

savremeni tokovi slovačke poezije u jugoslaviji

mihailo harpanj

Slovačku književnost u Jugoslaviji književnoistorijski i tipološki određuje tradicija jezika i pripadnost kompleksu jugoslovenskih književnosti. Njena suština i sudbina slične su i čak istovetne sa suštinama i sudbinama književnosti onih jugoslovenskih nacionalnosti za koje se može reći da su u uskoj jezičkoj (i ne samo jezičkoj) korelaciji s književnostima matičnih zemalja. Književnoistorijski razvoj ovakvih književnosti tekao je u težnji za uspostavljanjem korelacija s oba određena konteksta, matičnim i jugoslovenskim, koje, pak, ne treba shvatiti kao antagonističke sile delovanja, sile koje se bore za prevlast, već najčešće u određenoj komplementarnoj sprezi koja je omogućila nastanak autohtonog književnog konteksta, konteksta književnosti (u našem slučaju: slovačke) nacionalnosti u Jugoslaviji. Zato govorimo o književnoistorijskom i tipološkom statusu trokontekstualnosti slovačke književnosti u Jugoslaviji: očita je njena pripadnost kontekstu matične slovačke književnosti, nedvojbeno se učlanjuje u kontekst jugoslovenskih književnosti (tačnije rečeno: učestvuje u njegovom konstituisanju) i razvija svoj vlastiti tipološki kontekst.

Ovakva trojna pripadnost predstavlja specifičnu međuknjiževnu zajednicu, koja može da bude s komparativističkog aspekta zanimljivo teorijsko i metodološko pitanje. Upravo teorijske odrednice ovakve međuknjiževne zajednice nisu do sada rešene, mada se često pokušava sa definisanjem konkretnih parcijalnih odnosa. I autor ovih redova, npr., u radu *Slovačka književnost u Jugoslaviji i kontekst jugoslovenskih književnosti*, pokušava da u književnoistorijskoj perspektivi prati proces uspostavljanja tipoloških relacija s jugoslovenskim književnim kontekstom. Jedan od glavnih vidova uspostavljanja jugoslovenske književne dimenzije u slovačkoj književnosti u Jugoslaviji videli smo u procesu prodiranja jugoslovenskih motiva u njene, pre svega, narativne žanrove. Svesni smo da ih sa komparativističkog aspekta možemo posmatrati samo kao eksterne činioce, ne upravo oni su u velikoj meri doprineli tipološkoj prestrukturaciji ovdajšnje slovačke proze (stilске formacije realizma), tako da je u odnosu na tadašnju slovačku prozu matične književnosti možemo definisati kao modeliranje književno posebnog. Sličnu problematiku prati i naš rad *Literarnohistorický kontext slovenskej juhoslovenskej literatury*.²

Naravno, to su tek početne etape zadatka čiji bi krajnji cilj rezultirao u sintetičkoj istoriji slovačke književnosti u Jugoslaviji. S obzirom na njenu vanspornu trokontekstualnost, ta istorija bi morala da bude, ako ne i sasvim, komparativistički zasnovana, komparativistički postupci moraju da bitno obeleže njenu metodologiju. Tom krajnjem cilju, svakako, treba da prethodi niz predradnji, naročito na planu proučavanja razvojne tipologije slovačke književnosti u Jugoslaviji. Među takve predradnje ubrajamo našu studiju *Slovenská literatura vo Vojvodine z perspektivy povojnového vyvinu*,³ na koju se ovaj rad u izvesnom smislu nadovezuje. Prateći, dakle, razvojnu tipologiju posleratne slovačke poezije, uočili smo pet izrazitijih razvojnih segmenta:

1. Strukturna dominantna prvog je revolucionarni humanizam, s patosom kao stilotvornim obeležjem, revolucionarnom pesmom kao osnovnim žanrom, a glavni predstavnici su Juraj Mučaji i Paljo Bohuš.
2. Prva regeneracija poezije revolucionarnog humanizma ogleda se u strukturalnoj dominantni ekspresionističkog empirizma (stilotvorno obeležje je metonimijska simbolizacija, osnovni žanr personalizovana revolucionarna pesma, glavni predstavnik Andrej Ferko).
3. Strukturna dominantna novog razvojno-tipološkog segmenta je impresionistički pansenzualizam (stilotvorno obeležje asocijativna pesnička slikovnost, osnovni žanr lirski poema, glavni predstavnik Jan Labat).
4. Maksimalistički metaforizam kao strukturalna dominantna (stilotvorno obeležje princip semantizacije ponavljanjem, odsustvo osnovnog žanra, glavni predstavnik Mihal Babinka).
5. Mitski simbolizam kao strukturalna dominantna (stilotvorno obeležje arhetipska simbolizacija, osnovni žanr refleksivna pesma, glavni predstavnik Vicažoslav Hronjec).

