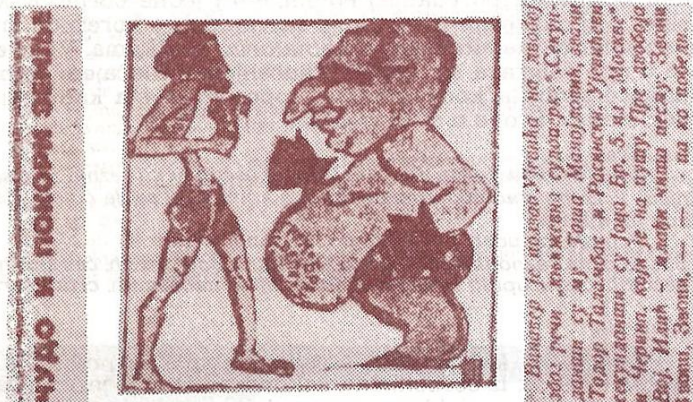


daje tekstu iluziju proze, dok se sa stanovišta ritma, jezičkog osamostalijavanja, slikovnosti, zvučnosti i nereferecnijalnosti pre može govoriti o poeziji nego o prozi. (Uz potiranje, odnosno, stapanje poetskih i proznih osobina u nekim »pričama« primećuje se približavanje ili svodenje teksta na redukovanu dramsku, dijalošku formu, prozni igrokaz.) Osim što vremenski, a i bitno poetički pripada periodu kasne moderne Priče koje su izgubile ravnotežu (osvrnemo li se na neke teze Aleksandra Flakera) jesu istovremeno, bar jednim svojim delom, i avangardni književni tekstovi. Iz *Stilskih formacija* navodimo niz konstruktivnih obeležja avangarde u koje se uklapa i Vinaverova knjiga:



— izgradnja novih struktura na pozadini određenog književnog sustava kao njegovo osporavanje »minus postupcima«;

— težnja prema otvorenim i prividno neobaveznim strukturama, očita u namjernoj fragmentarizaciji nekada cjelovite strukture, »nedovršenosti«, »slobodnom« upotrebom dijelova vlastitih struktura, variranj u istih tema i motiva, »prepisivanju« samoga sebe i dr.;

— uzajamno pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta (poetizacija proze, prozaizmi u poeziji i dr.), dakle upravo ono što Poggioli zove »*confusione dei generi*«;

— težnja prema sprezi različitih vidova umjetnosti (književnosti i slikarstva, književnosti i glazbe). . .«

Ovakve karakteristike (i) Vinaverove knjige bile su sasvim dovoljne da u fazi prvobitne recepcije njenoga autora proglasi za »neozbiljnog«, a u slučaju potpune »smetnje na vezama« i za dekadenta i perverznojaka (kritička artikulacija i jezik opisa po pravilu kasne u optimalnom iščitavanju inovacijskih dela). Ako se, danas, *Priče koje su izgubile ravnotežu* čitaju kao bezazleno, povremeno čak i naivno poigravanje jednog stvaraoca sa izražajnim mogućnostima jezika, stvaraoca koji će kasnije izaći na glas kao nacionalno literarno cerekalo, a u suštini će, zarad svoje raznolikosti, plodnosti i provokativnosti ostati nepoznanica sve do današnjih dana, u vreme javljanja Vinaverov eksperimentalizam smatran je za jeres najvišeg mogućeg reda, za prekoračenje one granice do koje se u literaturi moglo i smelo i dokle je propisivao (nepisani) SKG ukus. Pod Skerličevim okom i paskom pred nacionalnu literaturu stavljen je zadatak doseganja integralnog jedinstva estetike sa nacionalnim bićem — humanistička ali i zdravorazumska »svetozaromarkovićevska« projekcija — izraziti, nauštrb literarnih vrednosti, sve nacionalne posebnosti i specifičnosti — pretela je pojednostavljenjem, a Stanislavu Vinaveru, koji je, inače, imao sluha za vrednosti tradicije, no prevashodno kroz estetičku prizmu, nije prišao normativizam u bilo kojem obliku. Podatak da je Bogdan Popović nakon Prvog svetskog rata pozvao na saradnju u obnovljenom SKG-u sve najznačajnije moderniste, izuzev Vinavera, pokazuje koliko je raskorak bio veliki. Kasnije, taj će se raskorak, suprotno uvreženom očekivanju, (pa čak i uprkos činjenici da je Vinaver, obnovio, godinama posle, saradnju sa centralnim i najuglednijim međuratnim srpskim književnim glasilom) sve više i više produbljivati. Vinaver će celog života ostati *enfant terrible* srpske književnosti. No, podsticajnost i značaj prevratnika, jeretika (kao i književne margine) iznova je osvedočena na Vinaverovom primeru. Ideje koje su isprva nailazile na otpor (ponekad i na zgražavanje i omalovažavanje) kasnije su postajale generativne tačke novih literarnih postupaka. Sa Vinaverom, priče su zaista izgubile ravnotežu. Upravo na temelju tog i takvog (nadstvaralačkog) iskustva u srpskoj prozi docnijih vremena, uključujući i »nesvršenu sadašnjost«, ispisane su mnoge vredne i značajne knjige, vrednije i značajnije od *Priča koje su izgubile ravnotežu*, ali, jednim svojim delom, nesvesno dužne baš njima i njihovom autoru, Stanislavu Vinaveru.

nacrt za uporednu analizu nekih toposa u pesništvu ekspresionizma

(na primerima srpske, slovenačke i hrvatske poezije

bojana stojanović

1.1. Cilj ovoga rada je da ukaže na prisustvo nekoliko toposa (relativno postojanih motiva i na njihovu značenjsku vrednost) u pesništvu srpskog, slovenačkog i hrvatskog ekspresionizma. Terminološke nepreciznosti kada je u pitanju pojam i naziv *ekspresionizam*, posebno kada je reč o ekspresionizmu u srpskoj književnosti¹ još uvek postoje, i pored pokušaja pojedinih autora da na osnovu književnog materijala i eksplicitnih teorijskih tekstova pisaca uspostave njegovu poetiku.² Reference prema nemačkom ekspresionizmu, kao i prema avangardnim pojavama u ruskoj književnosti razdoblja od 1910. godine do približno 1927/28. godine, pokazale su se plodotvorne i nedovoljne u isti mah. Polazeći implicitno od teze da ekspresionizam u srpskoj književnosti nije imao prirodu programski formulisanog pravca (što jeste slučaj sa hrvatskim i slovenačkim), Vučković izvodi genezu ovog pokreta u rasponu od kosmičkog ekspresionizma do nadrealizma, obuhvatajući ujedno i pojave kao što su zenitizam, konstruktivizam, novi romantičari.³ Za hrvatsku književnost isti autor uvodi primereniju podelu na apstraktni i aktivistički ekspresionizam, i smatramo da bi ovakva dihotomija sa nekim manjim odstupanjima mogla da se primeni i na slovenački ekspresionizam.

