

NADREALISTIČKA METAFORA MIHALA BABINKE

U nazužem smislu, nadrealizam je jedan način pisanja, u širem jedan filozofski stav koji je u isto vrijeme neka mistika (ili koji je to bio), jedna poetika, i jedna politika.
Marcel Rejmon: Od Bodlera do nadrealizma!

Ovu Rejmonovu definiciju nadrealizma, iz velikog broja drugih, više ili manje sadržajnih i određujućih, izabrali smo slučajno, i kada ćemo se u sledećim rečima uglavnom nje pridržavati, biće svesni toga da umesto nje vodičem bi nam mogle biti isto tako i reči Morisa Blanšoa o nadrealizmu, pa čak i reči samog Andre Bretona. Najzad, postoji mišljenje da sve što je napisano o ovom književnom pravcu relativno je u odnosu na njegovo suština relativizatora hijerarhije čvrstih i ustaljenih vrednosti, vrednosti poetskih, no više onih koji se tiču Weltanschaunga. Sa ovoga stanovišta, teorijski, nadrealizam je još uvek otvoreno pitanje. Mi nismo sebi postavili cilj teorijskog ispitivanja nadrealizma, samo konstatujemo: u svoje vreme je bio ishodište i tribina najčistije evropske avantgarde, protutnjao je duhovnim nebom Evrope, kao neposredno pre njega dada, ostavio za sobom tragove na koje se kritički, nastavlja savremena poezija. Ostvarenja nadrealističke poezije su neiscrpni bunar imaginacije, u koji zahvata moderan pesnik. Možda se sa nadrealizmom dogodilo upravo ono s čime se prvi ortodoknski nadrealisti ne bi mogli pomiriti, s čime se Breton do kraja života nije pomirio: nadrealizam je postao tradicija savremene avantgardne poezije. O tome svedoči i formiranje određenih književno-teorijskih termina na osnovi nadrealističkih pesničkih tekstova, koji su, u početku, služili kao semantička konfrontacija novog pesništva sa starim, ili starijim, što znači i sa samim nadrealističkim, dok se u potpunosti nisu ustalili i čine određeni obrazac u razvojnom nizu književno-teorijske problematike. A nadrealizmu prve etape, valjda, ništa nije bilo tako daleko kao formiranje vlastite normativne poetike. Kad je Breton definisao nadrealizam kao „čist psihički automatizam“, kao „diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije“, u prvom redu je htio tu novonastalu poeziju da konfrontira sa starom, a problemom izraza se nije zanimal. Do duše, izraz je kod nadrealista bio nešto imenito poetskoj misli, znači prvi deo Rejmonove definicije celom svojom širinom uliva se u drugi.

Ali, mi želimo da govorimo o nadrealističkoj metafori jednog pesnika vojvođanskih Slovaka. Ravan našeg interesovanja zato nije omeđena integralnim nadrealizmom, ne njegovim vremensko-estetskim realijama, već onim što se danas zove nasledjem nadrealizma. Ako ćemo se pozivati na dela i misli nadrealista, posmatraćemo, pre svega, njihovu opštiju vrednost, onu kojom izlaze iz duhovnih prostora nadrealističkih grupa, kojom se uvršćuju u sistem istorijskih vrednosti.

