких тенденција крајем прве деценије XX века, вододелница двеју књижевних епоха – симболистичке и постсимболистичке. То што редакција часописа ставља тежиште на песнике, критичаре и писце за које симболистичка доктрина није више једина важећа истина, који се окрећу ка класичној уметности, ка културном наслеђу прошлих епоха, ка техници уметности – заслуга је управо Инокентија Ањенског. Његови ставови о поезији су највећа подршка бившим ученицима гимназије у Царском Селу (Гумиљову и Ахматовој), у којој је он сам био професор и директор. Песник, преводилац Еурипида и проучавалац старогрчке трагедије и театра,¹³ Ањенски није отворио акмеистима само пут у *Аполон* него, судећи по исказима Ахматове, и у поезију уопште. У својим бележницама песникиња наглашава како је тек после прочитане коректуре збирке песама *Шатула од чемпреса* Ањенског (штампане посмртно 1910) „нешто схватила у поезији“, то јест постала песник и написала збирку *Вече (Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966))* 1996: 82).

С друге стране, већ у првом броју *Аполона* Гумиљов је штампао циклус песама „Капетани“. Романтичарски бунтовнички набој против „земље отаца“ наговестио је позицију будућих акмеиста: песници „земаљског“, „овостраног“, „једноставног“ одбациће симболистичку оријентацију на узвишену духовност, мистичка прозрења и метафизику оностраног. У рубрици коју од самог почетка води у *Аполону* под називом „Писма о руској поезији“ Гумиљов пише рецензије на нове пес-

¹³ Ањенски је држао предавања из историје античке драме, преводио и проучавао стваралаштво Еурипида. Његова предавања и истраживања су објављена као засебне књиге: Анненский 2003; Анненский 2007. – Ањенски је и сам писао трагедије у духу античких аутора; в. Анненский 2000.

ничке збирке;¹⁴ у њима се постепено формирају погледи који ће касније бити уобличени у акмеистичку концепцију. Већ у овим кратким текстовима Гумиљов јасно ставља до знања да одбија књижевну „неуротичност“ (мислећи превасходно на поетику симболизма) зарад строге и јасне песничке форме, истичући да брига о њој говори о вези између песника и многовековне поетске традиције. На пример, у рецензији на збирку *Огледало сенки* свог некадашњег учитеља Валерија Брјусова, коме је чак посветио збирку песама „Бисерје“ из 1910, Гумиљов пише да је песник – „освајач“ и „генијални стратег“, јер је „упио карактеристичне црте свих књижевних школа које су постојале пре њега“, али им и додао нешто што их је „натерало да запламсају новим пламеном и забораве на некадашње спорове“ (Нумилев 1991д: 99). Тиме је он антиципирао каснија аналогна размишљања Т. С. Елиота из чувеног огледа „Традиција и индивидуални таленат“ (1919), у којем Елиот заступа мишљење да ћемо, читајући неког песника, често открити да „не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност“. Разумевање и оцена песниковог дела граде се на основу „његовог односа према мртвим песницима и уметницима“, то јест да се песник мора ставити „међу мртве“ ради „контраста и поређења“ (Елиот 1963: 34, 35). За Гумиљова је несумњиво да рад мозга а не нерава ствара уметничко дело; отуда и инсистирање на логичности композиције и форме, које у својим текстовима анализира по угледу на Едгара Алана Поа у „Филозофији композиције“.

¹⁴ У „Писмима о руској поезији“ Гумиљов испољава неповољив критички дар и способност да предвиди развојни пут многих песника. По узору на „Писма о руској поезији“, која тачно одражавају песничку слику прве деценије XX века у Русији, Владимир Набоков ће у емиграцији, током двадесетих година, наставити да под истим називом пише критичке чланке о руској поезији.

У свом првом теоријском тексту „Живот стиха“ (штампаном у седмом броју *Аполона* 1910. године) Гумиљов износи принципе естетике коју ће убудуће развијати у свом стваралаштву. Стихови треба да буду на највишем мајсторском нивоу, али формално савршенство није само себи циљ, те стога осим „прецизног кипа осветљеног сунцем“ права уметност мора да садржи „стил и гест“ (Гумилев 1991e: 10). Под гестом је Гумиљов подразумевао деловање поезије на читаоца, његов психофизички преображај под утицајем стихова који обилују асонанцама и алитерацијама, магичним ритмом и необичним комбинацијама речи. Другим речима, читалац постаје лирски јунак, „преузима његову мимику и покрете тела“ те под утицајем сопственог тела „доживљава исто што и сам песник“, а то значи да „изречена мисао“ није више лаж (како тврди Фјодор Тјутчев у песми „Silentium“ – К. И.), већ истина (Гумилев 1991e: 10). Тако је Гумиљов у „Животу стиха“ схватао кретање уметности ка животу.

Када је оснивао „Еснаф песника“ 1911,¹⁵ Гумиљов је несумњиво имао идеју да се ово удружење бави озбиљним проучавањем „живота стиха“ с посебном освртом на његову занатску страну. У ту сврху су у „Еснафу песника“ читане песме о којима се подробно дискутовало. Учесници „Еснафа песника“ су покренули и часопис *Хиперборејац* који је излазио током 1912-1913. године (изашло је свега десет бројева). При часопису је настала и истоимена издавачка кућа. Она је објавила песничке збирке Ахматове (*Бројанице*, 1913), Манделштама

¹⁵ После првог „Еснафа песника“ на иницијативу млађих песника Георгија Иванова и Георгија Адамовича био је основан и други „Еснаф песника“ 1916, али је овај покушај оживљавања „Еснафа“ опстао само до пролећа 1917. године. Гумиљов је васкрсао „Еснаф“ по трећи пут 1920, када је окупио млађе песнике с којима је био повезан сродним погледима на поезију и пријатељством (Георгија Иванова, Георгија Адамовича, Ирину Одојевцеву, Нину Берберову, Михаила Лозинског, Николаја Оцупа, Иду Напелбаум, привремено и Владислава Ходасевича).

(*Камен*, 1916, друго издање), Гумиљова (*Тоболац*, 1916; *Ломача*, 1918; *Порцелански навиљон*, 1918; поема *Мик*, 1918) и других учесника „Еснафа“.

Најзад, крајем 1912. из „Еснафа песника“ се издвојило неколико стваралаца који су се декларисали као акмеисти (адамисти). Децембра 1912. Гумиљов и Городецкий су у песничком кабареу „Пас луталица“ у Петербургу прочитали два реферата, супротстављена симболизму, која ће бити објављена у јануарском броју *Аполона* за 1913. годину и постати позната као манифести акмеизма. Поред Гумиљовљевог програмског текста „Наслеђе симболизма и акмеизам“ и текста Городецкого „Неки токови у савременој руској поезији“, био је написан и Манделштамов текст „Јутро акмеизма“, али су Гумиљов и Городецкий одбили да га штампају у истом броју *Аполона*, наводно због недовољне оштрине према симболистима.¹⁶

Гумиљов у свом манифесту одаје признање симболизму као „достојном оцу“, али истиче како акмеизам „треба да преузме његово наслеђе и одговори на сва питања која је поставио симболизам“ (Гумилев 1991ж: 17). И мада указује на значај појаве француског, немачког и руског симболизма, Гумиљов супротставља њиховом Богу – живог Бога, вечности – коначност, Вечној Женствености – Адама (начело мужевности), несазнатљивом – лепоту онога што је спознато људским умом, неуротичности – снагу анималног принципа. На централно

¹⁶ У разговорима с П. Лукњицким Ахматова не даје високу оцену поезији Городецкого, међутим, она наглашава да су Гумиљов и Городецкий „имали заједничке циљеве“, били једна „ратничка група“ (Лукњицкий 1991: 164), док Н. Манделштам директно оптужује Гумиљова да је заједно с Городецьким „шкартирао „манифест“ Манделштама – ‘Јутро акмеизма’, истичући како је за Гумиљова било важно да заврбује за акмеизам познатог симболистичког „сунчаног дечака“ Городецкого, јер се уплашио да наступи „само са дечацима и још приде са девојчицом Ањutom“ (Н. Манделштам 2007: 192). – Манделштамов манифест је био објављен тек у вороњешком часопису *Сирена* 1919. године, на предлог његовог уредника Владимира Нарбута.

питање руских симболиста о непознатљивом, Гумиљов одговара да „непознатљиво, како и само значење речи каже, не може бити спознато“, јер „сва лепота, све свето значење звезда је у томе што су бескрајно далеко од земље и што их никакви успеси авијације неће приближити“ (Гумилев 1991ж: 19). Стога не изненађује што у закључном делу текста Гумиљов као учитеље акмеиста наводи ауторе који су с различитих страна осветлили живот – Шекспира, Раблеа, Вијона и Готјеа – називајући их „каменом темељцем“ за грађевину акмеизма. Шекспир им је показао „унутрашњи свет човека“, Рабле „тело и његове радости, мудру физиологију“, Вијон им је открио „живот који нимало не сумња у самога себе, иако зна све – и Бога, и порок, и смрт, и бесмртност“, а Готје је за тај живот „пронашао у уметности достојне одоре беспрекорних облика“ (Гумилев 1991ж: 19-20).

Манифест Городецког је у тактичком смислу био важан за акмеизам. Његов први део је био посвећен узроцима који су довели до „катастрофе“ симболизма, док је други део говорио о новим токовима у поезији, груписаним око акмеистичког и адамистичког погледа на свет. Городецки истиче следећа начела овог погледа на свет: 1. борбу за овај свет, за нашу планету земљу, за земаљско; 2. егзотику као прву етапу ове љубави према свету (у поезију су са Гумиљовом похрлиле звери, наговештавајући Адамов долазак); 3. начело Адама који је стигао у руску стварност (поезија Зенкевича и Нарбута) и запевао „Алелуја“ свету и животу, уједно дајући апологију ствари (поезија Нарбута и Ахматове); 4. савременог човека кога рађа руска култура (Ахматова). Ипак, према манифесту Городецког сви се односе с више резерве, без обзира на често цитирање следећег фрагмента: „Борба између акмеизма и симболизма, ако је уопште борба а не заузимање напуштене тврђаве, јесте пре свега борба за овај свет, звучан, шарен, који

има своју форму, тежину и време, за нашу планету Земљу. [...] Код акмеиста је ружа опет постала лепа сама по себи, због својих латица, мириса и боје, а не због својих могућих сличности с мистичном љубављу или још нечим“ (Городецкий 1913: 48). Због гласних и не претерано садржајних изјава које су нападале симболисте, а у суштини наносиле штету акмеизму, Городецкий се ускоро нашао изван акмеистичког круга. Ипак, он и даље остаје на челу „Еснафа песника“ (уз Гумиљова), иако је „Еснаф“ 1914. прекинуо са радом због рата који добровољца Гумиљова одвлачи на фронт.

