

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ

РИСТО РАТКОВИЋ: НА ГРАНИЦИ
ЕКСПРЕСИОНИЗМА И НАДРЕАЛИЗМА

САЖЕТАК: Циљ овог рада је да осветли програмске и есејистичке текстове Риста Ратковића (1903–1954), црногорског сапутника експресионизма и надреализма, који је припадао тзв. другој генерацији модерниста. У том смислу, могло би се рећи да се сврстава у постекспресионисте, односно у групацију познату као *нови романистичари*. Ратковић је врло суптилно издвојио покрете који су били карактеристични за трећу деценију 20. века, особито експресионизам као својеврсни стожер нове, модерне књижевности. Затим је поменуо дадаизам и зенитизам, као и футуризам, а онда и надреализам, који представља потпуну новину у тадашњој светској уметности. На примеру његове авангардне поеме *Мртве рукавице* (1927) показаћемо ауторову специфичну технику писања, која осцилује управо између експресионизма и надреализма, као и аутентичну употребу интертекстуалних цитата, чиме текст нужно поприма ново значење. У завршници ћемо се осврнути и на његову недовољно истражену драму *Зорај*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ристо Ратковић, експресионизам, надреализам, модернизам, авангарда, топос смрти, *Мртве рукавице*

Постекспресионистички период српске књижевности, дакле онај после 1923. године, протиче у знаку тзв. друге генерације модерниста, писаца рођених углавном у првој деценији двадесетог века. Поред најпознатијег аутора Рада Драинца (1899–1943), који се својим часописом *Хијнос* јавља у време зрелог, високог експресионизма и намеће се, бар у почетку, као централна личност и узор овој групацији, песници попут Риста Ратковића (1903–1954), Душана Јерковића (1903–1942), Јована Поповића (1905–1952), као и неких

других (Павле Старчевић, Жарко Васиљевић, Ненад Митров, Драгутин Костић, Александар Илић), својим разноврсним стваралаштвом представљају занимљив покушај обједињавања експресионистичког револта, социјалног анархизма и критике цивилизације. Они се, такође, посвећују формално-међужанровским истраживањима под утицајем дистинктивних авангардних покрета дадаизма и зенитизма (особито код Риста Ратковића), као и преднадреалистичког аутоматског дискурса чији је најзначајнији представник Мони де Були (1904–1968), који се од почетка дистанцирао од могућности идеолошке рационализације београдског надреалистичког круга (М. Ристић, Д. Матић, А. Вучо, К. Поповић, В. Живадиновић Бор).

У алманаху *Немоћуће* је у завршном тексту „Узгред буди речено” упућен и неформални позив једном броју тадашњих српских авангардних стваралаца, међу којима је и Ристо Ратковић, чији су часопис *Вечносћ* и особито поему *Мртве рукавице* београдски надреалисти изузетно ценили. Сам Ратковић, који се у теоријском смислу позабавио надреализмом као водећом струјом модерне уметности и књижевности, остао је, међутим, уздржан. Београдски надреалисти су га прекорили због својеврсне „дволичности”, чиме се, по њима, поткопава хомогеност јединственог наума а и вредност Ратковићевог властитог дела.¹

Групација око Риста Ратковића² именована је у научној литератури термином *неоромантичари*, јер управо ови аутори активирају нешто од романтичарске подвојености лирског субјекта и грубе дистанце између емпиријске и идеалне духовне стварности, тежећи новом синтетизму и интегралном приступу реалности, што је карактеристично за експресионисте. Најзначајнији представник ове групе свакако је Ристо Ратковић, који је у својим критичко-теоријским написима – споменимо, посебно, књигу *Ћушања о књижевности* (1928) и есеј „Дух нове поезије и њена техника” (1929), али и текстове из те исте 1929. године, „Морално питање уметности”, „Београдски надреализам”, „Манифест апсолутизма”, као и „О надреализму из мог живота” – на луцидан начин диференцирао нове струје унутар српског модернизма, односно авангарде, одредивши их генерацијски, стилско-типолошки и морфолошки,

¹ Алманах *Немоћуће*, Београд 1930, 121.