Nije cilj ovih razmišljanja svrstati Mihala Babinku među zakasnele nastavljače nadrealističke poetike, još manje izjednačiti njegovu poeziju sa stremljenjima nadrealista. Zato asocijacije koje slede treba da ostanu samo asocijациje, bez strožih posledica po celovitiji profil poezije Mihala Babinke. Imajući to na umu, ne upoređujemo, samo konstatujemo srodnost, korespondenciju nadrealizma i Babinkine poezije koja može da se nametne čitaocu. Nadrealizam je bio, uglavnom zbog svog nesvakidašnjeg duhovnog lika, od čitalaca u početku frontalno odbijan. Slično Babinka kod slovačke vojvođanske javnosti nailazi na velike otpore, zbog „nerazgovetnosti“ njegove poezije nestandardne logike, i polako se njegova poezija „spušta na zemlju“ (kao što je rekao pesnik Vičazoslav Hronjec), ili se čitalačka publika dizala do nje gore (što je rekao, polemički se osvrćući na tu Hronječevu krilaticu, sam pesnik). No, ni jedan pesnik vojvođanskih Slovaka nije toliko razbijao zidove ustaljene pesničke strukture, estetičke i stilističke norme, kao Babinka. Možda Babinkino rvanje sa vremenском i prostornom normom nije bilo tako radikalno kao nekad kod nadrealista, možda je bilo samo instinktivno, kao svački individualni nastup, no ipak ga ovde očenjujemo kao pokušaj prekoračivanja barijera više-manje ustaljenih literarnih normi.

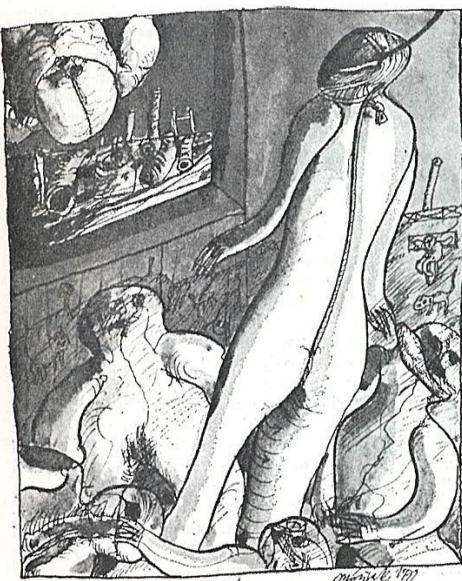
I mada Mihal Babinka u prostoru književnog areala vojvođanskih Slovaka nije imao pred sobom takvu drugu suprotnu, duhovnu obalu da bi mogao, recimo kao slovački pesnik, pripadnik nadrealističke grupe Rudolf Fabri da peva „smrt slavujima i zebama“² ipak pesnička slika već u njegovoj drugoj knjizi, *Prostorij*, inovira većinom neposredni izraz poezije vojvođanskih Slovaka:

*Som strom a smädna veta života
Iud'om na uspokojenie do prsti zastoknutá
Nádej*

*(Drvo sam i žedna rečenica života
ljudima radi umirenja u les zabodena
Nada)*

Juraj Mučaji⁴, na primer, pesničkim iskazom rasterećuje napon svog subjekta, dok Babinka svoj pesnički subjekt izjednačava sa pesmom, s njenom genezom i njenim značenjem. Pesma i pesnik nisu više dva pola, prvi kao rezultat duhovne fluorescencije drugog. Put od pesnika ka pesmi je, putem neposrednog odnosa sa samim sobom, je sve to što sam u jednoj emocionalnoj situaciji ja. Taj odnos moguće je postići, pre svega, ontološkom negacijom svega što se javlja kao kočnica razvoja, znači i razbijanjem strukture jezika koji je postao nepogodan za izražavanje novog značenja. Prema Morisu Blanšu, u nadrealizmu „jezik izgleda ne samo da je žrtvovan, nego i ponizan. Međutim, u pitanju je jedna druga stvar: jezik nestaje kao oruđe, ali on je postao subjekt“⁵. Reči u odnosu prema sebi postale su slobodne, deluju kao autentični spontanitet. Blanš je mislio ovde na automatsko pisanje, taj najproblematičniji pronačelač nadrealizma, o kojem sam Breton veli: „Povest automatskog pisanja u nadrealizmu bila bi, ja se ne bojam da to kažem, povest neprekidne nevolje“.

