

TRADICIJA I AVANGARDIZAM

Poslednjih godina, a naročito poslednjih meseci, tradicija postaje osnovno čvorište oko koga se sukobljavaju ideje i shvatanja u našem književnom životu i orijentir za književna grupisanja. Posle sukoba realizam-modernizam nije bilo dilema koje bi tako zaokupile duhove i suprotstavile ih jedne drugima. Naglašeno prisustvo tradicionalizma već je izazvalo neke od njegovih protivnika da se obračunavaju sa njim kao sa izrazom konzervativizma i nazadnjaštva. U kritici koja je dosad izrečena, negativna dejstva tradicionalizma vide se bar na dva osnovna plana: na međunacionalnom, jer dovede do sukoba oko razgraničenja nacionalnih kulturnih baština, i, s druge strane, na ideološkom, jer preveliko okretanje duhova ka književnoj tradiciji odvlači duhove od otvorenih pitanja naše savremenosti. Tradicija je, dakle, u tom kontekstu, balast koji sputava progres umetnosti i koji vodi ka njenom dezangazmanu, odnosno angažovanju posebne vrste i posebnog smera. Ranije često pominjana teza o potrebi kritičkog odnosa prema književnoj prošlosti, gubi danas pravi smisao zato što dilema više nije za ili protiv kritičkog odnosa, nego: za ili protiv tradicije. U toj dilemi novu snagu dobija shvatanje da je tradicija osnova bez koje ni umetnosti ni njenog razvoja nije bilo pa ih ni danas ne može biti i da tradicionalizam, sam po sebi, nikako ne mora da bude izraz težnje ka restauraciji građanske kulture. Što se diskusija dalje odvija, pokazuje se sve više da tradicija i tradicionalizam nisu samo nove pojave u sferi našeg idejnog života, nego da spadaju u one veće probleme i pojave čija je istorija stara koliko i istorija kulture i da se zbog toga diskusija ne može zadržati samo na nivou publicističke aktuelnosti, već da je nužno skrenuti je ka istorijskom, kritičkom i teorijskom rasvetljavanju problema.

I.

Tradicionalizam se kod nas ne javlja prvi put, bilo ga je u određenom vidu za vreme pseudoklasicizma, vojislavizma, parnasizma. Ali kao teorijski svesna i jasno fundirana tendencija u literaturi, koja nije identična sa konzervativizmom, on je postao prisutan tek poslednjih godina i za nas predstavlja uglavnom novu pojavu.

Još pre desetak godina pisao je Zoran Mišić u eseju *Jezik i poezija*: „Nema poezije manje konzervativne od naše u onome bar

što je u njoj poezija”. Bilo je to u vreme kad je spremao svoju *Antologiju srpske poezije* koja je počinjala Njegošem i Sterijom i pretendovala da predstavi ne samo noviju srpsku poeziju kao *Antologija* Bogdana Popovića, nego i srpsku poeziju uopšte. Tada je Mišić još mislio da naša poezija „tako reći prošlosti i nema”. I pisao je u tom istom tekstu:

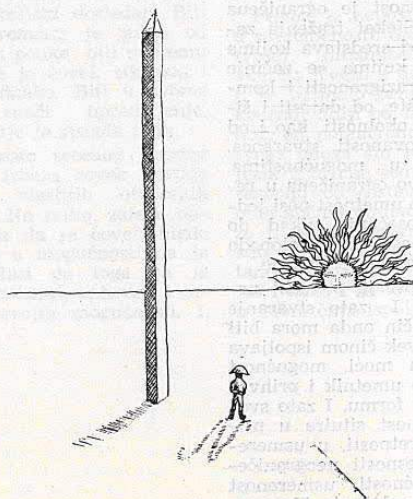
„Naša literatura nije imala svoj klasicizam. Možda će se on u budućnosti pojaviti; više bismo ipak voljeli da je on došao u pravi čas, kada i drugima. Imali bismo danas sigurniju sintaksu i lakše bismo se kretali u oblasti apstrakcije... Jezičkom disciplinom, ravnotežom i skladom, klasicizam je dolazio do vrhovitih saznanja, do obrazaca nenadmašne lepote. Mi takvih obrazaca nismo imali.”