² Попут других наших авангардиста, и ови аутори, а посебно сам Ристо Ратковић, покретали су и уређивали ревије и часописе који су кратко излазили, као што су *Рефлекс младих*, *Чаща воде*, *Бела ревија*, *Умешносћ*, *Вечносћ*. Од свих њих можда је најзначајнија *Вечносћ* (1926), у којој је сам Ратковић објављивао програмске и аутобиографске текстове, како своје тако и својих већ спомених сарадника. Ратковић с посебном симпатијом пише о зенитизму, али не заборавља ни дадаизам, експресионизам и надреализам.

преношењем *формалне структуре сна*. Иако је за Ратковића карактеристична мисао да „сном треба силовати стварност, према В. Зокелу³ експресионисти нису тежили за бизарним садржајима и темама већ за конструкцијом специфичне формалне слике и поступком којим се она подржава.

Зауставићемо се накратко на сарадницима Риста Ратковића.

Песнички развој Јована Поповића (*Хаџија вечности*, 1925. и *Плес над љазнином*, 1926) ишао је од актуализације неких типичних експресионистичких топоса (Вечност, Бескрај, анархично Ја), преко дадаистичко-ироничних поигравања смислом, до успостављања песничког модела сличног *новој стварности* (Р. Вучковић). Од апстрактних мисаоних узлета Јован Поповић се постепено враћао дескрипцији реалности и све већем интересу за социјално-ангажована питања. Поезија Душана Јерковића или Жарка Васиљевића пак обојена је меким, импресионистичко-симболистичким штимунгом, и осцилује између доживљаја жене као блуднице и/или узвишеног бића. Уз то треба додати топосе крика, Новог Човека (Јерковић), као и типично експресионистичку употребу интерпункције (Ј. Поповић), или прозаизацију лирског текста (Ж. Васиљевић), али и повратак везаном стиху (Н. Митров, А. Илић). Њихова поезија парадигматична је за трансформацију експресионистичке поетике у правцу надреализма с једне стране, као и нове реалности, односно социјалне, активистичке поезије леве оријентације, или реактуализације симболистичког наслеђа с друге стране.

Коментар о осталим представницима *нових романџичара* био је неопходан да бисмо разумели теоријски и уметничко-поетички допринос Риста Ратковића у контексту српског постекспресионизма.⁴

Оно што је за нас превасходно битно јесте схватање Риста Ратковића изнето у познатом есеју „Дух нове поезије и њена техника”. Означивши Први светски рат као најважнији догађај за промену свести, духовног живота, уметничког сензибилитета и књижевности, он најпре говори о првој послератној генерацији модерниста (Црњански, Манојловић, Винавер, Растко Петровић, Исидора Секулић), која је била у извесном смислу повезана и са претходном, предратном генерацијом. Одатле се модернизам грана

³ Walter H. Sokel, *Die Literarische Expressionismus*, Langen Müller Verlag, München 1970, 46.

⁴ Постекспресионизмом називамо период од 1926. до 1930. године, када се осипају експресионистички аспекти авангарде и уступају место пре свега надреализму. О периодизацији српског експресионизма видети у нашој студији *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1998, 49–55.

у два правца: нови романтизам, експресионизам, зенитизам и футуризам с једне стране, а надреализам с друге. Дадаизам он види као међупокрет између ових појава који поетички претходи надреализму.⁵ Такође, истиче велики утицај симболизма (Маларме, Рембо) на Бретона, с обзиром на значења која по Фројду артикулише несвесно.