Ovi razvojni segmenti ne pokrivaju u potpunosti tipologiju posleratne slovačke poezije. Shvaćeni su kao sinhronijski presek određenih pesničkih stremljenja koja su se pokazala kao razvojno podsticajna, kao impulsi tipološke inovacije. Nisu u njima obuhvaćene razvojno statičke strukture (u citiranom radu govorimo o lirskom sentimentalizmu kao sasvim izrazitoj sudbini svih navedenih strukturalnih dominantni razvojne tipologije slovačke poezije). No, ovih pet strukturalnih dominantni ne treba posmatrati samo sinhronijski, već ih projektovati i u dijahronijsku perspektivu. Kada ih, pak, posmatramo u takvoj perspektivi, vidimo da su to sada mahom zatvorene razvojno-tipološke strukture. Ali to ne znači da, međusobno i međuknjiževno, ne uspostavljaju čitavu mrežu različitih tipova međutekstovnog nadovezivanja. Sasvim je, na primer, očito da je strukturalna dominantna revolucionarnog humanizma, karakteristična za vreme narodnooslobodilačke borbe i neposredno posle rata, tipološki istovetna s tadašnjim jugoslovenskim pesničkim kontekstom i da se uporedo s njime postepeno tipološki modifikovala: već početkom pedesetih godina nastaje iz nje tragični baladizam i ustupa mesto neproblematičnom retorskom optimizmu, koji najčešće nije bio razvojno-ti-

pološki perspektivan. No, određene niti ove strukturalne dominantne povremeno izazivaju međutekstovno nadovezivanje, pre svega unutar razvojne linije pojedinih pesnika. Kod Palja Bohuša, na primer, srećemo nekoliko pesama o temi obešenih prvoboraca u Bačkom Petrovcu, iz različitih vremenskih perioda (*Nad grobom palih za slobodu, Konoplja, Žrtva*) – tipologija međutekstovnog nadovezivanja kreće se od tragičnog baladizma i patosa do refleksije o egzistencijalnim pitanjima, što očito govori o prestrukturaciji dominantne. Otprilike isto se dogodilo i sa strukturalnom dominantnom impresionističkog pansenzualizma i maksimalističkog metaforizma. Treba reći da one u kontekstu ovdajšnje slovačke poezije predstavljaju tipološki pandan posleratnom modernizmu u ostalim jugoslovenskim književnostima. No, u tipološkom određivanju ovih »modernizama« treba imati na umu da su u njihovom konstituisanju bitno prisutne neke strukturalne crte međuratnih avangardnih strujanja, što sa stanovišta razvojne tipologije predstavlja, u stvari, element tradicionalnog. Tako, na primer, u pesničkom stvaralaštvu Jana Labata s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina vidna je tipološka korespondencija s međuratnim češkim i slovačkim poetizmom, a u pesmama Mihala Babinke iz prve polovine šezdesetih godina s nadrealizmom. Postepeno je ova sprema slabila, što je, takođe, izazvalo prestrukturaciju dominantne.