1.2. Govoreći dalje, o tri faze srpske ekspresionističke književnosti⁴, Vučković navodi tri glavna stvaraoca koji reprezentuju svaku od ovih faza (Crnjanski, R. Petrović, M. Nastasijević), ali pored njih obrađuje i mnoge druge (Lj. Micića, S. Vinavera, R. Mladenovića, S. Miličića). Teškoća ovakvog pristupa je u tome što analizom pojedinačnih umetničkih poetika R. Vučković često gubi iz vida globalnu shemu poetike ekspresionizma i obrnuto, tako da uspostavljena načela srpskog ekspresionizma nekako stalno izmiču čitaocu u kakvom-takvom stilskom-poetičkom i žanrovskom jedinstvu. No, neka autorova polazišta kao i zaključke nesumnjivo moramo uzeti u obzir i prihvatiti, imamo li u vidu stvarnu diferenciranost ovog umetničkog pravca u srpskoj književnosti, kao i to da se naziv ekspresionizam najčešće implicitno i sasvim subjektivno podrazumeva, a samo u slučaju Vinaverovog *Manifesta ekspresionističke škole* i eksplicitno pominje.

1.3. Sa sličnim nedoumicama susretali su se i drugi proučavaoci ovog fenomena u srpskoj književnosti. Prema Predragu Palavestri, ekspresionizam bi ulazio u drugu etapu modernizma (od 1919. do 1927. godine)⁵, što se načelno poklapa sa Vučkovićevom klasifikacijom. I ovaj autor pripisuje pomenutom razdoblju niz heterogenih stilskih tendencija kao što su futurizam, ekspresionizam, nadrealizam, trajanje simbolizma, itd.⁶ Međutim, i ovde nema jedinstvene oznake za dominantni stil razdoblja, a takođe je premlao argumentata na osnovu kojih možemo razlikovati *ekspresionizam* od nekog drugog modernog književnog pokreta ili pravca.

1.4. Zajedničku, skupnu odrednicu *avangarda* za sve pomenute književne pokrete daje Aleksandar Flaker u svojim delima *Poetika osporavanja* (1982) i *Ruska avangarda* (1984), polazeći prvenstveno od strukturalnog jedinstva umetničkih dela koja su u ruskoj književnosti nastajala u razdoblju od 1910. do 1925. godine, i kojima je, pored ostalih,⁷ prirodno i svojstvo estetskog prevrednovanja društvene stvarnosti. Pitanje argumentacije ovog stava ostaje otvoreno, ukoliko se ne uvedu neka nova merila za umetničko delo. Ipak, bitna je ovde Flakerova teza da se avangardisti (a tu nesumnjivo spadaju i neki ekspresionisti), dvostruko negativno određuju prema tradiciji: s jedne strane, prema realizmu kao mimetičkoj literaturi, a, s druge strane, prema tzv.

modernizmu, odnosno njegovom dominantnom stilskom pravcu simbolizmu i njegovoj artističkoj koncepciji.⁸

1.5. Međutim, znatan broj ekspresionista nema svest o aktivnom delovanju, o izmeni sveta putem estetskog prevrednovanja. Uopšte, ovi umetnici poeziju mnogo manje eksplicitno povezuju sa ideološkim i klasnim zalaganjima. U tom smislu, možemo govoriti o njihovoj genetskoj vezi sa simbolizmom, koji se u srpskoj, hrvatskoj i slovenačkoj književnosti konstituisao tek krajem XIX i prve decenije XX veka, pod znatno drugačijim okolnostima nego u francuskoj i nemačkoj literaturi. Formalno-jezička dostignuća simbolista, kao i osvojeni prostor subjektivnog određenja prema predmetnoj stvarnosti, osnova su za dalju problematizaciju pesničkog subjekta u skladu sa duhovnom atmosferom ekspresionizma, kao i za tematsko i motivsko bogaćenje pesništva i književnosti uopšte.

1.6. Stoga ćemo ovde razmotriti one momente koji su bitno odredili poetiku tzv. apstraktnog ekspresionizma (R. Vučković) u pomenutim literaturama, uzimajući za osnovni kriterijum razlikovanja osim umetničkih i ideološki princip, a on se ogleda kroz odsustvo težnje za »optimalnom projekcijom«, odnosno izmenom društvenog poretka u *svetu*. Potom ćemo preći na analizu karakterističnih tonova koji se najčešće pojavljuju u poeziji srpskih ekspresionista Tadora Manojlovića, Sibeta Miličića, Ranka Mladenovića i Miloša Crnjanskog, slovenačkih pesnika Mirana Jarca, Alojza Gradnika, Antona Vodnika, te Antuna Branka Šimića.



mihail s. petrov: linoleum

2.1. Jednu od najranijih ispovesti pisanih u duhu ekspresionističke podvojenosti subjekta nalazimo u pismu Geoga Trakla Hermine fon Rauteberg (Beč, 5. X 1908). Pesnik ovde naznačuje i postupak apstrahovanja, sublimisanja stvarnosti, predmetnog sveta, o čemu je pisao i V. Kandinski u tekstu *O duhovnom u umetnosti*, a potom i mnogi drugi ekspresionisti, kod nas A. B. Šimić, T. Manojlović i drugi. Navešćemo jedan odlomak iz Traklovog pisma: »Kraj! Danas je ova vizija stvarnosti opet potonula u ništavilo, stvari su mi daleke, još dalje njihov glas, i ja opet slušam duševnim uhom melodije koje su u meni, i moje krilato oko opet sanja svoje slike koje su lepše od sve stvarnosti. Ja sam sa sobom, ja sam svoj svet. Sav moj lepi svet, pun beskrajnog lepoglasja.⁹ Košmarno, stravično suočavanje sa »golim životom« za pesnika ima katarzičko svojstvo, i proživljavanje »zavijanja demona« dovodi pesnikovu »lepu dušu« u stanje rastrojstva (videti o ovome i ostala Traklova pisma).

