



## NOVE KNJIGE

**STANOJE MAKRAGIĆ:**  
»ZEMALJSKI VRT«  
Nolit, Beograd 1976.

Izvorna, čedna, jednostavna i prozračna. Naivna. Takvom se hoće Makragićeva poezija, kao takvu je pamtimo i prepoznajemo, takvim je oznakama kvalifikuje izdavačeva propratna beleska.

Da li je, međutim, još mogućna naivna poezija? Govoreći o paradoksalnoj situaciji modernog romansijera, Teodor Adorno veli: »Pričati nešto znači: imati reći nešto posebno, a upravo to sprečava svet pod upravom, standardizacija i izjednačavanje«. Čini se da ovo Adorno upozorenje — ne verujemo kako pripovedač zna nešto što mi ne znamo — možemo, za naše potrebe, preinačiti i dopuniti: ne verujemo da pesnik ne zna ono što svi znamo!

»Intelektualci, ako nisu naivni, nemaju pravo da se naivnosti igraju«, veli naš Vinaver na jednom mestu. Da li to vredi i za pesnike? Ili oni imaju pravo na svaku viziju, i na staru viziju, kako je jednom rečeno? I na viziju naivnu, čednu, netaknutu skeptičkim i rafiniranim iskustvom kulture i udesom pojedinca?

Odgovor, izgleda, mora tražiti sâm, i uvek iznova, svaki pesnik i svaki čitalac. Nezavisno od ishoda i uspeha (uspeh je stvar procene i perspektive, možda i fakat, ali ne i faktor

stvaralačke avanture), pesnički rizik Stanoja Makragića je očigledan, i vredan poštovanja. Najpre stoga što *povratak*, ukoliko je uopšte zamisliv, povratak »mladom jeziku« i »mladoj misli«, u bašlarovskom značenju, nužno vodi samim rubom banalnosti: potrebno je mnogo hrabrosti onome ko poseže za slikama i stilemama tipa »divan dan«, »trava zelena«, zelena livada«, »tužno lice« i »dva bela goluba«, kao i nepogrešive mere u uspostavljanju konteksta, koji nije ni humorističan ni parodijski. I stoga što je, potom, nezavisno od intencije, uvek ograničena značenjska i poetska nosivost naivne reči. Jer ona, predstavljajući uzmak, povratak ka prvotnoj, infantilnoj imaginaciji, redovno podrazumeva i svojevrsno *sužavanje* vidika pesme: za račun dubine i čistote osveštanog izvora, žrtvuje se širina i šarolikost jedne slobodnije usmerene ekspresije. Elan imaginacije je tako podsečen, kontrolisan, regulisan: put ka izvornoj *slobodi* pesme ucrtava pravilo.

Načelna i spekulativna opuznična može naivnoj inspiraciji pripisati još jednu »krivicu«, tačnije, otežavajuću okolnost. Reč je o obzoru savremene srpske poezije, koja, čini se, nije ni izdaleka toliko usložnjena i intelektualizovana, ni »tematski«, ni morfološki, ni jezički, da bi iziskivala *korektiv* naivne optike i prozračne stilizacije. Naprotiv, srpsko pesništvo kao da i danas, svim menama i prividnim menama uprkos, emanira neprevladivim, gotovo urođenim belegom (neo)romantičnog, lakog i prozirnog isповednog pevanja i mišljenja.

Otud, dakle, Makragićevo pesničko opredeljenje implicira svojevrsnu smelost i svojevrsnu zabunu, nezavisno od nivoa pesničke samosvesti. (Sama po sebi, *naivnost* umetničkog stava i doživljaja, kao estetska kategorija, predstavlja odsustvo svesti o nečem.)

Pa ipak, bez obzira na problematičnost svojih predznaka, *Zemaljski vrt* ostvaruje svojim prostorom i značenjem koherentnu i ubedljivu pesničku celinu. Ako čitalac prevlada načelne otpore prema ovoj vrsti pesništva (kao što ih kritičar mora prevladati, u ime *immanentnog* pristupa delu), pred njim će se otvoriti snovni predeli bolećivih poetskih halucinacija čudesno jednostavne, a večne, prastare, neprolazne dečake zebnje na pragu sveta. Zebnje koju iskazuju, u naizmeničnom, katkad i združenom sledu, sekvence idile i sazvučja tužaljke, u antitetičnim prizorima mitologije radosni i mitologije patnje, od kojih prvu simbolički oblikuju sjaj, svetlost i blistanje, a drugu slike moći, tame i ogolelog drveta, u maniru »prirodne« i osveštane simbolike. A sve u nastojanju da se vaspostavi i reaktualizuje arhetipska lirska situacija u arhetipskoj čistoti i jednostavnosti lirske reči, uprkos pretećoj nedoumici: koliko takva situacija i takva reč odista aktivira i obujmljuje biće moder-

ne poezije, shvaćene kao tvoraštvo imaginacije i praksa jezika.