Iz navedenih strukturalnih dominantni se vidi da glavnu razvojnu liniju posleratne slovačke poezije predstavljaju pesnici Juraj Mučaji i Paljo Bohuš (četrdesete godine) – Andrej Ferko (prva polovina pedesetih) – Jan Labat (kraj pedesetih i početak šezdesetih) – Mihal Babinka (šezdesete) – Vicažoslav Hronjec (kraj šezdesetih i početak sedamdesetih). Ne treba je, pak, shvatiti pravolinijski: jedino se pesničko stvaralaštvo Juraja Mučajija (umro je 1945) i Andreja Ferke (posle zbirke *Okovana krv*, 1954, kao pesnik se retko javlja) poklapa s određenom strukturalnom dominantnom, dok su ostali pesnici stvaralački prisutni ne samo u razdobljima koja tipološki obeležavaju. Interesantno je s ovog stanovišta pratiti pesničko stvaralaštvo Palja Bohuša. Nakon četrdesetih godina, u njegovom stvaralaštvu nastupa duža pauza, s nekoliko pesama javlja se sredinom pedesetih godina, da bi tek od druge polovine šezdesetih njegova poezija dobila puniji zamah. Rezultat prve pauze je svakako odsustvo retorskog optimizma u Bohuševoj poeziji; u velikoj meri diktirane drukčijom životnim iskustvom, čak i onih nekoliko pesama iz pedesetih godina nagoveštavaju poetiku ironičnog gesta koja je tipološki rezultirala u neštampanoj zbirci *Trijumfalni izgon*. Nije se moglo očekivati da se u kontekstu slovačke poezije u Jugoslaviji iz ovakve poetike konstituiše posebna strukturalna dominantna – bazirala se, naime, na individualnom i posebnom iskustvu i svesti, ali je zato očito međutekstovno nadovezivanje na jedno delo matične slovačke poezije (npr. Laco Novomeski) na temu »pesnika u tamnici«. Posle ovakvog tvrdog i oporog razračunavanja s apсурdom istorije, Bohuš se okreće drukčijem modelu pesme i disfemistička poetika se povlači ispred lirskog iskaza, počevši od zbirke pesama *Zvezdano proso* (1972). Te njegove pesme stvarno su predstavljale moment inovacije – govorile su o stvarima idilične ravnice, stvarima koje nestaju, govorile su, čak, idilično i nostalgичno, ali ipak su se oduprle sentimentalnim tonovima u iskazu. Bohuš se, naime, opredelio za takvu pesničku slikovnost koja je podvlačila posebnost i jedinstvenost doživljenog i doživljavanja. Kod njega čak, početkom sedamdesetih godina, ni genitivske metaforičke sintagme ne deluju kao prevaziđene izražajne strukture, jer se uklapaju u svojevrsan proces sazajne ikonizacije. Već je primećeno (Vicažoslav Hronjec) da se Bohuš, počevši sa *Zvezdanim prosom*, opredeljuje za veristički koncept poezije, čije su tipološke analogije prepoznatljive kako u matičnoj slovačkoj poeziji, tako i kod nekih jugoslovenskih pesnika. Sa stanovišta strukturiranja pesničkog iskaza, Bohuševa pesma najčešće je parabola: veristički realiteti doživljenog ulaze u proces semantizacije, koji pesnički iskaz pomera ka opštijim, univerzalnijim značenjima. Bitniji pomak se primećuje ako poredimo zbirke *Zvezdano proso* i *Vremenom ćemo stići* (1974), koji smo definisali kao pomak od konkretnog ka univerzalnom. Već naslovi pojedinih pesama u zbirci *Zvezdano proso* (*Drvo, Kiša, Noćni bunar, Letnji vez, Čardaš*) i u zbirci *Vremenom ćemo stići* (*Smisao, Biti, Sigurnost, Razlog, Žrtva*) nagoveštavaju taj pomak, tako da se može reći da je i tipološki odnos ovih dveju zbirki zasnovan na određenoj paraboličnoj strukturi. Od *Zvezdanog prosa*, dakle, kod Bohuša je prisutan celovit model pesničkog iskaza, karakterističan za njegove kasnije zbirke (na srpskohrvatskom napisane pesme *Život unapred doživotan*, 1977. i *Sonate za solo čutanje i gajde*, 1978). U sedamdesetim godinama Paljo Bohuš je najplodniji pesnik slovačke književnosti u Jugoslaviji (pored pomenute četiri zbirke, na srpskohrvatskom, u izboru i prepevu Vicažoslava Hronjeca, izašla je knjiga *Izgon*, 1979, i na slovačkom izbor iz njegovog stvaralaštva *Doživotno živi*, 1981), što samo po sebi govori da upravo njegovo stvaralaštvo bitno određuje identitet slovačkog pesništva tog razdoblja. Ali i pored toga što u zbirci *Život unapred doživotan* i *Sonate za solo čutanje i gajde* nalazimo neke nove strukturalne elemente (pojačanu ironičnost izraza, produbljavanje nekih realija do mitske dimenzije) i neke pesme koje spadaju među vrhunska ostvarenja slovačke poezije u Jugoslaviji (napr. pesma *Andeo*), ipak se stiče utisak da je Bohuš *Zvezdanim prosom* uspostavljajući strukturalni model pesme kasnije samo dograđivao i razrađivao. Čini nam se da se taj proces može okarakterisati kao proces zatvaranja strukturalnog modela. Recimo, u njegovim sonetima *Hmeljar* i *Praskozorje* (*Sonate za solo čutanje i gajde*) prisutni su svi strukturalni elementi karakteristični za ovo razdoblje njegovog stvaralaštva (semantizacija univerzalnog konkretnog, gnomičnost, metaforičnost u funkciji emocionalnog autorskog gesta), no predstavljaju tako guste ikonične tekstove da je dovedena u pitanje mogućnost međutekstovnog nadovezivanja čak i u individualnoj razvojnoj liniji pesnika. Verovatno će pesnik u svom budućem stvaralaštvu morati da učini radikalniji tipološki rez.

S poezijom Palja Bohuša slovačko pesništvo u Jugoslaviji postiglo je jedan od svojih najznačajnijih dometa. Mada je očito zatvaranje njenog strukturalnog modela, ipak se mogu pratiti pojedine niti međutekstovnog nadovezivanja koje je ona inicirala. Ne samo u slučajevima kada je ono očito afirmativno (u nekim pesmama Vjere Benkove, Tomaša Celovskog, još očiti je u pesmama posvećenim Bohušu), već i kod pesnika tipološki drukčije orijentisanih.

Treba, pre svega, pažljivije osmotriti tipološke relacije stvaralaštva Palja Bohuša i Mihala Babinke. Smatramo da je Babinkina pesma *U očevom vinogradu*, posvećena Bohušu, izraz apsolutne međutekstovne afirmativnosti, od pesničke leksike do semantike, tako da je možemo shvatiti kao aksiološki pesnički čin, kao potvrdu i afirmativnu ocenu sveta Bohuševe poezije. U širim tipološkim relacijama, strukturni model pesama Bohuša i Babinke izgleda apsolutno antitetičan. Pesnička imaginacija prvog je vizuelnog, a drugog auditivnog tipa; prvi se opredelio za gnomski izraz, drugi po pravilu pesmu gradi na paralelizmima i principu ponavljanja uopšte; kod prvog iza težnja za depersonalizacijom iskaza primećuju se prostori individualno doživljenog, a kod drugog individualni, čak subjektivni doživljaji su polazište semantičke univerzalizacije. Ove razlike očito se nalaze na razini strukturiranja pesničkog iskaza i ne uzrokuju antitetičnost strukturne dominante u celini. Rekli smo da je Mihal Babinka bio glavni predstavnik strukturne dominante maksimalističkog metafizizma, koju je inauguirao svojim pesmama iz zbirke *Prostori* (1961), *Linija sila proleća* (neobjavljena, 1962), *Raskoš nepovrata* (1964) i *Pod korakom les* (1967). Već od zbirke *Okoravanje nateklina* (1969) primetna je određena tipološka modifikacija strukturne dominante, u smislu egzistencijalnog samovrednovanja. U Babinkinih pesmama s početka sedamdesetih godina (umro je 1974) sve su prisutniji elegični tonovi, recimo u magistralnoj poemi *Pridošlice se ne vraćaju* (1972). Taj elegizam, pak, predstavlja neku vrstu polazišnog egzistencijalnog stanja koje omogućava samoodređivanje lirskog subjekta u protivrečnom jedinstvu života i smrti. Na prvi pogled ne izgleda da stilsko-konotacijski razdušeni stihovi ove poeme mogu da se realizuju u semantičkoj dimenziji gnomskog iskaza. Upravo nizanje značenjskih antinomijskih parova rezultira u gnomskom karakteru iskaza, tako da se u tome ogleda tipološka srodnost pesnika Bohuša i Babinke iz sedamdesetih godina. No, imajući u vidu bitne razlike u strukturiranju pesničkog iskaza, treba reći da je njihova poezija u celini više tipološki komplementarna no istovetna. Komplementarna u smislu što oba pesnika, polazeći od iskustvenog kompleksa lirskog subjekta, govore o nekim egzistencijalnim stanjima koja u svojoj jedinstvenosti mogu da konotiraju opštija značenja.