Занимљиво је да Ратковић експресионизам сагледава као стожер модерне послератне литературе. У том смислу ће написати:

Експресионизам, објавивши рат материјалистичком импресионизму, прекинувши дакле са подражавањем природе, назначавашући да уметници треба да стварају сами, то јест не обазирјући се на природну, објективну истину, односно неистину онога што стварају, један је од главних стубова савремене европске литерарне академије. Футуризам, први утицај индустријске технике на књижевну форму, стоји, уколико се није расплинуо у посредној служби фашистичком духу. Рат обеју школа са претходећима састојао се је, углавном, око бирања облика: извојевале су коначно слободан стих, који је победио уосталом зато што је он најбоље одговарајући избор општој неукалупљености, израз једног обухватнијег ритма. Нови романтизам не постоји као школа, већ само као талас извесне гомиле песника и књижевника који своју пажњу усредсређују на проширивање тема, примајући од свих школа нешто технике, по избору личног укуса.⁶

Тако се Ратковић слободно и неукалупљено, дакле мимо сваке нормативности, кретао и у својим синтаксичким изразима, метафоричким синтагмама, или пак загонетним ониричким прозним фрагментима који чине његову авангардну поему *Мртве рукавице*. Такође, Ратковић је дадаизам и особито зенитизам, будући њихов велики поборник, видео као балкански револуционарни јуриш у тражењу новог облика, док је по њему дадаизам својим ирационалним мистицизмом понајвише утицао на надреализам. У том смислу, иако је истицао да није ни за надреализам ни против њега, и да га разуме на себи својствен начин, Ристо Ратковић ће дати своју оцену тог покрета:

На ту појаву треба обратити нарочиту пажњу, јер она представља данас најефикасније оличење модерне песничке технике, а осим тога је и једна систематски организована идеологија. Над-

⁵ Ристо Ратковић, *Изабрана дјела. Есејистика и критика*, књ. 4, прир. Добрило Аранитовић, Универзитетска ријеч, Никшић 1991, 82–83.

⁶ Исто, 89–90.

реализам простире своју сенку на целокупну модерну поезију, и, што је још важније, баца мрежу у будућности поезије уопште.⁷

Када пише о дадаизму, Ратковић га, занимљиво, не доводи у везу ни са једним претходним покретом, па ни с експресионизмом, иако многи теоретичари у Немачкој баш *gagu* виде као критику експресионизма и његову завршну етапу.⁸ У Француској је статус дадаизма био нешто другачији и означавао је неку врсту зачетка надреализма, чега у Немачкој није било. Дада је, према Ратковићу, „банкротство филозофског идеализма”, у покушају да исмеје и скандализује и себе и друге.⁹ Делимично прихватавши аутоматско писање, поготово од стране београдских надреалиста Марка Ристића, Александра Вуча, Душана Матића и Монија де Булија, он каже да је „интелектуално уважавање подсвести значило, већ и у самом почетку, мистичну веру у надстварност, у стварност сна, у једину стварност света изван категорије разума”.¹⁰

Један од есеја Риста Ратковића посебно је значајан за нашу тему. То је краћи есеј „О надреализму из мог живота”. Овде су у првом плану различита разумевања, па самим тим и начини примене сна у експресионизму и надреализму. Код Ратковића налазимо и један и други модус, и то је оно што његову поезију, али и прозу и драму, чини изузетно привлачним. Експресионисти су више инсистирали на формалној техници сна, „онако како сан оцрта” (Црњански), дакле на некој врсти филмичности текста по угледу на секвенце сна. Надреалистима је стало до садржаја несвесног, до превласти ирационалног над реалношћу, или, како то Ратковић каже, „сном силовати стварност”.¹¹

Ратковић се, на Дисовом трагу заборавља сна, живо сећа управо ситуација када је обитавао у сновима као у суштини, у надстварности, надживоту. Било је снова који су одмах после буђења нестајали, баш као у Дисовој „Можда спава”, и у том доласку до свести умирали, а остајала је само њихова сенка, безбојна, неприступачна изразу. Он их је, како каже, радо пуштао да иду у ваздух, знајући да ће ронити поново још дубље и из потопљене галије на светло дана извући те створене и ухваћене изразе.¹² То уједно подразумева изоштравање сећања и потискивање заборавља, иако је у почетку

⁷ Исто, 90.

⁸ Уп. Војана Стојановић Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Art, Beograd 2003, 43.