2.2. Za našu temu bitno je, međutim, to što posle ovakvog sudara sa bolnom predmetnom stvarnošću pesnik uspeva da se suoči sa sobom, da se putem svesti i intuicije usredsredi na sliku doživljaja, na apstraktni obris i simboličke konture svoje unutrašnjosti, i da »usnije« slike koje izražavaju višu, apstrahovanu stvarnost. Ovaj momenat sublimacije koji je plod pesnikove »lepe« i pročišćene nutrine rada novu harmoniju, koja pesnika preko njegovog subjektivnog doživljaja sveta i sebe povezuje najčešće sa kosmičkim prostorima. Zanimljiva je činjenica da se shvatanje poezije kao otiska ili slike sna pojavljuje i kod Ivana Cankara u poslednjoj zbirci *Podobe iz sanj* (Slike iz snova, 1917), a da u ovom smislu piše i Rade Drainac u svom *Programu hipnizma*; »U hipnizmu se živi na iskustvu preživljenja stvari... Hipnizam je – San ekstaze, bez krugova i opredeljenja... A principa ne postoji. Forma je kako san ocrtat.«¹ Dalje, pišući o Kafkinoj

umetnosti, Miran Jarc ističe da se Kafkin svet čitaocu ukazuje poput »slika iz snova.«¹¹ Čini se da je ova fantastična oznaka pojedinih ekspresionističkih dela posledica implicitne svesti njihovih autora o iracionalnom poretku pesničkih slika, čija se povezanost sa arhetipovima može sagledati i kroz analizu karakterističnih toposa.

2.3. Još jedan momenat potrebno je istaći pre nego što predemo na analizu i poređenje toposa. To j je kategorija intuicije, intuitivnog spoznanja suštine, što su još simbolisti istakli kao svoje načelo (termin je iz filozofije A. Bergsona), a ekspresionisti ga konkretnije vezuju za probleme pesničkog jezika, eterizma i duševnih sadržaja (Todor Manojlović, *Intuitivna lirika*, Sibe Miličić, *Jedan izvod koji bi mogao da bude program*).

U pomentom tekstu Todor Manojlović definiše pesnika kao nekog čija »koncepcija ili vizija lepote prevazilazi lepotu koja je data u stvarnosti. Taj nesklad između unutrašnjeg i spoljašnjeg, između subjektivnog i objektivnog pesnik oseća kao jednu nesnošljivu disonaciju koju treba izravnati, stopiti u harmoniju.«¹² Ova čežnja za beskrajem, za harmonizacijom sopstvenog subjekta sa prostorima vasiona, astralnog, jedan je pol apstraktnog ekspresionizma. Drugi, možda zaoštreniji pol svakako je individualno pesnikovo iskustvo smrti, ili osećanja koja stoje u vezi s njim: depresija, melanholijska, rezignacija, strah, strepnja i drugo.

2.4. S obzirom na pomenuta određenja, bliže ćemo razmotriti pet toposa koji se najčešće javljaju u pesništvu ekspresionizma, a to su: 1) topos kosmosa, 2) topos tela, 3) topos preobraženja, 4) toposi ritma i zvuka i 5) topos smrti. Svi navedeni stalni motivi pojavljuju se u srpskoj, slovenačkoj i hrvatskoj književnosti ovog razdoblja, s tim što je topos smrti nešto izraženiji kod slovenačkih pesnika, i predstavlja jednu od antropoloških i poetičkih konstanti ove literature u celini.

3.1. *Topos kosmosa – kosmizam*: pojavljuje se često praćen motivima ekstatičnog doživljaja prirode /sveta, u glavnom podrazumeva čežnju lirskog subjekta za oslobađanjem od sopstvene nesavršenosti i telesnosti, kroz sjedinjavanje sa kosmosom. Kod jednog broja pesnika kosmičke vizije imaju karakter panteističkog preplitanja subjektivnog principa u objektivnom, do stapanja sa apsolutom i gubljenja individualiteta. Kod drugih, pak, kosmos je poprište vaselenskog sukoba dobra i zla, Ljubavi i Smrti, pri čemu se pesnički subjekt javlja kao medijum apokaliptičkog, često destruktivnog podvajanja, do uništenja.

Razumljivo je da oba ovako postavljena odnosa variraju od slučaja do slučaja, u zavisnosti od konkretnih kontekstualnih značenja i od pratećih metaforičko-simboličkih konotacija.

3.2. *Ciklus pesama u prozi otvara zbirku Knjiga radosti* (1920) Sibeta Miličića, i naznačuje poetičku okosnicu ove zbirke. Veselje i Radost pojavljuju se ovde kao metafora za životni ritam, a ekstatični doživljaj subjekta i sveta oličen je u iskazu: »Radost je besvesno osećanje Večnosti«¹³ čime Miličić ukazuje na identitet pomenutih kategorija. Prvi ciklus pesama *Sunčani dan* intoniran je himnično, patetično i asociira na gotovo pagansko osećanje sveta i na predavanje suncu i materiji. Tajna »ljubavi neprekidne« koja postoji između Neba i Zemlje ujedno je i princip svekolikog postojanja života, ona je i izvor neprestanog ushićenja i ozarenja subjekta. U drugom ciklusu zbirke *Zvezdana noć*, Miličić prati put duše ka zvezdama i trenutak njenog spajanja, što je zaloga pesnikovog trajanja u vremenu i prostoru. Pomalo naivna antropomorfizacija kosmosa nastavlja se i u dve sledeće duže pesme u kojima se dalje varira motiv sjedinjavanja duše sa svemirom.

3.3. U zbirci *Knjiga večnosti* (1922) Miličić uvodi i neke prateće motive kao što je npr. motiv žene, koja oličava princip čistote, a pesnik/čovek je simbol za grešnost. Panteistička ekstaza naznačena u *Knjizi radosti* ovde dobija suptilniju umetničku obradu, i »večni zakon prirode« i pesniku daruje večito postojanje: »U svemu tajnu osetiv života./u svemu Večnost i sebe u svemu./ znam da u svemu živim od vekova./znam da ću večno živeti u svemu.«¹⁴ Miličićev kosmizam poznaje metaforička određenja tipa »kroz moje telo bije mlaz vatre, strast plamenom cveta«.