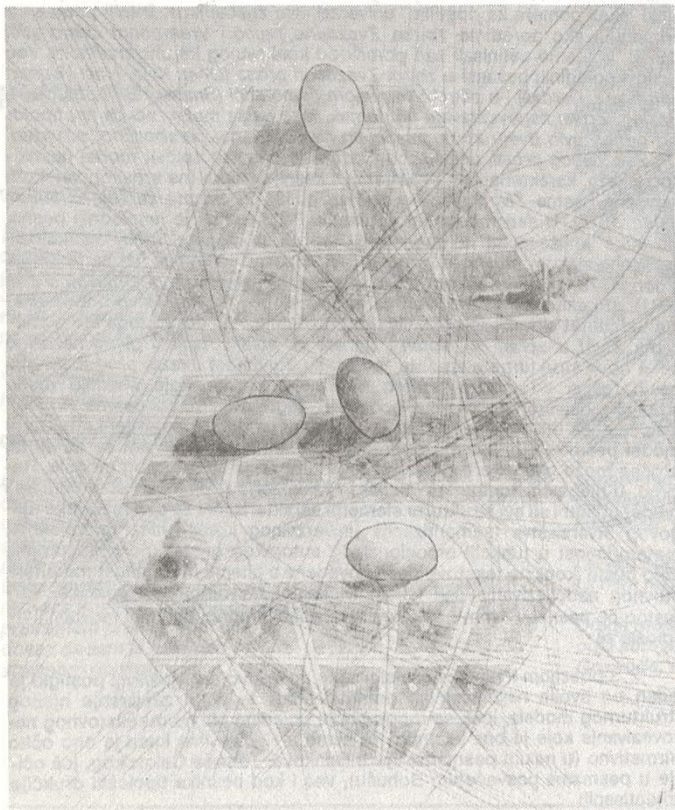
Tendencija ka egzistencijalnoj refleksivnosti prisutna je i u drugoj etapi pesničkog stvaralaštva Jana Labata. Kod njega, naime, postoji oštra tipološka granica: u zbirkama *Jesenji predeo* (1970), *Svetac izbodeni očiju* (1971) i *Vage* (1976) strukturne crte dominantne impresionističkog pansenzualizma, karakteristične za prvi period njegovog stvaralaštva, mogu se pratiti tek na površinskom sloju pesničkog iskaza. Njegove pesme u suštini su semantičke varijacije na temu egzistencijalne prolaznosti, s prilično nostalgичnim tonovima. Tehnikom suprotstavljanja fizičkog i subjektivnog vremena, Labat je ne samo svakoj pesmi, već skoro svakoj pesničkoj sintagmi dao dimenziju semantičke binarnosti; tako iz dodira polova negacije i afirmacije nastaje mogućnost prevazilaženja pasivnog stanja lirskog subjekta. No, ove pesme, zamišljene kao traženje ljudskog identiteta u vremenu kojega nestaje, nisu se u kontekstu slovačke poezije u Jugoslaviji pokazale tipološki podsticajne, mada ih možemo shvatiti kao tipološku varijantu Babinkinih (ne i Bohuševih) pesama s početka sedamdesetih godina. Nedostaje im jači stepen univerzalizacije individualnog, a sa stanovišta izražajnih kategorija, neprekidno nizanje antitetičkih parova, komplikovanih i artistskih metafora i simbola, povlači ceo pesnički iskaz u prostore patosa, što već u kontekstu slovačke poezije u razvojno-tipološkom pogledu deluje statički.

Bitniju tipološku korespondenciju s poetikom Bohuša i Babinke ostvaruje strukturna dominantna koju je u slovačkoj poeziji inauguirao Vičazoslav Hronjec. Bez sumnje je njegov pesnički nastup u kontekstu razvojne ti-