Pesništvo Mihala Babinke ne može biti postovano sa automatskim pisanjem, koje su i sami nadrealisti pre ili kasnije napustili; već citirani dvostih može da ilustruje njegovu težnju da premesti jezik-oruđe. Njegov pesnički subjekt identificuje se sa oblicima pesme, koji izazivaju dojam da pesma nije medijum govora, već govor sam za sebe. Stih „drvo sam i žedna rečenica života“ nije standardan iskaz koji se misaono ostvaruje već kao oslobođen iz prostora pesnikove svesti. Upravo ovaj stih odlično ilustruje kontinuitet sadržine subjekta, naše svesti o postojanju takve sadržine i izražavanja osećanja koja izaziva ta sadržina. Citirani stih bez sumnje je značajni ključ pesme, utoliko više što se u njemu metaforička identifikacija stepenuje (znači, može se govoriti o nadrealističkoj dvostopenoj metafori) i u isti mah pesma dolazi do emocionalne definicije. Prvi stepen identifikacije, „drvo“, kroz drugi, „žedna rečenica života“, postao je egzistencijalna samo-stvarnost, prozračna imaginativna senzacija. Neko je rekao da postoje neposredni pesnici i pesnici neposrednosti — Mihal Babinka pripada ovoj drugoj grupi, kao i najautentičniji nadrealistički pesnik Pol Elijar. Babinkina pesma *Nada* pokazuje nam na krajnjem razliku između neposrednog pesnika i pesnika neposrednosti: prvi nikad ne bi počeo svoj iskaz metaforskom identifikacijom, koja predstavlja kod drugog duhovno stanje, nešto što već postoji. Verovatno bi govorio o kontinuiranoj evoluciji u njemu prisutnih emocionalnih naboja, dok se, u takvom slučaju, do konačne geneze pesme dolazi tek u komunikaciji sa drugim subjektom. Mislimo ovde na one pesme koje, slikovito kazano, „završava“ čitalac, pesme koje gube svoju namenu ako ne izazovu reakciju sličnu duhovnoj situaciji iz koje su ponikle. A metaforska identifikacija, odmah u drugom stihu pesme *Nada* („drvo sam i mogu da letim bezbrojem svoga lišća“) već je u sebi završena duhovna situacija; mi možemo prema njoj zauzeti različita emocionalna stanovišta, može da nas pesnička slika, koju ova situacija konstituiše i odbije, ona ništa ne gubi u svom totalitetu, jer



mi s njome, s njenim pesničkim ekvivalentom, moramo da računamo kod daljeg praćenja misaone struje pesme. A pesničke slike Mihala Babinke kao da nastaju prema sentenci Pjera Reverdija: „Ako čula potpuno odobravaju sliku, ona je ubijaju u duhu“. Duhovna situacija pesme Mihala Babinke u prvom stepenu metaforske identifikacije izražena je pesničkom slikom koja se realizuje u materijalnom obliku. Semantički je nedefinisana, drukčije rečeno nalazi se u ravni nultog emocionalnog konteksta. Emocionalno je osmišljava drugi stepen metaforske identifikacije, i kada dođemo do njega, do te „žedne rečenice života“ Semantika pesme odjednom se pojavi i boje pesničke slike rasprsnu se u bezbroj valera. Naravno, pesnička slika ovde nije realizovana u obliku, već je spiritualna, magična, zato što je dobila osobinu ispravljanju kontradikcije; nedorečena do kraja, i zato difuzno usmeravajuća, ona je tačno prema nadrealističkim intencijama magični oblik principa identiteta bića.

Šta je, u stvari, značila pesnička slika kod nadrealista? „Porok zvan nadrealizam sastoji se u neumerenoj i strasnoj upotrebi slike koja iznenaduje“¹⁸, veli Luj Aragon. Nadrealističke pesničke slike iznenadivale su više i dublje u kulturnu javnost vojvodanskih Slovaka pesničke slike Mihala Babinke. Ne bi se moglo reći da je Babinka uvek određivala svoj glas prema Bretonovom „samo čudesnost je lepa“. Nikad u njegovim pesmama čudesnost nije sama sebi cilj, mada je ponekad tako snažna da se zatvara u sebe. Ako pažljivije posmatramo pesničku sliku:

Tam za tým stromoradím možno čúco-
riedky blúzna
vo sne a zo sna
(Na počiatku zem, Rozkoš nenávratov)