3.4. Posebno je zanimljiv paralelizam između lirskog subjekta i misli, što je osnova simboličkih odnosa i kod slovenačkog pesnika Mirana Jarca. Ovaj topos dominira celokupnim Jarčevim pesništvom, posebno zbirkom *Čovek in noć* (1927). Ritmičko i ekstatično doživljavanje prirode simbolisano je ovde slikom slapa (*Pod slapom*), a kosmos je najčešće metaforisan rečima noć, tama. Ljudska misao je onaj duhovni entitet koji povezuje i sjedinjuje čoveka sa kosmosom (pesme *Čovek in noć*, *Čovek*). Pri tom, M. Jarc uspostavlja metafo-

ričko-metonimijski odnos između čoveka i misli. U prvom slučaju, određenje je subjektivnog karaktera, u drugom opšteg. Samoća je jedan od najčešćih pratećih motiva kod ovog pesnika, njegovo ishodište i sudbina. Nego kao metafora praznine i ništavila, opasna granica poništavanja subjektivnog postojanja, rada u pesniku čežnju za besmrtnošću: »O, vasiono, ti muzika si pravilna i harmonični muk./bez smeha, bez plača, bezlično, bespolno.«¹⁵ Čežnja za mirom i spokojstvom kod Jarca podrazumeva i oslobađanje od straha pred nebićem, pred, za ljude, ravnodušnim neprozirnim kosmičkim prostranstvom.

3.5. Umetnički najuspelija konkretizacija ovog toposa prisutna je u stihovima A. B. Šimića, u knjizi *Preobraženja* (1920). Šimićev odnos prema ovoj konstanti najmanje je racionalan i racionalizovan, a ispovest/iskaz lirskog subjekta u potpunosti evocira celokupnu semantičku ravan pesme. Intuitivno poniranje u sebe i vlastitu duševnost/lepotu u Šimićevoj poeziji rezultira nekonvencionalnim metaforama: »Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći/iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro/ i s pogledima plivam preko polja livada i vode.«¹⁶ ili »O tako lak sam... nezemaljski... lebdim (i mogu stati na list stabla) Visoko iznad zemlje lebdim lagan kroza sfere«.

Sa-prožimanje lirskog subjekta i principa kod Šimića ima vrednost individualnog doživljaja, u onom smislu u kome je Trakl pisao, da su slike izraz subjektivnog »krilatog oka i uha«, kroz vlastito potapanje u sopstveno biće i projekciju antinomičnih doživljaja na svekoliku pojavnost.

3.6. Poezija Ranka Mladenovića iz zbirke *Zvučne elipse* (1928) primer je poimanja vasiono kao demoničnog lavirinta, u kome je egzistencijalna nesigurnost pesnika još više izložena opasnosti od uništenja. Mladenovićev lirski subjekt doživljava kosmos kao izvor destrukcije i smrti, koji, međutim, određuje i njega samog. Nagon za rastakanjem, nestajanjem, prepuštanjem uništavanju, na poseban način se povezuje sa toposom smrti: »Jer noćas u meni/planeta neka diše/i krade mi telo.«¹⁷ Ili: »O, raznizaću/slatkim potresom kičmeno moje vrelo prstenje«. Mladenovićeve težnja za samouništenjem javlja se ovde i kao posledica straha da ga ne uništi Bog, Sve-mir, iako se sopstveni subjekt istovremeno doživljava i herojski, kao titanski medijum kosmičke apokalipse.

4.1. *Topos tela*: ovo je jedan od najzanimljivijih i verovatno najkarakterističnijih toposa u pesništvu ekspresionizma. Motiv se u određenom svom vidu javlja kod gotovo svih postsimboličkih pesnika, i ujedno naznačuje jedan od čestih toposa savremene poezije.

Topos tela ima veoma širok obim značenja i asocijacija – od metafore shvaćene u erotskom smislu (a to je najčešće žena), preko tela kao simbola ljudske erotike uopšte i posebno čulne ljubavi, do simbola svega materijalnog u čoveku, nasuprot njegovim duhovnim, spiritualnim svojstvima. Kod jednog broja pesnika, telo podrazumeva konotaciju raspadanja, truljenja, ružnoće i rasipanje u ništavilu i smrti. Ovaj topos, s jedne strane, sugerise materijalno raspadanje subjekta i njegovo zanosno predavanje smrti, a s druge, lišavanje telesnih okova i spajanje sa fizikalnim silama.

4.2. Razmotrićemo stoga poetsku konkretizaciju ovog toposa kod nekoliko naših pesnika. U zbirci *Lirika Itake* (1919) Miloša Crnjanskog nalazimo nekoliko najlepših pesama koje su zasnovane na ovom motivu. Erotski doživljaj ženskog tela izaziva u pesniku melanholiju i tugu, svest o prolaznosti ljubavi, življenja, kao i slutnju smrti. Metaforičko jednačenje lirskog subjekta sa »granom što vene« i »vetrom sa lišća svelog, žutog« (*Serenata*), asocira na povezanost ovog toposa sa specifičnim strujanjima duha »sumatraizma«, sa čežnjom za daljinama i beskrajem. Konkretni erotski motivi u Crnjanskog su npr. »članak goli«, »golo telo«, »koža puna tankih žila«, »dojke sa punom kao kap vina«, »mrtvi, mramorni, večni udi«, »teška kosa kao crna svila« (pesme *Uspavanka*, *Mramor u vrtu*, *Oči*, *Priča*, *Trag*). U jednom slučaju, telo se javlja kao metafora prolaznog čulnog zadovoljstva, zasićenosti i dosade, nesavršenog oblika žudnje: »Razočaran od tvog umornog tela, (radoznalo milujem bludne i meke) velike oči bilja«. Ova zasićenost rada u lirskom subjektu čežnju za novim otelotvorenjem u duhu prirode, jeseni, vetra. Ljubavno uživanje sublimisano je u »svilu belu i miris blag«, i zove na putovanje duše, na animozno gubljenje i u porama bilja i u glasu vetra. U drugom slučaju, nagota ženskog tela asocira pesnika na smrt, ali i na večnu lepotu mrtvih udova (*Mramor u vrtu*). Stih »Sve nam dopušta telo« nagoveštava ekspresionističko poimanje ljudskog tela kao integralnog medijuma, celovitog kosmogonijskog sistema koji je sačinjen po uzoru na svemir, ali i na svetovno opijanje egzistencijalnim bolom i propadanjem.