⁹ Ристо Ратковић, *Изабрана дјела. Есејистика и критика*, књ. 4, 108.

¹⁰ Исто, 110.

¹¹ Исто, 186.

¹² Исто.

било обратно. Тријумф сећања сна је кључан да би се могао над-реалистички обликовати. Томе је управо тежио Дис када је певао о „једној заборављеној песми”.

У том смислу, Ратковићеве жанровски хибридне поеме *Мртве рукавице* (1927) и *Левиаџан* (1927)¹³ управо оличавају идеал експресионистичке поезије преношењем *формалне сѣрукѣуре сна*, уз надреалистичко шифровање слика из несвесног које су језички диспаратне и зачудне. Изразито фантастички набој сновиђења изражен је прозним жанром, док су стихови претежно интимистички и изразито лирски, што је блиско *Јавној љѣици* (1926) Милана Дединца, написаној пре песникове декларативне надреалистичке фазе.

У поменутом есеју аутор објашњава и настанак познате песме „Додир” (1924), до које је веома држао и, упркос њеној еротичности, сматрао да је она симбол читавог његовог живота. Следи опис својеврсне текстуализације сна:

На неком неодређеном месту, управо у некој празнини, чуо сам свој шапат, који је долазио однекуд изван мене, а за којег сам знао да је мој сопствени глас. Чуо сам (своје) речи: *Глава ми није заробила очи*. (Био сам истодобно али полусвестан да је то сан). Затим видех: искочише, на пипцима помилеше уз њене голе ноге очи моје. (Она је била такође неодређена, непозната девојка). Гледао сам их како миле. Чим дођоше до њених груди, пупови њених дојки претворише се у очи моје. Био сам цео у очекивању и чух свој глас мек и тих (а који је долазио опет као изван мене): *А ја чекам сѣас додѣра*.

Одмах после пробуђења забележио сам свој сан, тако верно да је „Додир” управо фотографија тог сна, сан који је, осећам, надумна, мистична фотографија мог живота.¹⁴

„Додир” спада у најцеловитије Ратковићеве текстове: у њему све, једно из другог, произлази по дубљој нужности, зато што не само да „верност сну” није „неверност језику” већ је силажење у дубине где се сан и језик преливају, по логици која није рационална, стварајући поље где се они истински саображавају. Овај текст је доцније аутор укључио и у поему *Мртве рукавице*:

Шапутао сам тихо:

Глава ми није заробила очи.

¹³ *Левиаџан* је плод стваралачке сарадње са Монијем де Булијем, који се помиње и у поеми *Мртве рукавице*.

¹⁴ Ристо Ратковић, *Изабрана дјела. Есејсѣика и криѣика*, књ. 4, 188.

(Она бејаше неодређена и гола). Моје очи збиља искочише из својих дупљи и помилеше на пипцима уз њене голе ноге. До њених груди чије се јагодице претворише у очи моје.
Зато пружих руку и чух своје речи:

*Чекам сјај додира*¹⁵

Између уводног и завршног стиха развија се читава мала прозаика, која је додуше у заметку, али је та формална страна Ратковићевог прозног израза авангардни хибрид који је мали број песника у српској књижевности успешно реализовао.

У наставку рада ћемо више пажње посветити анализи поменутих Ратковићевих поема, у којима управо долази до изражаја његово слободно и аутентично баратање техникама различитих авангардних покрета.

У предговору Ратковићевим сабраним песмама песник Драгомир Брајковић тачно ситуира позицију овога песника као „песника противречја”,¹⁶ онога који се тематски и значењски креће између Ероса и Танатоса, са нагласком на сну, као везивном модусу ових топоса. По Брајковићу, ни за живота, а ни после песникове смрти, није владала широка наклоност према његовој поезији – све до деведесетих година 20. века, када се појављују и његова *Изабрана дјела* (пored поезије ту су есеји, критика, проза, роман, драма). У свим овим жанровима Ратковић је дао свој аутентичан допринос, али то је, по свој прилици, постало занимљиво тек млађој генерацији истраживача, особито у Црној Гори (нпр. Татјана Бечановић).