Svega devet godine kasnije, 1964, *Antologija srpskog pesništva* Miodraga Pavlovića je već trajanja srpske poezije produžila za čitavih sedam stoleća, i počela ne od četrdesetih godina prošlog veka, ne od Stenije i Njegoša, nego od Save Nemanjića. U jednom mahu, jednim udarcem, Miodrag Pavlović je ne samo uspostavio nužne kontinuitete

kroz čitavu našu istoriju, nego je ujedno afirmisao i klasicističku liniju u našoj poeziji i time stvorio značajne predulove za učvršćenje tradicionalističkog odnosa prema literaturi.

Pavlovićeva *Antologija*, međutim, nije došla iznenadno i slučajno i verovatno je najmanje plod trenutnih raspoloženja i ambicija. Njena pojava pripremljena je nizom prethodnih antologijskih poslova (Leskovac: *Antologija starije srpske poezije*, 1952; Mišić: *Antologija srpske poezije*, 1956; Mihiz: *Antologija srpske poezije između dva rata*, 1956; Radojčić: *Antologija stare srpske književnosti*, 1960. itd) koji su obavljani prošle decenije. S druge strane, ta *Antologija*, koja se može uzeti kao reprezentant našeg tradicionalizma, pojavila se u godinama kad je obim naučno-istraživačkih radova već vodio ka sintetičkim rezultatima. Tradicionalizam su, dakle, i nehotično, potpomagala i učvršćivala sve razvijenija naučna istraživanja i književno-istorijske sinteze; tek su mu potpunija osvetljenja naše srednjovekovne književnosti i književnosti osamnaestog veka pružila realne životne i stvaralačke šanse. Njegovom učvršćivanju tradicionalizma dopinela je, najzad, i sve razvijenija izdavačka delatnost, koja je upravo u ovom periodu, naročito poslednje decenije, obavila niz poslova od kapitalnog značaja za našu literaturu, tražeći u njenim diskontinuitetima i nužne i postojeće kontinuitete (pre svega edicije *Srpska književnost u sto knjiga* i *Srpska književnost u književnoj kritici*).

Svi ti poduhvati koji su činili potporu tradicionalizmu, imali su u osnovi prevažno kulturni i naučni karakter. Što ih danas ima toliko, što se javljaju u tom obimu, pa i što se javljaju tako ubrzano, prirodna je posledica našeg intenzivnijeg kulturnog razvoja, rasta naše nauke i naučnih kadrova, osećanja potrebe da se izvrše neki nužni izdavački i književno-istorijski poslovi. Oživljavanje tradicionalizma kao literarne tendencije ima, međutim, i sasvim druge razloge koji proističu iz stvaralačke klime i samog razvoja umetnosti kod nas. Oslanjanje na tradiciju je vid reagovanja na izraženo prisutan pragmatistički odnos prema umetnosti i kulturi kod nas; to je i svojevrsan vid bekstva od kratkoročnih zadataka i potreba, težnja ka smislenijem i dubljem zasnivanju umetničkih vrednosti. Trenutna društveno-politička zbivanja kod nas, koja kompleksnije afirmišu nacionalno biće čoveka, ali istovremeno podgaraju i nacionalizme, nisu ostala, u ovoj opštoj kulturnoj



KRISTOF FINDZIŃSK.

klimi, bez posledica po snagu i prisustvo tradicionalizma. Ali osnovne razloge za njegovo oživljavanje ne moramo tražiti van stvaralaštva nego i u umoru književnog sveta od avangardističkih eksperimenata i avantura, od avangardizma koji se javlja mehančki, kao oficijelna tendencija lišena stvaralačke svežine. Otuda i proističe težnja da se vrednosti u našoj kulturi stabilizuju i da se uspostave nužni stvaralački kontinuiteti. Tradicionalizam samo nailazi na pogodnu klimu da se razvije i učvrsti. Specifičnost naše situacije je u tome što se naša književna tradicija sada ne reaktivira, kao što se to uglavnom čini kod kulturno razvijenih naroda, nego što se kod nas upravo u ovom trenutku ona po prvi put otkriva i ozbiljnije stvari, pa nužno, prema tome, nosi moć rušenja dosadašnjeg vrednosnog sistema i stvaranja novog.