(Tamo iza tog drvoreda možda borovnice
buncaju
u snu i iz sna

I bi zemlja, Raskoš nepovrata)

odmah će nam postati jasno da se ovde, kod analize, ne možemo služiti metodom čiste egzegeze. Postoji nešto u nadrealističkoj poeziji što bi se moglo nazvati metaforskim akcijom, kretanjem u pravcu unutrašnjosti. Vizuelna pesnička slika drvoreda, iza kojeg „možda borovnice buncaju“, uliva se u lirsko transcendentno, a taj san koji sledi ne treba toliko shvatiti, koliko akceptirati njegovu autohtonost. On je, na kraju krajeva, jedna sjajna ilustracija stvarnosti. Stvarnosti koju Babinka na osobit način lirizuje, možda pomalo na poetistički način¹⁹. U *Prvom manifestu poetizma* Karel Tajge se zalaže za humaniju prirodu umetnosti — umetnost kao dar ili igra treba da postane pristupačnija čoveku konzumentu, ali i stvaraocu, da bi uz njenu pomoć pronašao izgubljeno jedinstvo života... razum bi prestao da bude mudar, kad bi njegova prevlast na svetu potiskivala oblast senzibiliteta: umesto obogaćenja, značilo bi to osiromašenje života, jer jedino bogatstvo koje za našu sreću ima cenu je bogatstvo osećanja, opširnost senzibiliteta. I tu interveniše poetizam kao spas i obnova emocionalnog života, radosti, fantazije²⁰. Poetizam, koji nije i poetizacija, lirizmom je spasaоao za čoveka onu oblast s druge strane racionalnog. Kod Mihala Babinke antitez u lirskome ne nalazimo, kao u, poetizmu, u sve većoj prevlasti tehničkog; pre će tom antitezom biti prostor gde se život reificira, gde je postao statička struktura. A Babinka upravo pomenutom metaforskom akcijom razbijala tvrde zidove te strukture. Metaforskom slikom ne objašnjava stvarnost, već otkriva njen suštinski, nezastrt lik. »Lepota će biti grčevita, ili je neće biti«, veli Breton, i ovaj memento koji su »izrezali na štit svoje poezije« (prema Štefanu Žariju) i slovački nadrealisti, postao je imperativ cele savremene poezije. Grčevita lepota je lepota elemenata: »Grčevita

lepoća je sunce, jer iz njega pada kao sa ogromnog mlinskog točka sunčana voda i mi, ljudi, stavljamo pod nju leđa i vratore. Grčevita lepota je iznenadni vetar, koji donosi na svom ramenu Alibabu, junaka *Hiljadu i jedne noći*. Grčevita lepota je crv, jer klizi slepo kao naša sudsina, jer ne vidi, i ako vidi, vidi celim telom, u stvari je ceo jedno jedino džinovsko oko, tako da vidi sive i mikroskopski kao najprecizniji aparat. Grčevita lepota je ovaj upravo izrečeni kontrast²¹. Ovu grčevitu lepotu, lepotu elemenata, izdižemo na čelno mesto i u poeziji Mihala Babinke. Grčevita lepota pesničke slike ne mora da bude logički opravdana, najčešće i nije. To je, pak, prividna nelogičnost koja se zasniva na neobičnim metaforskim konstrukcijama nadrealističke poezije. To su metaforske veze fizičkog i mentalnog, koje je nadrealizam nadstrio, pre svega, od Morisa Meterlinka²². Takvih metaforskih veza nalazimo i u poeziji Mihala Babinke, osobito u njegovoj zbirci *Pod korakom les*. Nabrojamo nekoliko: »spivnički kvet tolkyjich zriekanik« (»podrumski cvet tolkih odričanja«) u pesmi *Podsećanje na olovne ptice I*, »za priehrš i za naruč nevysvetlitelného strachu nakvapkál nám čas« (za pregršt i za naručje neobjašnjivog straha nakapalo je vreme) u pesmi *Podsećanje na olovne ptice II*, »popol nespoznanje radosti« (»pepeo nespoznanje radosti«) u pesmi *Glasam za greh I*.