И када пише о универзалним темама, Ратковић то чини на свој интиман, интровертиран, помало ексцентричан начин, с обзиром на то да су његове богате песничке слике надреалистички херметичне. Формално гледано, не постоји кохезија међу фрагментима, који могу стајати и засебно, или се другачије уланчавати. Логика и каузалност су, дакле, у *Мртвим рукавицама* тек привид, иронично подсећање на поједине топосе, општа места која су коришћена у модернистичкој поезији, особито када је, на пример, реч о мотиву мртве идеалне драге (Дис), или песми коју порађа сан, а бележи нека сила над којом песник нема контролу, иако има пуну свест о стиховима који се доцније нижу.

Иако у једном броју песама Ристо Ратковић развија дадаистички апсурд и крајње зачудну сликовност алудирајући на капитализам и светску међуратну кризу, његово најуспешније дело јесте

¹⁵ Ристо Ратковић, *Изабрана дјела. Поезија*, књ. 1, прир. Драгомир Брајковић, Универзитетска ријеч, Никшић 1991, 30.

¹⁶ Драгомир Брајковић, предговор „Песник противречја”, исто, 9.

експериментална поема *Мртве рукавице*, коју је посветио песницима-друговима Пави Павлу Старчевићу и Јовану Поповићу. Поема је настајала од априла 1924. до децембра 1926, да би 1927. године била штампана у 300 примерака у Београду као публикација библиотеке „Вечност”, у издању истоименог часописа који је уређивао сам песник.

Према Радовану Вучковићу, многи наши теоретичари и критичари потенцирали су Ратковићеву везу управо с надреализмом (нпр. Светлана Велмар-Јанковић). За Радомира Константиновића песников часопис *Вечности* (1926) прво је надреалистичко гласило у српској култури.¹⁷ Иако су Ратковић и песници његовог круга били надахнути дубинама Рембоа и Лотреамона, ипак су њихова програмска начела нешто другачија од надреалистичких у ортодоксном смислу речи, те је више реч о асимилацији и модификацији са неоромантичарским, у овом случају (пост)експресионистичким духовним основама. Поготово што је и код Риста Ратковића, као и код Растка Петровића, дошло до отворања критике надреализма као збуњеног, монденског, сензационалистичког, премда изузетно утицајног покрета. У једном специфичном виду, може се говорити и о вези са симболистичким наслеђем, поготово са Дисом, који је и за Милана Дединца био инспиративан у својим готово надреалистичким визијама. И за Ратковића се може рећи нешто слично: он је такође инсистирао на проблематичном, деконструисаном и умноженом лирском субјекту, као и одсуству трансценденције, с нагласком на иманентном свету и егзистенцијалној позицији субјекта у њему.¹⁸

Мртве рукавице садрже нешто више од десетак страница и колажног су типа, јер је Ратковић неконвенционално користио стих и прозу, али и неке друге поступке својствене дадаизму и зенитизму, што можемо повезати са другим медијима (слично као у летризму, конкретизму, графизму). Слично је чинио и Растко Петровић у свом *Ошкровењу*, користећи и новинске записе, математичке и хемијске формуле, да не помињемо цртеже и литографије.

Основно тематско исходиште Ратковићеве поеме, али и већег дела његове поезије, јесу различити видови песниковог додира са смрћу и њеним симболичким корелативима (тама, ноћ, поноћ), разговори са умрлим ближњима и слично, што га несумњиво доводи у везу како с појединим експресионистима и надреалистима, тако

¹⁷ Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svjetlost, Sarajevo 1979, 395.

¹⁸ Маја Медан Орсић, „Надреалистичко читање симболизма: Милан Дединац и Владислав Петковић Дис”, *Лейбойс Мајинце српске*, год. 201, књ. 515, св. 5, мај 2025, 654–655.