Naš tradicionalizam nije samonikao; podstaknut sa strane, on je izrastao po ugledu na strane škole i uzore. Njegov doprinos nije toliko u oblasti teorijske misli koliko u praktičnim delatnostima, posebno izdavačkoj i književno-istorijskoj. Sve što su naši tradicionalisti dosad napisali o teorijskim problemima literature po značaju je daleko iza njihovih praktičnih stvaralačkih poduhvata. I najizrazitiji predstavnici našeg tradicionalizma Miodrag Pavlović i Jovan Hristić, na primer, daci su i propagatori Eliotovog shvaćanja tradicije i klasičnog u umetnosti. Zato i svaki teorijski razgovor o našem tradicionalizmu nužno vodi na uzore, na Eliota.

„Tradicija... se ne može naslediti — piše Eliot u eseju *Tradicija i individualni talenat* — i ako vam je potrebna morate je steći velikim trudom. Ona na prvom mestu obuhvata osećanje istorije, za koje bezmalo možemo reći da je potrebno svakom onom ko bi hteo da bude pesnik i posle svoje dvadeset i pete godine; a to osećanje uključuje i zapažanje ne samo onoga što je prošlo u prošlosti; osećanje istorije prisiljava čoveka da ne piše prozet od srži samo svojom generacijom, već i osećanjem da čitava evropska literatura, i u okviru nje čitava literatura njegove sopstvene zemlje, istovremeno egzistiraju i istovremeno sačinjavaju jedan isti poredak. Takav istorijski smisao za vanvremensko i vremensko uzeto zajedno, jeste ono što jednog pisca čini tradicionalnim. A to je ono što kod jednog pisca pobuđuje naj snažniju svest o njegovom mestu i vremenu, o njegovoj savremenosti.”

Ta teza je po svojoj dijalektičkoj suštastvenosti dostojna Hegela i Marksa. Dokle god govori o uklapanju sadašnjeg i prošlog, starog i novog, vanvremenskog i vremenskog u umetnosti, Eliotov shvaćanje je dinamičko, elastično i nejednosmerno; ono je adekvatno Hegelovom shvaćanju pojma (pa, dakle, i pojma umetnosti) kao nečeg živog, treperavog, što se nalazi u stalnom pokretu i menjanju, čija je sadržina uvek donekle različita i po čemu takav „živi pojam” nikad dvaput ne znači jedno isto. Eliot, bez pretenzija da bude dijalektičar, u naporu da shvati umetnost i umetničko delo u njegovom kontinuitetu i istorijskom kontekstu, došao je do dijalektičkog razrešenja problema razvoja umetnosti. Smisao za istorijsko na kome on insistira, čini od njega dijalektičara a ne tradicionalistu. Po tome je i taj njegov esej, koji je Jovan Hristić nazvao esejem velka, toliko u centru pažnje savremenog književnog sveta.

Međutim, konsekvence tog Eliotovog dinamičkog shvaćanja umetnosti su različite. Uklapanje starog i novog, sadašnjeg i prošlog, dosledno dijalektičkom mišljenju, podrazumeva i negaciju i afirmaciju, rušenje nečega starog i istovremeno uzdizanje nečega novog. To je ono što čini težište u shvaćanjima avangardista. „Za nama nema ničega što bismo mogli nastaviti”, glasi jedna rečenica iz onih avangardističkih *Puteva* iz 1924. godine, kada njihovi pokretači još nisu bili svesni da su i nastavljači a ne samo rušioци. Težište Eliotovog mišljenja

drugačije je usmereno. Ono na čemu bi, po njemu, trebalo insistirati, to je da pesnik stekne svest o prošlosti i da se uklopi u nju, da svoja dela vrednuje prema umetničkim spomenicima prošlosti. Polazeći od smisla za istorijsko, on, dakle, ne stavlja akcent na negaciju postojećeg u umetnosti, nego na uklapanje u postojeće, u tradiciju. I tad više nije dijalektičar, nego samo tradicionalista.