U skladu sa slikovnom i simboličkom drevnošću svog »dekor«, *Zemaljski vrt* oblikuje i svoje lirske aktere po prastaroj formuli arhetipske imaginacije. Reč je o neizbežnom »porodičnom romanu« (sin — mati — otac), ali bez konfliktno dramaturgije koju mu uvek pripisuje psihoanaliza. Beskrajno setan, ali i beskrajno pitom, lirski subjekt ove poezije ne otkriva svoje traume koliko svoja sanjarenja, to jest *gornje* slojeve podsvesti — koji su, čini se, oduvek zavičajno tlo i podneblje poezije. Ta sanjarenja Makragićevog lirskog junaka, uprkos lelujavoj nepredvidljivosti svakog i svačijeg oniričkog gesta, ocrtavaju opet, jednu prastaru figuru (pod)svesti: mit o odvojenosti i izdvojenosti, jedan od prvih mitova naše imaginacije (Rene Neli). I pored povremenih himničnih i sveprašajućih izliva, osama i otpadništvo Makragićevog lirskog heroja i njegova razdvojenost od bližnjih i voljenih imaju status privilegovane teme i ključne poruke, tako da gotovo domašuju, neminovnošću poetske univerzalizacije i motivskom učestanošću, nivo simboličnog znamenja o neotkrivenom i nedosegnutom Apolotu.

»Ja vidim svet se obnavlja  
Trava ponovo raste kiše  
ponovo padaju  
Cvet cveta  
Majka doji čedo  
U svemu tome mene nema«  
(*Nebeske svetlosti*)

Začuden pred svetom, i nad svetom u sebi, snovidan i vilinski nestvaran, Makragićev lirski junak kao da tek u jeziku nalazi potvrdu o *izvesnosti* svog postojanja. Njegov glas, ipak, kao da dopire iz nekog drugog sveta. (Ta *onostranost* pesničkog glasa i pesničkih vizija podseti na Georga Trakla, Srečka Kosovela *Burleske gospodina Peruna boga groma* Rastka Petrovića). Efekat pesničke novine i neobičnosti ostvaren je, paradoksalno, besprimernom jednostavnošću jezičkih i formalnih rešenja. Jednostavnošću koja i nije izbor, već nužan korelat naivno-arhaičnom poetskom imaginiranju.

Jednostavnost je drugo ime tajanstvu, ali i siromaštvu. Istinskog pesničkog tajanstva ima u *Zemaljskom vrtu*. Ali ima i siromaštva — onog tanušnog i penastog klobučnja strofa koje brzo i bez žaljenja zaboravljamo. Nije li to neminovnost naivne inspiracije, u njenom zavetnom odricanju od svih »težih« i »složnijih« elemenata poezije?

Slavko GORDIĆ

**HARVARD ARNASON:**  
»ISTORIJA MODERNE  
UMETNOSTI«,  
Izdavački zavod  
»Jugoslavija«, 1976.

Knjiga Harvarda Arnasona *Istorija moderne umetnosti* predstavlja novo delo iz oblasti te-

orije moderne umetnosti, značajno, pre svega, zato što autor, pri razlikovanju modernog od tradicionalnog umetničkog dela, ukazuje na jedan od suštinskih problema umetnosti uopšte. Arnason je, naime, pristupio umetnosti XIX XX veka analizirajući odnos umetnika prema prostornoj organizaciji slike, skulpture ili arhitektonskog objekta. Poseban značaj ove istorije umetnosti upravo i jeste u tome što autor uporedo govori o modernom slikarstvu, skulpturi i arhitekturi. Osim toga, njome je obuhvaćena i umetnost grafike, mada u mnogo manjoj meri, odnosno samo u okviru opusa pojedinih umetnika.

Razlog zbog koga je Arnason uvrstio u ovu knjigu i likovne umetnosti i arhitekturu je što ih definiše kao umetnosti prostora. Po njegovom mišljenju, oko 1800. godine, došlo je do promene u odnosu umetnika prema prostoru u okviru jednog umetničkog dela. Zbog toga je kao osnovni kriterijum pri razlikovanju tradicionalnog od modernog umetničkog dela Arnason uzeo stav umetnika prema prostornoj organizaciji. Međutim, iako je polazno stanovište pri sastavljanju ove knjige — tumačenje umetničkog dela kao predmeta estetike u kojem umetnik rešava problem organizacije prostora — autor nema ambiciju da razmatra ovaj teorijski problem, već, pre svega, hoće da sastavi istoriju umetnosti koja bi pružila uvid u celokupan umetnički razvoj XIX i XX veka, ističući, pri tom, u čemu se sastoji modernost njenih najznačajnijih predstavnika.

S druge strane, Arnason u uvodu knjige ističe da je nastajanje jedne umetničke koncepcije je uvek u vezi s određenim kulturno-istorijskim odrednicama, pa nastoji da, donekle, i s tog aspekta posmatra svaki novi umetnički pravac. Istovremeno, on upućuje na društvene uslove, budući da ih smatra značajnim za formiranje estetskih shvatanja.

Početak moderne umetnosti moguće je, po Arnasonu, označiti nekoliko delima. Obično se 1863. godina označava prekretnica u razvoju slikarstva. Eduard Mane je te godine u *Salonu odbijenih* izložio sliku *Doručak na travi*. Kao početak modernog slikarstva moguće je, međutim, uzeti Kurbeovu sliku *Atelje* (1855) ili dela Konstambla, Beningtona, pa čak i Žan Luj Davida (*Zakletva Heracije*, 1784). Davodeći ovih nekoliko dela i dattuma, kao mogućih početaka moderne umetnosti, Arnason ipak misli da je Davidovo delo, pre svega, po svojoj prostornoj organizaciji veoma značajno za stvaranje jedne nove koncepcije umetnosti. David je, po Arnasonu, prvi osporio osnovnu renesansu tradiciju — korišćenje perspektive pri određivanju organizacije prostora slike, a modernno slikarstvo je napustilo linearnu i atmosfersku perspektivu i mnogo onoga što je bilo odrednica ranijeg. Kurbe, međutim, još više potencira sukob tradicije i