4.3. Ova referenca nas ponovo dovodi poeziji A. B. Šimića, kod koga je motiv tela dobio možda najopštije simbo-

ličko određenje. Već sam početak Šimićeve pesme *Tijela*, koji glasi »tijela tijela./svagdje svuda./razasuta razvitlana./lakim kretom jednih Ruku«, asocira na univerzalnost tela kao sveukupne ljudske egzistencije, a u daljem toku pesme dodaje se, uz anaforsko ponavljanje reči »tijela« i glagolske oznake (»šute u molitvi«, »kriče u radosti«, »vrište u očaju«). Novina Šimićeve obrade toposa prvenstveno je u originalnim, alogičnim i nadrealnim metaforičkim spojevima koji potenciraju apstraktnost značenja i maksimalnu kondenzaciju, redukuju izraz: »Gola tijela radost plešu, ili »Gola tijela užas plešu«¹⁸. Ekspresivnost pesničkog iskaza Šimić postiže i kroz neubičajni ritmički raspored reči, gde je glagol obično na kraju stiha, a njegovo učestalo ponavljanje izaziva raspoloženje i utisak dinamike, tempa, brzine, isprekidanosti.

4.4. Telesni motivi često se pojavljuju u pesmama Ranka Mladenovića, ali i u njegovim ekspresionističkim jednočinkama *Dramske gatke*, sa kojima imaju zajedničku poetičku nit. Moglo bi se čak reći da je Mladenovićevo poezija izrazito taktalna, erotizovana i antropomorfizirana, kako u poimanju žene, tako i u doživljaju sebe, sveta i kosmosa. Već sam moto zbirke »Sam na svom koplju nosim svoju glavu« ukazuje činjenicu da lirski subjekt spoznaje telo kao »pijanor orgiju uma« i kao materijal (pršljenovi, kosti) za neku višu, duhovnu sintezu.

4.5. Spiritualni misticizam karakteriše pesništvo Antona Vodnika, posebno kada je u pitanju erotski odnos žene i muškarca. U nekim svojim elementima (ljubav kao podsećanje na smrt), Vodnikova zbirka *Vigilije* (1922) ima dodirnih tačaka sa pomenutim motivima kod Crnjanskog. Uobičajeni erotski motiv u ovoj zbirci je ruka ili oči, a zatim pogled, osmeh, itd. Vodnikova najčešća konkretizacija drage (koju pesnik naziva »sestra«) je »bela, čista«, što i ovde povezuje ljubav i smrt, a lirskom subjektu stvara izvor večite patnje: »O, lep sam u bolu svom: mesec sa zvezdama ustao je iz mojih ruku/ iznad tvoje glave.«¹⁹ I dalje čitamo: »Bela si kao muka u meni«, ne znajući da li je u pitanju draga, ili prizivanje smrti.

4.6. Specifičnu obradu ovog toposa nalazimo kod Alojza Gradnika, posebno u zbirci *De profundis* (1926). Oči, ruke, kosa i telo voljene žene pojavljuju se ovde u svojoj materijalizovanoj, ogoljenoj slici truljenja i raspadanja, kao »leš koji će uskoro izgristi crvi«. Ljubav iz Onostranosti, mrtva draga koja nije idealna madona romantičara, već zastrašujuće lice smrti i slasti u isti mah, verovatno je najradikalniji primer preplitanja Erosa i Tanatosa, koji u srpskoj književnosti poznaje i Sima Pandurović.²⁰

5.1. Semantičku srodnost sa pomenutim toposom tela vidimo u sledećem karakterističnom motivu, a to je *preobraženje*. S jedne strane, moguće ga je posmatrati kroz udvajanje muškog i ženskog principa, kroz erotsko sjeđinjavanje u vatru, plamenu, gorenju. Preplitanje oblika u ludom plesu tela i krvi teži opet dostizanju beskraj, u ritmu čežnje za oslobađanjem sopstvenog pola. Ovaj se motiv javlja u Kafkinjoj prepisci sa Milenom, a zatim na veoma sličan način ga postavlja i, recimo, Miran Jarc²¹, koji motivski gledano nije izraziti ljubavni pesnik, ali je u svojoj korenspondenciji bio izuzetno zaokupljen pitanjima integracije muškog principa Ritma i ženskog načela – Melodije.²²

5.2. Pomenute Šimićeve pesme iz zbirke *Preobraženja* podrazumevaju ovo preplitanje erotskih polova, ali i šire, na planu univerzalnih preobražaja samog subjekta. Stih iz pesme *Moja preobraženja* rečito govori o ovom postupku: »Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta/i bezbroj puta uskrsnem«. Ovde pesnik ukazuje na relativnost intimnog, subjektivnog doživljaja života/smrti i traži od tvorca da ga preobrazi u »svijetlu, nepromenljivu i večnu zvijezdu«, čime se opet naglašava čežnja za idealnom projekcijom.

5.3. U zbirci Todora Manojlovića *Ritmovi* (1922) nalazi se pesma pod naslovom *Preobraženje*. Aluzija na mitskog Narcisa pesniku je polazište za asocijativno nizanje zamišljenih scena/sećanja po ugledu na Ovidijeve *Metamorfoze*. Klasično nasleđe omogućava Manojloviću da uskrsne topos o preobražaju i da »šarenim slikama ispriča čudnu bajku svojih lutanja i preobraženja.«²³

5.4. Magični zov metamorfoza mestimično se pojavljuje i kod R. Mladenovića. Identifikacija lirskog subjekta sa zvukom – »postajem zvuk gigantske tajne.«²⁴ dovodi nas i do novog toposa, koji ćemo pokušati da definišemo i analiziramo na nekoliko primerima.