Naš tradicionalizam je došao sa izgrađenim shvaćanjima o savremenoj literaturi i poeziji, a ne samo sa naporima da rehabilituje zapostavljenu književnu prošlost. Prevladavajućoj literaturi romantičke orijentacije, koja dominira kod nas već više od jednog veka, on je pretpostavio literaturu potisnute klasične orijentacije; opštem uverenju da je svaki pesnik zakonodavac poezije, koje je kroz nekoliko generacija postalo



T. S. Eliot

već tradicionalno — težnju da se disciplinuje književni jezik i izraz. U svim osnovnim pitanjima poetike tradicionalizam je istakao svoje odrednice: subjektivističkoj poeziji — suprotstavio tzv. objektivnu poeziju; oslanjanju makar i posrednom, na duh narodne poezije — oslanjanje na umetničku klasičnu; iracionalizmu i intuicionizmu — racionalizam, meru i sklad. Ako bi danas bilo nužno ustanoviti neke najglobalnije podele u našoj poeziji, onda bi to bile podele na pesnike romantičke i pesnike klasičke inspiracije. Podela na tradicionaliste i antitradicionaliste bila bi manje precizna, jer bez obzira na svoja deklarativna uverenja, ni jedni ni drugi, u suštini, ne isključuju tradiciju; razlika je u tome ko se za koju liniju ili orijentaciju opredeljuje, za klasičku, tradicionalističku po kojoj je tradicija mešto umetnosti inherentno ili za avangardističku, romantičku, koja je po tradiciji antitradicionalna.

Tradicionalizam, ili estetizam, ili neoklasicizam, kakvo se sve može uslovno i uz nužne ograde, nazvati pomenuta nova tendencija u našoj poeziji i literaturi, prevazišao je stadijum navoštavanja i početništva; on postaje sve više centralna preokupacija jednog značajnog dela naše literature. Za poslednjih pedesetak godina, pa sve doskora, u programu bilo koje naše literaturne škole nije postojao nikakav ozbiljniji zahtev za obnovom klasične i za estetikom mira i mere. Sukobi sa ostacima dučićevsko-rakićevske moderne, sa estetikom Bogdana Popovića, pa i sukobi sa socijalnim tendencijama, vodili su uvek rušenju starog i — novom i nepoznatom u formi i sadržaju. Novo je bilo ono za šta su se borili, staro ono što su rušili; čak i kad su se kao Rasko Petrović vraćali nacionalnim motivima i inspirisali duhom nacionalne prošlosti, oni su to uvek činili u ime novoga i avangardnoga. Ali to *ново* koje se malo menjalo i transformisalo, vremenom je postajalo *staro*; posleratni avangardizam

nije se borio sa bitno novijim argumentima od onih koji su isticali neposredno posle prvog svetskog rata, a sama težnja za novim i avangardnim postajala je oficijelna težnja gotovo svih, pa prema tome automatska i nekreativna. Desilo se upravo zbog toga da je sada tradicionalizam stvarno postao *nov* i da je on jedino mogao da uzbudi i izazove reagovanje, da učini upravo ono čemu su najviše težili avangardisti.