С данашње тачке гледишта посебно је значајан Манделштамов манифест „Јутро акмеизма“. Иако га Гумиљов и Городецкий нису прихватили као програмски документ који би представљао акмеизам, овај текст је заправо дао основу за разумевање акмеистичке поезике. Полемишући са програмским иступањима симболиста и футуриста, Манделштам открива у чему је дуг акмеиста према симболистима: он се позива на учитеље симболиста – Владимира Соловјова и Фјодора Тјутчева – али и на Бахову музику као основни принцип грађења односа међу речима. С друге стране, „Јутро акмеизма“ је архитектонско начело прогласило за врхунски принцип у поезији: „Акмеизам је за оне који се, опседнути градитељским духом, не одричу малодушно тежине, већ је с радошћу прихватају како би у њој пробудили уснулу снагу и искористили је у архитектонском смислу“ (О. Манделштам 1993а: 178).

Недвосмислено тврдећи већ на почетку свог манифеста да је једино реално у уметности дело само, Манделштам истиче да се „реч као таква“ рађала с муком, што је подразумевало постепено укључивање „свих елемената речи“ у „појам форме“; упркос томе, свесни смисао, Логос, и даље се „погрешно и произвољно сматра садржајем“, и стога Манделштам критикује футуристе који се нису изборили са „свесним смислом као

материјалом стваралаштва“, лакомислено га одбацивши (О. Манделштам 1993а: 177). За Манделштама је свесни смисао речи, Логос, она прекрасна форма која диже реч из пузећег положаја (тако Манделштам види „реч као такву“ код футуриста) у вертикални положај и чини је спремном да закорачи „у камени век свог постојања“ (О. Манделштам 1993а: 178).

За њега је Логос реални материјал, камен-реч у поимању Тјутчева, који акмеисти стављају у темељ своје песничке грађевине. А градити се може само с пијететом према тродимензионалном простору, јер „градити значи борити се с празнином, хипнотисати простор“, па стога и у „стрели“ готичке катедрале Манделштам види покушај да се „убоде небо, прекори због тога што је празно“ (О. Манделштам 1993а: 179). За акмеисте, по Манделштаму, посебност човека улази у појам организма и организације што их зближава са средњовековљем, то јест са архитектонским, градитељским начелом и идеалом мајстора који поседује тајну свог заната. Човек-мајстор је у спрези са другим човеком-мајстором, њих повезује „завера против празнине и небића“, њихов кредо је химна постојању, па отуда и Манделштам дефинише као врховну заповест акмеизма – волети „постојање ствари више од саме ствари и сопствено биће више од самога себе“ (О. Манделштам 1993а: 179–180).

Манделштам зато и каже да је закон идентитета, $A = A$, који он овде зове „законом таутологије“, „прелепа песничка тема“: акмеизам управо њега „узима за своје гесло“, насупрот симболистичком „*a realibus ad realiora*“. Овакав став, заснован на поверењу у свет у свој његовој непредвидљивој разноликости, неизбежно води чуђењу као основи поезије. Поезија која прихвата закон идентитета, закон непобитног постојања ствари, заувек добија у посед све постојеће, без ограничења. Прихватајући постојећи свет, једини који нам је дат, Манделштам закључује да се акмеисти пењу „само на оне куле које могу

сами да изграде“, а то су, очито, научили од средњовековних мајстора, који су имали неупоредив осећај за границу и за препреку, док су се с дозом уздржаности односили према оностраном (О. Манделштам 1993а: 180).

Осврћући се на програмске текстове акмеиста, јасно се види да постоји много дубља веза између Гумиљовљевог и Манделштамовог документа него што је то случај с манифестом Городецког. О томе сведочи и чињеница да су „Наслеђе симболизма и акмеизам“ и „Јутро акмеизма“, за разлику од текста Городецког, извршили утицај на формирање основних начела будуће формалне школе на челу са Виктором Шкловским.¹⁷ Константно интересовање Гумиљова и Манделштама, али и других чланова „Еснафа песника“ (рецимо, Михаила Лозинског, преводиоца Дантеове *Божанствене комедије*), за проблеме поетике, одвело их је на германско-романску катедру Петербуршког универзитета, која ће касније постати лабораторија формалног метода. Ту су држали предавања Виктор Жирмунски и Константин Мочуљски, али већ почетком 1913. ту наступа и Гумиљов с рефератом о збирци *Емаљ и камеје* Теофила Готјеа, а потом и Манделштам с текстом о поезији Франсоа Вијона. На истом месту и Борис Ејхенбаум 1915. чита свој реферат „О поезији Ане Ахматове“. Нема сумње да су непосредним контактима с научницима-филолозима акмеисти настављали пут зближавања поезије и филологије, започет још радовима Брјусова и Белог о стиху.¹⁸

¹⁷ О преплитањима теорије акмеизма са идејама руске формалне школе в.: Тименчик 1986: 59–70; Тоддес 1986: 78–102.

¹⁸ Занимљиво је да ће Гумиљов пред крај живота саставити план књиге *Теорија интегралне поетике* коју неће успети да напише. У четворчланој структури можда најзанимљивији део представља управо четврти, у којем уводи појам ејдологије (науке о сликама, формама које бира песник) и у вези с њом песнички поглед на свет. Овај део је представљен и графички – Гумиљов даје цртеж-дијаграм односа између 12 римских богова и 4 касте, око којих се групишу руски песници (Гумилев 1991з: 229, 330).

Још у чланку „Живот стиха“, штампаном у *Аполону* 1910. године, Гумиљов пише да наступа ера великих захтева према „песнику као ствараоцу“ и према „мисли или речи као материјалу уметности“. Песник мора да стави на себе „вериге тешких форми“, пише Гумиљов, подсећајући на Хомерове хексаметре, Дантеове терцине, Бајронове старошкотске строфе; или, пак, „обичних форми“ које су у свом развоју доведене до савршенства, попут Пушкинових јамбова (Гумилев 1991е: 8). Истовремено, Гумиљов подсећа да је Хомер „кlesaо своје хексаметре, не бринући се ни о чему осим о самогласницима и сугласницима, цезурама и спондејима, подешавајући према њима садржај“ (Гумилев 1991е: 7). Гумљовљева „Писма о руској поезији“, већ од првих рецензија из 1908. и 1909. године (у листу *Реч* и часопису *Аполон*), обилују коментарима о форми, верисфикацији, строфици. Пишући о поезији Сологуба, он пре свега говори о „сложеном механизму његових поступака“, Брјусова хвали као „мајстора форме“ који „враћа речи њену метафизичку вредност“, у лирици Владимира Пјаста истиче „мисао као књижевни поступак“, а у Кузминовој поезији „неочекивану смелост тема и поступака“, с речником и стихом који још није чула руска поезија (Гумилев 1991д: 36, 35, 40, 68).

Гумиљовљеве формулације очито налазе одјек у размишљањима Шкловског о уметничком поступку, о отежалој форми, о самом процесу формирања уметничког дела, то јест претварању конкретног материјала стварности (речи) у естетско дело. Подсетимо, већ у *Васкрсењу речи* (1914) Шкловски инсистира на гледању и читању, а не на препознавању уобичајене речи, јер је то пут њеног оживљавања; он дефинише песнички и уопште „уметнички утисак“ као „утисак при којем се доживљава форма (можда и не само форма, али форма безусловно)“ (Шкловский 1990: 36–37). Појам „очуђења“ код Шкловског, формули-

сан у тексту „Уметност као поступак“ (1917), подсећа на Манделштамов став из „Јутра акмеизма“ да је песникова способност чуђења његова највећа врлина, јер на тај начин песник открива свет око себе, спознаје га и диви му се. Ако се некада ова врлина приписивала филозофима, за Манделштама то више не важи: код њега се песник и филозоф сустичу у једној личности. Поред других идеја, и ова акмеистичка становишта вероватно су утицала на Шкловског да формулише своје познате ставове о „очуђењу“ и „отежалој форми“, поступцима који служе песнику да нам врати моћ стварног опажања ствари и односа насупротив њиховом рутинском, аутоматизованом препознавању. Стављајући главни акценат на језик, формалисти су, ма колико се руководили и лингвистичким идејама, имали на уму и акмеистичке (као и футуристичке) поставке, а какву су важност акмеисти придавали речи, можда најбоље може да посведочи Манделштамов суд да је једина „реалност у поезији – реч као таква“ (О. Манделштам 1993а: 177).

Године 1916. Виктор Жирмунски је писао о акмеистима у већ поменутом чланку „Песници који су победили симболизам“: „С одређеним опрезом могли бисмо говорити о идеалу ‘Хиперборејаца’ као неореализму, подразумевајући под уметничким реализмом прецизно, субјективним душевним и естетским искуством мало искривљено преношење одвојених и јасних утисака, пре свега спољашњег живота“ (Жирмунский 1928: 316–317). Он истиче код акмеиста „високу свест... у баратању речју“, „графичност и прецизну ритмичност склопова речи“, то што се „душевни садржај“ у њиховој поезији „до краја оваплотио у речи“, али и то што су постигли „уметничку равнотежу“ свесним „истеривањем хаоса“, што је „све оваплоћено јер је уклоњено оно што се не може оваплотити, све је изражено до краја јер су се одрекли неизрецивог“ (Жирмунский 1928: 318, 319). У овом чланку Жирмунски не само да

анализира акмеистичке манифесте него и објашњава поетику главних акмеиста – Ахматове, Мандељштама и Гумиљова. Нешто касније, 1920. године, у чланку „Два правца савремене лирске поезије“ Жирмунски у песмама акмеисткиње Ахматове и симболисте Блока открива начине поштовања законитости и логике у писању песама, што превасходно долази до израза у беспрекорној форми. Одиста, акмеисте је тежња ка савршеној форми и подстицала на то да песника прогласе занатлијом с апсолутним познавањем материје коју треба обрадити; изједначавање уметника и занатлије они су прихватили преко ренесансних италијанских аристотеловаца, који су лепоту древног занатства откривали као посебан облик непоновљиве уметности.

О повратку акмеизма „естетском“ симболизму, ономе од чега је кретао симболистички покрет и чега се одрекао „зарад ралигиозно-филозофске утемељености својих уметничких тенденција“, говорио је и Борис Ејхенбаум у чланку из 1923. године посвећеном Ани Ахматовој; у њему он акмеизам назива „последњом речи модернизма“ (Ејхенбаум 1969: 84–85). Повратак акмеизма декаденцији за Ејхенбаума је значио поновно оживљавање индивидуализма и апсолутних права независне личности. Тежиште је на субјекту, на песнику који користи различите слике и поступке како би што потпуније изразио своју душу;¹⁹ антропоцентризам карактерише акмеистичку поетику – очито под утицајем антропософског учења Рудолфа Штајнера и Петра Успенског.

Поетика коју су акмеисти створили својим програмским текстовима носила је у себи одјеке поетике пре свега парнасовске школе, која се залагала за идеал

¹⁹ У приказу Мандељштамове збирке *Камен* Гумиљов пише да је песник „чудесно искористио знање да ниједна слика није сама себи довољна и да је потребна како би се што потпуније изразила душа песника“ (Гумилев 1991д: 159).

пластичне уметности, хвалећи објективни однос према свету, непристрасност и јасноћу. Парнасовци су заступали став да лепота песме зависи од форме чије савршенство мора бити тешко остварљиво, па су стога и поредили песника с вајаром. Оживљавајући старе непревазиђене вредности до којих је дошла људска култура, акмеисти нису крчили нове путеве у поезији на начин на који су то чинили футуристи, дадаисти или обериути. Отуда у њиховој поезији монументалност и адамистичко начело.²⁰ Назвавши себе новим Адамима, они су ступили у полемику са симболистичким детерминизмом оличеним у онтолошкој одредници *poeme est omen*. Истовремено, појава нових Адама отворила је пут формалистима да увиде могућност поновног откривања света кроз васкрслу реч, оживљено исконско значење и ослобођени нови смисао.