6.1. *Toposi zvuka i ritma*: oni svakako svedoče o vezi apstraktnog ekspresionizma i simbolizma, s tim što su ovi toposi u poetici ekspresionizma dobili još šira i obuhvatnija simbolička određenja. Muzika i zvuk dominantni su elementi poetike simbolizma, a izraženi su u zahtevu da se poezija (reči) i njihova zvučna vrednost sliju u jedan kvalitet, koji će najvernije sugerisati tajnovitost simbolističkog teksta. Ekspresionisti u ovom stavu odlaze još dalje: on se proširuje

ruje i na poetski ritam, koji u jednom smislu izražava »promenljivi ritam raspoloženja« (Crnjanski), dijalektičku oprečnost ambivalentnih doživljaja lirskog subjekta, a zatim se ritam ističe i kao glavni nosilac ekspresivnosti (intenzivnosti, emocionalnosti) ključnih reči, segmenata slobodnog stiha, koji se približava arhetipskim osnovama mitskog osećanja sveta (A. B. Šimić, *Tehnika pjesme*). Nas ovde manje zanima versifikaciona strana slobodnog stiha²⁵, a više topos zvuka i ritma kao stilske figure čiji spektar značenja takođe ulazi u osnove poetike ekspresionizma.

6. 2. Najširu teorijsku postavku ovog toposa nalazimo kod Stanislava Vinavera u tekstu *Manifest ekspresionističke škola* (1920) i A. B. Šimića u eseju *O muzici forma*. Ovde se zvuk i muzika poimaju kao opšti principi kosmogonijskog poretka svemira i sveta, a u tekstovima nekih drugih autora on dobija i konkretnija, subjektivna značenja. Formalno oslobađanje jezika ekspresionističke poezije odvijalo se naporedo sa izmenom semantičke perspektive toposa zvuka (šire muzike), koji osim konotacije da predstavlja granicu približavanja prema suštini, podrazumeva i granicu prema ništavilu, nebiću. Istovremeno, muzika asocira i dinamički princip heterogenih doživljaja subjekta i stalnih promena u predmetnoj stvarnosti. Zanimljiva je i konotacija ritma koja ukazuje na tu stalnu promenu svesti lirskog subjekta, na modalitete njegovih egzistencijalnih i afektivnih preživljavanja. Topos zvuka i ritma često je u vezi s toposom linije, elipse, kruga i sl., kao i likovnim elementima (bojama), tako da se pouzdano može govoriti o *sinkretizmu* muzičkih, likovnih i poetskih motiva kod ovih pesnika, što takođe ukazuje na njihovu avangardnu orijentaciju.



6. 3. Već sam naslov Mladenovićeve zbirke *Zvučne elipse* potvrđuje napred izrečena zapažanja. Reč »elipse« sugerise simboličke obrise duše, a pridev »zvučne« njenu nematerijalnu supstancu i kosmičku provenijenciju. Najčešće pominjani motivi u Mladenovića su: arija, pesma, muzika, sfera, šapat, litica zvukova, harmonija, hor ludih anđela, paklene sonate, itd. Osim svoje simboličke konotacije tajnovitosti, Mladenovićeve metafore sugerisu i viziju apokaliptičkog rasula svemira i sveta: »O dušo!/Živa muziko moja!/Opet smo noćas, ko do sad često,/lutali tamo/gde je i boja/i dan i vreme/i san/i mesto/i sav smiso presto«. Slika »crne čudne flaute« koja je naćinjena od »kostiju prošlih vekova« praćena je »arijom strašnom« koja odzvanja kroz vasionu, preteći pesniku uništenjem. Jedna od sigurno najuspelijih Mladenovićevih pesama je ona pod brojem XIX (str. 40 u knjizi), gde se pesnik najviše približio nirvanističkom doživljaju smrti koju metaforise zvuk. Pesma počinje slikom lirskog subjekta koji »opružen nežno na mesecu leži«. Muzika koja se potom čuje evokacija je prolaznosti, što je potencirano osećanjem noćne strave, završni stih »Mrtvu je ja samo/nosim na rukama« asocira na graničnu vrednost Tanatosa s kojim se pesnik suočio.

6. 4. *Ritmovi* Todora Manojlovića spadaju u red zanimljivijih pesničkih knjiga ovog razdoblja u srpskoj književnosti. To je istovremeno i jedan od prvih pokušaja unošenja metatekstualne komponenta u strukturu pesničkog teksta. Većina Manojlovićevih pesama pokazuje ovaj metaliterarni kvalitet, bilo da se u njima aludira na likovnu umetnost

(slika), ili na muzički motiv (recimo pesma *Uz jednu svesku simboličkih stihova*). Posebna vrednost ove zbirke je i u ritmu samog slobodnog stiha, koji se približava proznom ritmu rečenice, ali o tome sada neće biti reči.

6. 5. Motivi iz muzičke sfere javljaju se kod Manojlovića u značenju originalnih, začudnih metafora, kao npr. »Lepi prebela galeb/Sa ogromnim krilima/Vitkim i zvučnim./Kao dve silne tajnstvene harfe«. Uopšte, metafore koje svoje ishodiste imaju u helenskom nasleđu, a u ovom slučaju ukazuju na orfičku/orfejsku svepovezanost sveta, kod Manojlovića su česte, i takođe predstavljaju jedan od vidova stvaranja topologije ekspresionizma.²⁶ Tako, motivi muzike i ritma ovde asociraju na kontrast i oprečnost doživljaja sveta kroz ekstazu i mir (pesme *Ver Sacrum, Notturmo*), ili imaju funkciju evokacije, odnosno anticipacije Velike Sreće, daleke jave, itd. (pesme *Ispovest, Mit*). Manojlovićevi *Ritmovi* u jednom broju pesama nastavljaju Prustovu tendenciju uspostavljanja prostora sećanja preko muzike i ritma kao sažetog, sublimisanog vremena, a u drugom najavljuju, predskazuju otkrovenje budućeg sveta.