Funkcija metafore realizuje se samo u kontekstu pesme, van njega je ona mrtva, i zato kada metafora »podrumski cvet tolkih odričanja« smestimo u mehanizam pesme, videćemo da je ona organski izrasla u njoj, u pesmi koja imenovanjem stvara oblike, rečima uspostavlja svet običnih stvari koje traju i upravo njihova tako tvrda prisutnost u svetu treba da bude opomena propasti. »Podrumski cvet tolkih odričanja« nije, pak, predmetna slika, već slika — refleksija. Smisalno primarniji je ovde drugi deo metafore koji je već određen prvim: »podrumski cvet« sam sadrži u sebi određeno odričanje. Jedinstvo značajkih valera u oba dela metafore je potpuno. I inače za poeziju Mihala Babinke značenje karakteristična nadrealistička kontradicija u izrazima. No, Marsel Rejmon veli da u »svakoj metafori dijelima katahareza, i magična vrijednost poezije, u svim vremenima, rađala se najprije iz neobičnih približavanja riječi na način gibak i pun nagovještaja«²³. Možda i zbog toga je metaforama Mihala Babinke strana tipična nadrealistička katahareza, što je svaka od njih, a govorimo o metaforama tipa fizičko-mentalno, nosilac jednog strogo usmerenog značenja. Takve značajne odredbe sadrže u sebi metaforski epiteti koji određuju celu senzualnu situaciju metafore, pa čak i značenje pesme u celini. Zato u navedenim metaforskim konstrukcijama podcrtavamo epitet podrumski u odnosu na fizički deo metafore »cvet«, neobjašnjivi u odnosu na mentalni deo metafore »strah«, koji je značajni produbljen fizičkim delom »za pregršt i za naručje«, a epitet nespoznanje mentalnog dela metafore »radost« čini sa fizičkim delom, »pepeo«, nerazlučivu celinu, jer se uvrštava u sistem metafora koje su transfiguracijom ishodišne sintagme »nesposobnosti moja«.

Pre prividnu alogičnost no kataharezu mogli bismo tražiti u Babinkinom nizanju širokih metaforskih okruga. Njegova pesma je primer klasične pesme sa strogom temom, vrlo često i sa strogo određenom ponptom. No, Babinka ovakvu temu, stalno prisutnu u atmosferi pesme, realizuje na nestandardan način: asocijativnim nizanjem metaforskih okruga. Ovom osobinom njegova se poezija valjda najradikalnije približava nadrealističkoj poetici. I sam metod automatskog diktata misli isključivo se zasniva na oslobođanju sadržaja podvesti na principu asocijacije. Ali potrebno je uočiti razlike u asocijativnom izgrađivanju pesama Mihala Babinke. Do knjige *Zatrvđavanje oteklini* princip asocijacijske funkcije funkcionisao je uglavnom na auditivnoj osnovi (primere uzima-

mo iz zbirke *Pod korakom les*): »Lesklice nočne bez lesku lietajú bezcivelne« ili »ty zem ó zem trpká ako trpka ako ostružina«²⁴. Misaoni napon izjednačava se sa verbalnim naponom, igra reči signalizira oluju unutar pesničkog subjekta. Munjevito se smenjuju duhovna stanja često sasvim suprotog ontološkog određenja — neizrečena su do kraja, samo metaforama nagoveštena, koje i jesu ona sintetizujuća nit semantičke esencije pesme. Unutrašnje događanje ovde ovde prelazi u sferu čula, misao dobija svoju auditivnu i vizuelnu korelativu. Dok u zbirci pesama *Zatrvđavanje oteklini* proces metaforske geneze je suprotan, kreće se sa površine u unutrašnjost. Na početku beše zvuk i slika, koja izaziva unutrašnje meditiranje, što u semantičkoj ravnini odgovara preispitivanju svog duhovnog lica u dinamičnim menama prostora i vremena. Ova pitanja, pak, izlaze iz okvira naše teme i mi možemo na kraju da napomenemo da pesme iz *Zatrvđavanja oteklini* gube dodirne tačke sa nadrealističkom poetikom u pitanjima svoje semantičke geneze i ontološke usmerenosti, mada u sferi izraza i dalje su to pesme tipičnih nadrealističkih metafora, pesme asocijativnog nizanja širokih, no ipak već povezanih metaforskih okruga.