Међутим, упућеност естетских акмеистичких програма на предмет и предметни свет нешто дугује и феноменолошкој теорији која је посебно присутна у Русији крајем прве деценије XX века, када се преводе Хусерлова *Логичка истраживања* и када његова мисао наилази на одјек у делима руског филозофа Густава Шпета.²¹ Негирајући психологизам у филозофији, Хусерл му супротставља проучавање „предметности свести као такве“ и спознају „суштине ствари“. Хусерлова парола „Натраг к самим стварима!“ није значила повратак емпиријским предметима, већ откривање прапред-

²⁰ Под утицајем Готјеа, творца поетике парнасоваца, у Гумиљовљевим стиховима се појављују мермер и кипови (на пример, у песмама „У шуми, где се сваки дан“; „Адамов сан“), док се утицај Леконта де Лила очитује у низу песама из збирки *Романтичарски цветови* и *Бисерје*, које уводе тему егзотичне фауне („Хијена“, „Јагуар“, „Носорог“, „Жирафа“; „Кенгур“, „Папагај“).

²¹ Шпет је у феноменологији видео филозофију „почетака, основа, извора“, филозофију „последњих основа“ и „апсолутних почетака“ (Шпет 1996: 10).

мета, његове праслике, исконске праве предметности. Филозоф апелује на „преживљавање предметности“ у свести субјекта, а то је могућно само уз помоћ феноменолошких редукција које ослобађају свест од дубоко усађених појмова и враћају је на првобитни доживљај. Тако, феноменологија тумачи стваралаштво као „изазивање ствари“, испољавање њене суштине, што значи да феноменолошко уметничко мишљење тежи да се извуче из бесконачног низа симболистичких значења и да схвати свет сам по себи. Борба за овај свет подразумевала је, заправо, пуноћу постојања коју је требало пронаћи у предметној култури, где су ствар и реч нераздвојне. Прихватање света код акмеиста се испољавало кроз оваплоћење егзотичних слика (код Гумиљова) или првобитних строгих боја и облика (код Мандељштама). У сваком случају, предметност акмеистичког света треба разумевати у феноменолошком кључу.

Стремљење ка прапредмету неодвојивом од праречи, ка првобитном човеку, живом организму са сопственим доживљајем света, ка разумевању проблема стваралаштва као рада духа током трајања културе – све је то спајао у себи акмеизам. Дајући глас предмету, песник акмеиста-адамиста разоткрива унутрашњу суштину предмета (васкрсава његово биће), али истовремено сведочи о правој природи речи: она даје живот и освешћује. То је пут уједињења природе и културе, то јест предметног и песничког света.

Акмеистички повратак Земљи и предметном свету и јесте противтежа симболистичком покушају да се спозна вечно и несазнатљиво категоријама простора и времена којима је одређен наш ум у својој коначности. Стога акмеисти грађењем своје поетике на земаљском и спознатљивом покушавају да дођу до радости постојања, до егзалтације која биће изражава кроз борбу са празнином и ништавилом – насупротив мистичком доживљају света њихових симболистичких претходника.

II

Чиста радост постојања избија из Манделштамових раних, предакмеистичких песама. Али у њима песнички свет као да је смештен у етар, светлост, празнину, то је понајпре беспредметни свет. Лирски субјект је важан само као факт постојања, он испитује сопствене границе и границе света. Међутим, он не вапи за оваплоћеном лепотом, за изговореном речи: *Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись [Остани пена, Афродито, / Речи, у музику се врати]* (О. Манделштам 1990: 16). Тема радости постојања већ смелије звучи у песми „Дыхание“ („Дисање“), која отвара збирку *Камен* из 1913. године (О. Манделштам 1913):

*За радость тихую дышать и жизнь
Кого, скажите, мне благодарить?*

*Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.*

*На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.
(О. Манделштам 1990: 11)*

*За тиху радость што сам жив и дишем,
Кога да хвалим и у небо дижем?*

*Баштован сам, ал' ево сам и цвет,
Не чамим ја, утамничен у свет.*

*На стаклу вечности већ шаре стоје
Од мога дисања, топлоте моје.*

Мандељштамова усмереност на откривање смисла постојања почиње да се наслућује у стиховима: *Неужели я настоящий/И действительно смерть придет?* (О. Мандељштам 1990: 25) [*Зар сам одиста прави ја/Па да стигне по мене смрт?*], да би с постојањем непосредно повезао мотив „топлине“ – дах, односно живот и песника и земље (он је и цвет који рађа земља, он је и баштован). Песничко „ја“ нема страх од тамнице света, његово постојање је ограничено на стаклену башту, граница је стакло и оно чува топлину од хладне вечности. Важна је „шара“ индивидуалног постојања, коју на стакло наноси дах и тиме пркоси вечности, важно је непрекидно протицање овоземаљског времена које чува траг „шаре“:

*Пускай мгновения стекает муть –
Узора милого не зачеркнуть.*
(О. Мандељштам 1990: 11)

*Тренутка нек се топи глиб и муљ –
Од миле шаре неће бити мук.*

У сваком случају, за Мандељштама су „небо“ и „звезде“ туђи и непријатељски, он се ограђује од њих конкретним материјалом – стаклом. И то је прва назнака нове поетике којој се приклања Мандељштам. Акмеистички преокрет у Мандељштаму одвија се као последица потребе да се изађе из света неоваплоћености као јасном, уобличеном овоземаљском свету. Зато је његова збирка *Камен* (прво издање 1913, друго 1916. године), на којој ћемо се посебно задржати, средишња за разумевање новог, акмеистичког доживљаја света. Сам назив збирке говори о Мандељштамовом окретању материјалној, оваплоћеној пуноћи света, али и о неимарском духу који постаје главни принцип у односу песника према свету. Он сада одлучно одбацује звезде зарад високе

куле с готичким шилъастим врхом, његов камен облика
чипке и паучине танком иглом пробија празно небо:

*Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, –
Башни стрельчатой рост!*

*Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглой рань.*

(О. Манделштам 1990: 29)

*Што мрзим светлост звездану –
Сјај исти, иста сврха.
Здраво, мој сну ил' бездану,
Шилъате куле врху!
Камену, чипка буди,
Ко научина стани,
А неба празне груди
Претанком иглом рани.*

На претњу звезда, чија чиода може да одвоји песника од живота, Манделштам одговара архитектонским начелом које провоцира празно небо.²² Акмеистички симболи камена, куле, стреле, игле, празног неба, супротстављени симболистичкој поетици, јесу победа постојања, али и постојаности материјала над пролазношћу звучања. Тиме Манделштам иде у сусрет мислима Готјеа о уметности као

²² У песми „Я вздрагиваю от холода“ („Кад јежим се од хладноће“) из 1912. године он се пита: *Что, если, вздрогнув неправильно,/ Мерцающая всегда,/ Своей булавкой заржавленной/ Достанет меня звезда? [Шта, ако трзај ме ненадан/Трепераве увек звезде/Ил њена зарђала шпенадла/Сад уграбе и одезде?]* (О. Манделштам 1993б. 72).

„скулптури“ и уметнику као вајару који потчињава материјал, „облик што се опире обради“ (стих, мермер, оникс, емаљ), како би свој „лелујави сан“ утиснуо у чврст „камени блок“ (у песми „Уметност“):

Oui, l'oeuvre sort plus belle
 D'une forme au travail
 Rebelle,
 Vers, marbre, onyx, émail.
 [...]
 Tout passe. – L'art robuste
 Seul a l'éternité,
 Le buste
 Survit à la cité.
 [...]
 Sculpte, lime, cisèle;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant!
 (Poésies complètes de Theophile Gautier
 1970: 128-130)²³

Истовремено, Мандељштам преводи у лирику Шелингову сентенцу да је архитектура „окамењена музика“, „музика у простору“, јер гради помоћу „аритметичких“ односно „геометријских“ пропорција (Шелинг 1996: 281); на ту идеју ће се касније ослонити и Фридрих Шлегел у својим размишљањима о естетич-

²³ Дослован прозни превод ових строфа, који понегде изневерава потенцијалну вишезначност оригинала, могао би да гласи: „Да, дело је лепше када се рађа из облика што се опире обради, [из] стиха, мермера, оникса, емаља. [...] Све прође. – Уметност је чврстином својом вечна, кип [државника] државу надживљава. [...] Вајај, клеши, цизелирај; нека се твој лелујави сан утисне у [камени] блок што се бунит!“.

ком јединству свих уметности, које ће омогућити да се „црквена музика уздигне у ваздух у облику катедрале“ (цит. по: Лапшин 1922: 24). Сада је јасније зашто се Манделштам позива на Бахову музику у манифесту „Јутро акмеизма“: још од романтичара Хофмана (1813), њену „архитектонику“ пореде са готичком архитектуром. Но, не треба губити из вида да за Манделштама готика у архитектури и музици није оно на шта мисле романтичари, није устремљеност према небеском бескрају, она је тријумф конструкције над материјалом, претварање грубог камена у чипку и паукову мрежу.

Камено доба логосне, усправне, акмеистичке речи, о којој говори Манделштам у „Јутру акмеизма“, свакако је везано и за назив његове прве збирке – *Камен*. У том наслову се крије Манделштамов акмеистички *credo*: камен је анаграм речи *камен*. Семантичко поље појма акмеизам (оштрица, највиша тачка, јек, процват, моћ) сачувано је у Манделштамовом појму камена јер он је, заправо, камен-реч.²⁴ С друге стране, камен крије у себи и анаграм речи „нем“, што не одговара само онтолошкој равни камена, него и речи каменог доба – речи која се поистовећује са предметом, јер је још нема, отежала и чека свој логосни звук. Када се у манифесту „Јутро акмеизма“ позива на Тјутчевљеву песму „*Problème*“ (1833, 1857),²⁵ која уводи у руску поезију појам

²⁴ О. Ронен у својој студији открива да се метафора камен-реч јавља у целокупном Манделштамовом стваралаштву (Ronen 1968: 252–264). Посматрајући одјеке Љермонтовљеве песме „Выхожу один я на дорогу“ у Манделштамовом песничком опусу, Корнелија Ичин и Миливоје Јовановић поред осталог указују и на кључну антиномију камен – звезде у контексту пута и судбине лирског субјекта (Ичин, Јованович 1992: 27–46).

²⁵ У првобитној верзији из 1833. четврти стих је гласио: *Или низвергнут мыслящей рукой?*, чиме се филозофски проблем преносио с камена на руку и тиме суштински мењао смисао (в. о овоме: Берковский 1987: 22).