6. 6. Slične tendencije mogu se zapaziti i kod Sibeta Miličića (u pesmi *Muzika prošlosti, Knjiga večnosti*), kao i kod Mirana Jarca. Prikazanja sna javljaju se u Jarčevoj poeziji kroz zvučne, halucinantne slike (pesma *Besi – Duhovi*), a ritam životnog smenjivanja, kruženja, nalazimo u pesmi *Vrti-ljak* (Vrteška). Čudesna melodija koja goni »dete, devojku, skitnicu i vojnika« u magični krug iz koga nema izlaska, povezuje Jarca sa temama klasične i naročito barokne poezije. Tema svezaborava daruje čoveku večni mir i spokojstvo. Karakteristična je pesma u tom smislu *Godba na potaplja-joći se ladji* (Muzika na ladi koja tone), gde je ovaj motiv dobio i svoju kolektivnu, depersonalizovanu konkretizaciju, a paralelni motiv možemo naći i u Kosovelovoj viziji *Tragedija na oceanu*.

6. 7. Poslednji pesnik koga bi u kontekstu ovog toposa valjalo pomenuti je Srećko Kosovel. *Godba pomladi* (Muzika proleća) ističe muziku kao vitalistički, aktivistički princip delovanja, ljudsko stremljenje ka »Crvenoj obali«. *Alarm* već samim svojim naslovom sugerise raspad zapadne civilizacije, koji je pesnik opevao u svojoj poznatoj pesmi *Ekstaza smrti*. Zanimljiv je i naslov *Ostri ritmi* (Oštri ritmovi), gde Kosovel kaže: »Ja sam slomljeni luk nekog kruga«, ističući fragmentarnost svog i sveljudskog postojanja, kao i nemogućnost aktivnog ljudskog angažmana.

7.1. Kosovelova poezija zasnovana je na poslednjem toposu koji ćemo u ovom radu samo naznačiti, a to je *topos smrti*.²⁷ kompleksnost ovog motiva u pesništvu ekspresionizma zahteva mnogo temeljniju analizu svih njegovih aspekata, posebno kod slovenačkih pesnika, kako je već istaknuto. Ipak, naznačićemo neke od mogućih smernica za njegovu analizu, imajući u vidu i dosad proučene topose, koji svojim semantičkim vrednostima uključuju i konotaciju smrti, ništavila.

7.2. Možemo reći da simboli ekspresionističkog pesništva nose u sebi ambivalentna određenja: jedno bismo mogli da definišemo kao čežnju za Erosom, bilo da je u pitanju erotska ljubav prema suprotnom polu, ili Eros kao princip uredenja sveta. Drugo određenje je čežnja za Tanatosom, koji takođe ima bezbroj konkretnih asocijacija. Ekspresionistički pesnik na osnovu vlastite podvojenosti neprestano doživljava blizinu i jednog i drugog principa. Strah i strepnja od stvarnih egzistencijalnih sukoba potencira u njemu čas čežnju za smrću kao izbavljenjem, čas za smrću kao idealnom dragom (S. Kosovel u oba slučaja). Usled ove isprepletanosti, ljubav se doživljava kao evokacija prolaznosti i smrti (Crnjanski, A. Vodnik). Kosmički prostor je kod nekih pesnika poprište sudara ovih sila, a pojedinac je metaforisan ili gigantski (R. Mladenović), ili bespomoćno (M. Jarc). Mrtva draga kao lice ljubavi i smrti istovremeno, kao ukrštaj ovih principa javlja se kod Alojza Gradnika. Iz svega rečenog možemo zaključiti da se analizirani toposi pojavljuju u međusobnoj, dijalektičkoj povezanosti, da jedan često nagoveštava drugi, i da su simbolička značenja ovog toposa bliska u srpskoj, slovenačkoj i hrvatskoj književnosti. Osim pomenutih, trebalo bi obraditi i topos boje, mada o tome već postoje radovi nekih autora.²⁸

8.1. Ostaje nam još da na kraju razmotrimo neke reference prema savremenoj, posleratnoj poeziji. Pesnici ovog razdoblja nesumnjivo su anticipirali neke motive, teme, jezička i versifikaciona rešenja u potonjem pesništvu. U srpskoj književnosti se ovaj proces itenzivirao, zahvaljujući i iskustvu nadrealista, koji u inovativnosti, međutim, nisu otišli mnogo dalje nego što se može reći za najbolja dostignuća ekspresionista (naravno, ovde nisu uzeti u obzir pesnici kao što su Rastko Petrović zbog svoje autohtone avangardne orijentacije, ni Momčilo Nastasijević, usled speci-

fične pozicije njegove poezije, kao i poetike koja se nadovezuje na neke druge književnoistorijske kontinuitete u srpskoj književnosti). Isto tako, nismo pomenuli Tina Ujevića u hrvatskoj književnosti, čija poezija, smatramo, otkriva neke srodne elemente u poimanju kosmosa, spiritualne ljubavi, itd.

8.2. Uopšte govoreći, panteistički doživljaj prirode (sveta koji su najčešće isticali ekspresionisti, kroz lirsku evokaciju ljubavi i smrti, može se sresti kod nekoliko posleratnih srpskih pesnika, naravno, uključeno u drugačiji poetički koncept. Ove crte odlikuju poeziju Milana Dedinca, Dušana Matica, Aleksandra Vuća, zatim Tanasija Mladenovića i Stevana Raičkovića. Od mladih pesnika u srpskoj književnosti, topisi preobraženja, tela i zvuka mogu se naći recimo u poeziji Živka Nikolića, Nemanje Mitrovića, Ivane Milankov, Zorana Đerića, i nekih drugih, prvenstveno u okvirima palimpsestnog preplitanja pojavnih maski i suštine.

8.3. U hrvatskoj književnosti, Šimićeva »revolucija« slobodnog stiha i ritma ostavila je mnogo više uticaja na potonje pesništvo, negoli njeni motivski i poetički izvori. Ipak o vezi s apstraktnim ekspresionizmom možemo govoriti u slučaju poezije Nikole Šopa, Vesne Parun i Vesne Krmpotić, i delimično, Danijela Dragojevića.

8.4. U slovenačkoj književnosti je nasleđe simbolizma i apstraktnog ekspresionizma, čini se, danas najviše prisutno. Poezija Ceneta Vipotnika, Jožeta Udovića, Kajetana Kovića, Gregora Strniše, a u poslednje vreme i Daneta Zajca otkriva bitne povezanosti a sa tradicijom pomenutog pesništva. Osim toga, poslednje Tauferove, Šalamunove, Svetinine i Grafenauerove zbirke svedoče o aktualizaciji nekih pesničkih postupaka koji u poetici postmodernog razdoblja u slovenačkoj književnosti funkcionišu na drugi način, čuvajući, međutim, svest o svojim izvorima. Metatekstualna usmerenost, aluzivnost i metaforičnost jezika, simbolika boja, losmizam i čežnja za smrću odlikuju i pesništvo mlade generacije slovenačkih pesnika Borisa A. Novaka, Štefana Remica, Majde Kne, Jureta Potokara, Aleše Debeljaka i Alojza Ihana.