Sukobi „starih” i „novih”, tradicionalista i avangardista, onih koji se oslanjaju na uzore i onih koji proklamuju novo, potpunu originalnost i slobodu stvaralačke ličnosti, polaze gotovo od samih početaka pisane književnosti od kojih književno-istorijska svest uopšte dopire. Počeli su vidno još u antici, razbuktali se u helenističkoj epici i najodređeniji su bili u avgustovskom rimskom periodu; problem uzora bio je centralna dilema renesansnih poetičara tokom *mnaga* decenija, a od sedamnaestog veka (Svift: *Bitka knjiga*) sukobi starih i novih su glasna i redovna pojava u evropskim književnostima. Za poslednjih stotina godina, otkad postoji naša moderna književnost, te bitke vodile su se kod nas veoma oštro nekoliko puta, skoro svakih dvadesetak tridesetak godina: oko Branka Radičevića, oko Vojislava, oko Dučića i Rakića, zatim Rastka i Crnjanskog, i najzad oko Pope i Pavlovića. To, doduše, nisu uvek bile bitke za ili protiv oslanjanja na kanone književne prošlosti, niti pak za klasičnu ili romantičnu orijentaciju, ali su se u svim tim sukobima ispoljavali elementi koji se prirodno razvrstavaju po tim opozicijama. U ime izvornosti narodne poezije i nesputanosti stvaralačke ličnosti, Branko Radičević se borio protiv neprirodnih stega našeg pseudoklasicizma; putevima koje je on otvorio kretala se kasnije cela jedna generacija romantičkih pesnika. A kad se naš romantizam, već posle tridesetak godina iscrpao i počeo da „automatizuje” (izraz Sklovskog) i stvaralački degeneriše, kad su naši kasnoromantičarski pesnici do najviše tačke spustili stvaralački čin poezije, Vojislav Ilić se vratio klasicizmu, poeziji disciplinovanog izraza, mere i racionalnosti i taj njegov napor bio je estetski revolucionaran i progresivan. Ali ni njegova poetika nije donela konačna rešenja; nju su korigovali i modernizovali njegovi nastavljači, parnasovci naše Moderne. A kad su i oni u usavršavanju stihova došli do formalizma i apstrakcije, u stvari, do jednog drugačijeg automatizma, javili su se opet mladi i noviji sa suprotnih stanovišta: pre prvog svetskog rata Čurčin i Vinaver, a posle rata čitava plejada pesnika oko Rastka i Crnjanskog, koji su ponovo istakli nepoštovanje formalnih ograničenja, „mladičstvo narodnog genija”, brankovsku neobuzdanost, što je sve, u stvari, značilo neoromantičarski odnos prema poeziji. Oni su opet polazili u avanturu da otkriju novo i nepoznato, da na ruševinama starih donesu nove istine. Parnasovska poezija discipline i mere bila im je preuska i sputavajuća, a racionalistička estetika Bogdana Popovića, nasuprot modernim evropskim kretanjima i njihovom prirodnom osećanju za novo i autentično — neprirrodna i zastarela. Da bi mogli da se iskažu, oni su morali da razbiju i konvencije stihova i konvencije shvaćanja. Savremene avangardističke tendencije u Evropi bile su im samo dobrodošle da se snađu u sopstvenoj literaturi. I naši novi modernistički pesnici, pogotovo oni školovani u Francuskoj i Švajcarskoj, a takvih je bilo najviše, polazili su od Remboa, koji je stvarni rodonačelnik moderne avangardističke poezije i njen najistaknutiji pesnik. Taj proročki vunderkind ustoličio je za dugi niz decenija personalistički odnos prema poeziji. „Hoću da budem pesnik i radim na tome na budem *vidoviti*; vi to nimalo nećete razumeti, a ja skoro ne bih mogao da vam objasnim. Stvar je u tome da do nepoznatog treba dopreti rasstrojstvom *svih čula*”, pisao je u prvom od onih čuvena dva pisma od 13. i 15. maja 1870. godine, koje su njegovi nastavljači pamtiti kao zaveštanja. A u