камена-речи, Манделштам у суштини указује на извор сопственог схватања ове филозофеме. Тајна камена, његова судбина, начин постојања, однос према читавој природи – питања су која опседају Тјутчева у ових шест стихова (катрену и дистиху с парном римом):

*С горы, скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чужой?*

*Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.
(Тютчев 1987: 121)*

*С планине камен сурван у долину.
А како паде? Ко да зна истину –
Да л сам од себе сјури се у поља,
Ил гурнула га доле туђа воља?
За веком век прохуја непогрешив:
Још нико проблем не може да реши.*

Како запажа Н. Берковски (1987: 22–23), Тјутчевљева песма настаје у дијалогу са Спинозом који се у писму Г. Г. Шулеру користи сликом камена и његовог кретања да би довео у питање здраворазумске представе о слободи воље. Као што се камен креће искључиво под дејством спољашњих узрока, на које сам нема и не би могао имати никаквог утицаја, тако и човек дела под дејством сила над којима нема никакву контролу. Они који мисле супротно јер верују у слободу воље могли би се упоредити са каменом који уображава да лети „искључиво зато што он то жели“? (Спиноза 2006: 513) Природа је по Спинози неорган-

ска, она је механизам сила које су повезане искључиво спољашњим каузалитетом. Овакав став привлачи Тјутчева који трага за „филозофијом“ камена и спољашњих сила, распоређених по законима механике и геометрије. Руски песник се тако разилази са Шелинговим схватањем природе, коју немачки филозоф, супротстављајући се Спинози, види као живу и човекоподобну. У његовој филозофији органски живот је кључ и парадигма постојања, док се нежива природа посматра као дегенерација органске, то јест као нижи и мање вредан облик постојања.

Не треба губити из вида ни библијски подтекст Тјутчевљеве песме: „камен без руку“ што се „од горе одвали“ те „удари лик“ и „поста гора велика и испуни сву земљу“, из сна цара Навуходоносора, који одговори пророк Данило. Тај камен прориче долазак новог царства које ће „укинути“ сва царства, а „само ће стајати довијека“ (Књига пророка Данила, гл. 2: 34, 35, 45, 44); другим речима, камен је Божјом вољом жива, оваплоћена Реч.²⁶

У покушају да одгонетне логосну природу речи Манделштам нуди сопствени одговор: камен, који нам с неба шаље мислећа рука, оживљава у архитектури, али ми морамо „прочитати“ име које је написано на њему и сходно томе материјал потчинити Логосу: једино га на тај начин можемо вратити Творцу. Дакле, камен

²⁶ Камен-реч откривамо и у Књизи пророка Исаије: „Господ: ево, ја мећем у Сиону камен, камен изабран, камен од угла, скупочјен, темељ тврд; ко вјерује неће се плашити“ (гл. 28: 16), и у Псалмима Давидовим: „Камен који одбацише зидари, поста глава од угла“ (гл. 118: 22), што ће бити окосница и Христових и апостолских проповеди (уп. Јеванђеље по Матеју, гл. 21: 42; Јеванђеље по Марку, гл. 12: 10; Јеванђеље по Луци, гл. 20: 17; Дјела апостолска 4: 11; Римљанима посланица гл. 9: 32-33; Прва саборна посланица гл. 2: 4-8; Откривење Јованово гл. 2: 17).

се мора подићи и преображен вратити на место одакле се скотрљао; стваралачки чин је тај који ће тежину камена претворити у динамички принцип, учинити га делом органске и организоване целине. Манделштам на тај начин Шелинговој натурфилософији супротставља филозофију културе: стваралачку и преображујућу. Управо томе је и посвећена Манделштамова песма „Паденье – неизменный спутник страха“ („Да, пад је верна пратња сваког страха“). Цела прва строфа представља дијалог с наведеном Тјутчевљевом песмом (мотиви пада камена с висине и камена-речи):

*Паденье – неизменный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.
Кто камни к нам бросает с высоты –
И камень отрицает иго праха?*

(О. Манделштам 1990: 34)

*Упамти: пад је верна пратња страха,
А страх је само осећај празнине.
Ал' ко нам баца камење с висине –
Док камен одриче се јарма праха?*

Међутим, њено разумевање захтева и пажљивије читање Манделштамовог манифеста; очито је песма, настала 1912, припремила главне постулате из „Јутра акмеизма“: неба-празнине (уз пратњу страха) и камена-речи (с одрицањем праха пролазности зарад задобијања вечности).²⁷ Али, свакако треба имати у виду и то да кроз целокупно Манделштамово стваралаштво пролази тајна постојања Књиге. Размишљајући о томе

²⁷ У овој песми О. Лекманов проналази алузије на дневнике и писма песника Семјона Надсона, као и на Поов „Пад куће Ашер“ Поа (Лекманов 1997.: 33–39); на везу са овом Поовом причом указао је још Кларенс Браун (Brown 1973: 173).

како да назове своју прву збирку – *Шкољка* или *Камен* – Манделштам својим избором јасно ставља до знања да одступа од музичког принципа у поезији. Шкољка је пре свега унутрашња шупљина која „звучи“ захваљујући динамици воде или ветра, у њој још нема бисера (као на истоименом Врубелевом платну из 1904), она је само одјек-лаж, јер њу испуњава ноћ са својим стихијама:

И хрупкой раковины стени –
Как нежилого сердца дом –
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем...
(О. Манделштам 1990: 26)

И крхке зидове од шкољке –
Ко напуштеног срца дом –
Ти пуниш пеном жалопојке
И ветром, кишом големом...

Између двају типова речи – усмене и писмене – Манделштам бира реч исклесану у камену. То је реч са плоча првих писаних споменика – забележена сумерским, вавилонским, асирским, акадским, угаритским клинастим писмом или пиктографским писмом старог Египта. То је и реч са надгробних камених плоча свих времена. Најзад, то су плоче од камена са заповестима које Мојсије добија од Господа. Истина, Манделштам у песми из 1910. године „Мне стало страшно жизнь отжить“ („У страху живот да одживим“) одбија улогу Мојсија који нестаје у „празнини“, у „облаку Синаја“, плашећи се да ће окончати живот као „безимени камен“. Отуда његов лирски субјект види камени запис као потврду постојања:

И я слежу – со всем живым
Меня связующие нити,

*И бытия узорный дым
На мраморной сличаю плите;*

*И содроганья теплых птиц
Улавливаю через сети,
И с истлевающих страниц
Притягиваю прах столетий.
(О. Мандельштам 1936: 54)*

*И пратим – нит са живим свим
Што мене веже, ал' не кочи,
И шару – постојања дим
На мермерној поредим плочи;*

*И дрхтај крила топлих птица
Кроз мреже осећам и слутим,
Са страница од трулих клица
Прах хрли – векови, минути.*

Наведене строфе представљају својеврсни програм деловања у чијем је средишту камен, централни симбол „Јутра акмеизма“. Песник се већ на почетку свог пута бори против безименог камена – записом на камену као оваплоћеној речи. Али он се бави и откривањем старог многовековног записа на мермерној плочи што неодољиво подсећа на Шамполионов подвиг: дешифровање египатског писма (в. Амелин, Мордерер 2000: 296–297). Дешифровани камен постаје песников камен, његов темељ и спона с културом. Само такав камен својим падом и доласком у свет, преласком из вечности ћутања у магновење логосног прозрења учвршћује везу између земаљског и неземаљског, оправдава човеково постојање.

Код Мандељштама, дакле, реч у архитектури проналази заштиту од музичког принципа (којим симбо-

листи и футуристи ослобађају реч од значења и тиме врше њену дематеријализацију). Његова реч је камен-реч. Значење речи представља материју; са значењем реч добија отежалост, оваплоћеност и материјализацију. А таква реч захтева законе, чврстину, утемељеност, баш као и камени блокови који се обједињују у грађевину. Зато архитектонски принцип истовремено означава и филозофски израз градитељске идеје, који је директно повезан како с масонским учењем (са идејом храма), тако и са идејом стваралаштва, јер песник учи од неимара и у песми „Notre Dame“ (1912) сам се пореди с њим:

*Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Чем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.*
(О. Манделштам 1990: 39)

Ал' што пажљивије разгледах те, Нотр-Дам,
Твог утврђења сводове – престрашна ребра,
Све чешће мишљах: од земаљског тешког недра
Лепоту света једном створићу и сам.

Проучавајући катедралу Notre Dame, Манделштам схвата да је архитектура приближавање Богу вековним опстајањем тешког, грубог, земаљског камена, али камена потчињеног готичкој градитељској замисли која ствара утисак лѐта. Готика је за Манделштама симбол архитектонски организоване материје која савладава просторну празнину. У чланку „Франсоа Вијон“ (1910) он подвлачи да је готика пре свега „победа динамике“, „архитектонски утемељено узношење“ с „покретљивом равнотежом маса“ и „крстоликим сводом“, те да својом „физиологијом“ у потпуности одражава сре-

дњовековног човека – његову духовну посебност, темперамент, противљење традиционалној повезаности с прошлошћу (О. Манделштам 1993в: 175, 176). Из тог угла разумљив постаје и атрибут „чудовишних“ или „престрашних“ сводова-ребара: пропорције готичке катедрале нису оријентисане на човекову висину, нити на човеково око, те је он и не може обухватити погледом. За готику човеково тело није мерна јединица као што је то било за антику или касније за Ренесансу. Подсетимо се Витрувијевог гледишта да се пропорције зграда заснивају на пропорцији људског тела: „Исто као што људско тело има особине еуритмије симетријом лакта, стопала, шаке, прста и осталих делова, тако је и на савршеним зградама.“ И још: „Стога, када је већ природа саставила људско тело тако да му појединачни делови буду у сразмери са целином, јасно је да су наши стари били у праву када су одредили да и приликом грађења зграда сви делови морају да буду у тачно одређеној сразмери са обликом целе зграде“ (Витрувије 2009: 57, 109). У песми „Notre Dame“ Манделштам као да покушава да надокнади одсуство људске димензије у готици увођењем фигуре Адама и поређењем свода са нервима, мишићима и ребрима. Али његов Адам се разликује од адамистичке концепције других акмеиста. Он не представља повратак праисторијској, земаљској, биолошкој (зверској) снази, већ првобитним стваралачким задацима и културним подвизима богоподобног човека:

*Где римский судия судил чужой народ -
Стоит базилика – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.*
(О. Манделштам 1990: 39)

*Где судио је римски прокуратор свету -
Базилика је сад – и, први, срећан, сам,
К’о некад Адам, кидајући нерве нам,
Мишиће разгиба крстолик свод у лету.*

С друге стране, Манделштам у песми тежи да разоткрије унутрашњу структуру света схваћеног као тајанствени органски живот, тачније као палимпсест, па се зато у трећој строфи помињу и „стихијски лавиринт“ (митолошки, Дедалов, симбол памћења који повезује Минотаура, Тезеја и Аријадну), и мрачна „недокучива шума“ с почетка Дантеове *Божанствене комедије*,²⁸ и бездан (небески, у висину стремећи) „душе готичке“, и „египатска моћ“, и „хришћанска бојажљивост“.²⁹ Манделштам ствара Књигу, инсистирајући на њеном јединству кроз векове. Књига апсорбује сва писма, све културе, све религије.

Веза готике и Египта у Манделштамовој песми није случајна. Она се делимично ослања на визије романтичара који су у готици и египатској архитектури видели стремљење у висину, узлет духа. Међутим, романтичари су гајили усхићење само као посматрачи и нису могли да у вертикали египатских и готичких грађевина открију борбу центрипеталне и центрифугалне силе, одмеравање архитектонских

²⁸ Н. Струве сматра да је реч о реминисценцији на Бодлеров стих, где „велике шуме“ плаше лирског субјекта као „катедрале“, док опозиција „сламчица“ – „храст“ из Манделштамове песме асоцира на басне Лафонтена и Крилова, али делимично и на Паскалову „трску која мисли“ (Струве 1990: 198).