8.4. Pomenute protumačene topose valjalo bi, nekom drugom prilikom, uporediti i sa njihovom pozicijom u prozi i naročito dramati ekspresionističkog razdoblja u jugoslovenskim književnostima, čime bi poetika ekspresionizma nesumnjivo bila upotpunjena i ovim svojim aspektom.

komentari uz srpsku i slovenačku ekspresio nističku dramu

walter gerstberger

bojana stojanović

Lirska drama *Istočni greh* (1920) Ljubomira Micića¹ sa svojim paradoksalnim podnaslovom *Misterij za bezbožne ljude čiste savesti*, pridružuje se nizu modernih dramskih i drugih književnih dela koja svojom ambivalentnom strukturom traže nove oblike umetničkog izraza. Žanrovski nazivi *misterija* i *pasija* pojavljuju se i u nemačkoj dramskoj književnosti ekspresionističke decenije (1910–1920) i upućuju na, širom Evrope u Srednjem veku, omiljeni pozorišni žanr sa religioznim sadržajima, dramatiizovanim biblijskim motivima, pre svega, iz Isusovog života. Kao što konstatuje Annalisa Viviani u svojoj studiji *Das Drama des Expressionismus* (München 1981), mogu se uočiti podudarnosti između srednjovekovne misterije i formalnih tendencija ekspresionističke dramaturgije, koje se ogledaju u mnogobrojnosti slika i radnji. Osim ovih, nazovimo ih spoljašnjih paralela, autorica suštinsku srodnost između ova dva tipa drame vidi u težnji ka univerzalizaciji, a ona se manifestuje »uzimanjem u obzir čitavog sveta i duhovnog prostora«².



b. konjevodi: ljubomir micić

1. Na ovaj problem ukazali su, između ostalih, Radovan Vučković u tekstu: *Ekspresionizam – stilski formacija ili duhovni pokret*, i Viktor Žmegač u studiji *Metodološka problematika naziva »ekspresionizam« u književnoj povijesti*, oba rada objavljena u zborniku *Obdobje ekspresionizma u slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljubljana 1984, prvi na stranama 69–80, drugi na str. 81–90, a potom preštampan u Žmegačevoj knjizi *Težišta modernizma*, Liber, Zagreb 1986, str. 63–72.

2. Od svih pokušaja najznačajniji je Radovana Vučkovića u knjizi *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svetlost, Sarajevo, 1979.

3. U pomenutoj knjizi, na str. 181–307.

4. R. Vučković razlikuje tri etape ekspresionizma u srpskoj književnosti: prvu od 1919. do 1921, drugu od 1921. do 1923, i poslednju od 1923. do kraja decenije, otkrilike do 1930. godine, na str. 185–186.

5. Predrag Palavestra, *Nasleđe srpskog modernizma (književne ideje kao oblik duhovne kulture epohe)*, u *Nasleđe modernizma*, Prosveta, Beograd 1985, str. 152.

6. Isto, str. 179.

7. O strukturalnim odlikama avangardnih tekstova Flaker piše u knjizi *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb 1982, str. 20–33.

8. A. Flaker, *Ruska avangarda*, Globus, Zagreb 1984, str. 59–61.

9. Citirano prema *Iz pisama Georga Trakla*, *Književna kritika* XVI, br. 6, 1985, preveli W. Gerstberger i B. Stojanović, str. 121.

10. Rade Drainac, *Program hipnizma*, *Hipnos* 1922, br. 1.

11. Miran Jarc, *Franz Kafka, Dom in svet* 1931, br. 7, str. 389.

12. Todor Manojlović, *Intuitivna lirika, Misao* 1922, br. 1, str. 691–692.

13. Sibe Miličić, *Knjiga radosti*, Knjižara Gece Kona, Beograd 1920, str. 4–5.

14. Sibe Miličić, *Knjiga večnosti*, Knjižara Gece Kona, Beograd 1922, str. 45.

15. Miran Jarc, *Čovek in noč, Vergerij* (izabrano delo), Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, str. 30.

16. Antun Branko Šimić, *Pjesme i eseji*, Matica hrvatska, Zagreb 1964, str. 28.

17. Ranko Mladenović, *Zvučne elipse*, Knjižara Gece Kona, Beograd 1928, str. 9.

18. A. B. Šimić, *Pjesme i eseji*, str. 18.

19. Anton Vodnik, *Vigilije, Glas tišine*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1985, str. 28.

20. Pogledati o ovoj temi rad Marije Mitrović *Motiv mrtve drage kod Pandurovića, Disa i Gradinka*, *Književna istorija*, knj. III, br. 9, 1970, str. 71–90.

21. O značaju korespondencije za poetiku Mirana Jarca pisali smo u studiji *Poetika Mirana Jarca u kontekstu književnosti između dva rata*, *Književna istorija*, XVIII, br. 67–68, 1985, str. 275–318.

22. Pismo Zinki Jarc od 18. I 1919, MS 195 III, št. 51, Studijska knjižnica »Miran Jarc« Novo Mesto.

23. Todor Manojlović, *Ritmovi*, Beograd 1922, str. 36.

24. Ranko Mladenović, *Zvučne elipse*, str. 40.

25. O tome videti recimo rad Svetozara Petrovića *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnog stiha, Oblik i smisao*, Matica srpska, Novi Sad 1986, str. 431–455.

26. Značajan prilog ovoj temi predstavlja rad Svetlane Slapšak, *Neki vidovi odnosa prema helenizmu u meduratnoj srpskoj književnosti*, *Književna istorija*, XV br. 57–58, 1982, str. 127–142.

27. Neke dominantne semantičke vrednosti ovog toposa naznačili smo u radu *Kompleksnost teme smrti u poeziji Srećka Kosovela*, *Znak* 1981, br. 14, str. 73–76.

28. Aleksandar Flaker, *Slikarstvo u besedami*, *Sodobnost* XXXIII, br. 1, 1985, str. 72–78.