pologije ovdašnje slovačke poezije bio mnogostruko radikalniji, što, pak, ne znači da se odrekao svih mogućnosti međutekstovnog nadovezivanja unutar njene razvojne linije. Hronjec nije pesnik obimnijeg opusa – njegov pesnički rast možemo pratiti uglavnom kroz zbirke *Zvezde, obala* (1969), *So, all pesak* (1971) i *Granica* (1981). Pre ove poslednje pojavile su se, doduše, zbirke *Između dve vatre* (ciklus od 14 soneta, 1977) i *Sat jahanja (Hodina jazdy – Egyórást portya, dvojjezično slovačko-mađarsko izdanje, 1977)*, no sve ove pesme u stvari, tipološki nekontekstualna. Mogla bi joj se prigrvoriti npr. odveć velika apstraktnost i odsustvo koherentnije semantizacije pesničkog iskaza, što ne umanjuje njen značaj u tipološkom prestrojavanju slovačke poezije u Jugoslaviji. Hronjec se, naime, odmah odrekao međutekstovnog nadovezivanja koje potencira tzv. poetiku prostora i lokalnog kolorita. Sigurno je mnogo lakše graditi pesnički iskaz na prepoznatljivoj lokalnoj komponenti, no pošto nje u zbirci *Zvezde, obala* nema, u pesmama se srećemo s neakavim apstraktnim senzualizmom, u kojem nisu sve semantičke koordinate do kraja osmišljene. Upravo ovakvo semantičko osmišljavanje karakteristično je za dalji Hronjecov pesnički razvoj. U tome znatno uspeva već u drugoj knjizi, koja je u tipološkom pogledu veoma interesantna: u njoj, naime, dolazi do susreta nekih elemenata poetike srpskog pesništva miljkovićevskog tipa s tipološki srodnim strukturnim elementima tzv. pesničkog konkretizma u Slovačkoj. I u srpskoj i u slovačkoj poeziji očito se radilo o svojevrsnoj regeneraciji poetike simbolizma, koja je u gnosnološkoj perspektivi podvlačila neka suštinska egzistencijalna pitanja. Poezija se nije zadovoljavala da bude opis bilo spoljašnjih ili unutrašnjih realija, već je nastojala da ostvari i bitnu transcendenciju doživljenog i saznanog. Pri tome njena očita težnja za kognitivnošću nije rasla na račun ikoničnosti pesničkog iskaza. Pojačana ikonizacija iskaza predstavlja, čak, primarno izražajno obeležje ovakve pesničke orijentacije. Hronjec je, dakle, nastojao da u kontekstu slovačke književnosti u Jugoslaviji razvija ovakav tip poezije koji govori o ozbiljnim temama i da njegov govor bude krajnje senzualistički angažovan. Za mnoge njegove pesme karakteristična je težnja za upravo senzualnom spoznajom i obuhvatanjem sveta, ali je, na drugoj strani, primetna i određena introspekcija suštine i granica čula individualnog bića. Kao da je pesnik stalno nailazio na »čutanje stvari« koje »izmiče smislu reči«. Iz ovakve nemogućnosti apsolutnog prepoznavanja i definisanja stvari otvara se u Hronjecovom pesničkom iskazu orfički prostor, najkarakterističniji valjda za ciklus soneta *Između dve vatre*. U ovim sonetima, pisanim u periodu od 1969. do 1977. godine, strukturna dominantna mitskog simbolizma kulminira u svakom pogledu. U poređenju s drugim pesničkim orijentacijama, soneti pružaju savršen primer atematske poezije. Proces tematizacije u njima protiče u znaku određenih arhetipskih, graničnih situacija između bića i ne-bića. No, Hronjecov pesnički govor, svakako, nije u ovakvom smislu diskurzivan; uporedo s kulminacijom strukturne dominante i ikonizacija pesničkog iskaza dostiže takvu gustinu da postaje granična strukturna kategorija. U nekoliko pesama objavljenih posle *Granice* upravo na ovom planu dolazi do tipološke modifikacije, ali i pored očitog ikoničnog pojednostavljenja, semantički plan strukturne dominante nije bitnije promenjen. U strukturi Hronjecovog pesničkog iskaza i dalje značajnu ulogu imaju mitske odrednice, samo što se sada uključuju u jedan predmetni svet. Ovih nekoliko novih Hronjecovih pesama nagoveštava, naime, da će se pesnik u svom budućem stvaralaštvu možda prikloniti takvom tipu pesničkog iskaza u kojem je element mitskog metafizičkog nalježe realističkog (kao u zbirci pesama Jovana Zivljaka *Tronožac*, 1979).

Hronjec je u vreme tipološkog konstituisanja svoje poetike objavio pesme *Očevi i Očevi II* – to što je prva posvećena Palju Bohušu, a druga Mihalu Babinki, nedvojbeno govori o određenom tipu međutekstovnog nadovezivanja. Pesme, doduše, nisu direktni meta-govor na teme poezije i poetike Bohuša i Babinke, no ipak se u njima vidi namera da se podvuče razvojno-tipološki kontinuitet slovačkog pesništva u Jugoslaviji. I na osnovu ovih pesama, i iz književno-kritičkog i antologičarskog rada, vidi se da Hronjec taj kontinuitet ne shvata pravolinijski. U bitnim relacijama to je kritičko međutekstovno nadovezivanje, s određenom revalorizacijom tipoloških crta strukturne dominante. Hronjec se kao pesnik zalagao za čvrstu kohezivnost semantičkog jezgra iskaza, primenjujući u njegovom modeliranju postupak simbolizacije označenog označenim. Semantički denotat nekih njegovih pesničkih slika nije suviše eksplicitan, ostavljajući tako prostor varijantnosti konotacija, no pridržavajući se invarijantnog modela pesničkog kazivanja, ostavio je malo mogućnosti za direktno međutekstovno nadovezivanje. Njegov pesnički razvoj pokazao je, dakle, tendenciju tipološkog razradivanja, ali i zatvaranja, što ne umanjuje njegov značaj u kontekstu razvojne tipologije slovačkog pesništva u Jugoslaviji. Svojim kompletnim književnim delovanjem (pesničkim i kritičkim) otvorao je prostore promišljenijem načinu pevanja i definitivno potvrdio da pesma može da se realizuje i mimo poetike prostora i bez lako prepoznatljive subjektivne emocionalnosti.