²⁹ У овој строфи Л. Кацис проналази одјек старозаветних књига пророка Агеја и Амоса, које говоре о камену и литици које шаље Господ (Кацис 2002: 116–117). Ј. Тагер, пак, сматра да Манделштам мотивима „египатске моћи“ и „хришћанске бојажљивости“ открива унутрашњу структуру „наталоженог искуства човечанства, које се поима помоћу архитектонских визија“ (Тагер 1988: 446).

маса и потчињавање материје култури онако како то чини Мандељштам у својој песми. По мишљењу М. Гаспарова, овакав Мандељштамов приступ је био могућ тек после архитектонских истраживања Виоле ле Дика средином XIX века (Гаспаров 2000: 26). Нама се чини да, доводећи у везу готику и Египат, Мандељштам у ствари наставља размишљања Петра Чаадајева, о чијој филозофској појави и сам пише 1914. чланак „Петар Чаадајев“. Чаадајев у тексту „О неимарству“ истиче да египатска и готичка уметност „стоје на два краја пута“ архитектуре, те да је очигледна сличност између „фараонове пирамиде“ и готичког „стреластог свода“, између „каирског обелиска“ и „шиљка“ храма, будући да су им заједнички троугласта геометријска форма, вертикала и монументалност (Чаадаев 1989: 354, 353). Цела песма „Notre Dame“ је дата у контрастима: римски суд – базилика, стихија – разум, египатска моћ – хришћанска бојажљивост, материја – култура. Исто тако су сучељени и лирски субјект и неимар, а само здање Notre Dame се посматра и споља и изнутра. Мандељштам гледа храм очима занатлије-неимара који организује материју, користећи сва своја знања и вештину. За њега није важан принцип религиозног већ културног наслеђивања: од староримског суда преко романичке базилике до готичке катедрале. И то је оно што акмеисту разликује од симболиста: религија се уклапа у културу а не обрнуто.

Слично је и са песмом „Аја-Софија“, где се купола, „закачена за небо“, не надвија толико над стубовима храма (узетим из светилишта Дијане у Ефесу по налогу цара Јустинијана), колико над историјском раскрсницом, где се по вољи Господњој заустављају различити „народи и цареви“, а храм, апсидама оријентисан „на запад и исток“, ипак опстаје. Зато Мандељштам у последњој строфи

посебно наглашава архитектонско решење сферичне куполе као кључ за трајање, јер она може да породи и безболно прими у себе „јецај серафима“:

*И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.*
(О. Манделштам 1990: 38)

*И мудро здање сферичних облина
Надживеће и народе и време,
И гласне тужбалице серафима
За старо злато нису јад и чемер.*

У „Аја-Софији“ се на тај начин ослобађао глас из непомичности камена и инертне материје. Архитектонски организована материја прелазила је на виши ниво постојања – Реч.³⁰

Али, поред наведених песама, у Манделштамовом *Камену* улогу акмеистичког манифеста игра и „Адмиралитет“ из другог издања *Камена* (1916). У овим стиховима акмеистички принцип је дат у парнасовским формулацијама, у духу Готјеа, где се земаљски градитељски занат супротставља надахнутости симболиста:

³⁰ Међутим, у стиху „четрдесет прозора – победа су светлости“ материја прелази у Светлост, која ће каснијом трансформацијом у митологему „светлоноше“ („лучоноше“) постати незаобилазна у дефинисању целокупне европске културе. – Уз песме „Аја-Софија“ и „Notre Dame“ својом религиозно-архитектонском тематиком стоји и песма „Лутеранац“ (у првом *Камену* из 1913. оне закључују збирку); по мишљењу Кларенса Брауна, те песме представљају триптих о европским религијама – протестантизму, православљу и католицизму (Brown 1973: 189).

*Он учит: красота – не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.
(О. Мандельштам 1990: 46)*

*Он учи да лепота није хир идола,
Већ столарово хитро мерење од ока.*

Архитектонско уметничко начело Мандельштам проглашава за пету стихију, коју ствара слободни човек. Стваралаштво – пета стихија – је оно што кида тродимензионалне окове и открива друге хоризонте, ослобађа човека и савлађује постојеће законе времена. И док је средњовековни храм био оличење савршенства, игла Адмиралитета, која припада новом времену, представља путоказ ка постизању тог савршенства. Она је и „лењир“ (инструмент занатлије-градитеља, али и ученика), и недодирљив „јарбол“, на који се гледа одоздо нагоре. Истовремено, Адмиралитет је и „ковчег“ (с библијском конотацијом), којем је загарантовано постојање; он је мерило ствари, према њему као највишој тачки све се равна, у односу на њега све се ствара. Игла Адмиралитета постаје идеални инструмент у процесу самоспознаје. Зато и стих из Пушкиновог *Бронзаног коњаника*, који шиљак на Адмиралитету назива иглом, дубоко ураста у ткиво руске поезије (свих песника који се уклапају у архитектонски пејзаж Петербурга, од Ањенског до Бродског), обједињујући сужени, заоштрени, двоиктусни стих³¹ и пластичност оштрице здања:

³¹ О стиху који у оквиру строфе полази од правилне метрике (четворостопни јамб са 4 иктуса у стиху „Да, тебе волим, дело Петра“) да би наставио с пропустима метричких акцената све до стиха „Од игле Адмиралитета“ пише М. Гаспаров, називајући ову појаву „убрзањем“ и „заоштравањем“ (Гаспаров 1974: 166).

*Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампы,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла.
(Пушкин 1986: 174)*

*Без жаруље кад пишем, читам
У соби сам, у ситне сате
Виде се поспане громаде
Улица празних, светлост света
Од игле Адмиралитета.*

У „Адмиралитету“ уметничка победа над временом прераста и у уметничку победу над простором: лепота надилази категорије простора и времена. Али будућа лепота града, Петербурга-Акропоља, налази се у столаровим рукама; столар је наследник Петра I и он не сме да се плаши, његов поглед мора да буде хитар и надахнут како би делом покорио све стихије. Само тако ће се јадни Евгеније (и, уопште, житељ Петрове идејне творевине) из *Бронзаног коњаника* претворити у Стварооца, само тако ће моћи да победи страх и од стихија и од Петра Великог. То је Манделштамов одговор на велику дилему руске историје и културе.

У Манделштамовој поезији време има улогу аналогну камену.³² За акмеисту Гумиљова време је датост садашњице која се супротставља апстрактној, „симболистичкој“ вечности. Зато је за њега, у приказу првог издања *Камен* (1913), од суштинског значаја песма „Нет, не луна, а светлый циферблат“ („Не, није месец, светлост бројчаника“) из 1912, коју он сматра прекрет-

³² Категорији времена у раним стиховима Манделштама посвећено је бриљантно истраживање Г. Фрејдина (Freidin 1980: 141–186).

ничком за Манделштамову поезију, јер је песник њом отворио врата „свим животним појавама, које постоје у времену“, а не „само у вечности или тренутку“ (Гумилев 1991д: 132). Овом песмом је Манделштам, заправо, означио свој раскид са симболизмом. Одричући се реплике већ душевно болесног песника Батјушова, акмеиста се залаже у поезији за конкретно, земаљско време и конкретан, земаљски простор, а то значи за све време света и сав простор света (прошли и садашњи):

*Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?*

*И Батюшкова мне противна спесь;
Который час, его спросили здесь –
А он ответил любопытным: вечность!
(О. Манделштам 1990: 31)*

*Не, није месец, светлост бројчаника
За мене сја и зар је моја брига
Што слабих звезда дотичем ја млечност?*

*И гади ми се гордост Батјушкова;
Земаљском – кол’ко има сати – скова
Зауврат чудно-загонетно: вечност!*

Отуда у Манделштамовој песми „Петербуршке строфе“ можемо да сретнемо једног Јевгенија, јунака Пушкинове поеме *Бронзани коњаник*, како „удише бензин“ у Петербургу XX века и „проклиње судбину“, а на сенатском тргу да затекнемо слику после декабристичког устанка (са „сметовима“, „димом ломаче“ и „хладним бајонетом“). Касније ће Манделштам у „Разговору о Дантеу“ (1933) одредити време као „садржај историје

која се схвата као јединствени синхронистички чин“ (О. Манделштам 1993г: 238), то јест као културу у синхронитету. Захваљујући томе, прошлост се слободно креће кроз садашњост, опомиње је и предвиђа јој будуће садржаје, на пример, у песми „На розвальнях, уложенных соломой“ („Саоницама, на простртој слами“), где се сиже развија на два паралелна временска нивоа: у XVI веку (Смутно доба, убиство царевића Димитрија, идеја Москве – трећег Рима) и у XX веку (драматично ишчекивање или наслућивање погубљења).³³

III

Када је 1908. радио на песми „Камен“, која је ушла у збирку *Бисерје* (1910), посвећену Валерију Брјусову и писану претежно у симболистичком духу, Гумиљов вероватно није ни слутио да ће после неколико година управо на митологеми камена засновати нови књижевни правац – акмеизам. Истина, прве назнаке Гумиљовљевог трагања за новом поетиком виде се већ у појединим песмама поменутих збирки,³⁴ а као потврда могу да послуже и два писма Гумиљова Брјусову из 1910. године; он ту каже да је после *Бисерја* „сав устремљен на друго, на ново“ и да верује да још много може да уради, али „под условом да под ногама увек осећа чврсто тле“ и да се стога труди да прошири „свет својих слика и истовремено га конкретизује, чинећи га тако све сличнијим стварности“ (Гумилев 1991к: 297, 208). Нема сумње да је Блок препознао нове, „парнасовске“ путеве у стваралаштву Гумиљова већ тада, па стога не чуди што је у предговору за своју поему

³³ Ову песму подробно анализира Кирил Тарановски (Тарановски 1976: 115–120; Тарановски 1982: 239–251).

³⁴ Настале после *Пути конквистадора* 1905. и *Романтичарских цветова* 1908. године.

„Одмазда“ 1919. навео 1910. не само као годину кризе симболизма, него и као годину када су „гласно проговорили правци који су заузели непријатељску позицију и према симболизму и једни према другима: акмеизам, его-футуризам и први елементи футуризма“ (Блок 1980: 270). Једно је сигурно: Гумиљов је збирком *Бисерја* посејао семе акмеизма, демонстрирајући сопствене песничке могућности (техника стиха, књижевни поступци, тематика), које ће у потпуности развити у следећој збирци, *Туђем небу* из 1912. године.