Gоворили smo ovde o metafori kao principu koji konstituiše značenje pesništva jednog pesnika vojvodanskih Slovaka. Svesni smo toga da je takvih principa u poeziji Mihala Babinke više, ovaj naš možda i nije najvažniji. On je samo priprema za celovitiju semantičku analizu, u koju ćemo se jednom upustiti. »Vrijednost nekog djela — rekao je Pjer Reverdi — razmjerna je uzbudljivom dodiru pjesnika sa svojom sudbinom«²⁵. To se odnosi valjda i na kritičara.

NAPOMENE

1. Marsel Rejmon: *Od Bodlera do nadrealizma*, Veselin Masleša, Sarajevo 1958.
2. Rudolf Fabry je pripadnik nadrealističke pesničke grupe u Slovačkoj, u koju osim njega spadaju: Ján Brezina, Pavol Bunčák, Július Lenko, Ján Rak, Vladimír Reisel i Štefan Žáry. *Smrt slavujima i zebama* je naslov jedne njegove pesme iz ciklusa automatskih tekstova *Provala* (*Prijetř*) u njegovoj prvoj knjizi *Odsečene ruke* (*Utaté ruky*). *Smrt slavujima i zebama* znači »smrt nastavljačima simbolističke u neosimboličke poetike u slovačkoj meduratnoj poeziji«.
3. Mihal Babinka je, da sada, objavio sledeće zbirke pesama: *Bezbožna leta* (*Bezbožné letá*) 1960, *Prostori* (*Priestory*) 1961, *Raskoš nepovrata* (*Rozkoš nendrávosti*) 1964, *Bezbožna leta* (izbor iz poezije, objavljen u Bratislavi) 1966, *Pod korakom les* (*Pod krokom prst*) 1967, *Susretima u susret* (*Stretnutiam v ústrety*) 1970, *I bi zemlja* (izbor na srpsko-hrvatskom) 1970, *Zatrvđavanje oteklini* (*Kôrnatenie navrelin*) 1970.
4. Juraj Mučaji (1919–1945), je prvi moderan pesnik vojvodanskih Slovaka; za životu je objavio zbirku pesama *Razgovorljivo srce* (*Rozravené srdce*) 1942. Godine 1969. izasao je izbor njegove korespondencije *Pisma pisana u senci smrti* (*Listy písané v tieni smrti*) i sabrane pesme pod naslovom *Básnické dielo Juraja Mučajeho*.
5. Moris Blanšo: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1960.
6. Citirano kod Morisa Blanšoa, ibid.
7. Citirano kod Marsela Rejmona: *Od Bodlera do nadrealizma*.
8. Citirano kod Marsela Rejmona, ibid.
9. Poetizam je pesnički pravac koji je ponikao na tlu Češke dvadesetih godina, preteča je surrealizma i pripadali su mu svi budući surrealisti u Češkoj: Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl.
10. Karel Teige: *Poetizmus*, Host III, 9–10, 1924.
11. Štefan Žáry: O krivovitej kráse, Elán XII, 2, 1941/42.
12. Prema Marselu Rejmonu: *Od Bodlera do nadrealizma*.
13. Marsel Rejmon, ibid.
14. Primer neprevodivih stihova — u doslovnom prevedu, a kakav je drugačiji moguć, oni bi glasili: »Svi nočni bez sja leta bez cilja« i »ti zemijo o zemljo opora kao kupina«. Međutim, ono što ove stihove nosi, melodija, zvukovne konotacije, predvodom je izgubljeno.
15. Citirano kod Marsela Rejmona: *Od Bodlera do nadrealizma*.