drugom dva dana kasnije: „Ono što čovek koji hoće da bude pesnik mora pre svega ostalog da prouči jeste njegova sopstvena i potpuna svest; on istražuje svoju dušu, on je nadzire, iskušava je, izučava je.” Frojdizam, psihoanaliza, intuicionizam, koji su prevladavali u evropskoj kulturi prvih nekoliko decenija ovog veka, samo su označili njegovo shvatanje da je poezija personalna, zavisno od autorove ličnosti dakle, lična i subjektivna. Našim međuratnim avangardistima i modernistima pogotovu Rastiku Petroviću i Marku Ristiću, izgledalo je da je formula za objašnjenje poezije najzad nađena; Oskar Davičo je još pre nekoliko godina vrlo određeno davao apsolutnu prednost poeziji romantičke orijentacije. I sve tako dok Remboov subjektivni kredito (treba biti apsolutno moderan) nije postao dogma, apsolutni zakon za ogromnu većinu pesnika u posleratnoj srpskoj književnosti koji su zaigrali na kartu originalnosti a bez moći da se odvoje od već regulisanih tokova naše moderne poezije. Pomoćilo se ono što se u istoriji umetnosti toliko puta ponavljalo: da su se glasnici novih istina javili sa sasvim suprotne strane, noseći i dovoljno argumenata i dovoljno snage da se za njih bore, i da ih teorijski i praktično afirmišu, verujući, i oni, da nose konačne istine i odgonetke. I to, na kraju, nije ništa izvanredno i nepredvidljivo. Istorija umetnosti, istorija literature i poezije i nije ništa drugo nego li progresivna oscilacija između tih opozitnih fenomena, koji se u estetikama i istorijama umetnosti najčešće nazivaju klasičkom i romantičkom, odnosno apolonijskom i dionizijskom tendencijom, a u novije vreme suprotnostima apstraktno i organske forme (Herbert Rid), odnosno suprotnostima formalizma i naturalizma (Arnold Hauzer).

Uverenja sa kojima su nastupali pesnici romantičke i pesnici klasičke inspiracije raznih perioda, kao da donose konačne istine, iz perspektive današnjih istorijskih saznanja i iskustava mogu se smatrati relativnim, istorijski i teorijski ograničenim. Za gotovo svako Eliotovo teorijsko rešenje, njegov savremenik i teoretičar međunarodnog ranga, „neoromantičar” Herbert Rid, imao je suprotno rešenje: Eliotovom impersonalizmu i objektivizmu u poeziji, on je suprotstavio personalističko shvatanje i subjektivizam; Eliotovom strogo racionalnom i klasičističkom „objektivnom korelativu”, on je suprotstavio intuiciju, fantaziju, nadahnuće, sve same romantičarske kategorije; Eliotovom formalizmu i estetizmu — psihoanalitičku podlogu samozražavanja. Te dve koncepcije, jedna izrazito racionalistička, druga izrazito iracionalistička, naizgled se sasvim isključuju. Međutim, one se ne razilaze toliko u pitanju šta je poezija i kako ona deluje, koliko u tome kako ona nastaje; razlike u

shvatanjima potiču iz prakse koju stvarao i teoretičari poznaju i na kojima su zasnovali proverenu uspešnost svojih gledišta, ta praksa je kod jednog klasičistička, apstrakcionistička, formalistička — kod drugog romantička, naturalistička, organska. „Jedini način da se izrazi emocija u umetničkoj formi jeste da se nađe jedan „objektivni korelativ”; drugim rečima grupa predmeta, izvesna situacija, lanac događaja, koji bi predstavljali formulu te određene emocije; i to tako da, kada su dati spoljni faktori koji moraju da se završavaju u čulnom iskustvu, emocija se neposredno evocira”. To je stav T. S. Eliota. Herbert Rid dolazi uglavnom do istog zaključka: da je poezija „iznenadna transformacija koju reči dobijaju pod naročitim uticajem”, odnosno da: „Poezija zavisi ne samo od zvuka reči, nego i od njihovog mentalnog odjekivanja.” To neposredno evociranje emocije putem objektivnog korelativa kod Eliota, po svom pravom smislu nije ništa drugo nego li iznenadna transformacija reči pod naročitim uticajem i njihovo mentalno odjekivanje kod Rida. Upravo zato što i klasicizam i romantizam u svojim najdubljim slojevima nemaju različite odgovore o tome šta je poezija, njihove suprotnosti je moguće teorijski prevladati. Rečenica Romana Jakobsona, nekadašnjeg ruskog formaliste i savremenog strukturaliste: „Usmerenost na PORUKU kao takvu, dovođenje poruke zarad nje same, to je poetska fundacija jezika” — samo po sebi isključuje kao irelevantne dileme klasicizam — romantizam, ali se usremljuje na osnovni cilj poetike, na svojstva i na funkciju poezije. Od magijskih kultura do danas poezija je nastajala iz veoma različitih pobuda i na mnogo različitih načina. Ali verbalne tvorevine koje zovemo stihovima i pesmama postajale su poezija kad god su imale sposobnost da prenesu ne samo semantičku nego i estetsku informaciju (izrazi i distinkcije Abrahama Mola) od jednog čoveka drugom. To je ono do čega je došla moderna estetička misao posredstvom semantike i teorije informacija i u toj osnovnoj koncepciji sadržani su sa svojim različitim pogledima i Eliot i Rid, i klasicizam i romantizam.