Ако погледамо саму песму „Камен“, коју наводимо у целини, откриће нам се две ствари: Гумиљов, с једне стране, заиста заступа „чврсто тле“, а с друге стране се позива друидску традицију, која тајним знањима и обредном речју може да оживи чак и камен:

*Взгляни, как злобно смотрит камень,
В нем щели странно глубоки,
Под мхом мерцает скрытый пламень;
Не думай, то не светляки!
Давно угрюмые друиды,
Сибиллы хмурых королей
Отмстить какие-то обиды
Его призвали из морей.*

*Он вышел черный, вышел страшный,
И вот лежит на берегу,
А по ночам ломает башни
И мстит случайному врагу.*

*Летит пустынными полями,
За куст приляжет, подождет,
Сверкнет огнистыми щелями
И снова бросится вперед.*

*И редко кто бы мог увидеть
Его ночной и тайный путь,
Но берегись его обидеть,
Случайно как-нибудь толкнуть.*

*Он скроет жгучую обиду,
Глухое бешенство угроз,
Он промолчит и будет с виду
Недвижен, как простой утес.*

*Но где бы ты ни скрылся, спящий,
Тебе его не обмануть,
Тебя отыщет он, летящий,
И дико ринется на грудь.*

*И ты застонешь в изумленьи,
Завидя блеск его огней,
Заслыша шум его паденья
И жалкий треск твоих костей.
Горячей кровью пьяный, сытый,
Лишь утром он оставит дом
И будет страшен труп забытый,
Как пес, раздавленный быком.*

*И, миновав поля и нивы,
Вернется к берегу он вновь,
Чтоб смыли верные приливы
С него запекшуюся кровь.*

(Гумилев 1991и: 83–84)

*Где, како злобно гледа камен,
У њему пукотина крици,
Под маховином врца пламен,
Не помишљај – то нису свици!*

Друиди, давно, пуни туге,
Сибиле мргуднога краља
Да свети се за част и углед
Из морског позваше га краја.

И дође црн, и дође страшан,
И ево, лежи покрај мора,
А ноћу руши куле, снажан,
За освету ривалу оран.

Кроз пуста поља лети поган,
Крај грма легне траг да затре,
Заблиста пукотине огањ
И опет баци се он напред.

И ретко ко га оком прати
Док ноћним друмом ходи тајно,
Ал' пази с њим да не заратиш,
Ма не дирај га ни случајно!

Оћутаће он врели шамар
И јарост слепе претње скриће,
И споља сваки његов дамар
Ко стена непомичан биће.

Ал' где год крио се по свету,
Не превари га, свестан буди,
Пронаћи ће те и у лету
Свом снагом пашће ти на груди.

Зајечаћеш у чуду тада:
Ти тек што виде ватрен блесак,
Кад проломи се фијук пада
И твојих кости јадни тресак.

Од вреле крви сит и пијан,
У зору он из куће оде
И страшан оста леш испијен
К'о псето које бик прободје.

Кад шуме, поља, њиве мине,
Он враћа се до мора опет,
Да с њега сперу верне плиме
Крв запеклу што синоћ оте.

Гумиљов је овом песмом покушао да предочи сопствену представу о улози поезије и песника, која се подударала с мистичним визијама друида – чувара тајних знања и старих искустава. Преносећи древна учења у стиховима који се нису смели записивати – због чега су, по Цезаровом сведочењу у „*De bello Gallico*“ (VI: 13, 14), многи ученици остајали у њиховој школи и по двадесет година – они су претварали живот у нов, узвишенији облик постојања. Како је реч о езотеричној науци, која подразумева тајно посвећивање у њу, способност да се запамте тајна знања очигледно је био један од кључних захтева постављаних ученицима; то је, по суду М. Елијадеа, подсећало „на езотеризам Упанишада и тантрике“ (Елијаде 1991: 126). Мотив „ученика“ који се непрекидно обучава тајној вештини у Гумиљовљевом стваралаштву потиче из окултних учења (питагорејског, масонског, кабалистичког), а међу њима најпре из друидског. Гумиљов је до краја живота веровао да на челу заједнице треба да буду друиди – песници-магови, предодређени за божанску мисију. О томе сведочи и запис Блока на маргинама Гумиљовљевог зборника *Ломача* уз песму под називом „Канцона трећа“:³⁵ „У томе је сва моја политика, рекао ми је Гумиљов“ (Библиотека А. А. Блока. 1984: 254).

³⁵ Уп.: *И будут, как встарь, друиды/Учить с зеленых холмов./И будут, как встарь, поэты/Вести сердца к высоте,/Как ангел водит кометы/К неведомой им мете* (Гумилев 1911: 222) [*К'о некад, још ће друиди / Да уче с брда зелених./К'о некад, још ће поете/Да воде срца високо,/К'о анђео што комете/Одводи незнатим током*].

Али, Гумиљовљев „Камен“ није инспирисан само друидском традицијом, он има и своје књижевне изворе: бајку Жорж Санд „Џин Јеус“ (коју сам Гумиљов помиње на примерку збирке *Бисерја* поклоњеном А. Кирпичникову) (Богомолов 1991: 498) и, како нам се чини, већ помињану филозофску песму „Problème“ Тјутчева, „Problème“, с њеним централним питањем „ко покреће камен?“, а и познату Пушкинову песму „Пророк“ с темом преобраћања у песника–пророка. Премда ће се у каснијим стиховима Гумиљов користити романтичарским сликама „шестокрилих звери“, „златног“ и „грозног серафима“ у духу Пушкинове лирике (на пример, у збирци *Плавој звезди* из 1918, штампаној посмртно 1923. године), у песми „Камен“ он инсистира на камену–речи који истовремено убија и посвећује у песнике, захваљујући моћи друида–свештеника. Да је реч о песничкој полемици Гумиљова с Пушкином, у којој будућу акмеиста негира утицај Божје промисли на рађање песника и уместо тога афирмише преношење тајних знања, говоре и мотиви „морских чудовишта“, „крви“, „груди“, „пламтећег огња“ и „леша у пустињи“. Подсетимо се Пушкинових стихова:

*И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал.
(Пушкин 1985: 385)*

*И груди расече ми мачем,
И срце устрептало трже,
И втели угљен, ватром начет,
У процепљене груди врже.
Ко леш сред пугте лежах свладан
И Божји глас ме позва тада.*

Занимљиво је да ова рана Гумиљовљева песма има одјек у предсмртној песми-завештању Хлебњикова из 1922. године „Еще раз, еще раз“ („Још једном, још једном“), која, у суштини, завршава тему песника-пророка у руској поезији, започету код Пушкина и Љермонтова а настављену у стиховима Случевског и Соловјова. Мотив камења које се свети за све увреде нанете песнику близак је Гумиљовљевом „камену“. Камен-материја која оживљава у камен-реч (код Хлебњикова преко подсмеха) једно је од чуда које чини песник-посвећеник од давнина, а такво камење је и једини песников савезник. Хлебњиков зато и каже:

*Горе и Вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобъетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над Вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.*

(Хлебников 1928 – 1932: 314)

*Тешко и вама што узесте
Погрешан угао срца према мени:
Разбићете се о камење,
И камење подсмеваће се
Вама,
Ко ви што подсмевасте се
Мени.*

Друге Гумиљовљеве песме из *Бисерја*, важне за будућу поетику акмеизма-адамизма, свакако су „Адам“ и „Сон Адама“ („Адамов сан“); ова друга уједно и закључује збирку. У „Адаму“ звучи као завет прихватање земаљског, а не рајског Адама, оног Адама који је спознао тежак рад

и дах смрти, који је трагао и био преварен, који је изабрао суров живот и смрт а не заштићено постојање у рају и кога ће најзад за земаљске подвиге славити небеске трубе:

*В суровой доле будь упрям,
Будь хмурым, бледным и согбенным,
Но не скорби по тем плодам,
Неискупленным и презренным.*
(Гумилев 1991и: 318)

*За коби ступај чврстим ходом,
Повијен, мрачан, блед, без хтења,
Не жали ти за оним плодом,
Што остаде без икупљења.*

У Гумиљовљевој представи земаљски, смртни Адам ослобађа се бремена изгубљеног рајског врта, Едена, стварањем новог, овоземаљског врта у зноју лица свог. Плодови његовог врта, за разлику од рајског, икупљени су спознајом и самоспознајом.

У песми „Адамов сан“ Гумиљов изгнанство из раја посматра као освајање земаљског начела, за њега толико важно. Адам је и ратар и ратник. Он у недрима земље открива руду, али и нова прекоокеанска пространства; он од мермера прави кипове. По својој замисли „Адамов сан“ је веома занимљив. Кад Бог у Старом Завету одлучи да створи Еву од Адамовог ребра, он „пусти тврд сан на Адама“ (Постање, 2: 21). У Гумиљовљевој интерпретацији стварање Еве изазива у Адаму сан – антиципацију његовог будућег пада. Али за Гумиљова је од суштинског значаја Адамово прихватање смрти, његова молитва Смрти да га преда земљи, уморног, спремног и да се смеје и да плаче без циља:

*Довольно бороться с безумьем и страхом.
Рожденный из праха, да буду я прахом!*
(Гумилев 1991и: 122)

*И доста је борбе у лудилу, страху.
Од праха сам рођен и дајте ме праху!*

Када је збирком *Бисерја* отворио нове перспективе свог песничког развоја, Гумиљов је већ у следећој збирци, *Туђем небу*, настојао да освоји нову поетику. У ту сврху он у *Туђем небу* наступа и као лирски, и као епски (поеме „Блудни син“ и „Откривање Америке“), и као драмски песник („Дон Жуан у Египту“), па и као преводац поезије (превод пет Готјеових песама). Ова збирка у многоме је амбициознија од претходних, можда и зато што Гумиљов више не жели да демонстрира само достигнућа у области форме, већ и замисао повратка овоземаљском, конквистадорском и егзотичном начелу. У сваком случају, књига *Туђе небо* открива нам потпуно новог Гумиљова. Написана под утисцима од путовања по Европи, Азији и Африци, она се разликује од претходних збирки размишљањима која славе само постојање, подвиг духа на Земљи и лепоту света што се открива кроз егзистенцијалне парадоксе, као што је то случај у песми „Жизнь“ („Живот“):

*С тусклым взором, с мертвым сердцем в море бро-
ситься со скалы,
В час, когда, как знамя, в небе дымно-розовая заря,
Иль в темнице стать свободным, как свободны
одни орлы,
Иль найти покой неожиданный в дымной хижине дикаря!*
(Гумилев 1991и: 130)

*Мрачног ока, мртвог срца скочити у море са стене,
Кад заруди, попут заставе, на небу зора баш млада,
Ил' у тамници слободу стећи, орлови да занеме,
Ил' у колиби урођеника наћи мир изненада!*

У *Туђем небу* се појављује и тема обрађеног камена, који своје оваплоћење проналази у архитектури. Мотив камена који моделује рука ствараоца-уметника Гумиљов ће посебно развијати у песмама насталим током 1913-1914. године и укљученим у збирку *Тоболац* (1916). У *Туђем небу*, у песми „Родос“, духовна снага витешког реда огледа се у обрађеном камену:

*Там был рыцарский орден: соборы,
Цитадель, бастионы, мосты.* (Гумилев 1991и: 133)

*Тамо витешки ред беше: храмови,
Цитадела, бастиље и мостови.*

Апологију земље у стиховима Гумиљова прати ископавање и откривање старог подземног храма – у песми „У камина“ („Поред камина“). Пут до уметничке творевине – храма води кроз непознате пределе, кроз искушења лирског субјекта смртном опасношћу, преко храбрости која не зна за страх, сједињавања с природним стихијама, до потчињавања племена себи:

*Мы рубили лес, мы копали рвы,
Вечерами к нам подходили львы.*

*Но трусливых душ не было меж нас,
Мы стреляли в них, целясь между глаз.*

*Древний я отрыл храм из-под песка,
Именем моим названа река,*

*И в стране озер пять больших племен
Слушались меня, чтили мой закон.*
(Гумилев 1991и: 140)

*Секли смо и шуму, копали ров сви,
Увече би близу дошли лавови.*

*Али кукавица не беше међ нама,
Пуцали смо право измеђ очних јама.*

*Древни храм откопах испод слоја песка,
Име моје носи горска река реска,*

*Пет племена земље са језерским лицем
Слушало је моје речи нетремице.*

Рекли бисмо да у овим стиховима Гумиљов даје свој поглед на стваралаштво. Песник је налик Адаму чија реч-закон извлачи из небића свет који га окружује и покорава га себи. Он, као и Адам, мора први да неустрашиво прође непознатом стазом; њему се као награда за муке искушења открива храм – стваралаштво као највиша еманација духа. Откопавање храма представља процес сагледавања наслеђених слојева културе, њихово ослобађање од заборава и васкрсавања у памћењу.