Pesnik Vičazoslav Hronjec, u kontekstu ovdašnje slovačke književnosti, prilično je dakle osoben, no to ne znači da se ne mogu pratiti određene tipološke srodnosti njegove poezije s pesničkim stvaralaštvom nekih drugih pesnika. Mislimo, pre svega, na poeziju Vjere Benkove, kojoj, doduše, zbirka lirskih pesama *Majska omama* izlazi već 1964. godine, no određeni tipološki kontinuitet njene poezije uočljiviji je od druge zbirke *Varijacije* (1969). Nekom toga objavila je još zbirke *Obredi* (1971), *Arka sigurnosti* (1975), *Izoldin prsten* (1978), dve knjige su joj prevedene na srpskohrvatski (*Saloma*, 1975, *Menuet*, 1976, a pesme iz zbirke *Dan među ružama* (1979) napisala je na srpskohrvatskom. Zajednički tipološki imenitelji, njenih pesama jeste naglašena lirizacija izraza; priklonila se takvom modelu pesme u kojem je unutrašnji svet lirskog subjekta projektovan u prostor spoljašnjeg, mahom prirodnom događanja. U tome bismo mogli videti strukturnu matricu njene pesme, koja u pojedinim slučajevima biva specifikovana određenim sadržinsko-značenjskim distinkcijama. Za takvu distinkciju možemo smatrati crtu pansenzualizma (*Varijacije*), koja je izraza traženja sebe u životnom prostoru, ili sve izrazitije opredeljenje za određene značenjske arhetipe (*Obredi*), koje instinktivno shvata kao egzistencijalne oslonce u suviše dinamičnom toku vremena. U pesničkom postupku Vjere Benkove, naime, primetan je izražen smisao za osećanje vremena. Nije to vreme viđeno kroz egzistencijalno suprotstavljanje prošlog i sadašnjeg (Bohuš), ili vreme koje



nestaje (Labat), ili vreme u koordinatama istorijskog i mitskog (Hronjec), već vreme poimano u njegovoj cikličnosti, u kojem se egzistencijalno ostvuje lirski subjekt. S ove tačke gledišta nije nebitna činjenica da njena do sada najuspelija zbirka *Arka sigurnosti* i na planu kompozicije signalizuje cikličnost vremena: sastoji se od četiri ciklusa po dvanaest pesama. Ovdje pesnički iskaz Vjere Benkove dobija gnomski karakter (u čemu se ogleda tipološka srodnost s Bohušem), koji, pak, ostaje u granicama lirске sugestivnosti, ili čak aluzivnosti. Druga karakteristika jeste uključivanje mitske komponente u strukturu pesme, bilo u vidu prostorno lokalizovanih mitova slovačkog vojvodanskog etnosa, kao kod Bohuša, ili u vidu mitskih simbola s univerzalnijim značenjem, kao kod Hronjeca. Sa stanovišta izražajnih kategorija, za poeziju Vjere Benkove oduvek je bila karakteristična naglašena metaforička tenzija – njene pesničke slike često ostaju u sebi zatvorena semantička jezgra, koja se u značenjsku celinu pesme mogu uključiti tek na osnovu svoje aluzivnosti i sugestivnosti. Posmatrajući pesničko stvaralaštvo Vjere Benkove u celini, može se zaključiti da kod nje nije dolazilo do bitnijih tipoloških modifikacija, već da su to varijacije u okviru istog strukturalno-tipološkog modela pesme.

Za sedamdesete godine slovačke poezije u Jugoslaviji karakteristično je, dakle, dograđivanje i produžavanje, a istovremeno i razvojno zatvaranje strukturalnih dominantni kod pesnika starije (Bohuš Babinka Labat) i srednje generacije (Benkova, Hronjec). Isto bi se moglo reći i za pesnike Pavla Mučajija i Juraja Tušjaka, koji su sedamdesetih godina objavili po jednu zbirku, no koja s razvojno-tipološkog stanovišta nikada nisu bili u središtu slovačke poezije u Jugoslaviji. Na drugoj strani, od sredine sedamdesetih godina pojavljuje se generacija mladih pesnika, koja donosi, u odnosu na dosadašnju tipološku konstelaciju, drukčije viđenje poezije. No, iz ovog tipološkog suprotstavljanja tradicionalnog (uslovno rečeno) i inovacijskog neprolizaze i vrednosne konsekvence, barem zasad ne. U većini slučajeva njihov pesnički nastup (Miroslav Demak, Mihal Đuga, Zlatko Beka, Miroslav Dudok, Jozef Klačik, Tomaš Čelovski) i nije bio na svim planovima pesničkog iskaza radikaln. Vičazoslav Hronjec u esejima *O umeni vrhnut disk alebo o našej najmladšej basnickej generácii I, II, III, IV*,⁴ kao i u njihovom teorijskom svodjenju *Niektore charakteristiky skupinovej poetiky mladej basnickej generacie*,⁵ teži da analitički obrazloži neke zajedničke tipološke crte ovih pesnika (nov senzibilitet bez sentimentalnosti, pomak prema konkretnom u dinamici događanja, depoetizacija pesničkog izraza, težnja za stvaranjem idioma urbane poezije itd.). Navodi čak deset kvalifikatora poetike ovih pesnika, koji nisu u toj meri tipološki srodni da bi se moglo govoriti o nekom zajedničkom pesničkom programu. Mada su ovi pesnici objavili do sada dve do tri zbirke, rezultat njihovih ostvarenja nije još tipološki čvršće omeđena strukturalna dominantna. Na drugoj strani, njeno nastajanje je očito, naročito kod Đuge i Dudoka, čija je poetika najkonsekventnija. Međutim, od njihovih prvih stihova je bilo jasno da će Đuga i Dudok biti sasvim različiti tipovi pesnika. Određene tipološke srodnosti prisutne su kod Demaka i Dudoka, anti-podne tipološkim srodnostima Đuge i Benke. Ako bismo ipak tražili zajednički tipološki imenitelj ove pesničke generacije, on bi mogao biti u reakciji na težnje za egzistencijalnim univerzalizmom i u odbacivanju ikoničke atraktivnosti kao odrednica pređašnjih pesničkih orijentacija u sva tri razvojno-tipološka konteksta (vlastitom, matičnom slovačkom, jugoslovenskom).