Poezija se dešava kad mrtve, banalne reči, koje kolaju u svakodnevnoj upotrebi, budu dovedene u posebne međusobne odnose, kad dožive „iznenadnu transformaciju pod naročitim uticajem”. A to se zbiva kad čovek uspe da oduhovi, da očoveči, tu mrtvu verbalnu materiju, ili kad stavi sebe u predmet, odnosno u verbalni sklop, kako bi se mogao parafrazirati Hajdeger. To je, u stvari, objektiviranje subjekta u objektu, duha u materiji, pesnika u rečima. Hegel je u svojoj *Estetici* upotrebljavao pojam opredmećenja čoveka, ali je taj pojam u njegovom estetičkom sistemu igrao nevažnu ulogu; tek mu je Marks u svojim skicama iz *Ekonomsko-filozofskih rukopisa* o interakciji subjekta i objekta, čoveka i prirode, dao centralno mesto, na žalost bez eksplicitnog povezivanja sa estetičkim problemima. U predmetima svoga rada, kaže Marks, čovek opredmećuje svoje suštinske subjektivne snage, odnosno: delovanjem na objekte on u njima očovečuje svoje suštinske subjektivne snage. Estetska informacija, estetska poruka (= pesma, poezija) nije, u stvari, ništa drugo nego objekt u kome su enkodirane (odnosno ovaploćene, opredmećene) ljudske suštinske snage jednog pesnika, putem reči izgovorenih ili napisanih. Razlika između ove estetske, i drugih, semantičkih vrsta informacija jeste u tome što je pesnička informacija (tu se mora napraviti distinkcija prema shvatanju Abrahama Mola) totalna: ne samo estetska, nego istovremeno: i kognitivna, i emocionalna i preskriptivna, dakle sveobuhvatna jer referencira čoveka kao celokupno biće. Prema tome i izrazi enkodiranje i dekodiranje, koji nužno imaju mehanicistički prizvuk, mogu samo da se upotrebe uslovno ili u nešto širem značenju. Čovek se samoostvaruje u rečima, oduhovljuje jednu verbalnu materiju, opredmećuje svoje suštinske subjektivne snage do onog stepena kad ta verbalna materija i za druge postaje oduhovljena i očovečena. Čitalac, slušalac, odnosno primalac,

u aktivnom primanju ili dekodiranju te poruke, angažuje i sam svoje suštinske subjektivne snage. I u tome je čitav taj kompleks interakcije na liniji stvaralac—delo—primalac totalno stvaralački i po tome nadrasa sve druge oblike komunikacije.