Важан део *Туђег неба* чине и преводи из Теофила Готјеа, што је преседан у дотадашњој Гумиљовљевој поезији. Укључујући превод пет Готјеових песама (међу њима и чувене програмске песме „Уметност“) у своју збирку Гумиљов као да је хтео да и речима вољеног песника-парнасовца формулише нову, акмеистичку поетику. Није случајно што Г. Струве управо *Туђе небо* назива „врхом Гумиљовљевог акмеизма“, наглашавајући како је у овој збирци као Гумиљовљев сопствени средо одјекнуло „вајај, клеши, цизелирај“ (Струве 1964: 19). Али, *Туђе небо* постаје и стециште егзотичних тема, које очигледно не напуштају Гумиљова ни после *Романтичарских цветова*.³⁶ *Оне су посебно концен-*

³⁶ Песме с егзотичном тематиком у Гумиљовљевим *Романтичарским цветовима* настају највећим делом под утицајем водећег парнасовца Леконта де Лила (на пример, „Хијена“, „Јагуар“, „Жирафа“). Оно што још повезује двојицу песника свакако је интересовање за историју, то јест за овоземаљски подвиг, од којег душа доживљава потрес; обојица такође одбацују исповедни и сентиментално-романтичарски тон у поезији.

трисане у поеми „Откривање Америке“, у којој Гумиљов уздиже Колумба, проналазача новог континента, и Музу Далеких Путовања. У овој поеми се најснажније исказала Гумиљовљева чежња за туђим небесима и туђим поднебљима. Истина, у улози обећане земље из Гумиљовљевих визија појављивали су се различити континенти: и Америка пре Колумба, и древна Кина, и Африка XX века.³⁷

У збирци *Тоболац* Гумиљова не интересује више огољено поднебље као потенција, њега сада занима завршна творевина, квинтесенција поднебља, која настаје покоривањем материјала људском духу, односно унедривањем у материју логосног начела. Такве су песме такозваног „италијанског циклуса“ – „Венеција“, „Рим“, „Пиза“, „Катедрала у Падови“, „Ђенова“, „Болоња“, „Напуљ“. Њихово техничко савршенство одговара уметничким творевинама које преносе суштину поднебља и саме постају *genius loci*.³⁸

Наведимо два примера. У песми „Напуљ“ Гумиљов доноси слику инферналних „пурпурних сутона“ на готичкој катедрали, који антиципирају застрашујућу снагу стена и вулканских хриди што све потчињавају себи:

Все хотят и все не смеют
 Выйти в полночь на поляны,
 Где седые, грозовые
 Скалы высятся венцом

³⁷ „Откривање Америке“ има много заједничког са Ередижиним поемом „Освајачи злата“. Иако у „Освајачима злата“ фигурирају конквистадори, док је код Гумиљова централна личност њихов претходник, Колумбо, нема сумње да је руски песник у „Откривању Америке“ био инспирисан стиховима овог француског Шпанца.

³⁸ Луј Ален није у праву када тврди да је Гумиљовљево италијанско надахнуће „ограничено и површно“, да саме песме „подсећају на цртеже“ и остају „на површини појава, не задирући у њихову суштину“, да се градови „нехајно смењују“ (Аллен 1994: 247).

[...]

*И, как птица с трубкой в клюве,
Поднимает острый гребень,
Сладко нежится Везувий.*

(Гумилев 1991и: 203)

*Они желе, ал' се плаше
Да у поља зађу ноћу,
Где се претеће и седе,
Стене надвиле у венац*

[...]

*Као с лулом кљун у птице,
Слатко протеже се Везув
Дижућ' хриди нехотице.*

Слично је и са песмом „Пиза“, у којој су ћилибарски мермер из Сијене и млечно-бели мермер из Караре неодвојиви од историје; они преносе сећање на борбу између тосканских гибелина и гвелфа, као и на страдања, „гладни вапај Уголина“, заточеног у кули (бесмртног захваљујући тридесет трећем певању Дантеовог *Пакла*). Истовремено, камен има моћ и да мири зараћене стране: гибелини и гвелфи леже једни поред других у гробницама с грбовима. Али, камен је пре свега чувар памћења, с њим је нераскидиво повезано време, а с временом и одмазда:

*Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя,
Продолжает жить в настоящем.*

*Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою Пизанской башней.*

(Гумилев 1991и: 181)

*Све к'о сенка прође, ал' време,
К'о и увек, само се свети,
И то мрачно, давнашње време
Још је живо и још нам прети.
Јарке шаље Сатана блеске
Јер од старе откинут фреске
Вечно тужан гледа у бризи
Изнад кривог торња у Пизи.*

За Гумиљова, као и за Манделштама, време је историја која се непрекидно одвија, па се зато оно и може посматрати као јединствен синхронистички чин, у којем прошлост живи у садашњости, а то и јесте закон културе.

IV

У свом настојању да се огради од симболистичке доктрине, акмеистичка поетика уводи архитектонско начело Речи као повратак Земљи – човековом дому. Зато су и у Манделштамовом *Камену*, и у Гумиљовљевим збиркама *Бисерје*, *Туђе небо* и *Тоболац* – ништа мање него у њиховим манифестима – присутни неимарски мотиви који рехабилитују појаве овоземаљског простора и времена: материјале–митологеме камена и стене, градитељске инструменте, саме грађевине (храмове, базилике, катедрале) као резултат стваралачког неимарског напора.

Камен је својом непоколебљивом постојаношћу у времену ушао у све митологије. На необрађени камен се гледало као на нешто двополно, то јест полно неиздиференцирано, чедно; необрађени камен је играо и улогу весника између неба и земље (метеори). Поједине традиције говоре о претварању камења у људе (мит о Деукалиону и Пири) или, пак, човека у камен (мит о

Ниоби). Камен поседује амбивалентно значење. Он је симбол живота (Кибела) и симбол сазнања – преласка непросветљене душе ка просветљеној (по Мајстору Екарту), али је истовремено симбол смрти и памћења, о чему сведоче надгробни споменици. У основи Цркве је камен (св. Петар), у католичкој катедрали миса се чита управо са камена, једно од Христових чуда је претварање каменова у хлебова. Камен је посредник између човека и Бога (сан старозаветног Јакова), он је средство дивинизације, симбол је нуминозног. Камен долази с неба, али преко њега и води пут ка небу.

Водећи се древним митским представама о камену, Гумиљов и Манделштам су покушали сопственим стваралаштвом да покажу пут уздизања камена-речи преко логосног начела до Бога. У ту сврху су се користили мотивима светилишта (храма, базилике, готичке катедрале) као „земаљске слике једног трансцендентног модела“ (Елијаде 2003: 103) не би ли сакрализован простор храма, слике Божјег света, изједначили са живом, од смисла отежалом песничком Речју која се враћа Богу. У вези с овим је свакако и њихово довођење у сродност храма и времена преко старе словенске речи *по-хранити* (сачувати, сачувати у времену, то јест запамтити), односно преко етимологије руске речи *храм* (*хорома*) и старогрчке речи *χρόνος*. Спрега ових двеју речи се потврђује не само фонетском блискошћу, него и њиховим значењем: семантичко поље речи *храм* у руском језику се даље шири до речи *хорома* (царска одаја), то јест сакрални простор храма преноси се на простор царске власти (будући да она симболизује Божју вољу на земљи). Значење хроноса (*χρόνος*) у старогрчком језику простира се такође на два нивоа: с једне стране, реч је о времену као категорији бесконачног, вековечног, заувек датог, а с друге стране о времену као годишњем или животном добу (Дворецкий 1958). Најзад, за двојицу песника у овом контексту је од важ-

ности и латинска етимологија речи *templum* и *tempus* (пример је храм у Јерусалиму који, по Јосифу Флавију, не сакрализује „само целокупни Космос, већ исто тако и космички ‘живот’, то јест Време“) (Елијаде 2003: 115).

Изградивши читаву поетику на размишљању о камени-речи, Гумиљов и Манделштам су своје стваралаштво утемељили делом и на миту о Сизифу, који несумњиво даје најтрагичнију слику о односу између човека и камена: Сизиф који гура своју стену је слика стварне борбе против стварног предмета (Башлар 2004: 129). У овоме је један од кључева за разумевање Манделштамовог закључка из „Јутра акмеизма“ („Ми не летимо, ми се само пењемо на куле које сами можемо да саградимо“) као и за разумевање Гумиљовљеве идеје напорног рада у уметности. Али исто тако не смемо заборавити да Гумиљовљев и Манделштамов постулат о исцрпљујућем раду у уметности који мора довести до преображаја, до оживљавања материје, нешто дугује и књижевним изворима, а пре свега песми „Три подвига“ Владимира Соловјова. У својој програмској песми Соловјов узима три мита (о Пигмалиону, Персеју и Орфеју) као пример за три врсте победе: над материјом, над злом и над смрћу, изменивши при том крај мита о Орфеју и Еуридици (зато је овај део песме испеван у ритму Шилерове „Оде радости“). За нас је, међутим, важније што Соловјов – на кога се иначе Манделштам позива у „Јутру акмеизма“ – гради своју песму на односу између човека и камена. Камени кип Галатеје (обрађени камен), примајући у себе мукотрпни Пигмалионов рад, и сам добија људске црте, постаје човек. Стена за коју је закована Андромеда (необрађени камен) виси између два бездана – морског и небеског. Она је посредник између земаљског и небеског, сведочећи с једне стране о скамењеном лицу морског чудовишта, а с друге стране о узношењу Андромеде у сазвежђе. Најзад, у миту о Орфеју и Еуридици, недра земље се отварају пред победоносном песничком Речи и враћају Орфеју вољену

жену; Еуридика оживљава, дословно устаје из мртвих, што и јесте највиши уметнички подвиг.

У сваком случају, акмеистичком поетиком повратка земаљским начелима Гумиљов и Манделштам су покушали да оживе не само песничке традиције парнасовске школе, него и прозрења руске филозофске лирике, која је у многим стварима била дужник западноевропске филозофске мисли. Одговарајући на кључно питање о слободи и стваралаштву они су понудили архитектонско начело логосне речи која се, у знак благодарности за постојање, уздиже све до Бога.