Takve karakteristike su svakako prisutnije kod Demaka i Dudoka no kod Đuge i Benke. Prvi se pojavio Miroslav Demak, koji u zbirci *Iz otvorene dlana* (1974) spontano uspostavlja proces tipološke reorganizacije slovačkog pesništva u Jugoslaviji. Treba naglasiti da njegov nastup nije bio programski no njegov govor o svakodnevnim stvarima, u prigušivanju emocionalnoj korespondenciji sa svetom lirskog subjekta, doneo je i tematsku i izražajnu svežinu, koja je, pak, bila samo nagoveštaj prestrukturacije, pesničkog iskaza u ovdašnjoj slovačkoj poeziji. No, Demak je posle prve zbirke objavio samo ciklus pesama *Zodijak* (1977), u kojem se znatno udaljavao od prvobitnog strukturalnog modela. Pokušava da semantički plan pesme zasnuje metatekstovno (kao obećanje likovima iz Šekspirovih tragedija), da bi na taj način obogatio značenjske konotacije nekih egzistencijalnih stanja o kojima pesme govore. One su u estetskom pogledu uspeliše od pesama iz prve zbirke, no s razvojno-tipološkog stanovišta ne predstavljaju novinu (možemo ih dovesti u tipološku korelaciju s nekim Hronjecovim pesmama).



Mnogo je radikalniji bio pesnički nastup Miroslava Dudoka – njegove pesme skoro da i ne uspostavljaju afirmativno međutextovno nedovezivanje u razvojno-tipološkom kontekstu ovađnje slovačke poezije. Na drugoj strani, njegov odnos prema tom kontekstu nije ni kontroverzni: jednostavno, započinje jednu drukčiju razvojnu liniju u ovoj poeziji, liniju koja je tokom vremena sve više tipološki osmišljena. U njegovoj prvoj zbirci, *Svetlosni korbač* (1971), još su prisutne crte određenog ekspresionističkog modeliranja iskustvenog kompleksa, da bi se već u drugoj knjizi *Pečat* (1980), kao i u nekim pesmama objavljenim posle nje, povinovao zahtevu racionalističkog sažimanja na svim planovima pesničkog iskaza. Rečeno je već da je Dudok u kontekstu slovačke poezije naizrazitiji pesnik urbanog tipa, što samo po sebi još nije preciznija tipološka odrednica. Urbana tematika i urbani senzibilitet njegovih pesama nalaze se u semantičkom saglasju (ne kao npr. u Babinkinoj poemi iz šezdesetih godina *Pastirka na asfaltu*, u kojoj su tematika i senzibilitet u oksimoronskoj vezi). Pomenuto semantičko slaganje smatramo bitnom strukturalnom crtom Dudokove poezije, jer ono uslovljava i karakter ostalih crta. Najprimetnije je to na planu izražajnih kategorija koje su lišene tradicionalne ikoničnosti metaforičnog tipa. Čak su i klasične genitivske metaforične sintagme u njegovim pesmama sredstvo depoetizacije, ponekad i parodijski intonirane. Njegov pesnički izraz je maksimalno sažet i često sveden na konkretno označeno. No, upravo takva strukturalna ogoljenost u nekim njegovim pesmama otvara metafizičku dimenziju, koju možemo nazvati metafizika konkretnog. Paradoks u ovoj definiciji samo je prividan i označava pesnikovu težnju za dubljom spoznajom stvari u realnom svetu koji nas pritiska.

Dudokova poetika, dakle, nije u krajnjoj instanci tipološki kontroverzna poetici slovačkog pesništva u Jugoslaviji. Određeni tip kontroverzno može da bude, na primer antipoezija Jozefa Klačika, koja se pre realizuje na apsurdnosti jezika no na jeziku označenim apsurdnim situacijama, ili još više ciklus pesama Tomaša Čelovskog *Umelecko-originalna* poezija o krasac života a jeho pamatíhodnostach od suvekeho autora Tonka Čelovskeho, zasnovan na gestu ironije, parodije i persiflaže, s autorskim stavom apsolutne negacije klasičnog načina pevanja. Pesme ostalo dvojice pripadnika ove generacije, Mihala Đuge i Zlatka Benke, u odnosu prema Klačiku i Čelovskom, prilično su klasične i tradicionalne.