Pri takvoj jednoj koncepciji umetnosti, i klasicizam i romantizam, i formalizam i naturalizam u umetnosti, ukazuju se samo kao različiti vidovi samoostvarenja ljudskih suštinskih subjektivnih snaga, koji i pored svih različitosti koje potiču pre svega od razlika u stvaralačkoj praksi, imaju kao zajedničko moć da prenesu estetsku informaciju kroz prostor i vreme od čoveka do čoveka. Razlike između tih vidova poezije su istorijski uslovljene i zavise od ličnih dispozicija pesnika (dakle, od njegovih suštinskih subjektivnih snaga). Da li će u jednom vremenu prevladavati romantizam a u drugom klasicizam, zavisi ne samo od subjektivnih stvaralačkih snaga, nego i od objektivnih društvenih, istorijskih i književnih okolnosti. Ti osnovni tokovi razvoja literature, ne mogu se, dakle, proizvoljno menjati čak ni snagom izuzetnih stvaralačkih autoriteta. Tradicionalizam se, na primer, ne može kod nas ukinuti ni pritiscima, ni pamfletima, jer mu sve okolnosti idu na ruku. On se može prevladati jedino stvaralački, kad zato sazru uslovi i kad se u tim uslovima pojave ličnosti koje će biti kadre da mu se suprotstave novim idejama i novim stvaralačkim rezultatima. To ne znači da se tradicionalizam može negirati jedino antitradicionalizmom i avangardizmom. On se može prevladati sintezama koje predstavljaju istovremeno negaciju i afirmaciju elemenata i tradicionalizma i avangardizma kroz dela koja predstavljaju najpotpunije ostvarene estetske totalitete. To prevladavanje nije samo neka vrsta srednjeg ishodišta između jedne „plodne jednostranosti” (Saldin izraz) kakva je romantizam ili druge slične „plodne jednostranosti” kakva je klasicizam. To prevladavanje može se teorijski obrazlagati kao najpotpunije moguće ostvarenje jedinstva suprotnosti, ili kao ostvarenje sintetičnosti, ostvarenje totaliteta. Primeri iz istorije umetnosti za takva jedinstva suprotnosti, za takve estetske totalitete veoma su poznati. To su oni najveći: Dante, Šekspir, Gete, Bodler, a kod nas u svojim blistavim trenucima i pre svih Laza Kostić. Ti su pesnici nadrasli kategorije romantično-klasično i tradicionalno-avangardno; njihova poezija nije ni samo subjektivna, ni samo objektivna, ni samo personalna ni samo impersonalna, niti pak samo racionalna ili samo iracionalna, nego totalna, potpuna i sveobuhvatna, zasnovana na jedinstvu suprotnosti, na iskustvima generacija, sintetička i plodna za nova otvaranja. Ako bi se na osnovu istorijskih iskustava trebalo opredeljavati za neki od estetičkih ideala, pod uslovom da težimo najvišem i najplodonosnijem, da se takav ideal ne nalazi ni među pesnicima čisto romantičke ili pesnicima čisto klasičke orijentacije, nego tamo gde se one susreću i sintetišu i gde se na njihovim sintezama stvaraju veliki kvalitetni skokovi: u poeziji totaliteta, u nadrasanju suprotnosti i u njihovom jedinstvu. Uspostavljanje takvog estetičkog ideala naravno da nosi klicu moguće neostvarljivosti, jer ne obećava ni najtalentovanijima da će postići onoliko koliko, recimo, Bodler, Gete itd. čije su pojave pripremane generacijama i decenijama. Ali ta tendencija ka ostvarenju estetskog totaliteta, umesto da parcijalne istine proglašava za konačne, nudi svestrano stvaralačko samopoljenje čovekovo, upućuje da se čovek shvati i izrazi u potpunosti, da se samoostvari kao potpun, kao totalan čovek. Sem toga, kategorije klasičnog i romantičnog, tradicionalnog i avangardnog, koje se kod nas danas ispoljavaju u zaoštrenom vidu, anahronične su i praktično ne samo prevladane, nego i preživljene. To su ostaci starog humanizma, starih struktura mišljenja i pevanja i mišljenja među kojima se razlike sve više brišu pred ambicijama da se izrazi novi čovek čija je životna situacija daleko komplikovanija, ali čije su komplikovanije i izražajne strukture.



Herbert Rid