Корнелија Ичин

Литература

- Аллен, Луи. «У истоков поэтики Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия». *Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография*. Санкт-Петербург: Наука, 1994: 235–252.
- Амелин, Григорий, Мордерер, Валентина. *Миры и столкновения Осипа Манделштама*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Анненский, Иннокентий. *Драматические произведения. Античная трагедия*. Москва: Лабиринт, 2000.
- Анненский, Иннокентий. *История античной драмы*. Санкт-Петербург: Гиперион, 2003.
- Анненский, Иннокентий. *Театр Еврипида*. Санкт-Петербург: Гиперион, 2007.
- Анненский, Иннокентий. *Письма*. Т. 2: 1906–1909. Санкт-Петербург: Галина скрипит – Изд. им. Н. И. Новикова, 2009.
- Ахматова, Анна. «Листки из дневника». *Звезда*, 6 (1989): 20–38.
- Бакст, Лев. «Пути классицизма в искусстве». *Аполлон*, 3 (1909): 46–61.

- Башлар, Гастон. *Земља и сањарење воље. Оглед о имагинацији материје*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004.
- Башња Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. Санкт–Петербург: Филологич. ф-т СПбГУ, 2006.
- Белый, Андрей. «Венец или венок». *Аполлон*, 11 (1910): 16–46.
- Берковский, Наум. «Ф. И. Тютчев». Тютчев, Федор. *Полное собрание стихотворений*. Ленинград: Советский писатель, 1987: 5–42.
- Библиотека А. А. Блока. *Описание*. Кн. 1. Ленинград: ИРЛИ АН СССР, 1984.
- Блок, Александр. «Возмездие». Блок, Александр. *Собрание сочинений в 6 т.* Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. Ленинград: Художественная литература, 1980: 270–312.
- Блок, Александр. «О современном состоянии русского символизма». Блок, Александр. *Собрание сочинений в 6 т.* Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. Ленинград: Художественная литература, 1982а: 141–151.
- Блок, Александр. «Без божества, без вдохновенья». Блок, Александр. *Собрание сочинений в 6 т.* Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. Ленинград: Художественная литература, 1982б: 421–430.
- Богомолов, Николай. «Примечания». Гумилев, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 1. Стихотворения. Москва: Художественная литература, 1991: 477–577.
- Брюсов, Валерий. «О “речи рабской”, в защиту поэзии». Брюсов, Валерий. *Сочинения в 2 т.* Т. 2: Статьи. Рецензии 1893–1924. Из книги «Далекое и близкое». *Miscellanea*. Москва: Художественная литература, 1987а: 198–202.
- Брюсов, Валерий. «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии». Брюсов, Валерий. *Сочинения в 2 т.* Т. 2: Статьи. Рецензии 1893–1924. Из книги «Далекое и близкое». *Miscellanea*. Москва: Художественная литература, 1987б: 448–486.
- Витрувије. *О архитектуре*. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио, 2009.
- Гаспаров, Михаил. *Современный русский стих: метрика и ритмика*. Москва: Наука, 1974.

- Гаспаров, Михаил. «Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама». *Сохрани мою речь*. Вып. 3. Часть 1. Москва: РГГУ, 2000.
- Городецкий, Сергей. «Страна реверансов и ее пурпурно-лиловый Бедкер». *Против течения*, 15 октября 1910.
- Городецкий, Сергей. «Некоторые течения в современной русской поэзии». *Аполлон*, 1 (1913): 46–50.
- Грякалова, Наталья. «Н. С. Гумилов и проблемы эстетического самоопределения акмеизма». *Николай Гумилов. Исследования и материалы. Библиография*, Санкт-Петербург: Наука, 1994: 103–123.
- Гумилов, Николай. «Анатомия стихотворения». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991а: 25–28.
- Гумилов, Николай. «Читатель». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991б: 20–25.
- Гумилов, Николай. «Выставка нового русского искусства в Париже». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991в: 211–212.
- Гумилов, Николай. «Два салона». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991г: 213–215.
- Гумилов, Николай. «Письма о русской поэзии». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991д: 33–168.
- Гумилов, Николай. «Жизнь стиха». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991е: 7–16.
- Гумилов, Николай. «Наследие символизма и акмеизм». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991ж: 16–20.
- Гумилов, Николай. «План книги “Теория интегральной поэтики”». Гумилов, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 3: Письма о русской поэзии. Москва: Художественная литература, 1991з: 227–229.

- Гумилев, Николай. *Сочинения в 3 т.* Т. 1: Стихотворения и поэмы.. Москва: Художественная литература, 1991и.
- Гумилев, Николай. *В огненном столпе*, Москва: Советская Россия, 1991к.
- Дворецкий, Иосиф. *Древнегреческо-русский словарь*. В 2 т. Т. 1. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958.
- Елијаде, Мирча. *Историја веровања и религијских идеја*. Т. 2: Од Гаутаме Буде до тријумфа хришћанства. Београд: Просвета, 1991.
- Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Жирмунский, Виктор. «Преодолевшие символизм». Жирмунский, Виктор. *Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926*. Ленинград: Academia, 1928: 278–321.
- Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*. Москва – Torino: Einaudi, 1996.
- Иванов, Вячеслав. «Заветы символизма». Иванов, Вячеслав. *Борозды и межи. Опыт эстетические и критические*, Москва: Мусaget, 1916а: 119–144.
- Иванов, Вячеслав. «Мысли о символизме». Иванов, Вячеслав. *Борозды и межи. Опыт эстетические и критические*, Москва: Мусaget, 1916б: 145–163.
- Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования*. Москва: Литературный институт им. А. М. Горького, 2009.
- Ичин, Корнелия, Йованович, Миливое. «“Выхожу один я на дорогу“ Лермонтова и поэзия Мандельштама». *Wiener Slawistischer Almanach*, 30 (1992): 27–46.
- Кацис, Леонид. *Осип Мандельштам: мускус иудейства*. Москва – Иерусалим: Мосты культуры – Гешарим, 2002.
- Кихней, Любовь. «Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов». *Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования*, Москва: Литературный институт им. А. М. Горького, 2009, стр. 39–47.
- Корецкая, Инна. «Аполлон». Корецкая, Инна. *Над страницами русской поэзии и прозы начала века*. Москва: Радикс, 1995: 324–375.

- Кузмин, Михаил. «О прекрасной ясности». *Аполлон*, 4 (1910): 5–10.
- Лапшин, Иван. *Заветные думы Скрябина*. Петроград: Мысль, 1922.
- Лекманов, Олег. *Опыты о Мандельштаме*. Москва: Изд. Моск. культуролог. лицея, 1997.
- Лукницкий, Павел. *Asiatiana. Встречи с Анной Ахматовой*. Т. 1: 1924–1925. Paris: Ymca-press, 1991.
- Мандельштам, Надежда. *Вторая книга*. Москва: Московский рабочий, 1990.
- Мандельштам, Надежда. *Об Ахматовой*. Москва: Новое издательство, 2007.
- Мандельштам, Осип. *Камень. Стихи*, Санкт-Петербург: Акмэ, 1913.
- Мандельштам, Осип. *Камень*. Ленинград: Наука, 1990.
- Мандельштам, Осип. «Утро акмеизма». Мандельштам, Осип. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993а: 177 – 181.
- Мандельштам, Осип. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993б.
- Мандельштам, Осип. «Франсуа Виллон». Мандельштам, Осип. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993в: 169–176.
- Мандельштам, Осип. «Разговор о Данте». Мандельштам, Осип. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 3: Стихи и проза. 1930–1937. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993г: 216–259.
- Мережковский, Дмитрий. «Балаган и трагедия». *Русское слово*, 14 сентября 1910.
- Н. С. Гумилев: *pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей*. Санкт-Петербург: РХГИ, 1995.
- Пушкин, Александр. *Сочинения в 3 т.* Т. 1: Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. Москва: Художественная литература, 1985.
- Пушкин, Александр. «Медный всадник». Пушкин, Александр. *Сочинения в 3 т.* Т. 2. Москва: Художественная литература, 1986: 172–184.
- [Ред.] «Вступление». *Аполлон*, 1 (1909): 3–4.

- Спиноза, Бенедикт. *Сочинения в 2 т.* Т. 2. Санкт-Петербург: Наука, 2006.
- Струве, Глеб. «Творческий путь Гумилева». Гумилев, Николай. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 2: Стихи 1916 – 1921 гг. и стихи разных лет. Вашингтон: Изд. книжного магазина Victor Kamkin, 1964: V–XL.
- Струве, Никита. *Осип Манделъштам*. London: OPI, 1990.
- Тагер, Евгений. «Модернистские течения в поэзии межреволюционного десятилетия (1908–1917)». Тагер, Евгений. *Избранные работы о литературе*. Москва: Советский писатель, 1988: 344–466.
- Тарановски, Кирил. *Књига о Манделъштаму*. Београд: Просвета, 1982.
- Тименчик, Роман. «Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов». *Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1986: 59–70.
- Тоддес, Евгений. «Манделъштам и опоязовска филология». *Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1986: 78–102.
- Чаадаев, Петр. «О зодчестве». Чаадаев, Петр. *Статьи и письма*. Москва: Правда, 1989.
- Хлебников, Велимир. *Собрание произведений*. Т. 3: Стихотворения 1917–1922. Ленинград: Изд. Писателей в Ленинграде, 1928–1932.
- Шеллинг, Фридрих. *Философия искусства*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1996.
- Шкловский, Виктор. «Воскрешение слова». Шкловский, Виктор. *Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. Москва: Советский писатель, 1990: 36–42.
- Шпет, Густав. *Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы*, Томск: Водолей, 1996.
- Эйхенбаум, Борис. «Анна Ахматова. Опыт анализа». Эйхенбаум, Борис. *О поэзии*. Ленинград: Советский писатель, 1969: 75–147.
- Basker, Michael. „Gumilev’s ‘Akteon’: A Forgotten Manifesto of Acmeism“. *The Slavonic and East European Review*, 63 (1985): 498–517.
- Brown, Clarence. *Mandelstam*. Cambridge, 1973.

- Driver, Sam. „Acmeism“. *The Slavic and East European Journal*, 12 (1968): 141–156.
- Eliot, Tomas. „Tradicija i individualni talenat“. Eliot, Tomas. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta, 1963: 33–42.
- Freidin, Gregory. „Osip Mandelstam: The Poetry of Time (1908–1916)“. *California Slavic Studies*, 21 (1980): 141–186.
- Poésies complètes de Theophile Gautier*. Publiées par René Jasinski. T. III. Paris, 1970.
- Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism*. Cambridge, 1994.
- Ronen, Omry. „Mandel’stam’s ‘Кащей’“. *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students*. Cambridge, Mass., 1968: 252–264.
- Rusinko, Elaine. „Acmeism, Post-Symbolism and Henri Bergson“. *Slavic Review*, 41 (1982): 494–510.
- Rusinko, Elaine. „Adamism and Acmeist Primitivism“. *The Slavic and East European Journal*, 32 (1988): 84–97.
- Steiner, Peter. „Poem as Manifesto: Mandel’stam’s ‘Notre Dame’“. *Russian Literature*, 5 (1977): 239–256.
- Taranovsky, Kiril. *Essays on Mandel’stam*, Cambridge, Mass., 1976: 115–120.