Opšte uzevši, Zlatko Benka svoj pesnički iskaz gradi u okvirima poetike simbolističke provenijencije. U pesmama na srpskohrvatskom *Demon ali gde* (1973) i u slovačkim zbirkama *Vodena prašina* (1977) i *Dvosekili nož* (1981), Benka se pokazuje kao senzualistički pesnik, samo što je to senzualizam bez obala, bez izrazitije semantičke intencionalnosti. Prevladavajućeg rezultirala je u očitoj vizuelnosti njegovog pesničkog iskaza; nekim pesničkim slikama ponekad je teško naći odgovarajući semantički korelat. Benka se kao pesnik ostvaruje u tipološkom kontekstu one struje mlade srpske poezije koja govori o stihijnosti događanja u spoljašnjem svetu, ali se, na drugoj strani, preko izražajnog modeliranja pesme, nadovezuje na senzualizam slovačkih konkretista, ne kao Hronjec, koji je prihvatio i njihov intelektualni nemir. U poslednjoj zbirci prisutnija je težnja prevladavanja izražajne alogičnosti u cilju semantičkog zaokruživanja iskaza, svodeći tako strukturalni princip asocijativnosti u stroži značenjski kauzalitet. U kontekstu slovačke poezije u Jugoslaviji, pesme Zlatka Benke produžuju neke crte Babinkinih pesama (asocijativnost u strukturiranju iskaza) i Hronjecovu pesničku slikovitost (bez mitske dimenzije).

U ovoj pesničkoj generaciji za sada je u tipološkom smislu najviše izdiferenciran pesnički iskaz Mihala Đuge. Od prve zbirke *Uspavani leptiri* (1976) ka drugoj *Korak* (1979), put je vodio kroz premošćivanje nekih izražajnih praznina i semantičkih nedorečenosti. Pojava njegovih pesama odmah je ukazivala na pesnika, uslovno rečeno, refleksivne orijentacije, no misonaost njegove prve zbirke suviše je apstraktna, bez bitnije empirijske i gnoseološke podloge. Proces ikonizacije pesničkog iskaza ostaje zatvoreni krug, koji ne pruža mogućnosti suštinskoj komunikaciji. I u drugoj zbirci Đuga ostaje u okviru iste poetike no sada realitet označenog postaje konkretniji, dobija neophodni empirijski podtekst. U modeliranju pesme Đuga koristi postupak semantičkih čvorova, prevashodno mitološke provenijencije (Orfej, Ikar, Patroklo, Prometej). Ovakve polazne semanteme možemo shvatiti, na jednoj strani, kao metatekst (u pogledu ustaljenih mitoloških konotacija), ali i kao prototekst koji dolazi u dodir s individualnim iskustvenim kompleksom. Naravno, semantičko događanje pesme se ne polistovećuje sa značenjem pomenutih mitoloških odrednica, koje su u njemu samo jedna od strukturalnih relacija. Predstavljaju samo označavajuće, koje zajedno s ostalim izražajnim kategorijama učestvuju u procesu egzistencijalne introspekcije. Posmatrajući, dakle, Đuginu zbirku *Korak*, možemo reći da je tipološko produžavanje strukturalne dominante mitskog simbolizma, i to one vrste koju Hronjec u svojim najnovijim pesmama pokušava da tipološki transformiše. Treba imati na umu da su kako u slovačkoj, tako i u jugoslovenskoj poeziji, ovakva tematika i stilistika pesničkog iskaza donekle već periferne; Đuga ih u kontekstu slovačke poezije u Jugoslaviji ponovo aktuelizira, dovodeći ih u vezu individualnim doživljavanjem univerzalnih egzistencijalnih stanja.

Posmatrajući slovačku poeziju protekle decenije u celini, dobija se utisak da je ona u procesu tipoloških transformacija. Raniji modeli pesme se tipološki zatvaraju, a novi se tek konstituišu. Rezultat toga je prilična raznovrsnost i otvorenost poetika, što nije i znak određenog poetskog eklekticizma. To što je savremeni trenutak slovačke poezije obeležen tipološkom koegzistencijom pesama Pajla Bohuša i Miroslava Dudoka, Mihala Babinke i Mihala Đuge, svakako jeste i susret tradiciji inovacija. Čin vrednovanja to mora uzimati u obzir, ali ne apriori, već imanentno, u korelaciji s kompleksnom estetikom pojedinih pesničkih ostvarenja.

Sa slovačkog preveo autor

1 Referat na IX kongresu Saveza slavističkih društava Jugoslavije, održanom na Bledu 17-21. oktobra 1979; štampao u: *Književna istorija*, XII, istorija, 1979, 213-223.

2 Referat pročitan na naučnoj konferenciji u Njtri, ŠSSR, 6-7. maja 1981; štampao u: *Slavica Slovaca*, 16, 4, 1981, 365-367.

3 *Novy život*, XXXII, 6, 1980, 451-459; na srpskohrvatskom: *Vidici*, broj 7-8, 1979, 48-50.

4 *Novy život*, XXIX, 1, 1977, 44-54; 2, 1977, 138-146; XXX, 1, 1978, 54-65;

2, 1978, 148-155.

5 *Novy život*, XXXII, 6, 1980, 467-471.