и са романтичарима. Комуникација са мртвом драгом, али не на начин сновиђења као код Диса, већ као да је с њом у непосредном, спонтаном разговору, иако зна да није жива, упечатљив је мотив ове поеме, али и песме „Поноћ мене”.

Како смо истакли, надреалисти преиначују смисаоне импликације познатог романтичарског топоса ноћи; она код Бретона, Арагона или Марка Ристића постаје својеврсни извор светлости, при чему се преокреће архетипска логика супротности дана и ноћи. У модерном (веле)граду ноћ за надреалисте представља оно што је природа била за романтичаре: предео имагинарног и сновидног у својој суштинској амбивалентности. Уз то се истиче женски карактер ноћи, који упућује на дисоцијацију бића (*Нађа, Без мере*) и слепило разума који подразумева симболику ока ради стварног, унутрашњег виђења, што уједно води халуцинацијама, лудилу и активирању мрачних, потиснутих жеља кроз фигуру Минотаура (Бретон). У том контексту треба посебно указати на везу психоанализе и надреализма, која подразумева потрагу за *ауџеницијним* ја. Као и француски, и српски надреалисти читају и тумаче Фројдова дела, па је први број нове серије (протонадреалистичког) часописа *Путијеви* био посвећен управо овим питањима, док се у другом броју налази Матићев есеј о Фројдовој психоанализи и њеном значају за субверзивно деловање на друштво и психу појединца, у циљу тоталног ослобађања људских потенцијала.¹⁹

С друге стране, певање као егзистенцијални чин и основе настанка песме такође су заокупљали Ратковића, па једну такву интертекстуалну везу можемо успоставити са Костићевом програмском песмом „Међу јавом и мед сном”. Поема садржи предговор који испоставља фигуру плетиље стихова на разбоју, „осветнички расположене фантом-бабе”, која иронично подсећа на Костићеве јунакиње из поменуте песме: Пенелопу и Арахну. Ратковић приповеда о њеном труду да исплете дугачак низ песникових стихова, уједно их певушећи. Тако се одједи Костићеве песме овде повезују са Дисовим забором песме, али Ратковић ипак успева да сачува те ноћне дарове:

Претражим џепове све
не би ли синило чудо
у отварању прозора
у превијању колена

¹⁹ Jelena Novaković, *Recherches sur le surréalisme*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2009, 56–63.

сетих се тада
рукопис мој да личи
на падање кише

и поверовах да нећу никад
никога посетит
пре но што ваздух полуди

о желим још увек отић
у предграђе неба
где место кишобрана госпођице носе сијалице
пред пекарама љубавног хлеба

(Та ширина на крају захуктала – кушам да се сетим било које
утехе)

тамо унутра она се свлачи
цела јурњава света
служи само да заглуши
да се она гола
видети не би могла
можда јоргован зна
хоће ли око моје
дивном праћком завитлано
стићи сузу њену

(Опет је тешко – разбој фантомални и даље тка, све теже и
мучније)

окађени крокодили пророчанске реке
ровишкају кроз мој вечно такозвани сан
идиотски ноћ и дан

подруми очни чувају плач
и сперму смрти

о то последње зевање мртвих огледала²⁰

Прозни искази између крајње онеобичених стихова који уво-
де љубавну тему у поему служе да степенују рационализацију,

²⁰ *Анџололија Њесниџићева српске авангарде 1902–1934*, прир. Гојко Тешић, Светови, Нови Сад 1994, 275–276.

свест о настајању тих стихова у песниковом духу. Лирски јунак заправо указује на физичко мучење које доживљава у сну посредством „фантом-бабе” која испреда његове стихове и уводи чулне, еротске елементе у визију љубави. Тиме се уједно наговештава мотив *мртве љубави* која се зачиње у својеврсној „сперми смрти”, оној танатичкој сили која, упркос свему, обезбеђује и даље живо постојање мртве драге и њених *мртвих рукавица* уместо сплетених руку љубавника. Особито је занимљива метафора „подрума очних који чувају плач”, једна готово гонгористички просторна слика, али потребна да би се визуелно прецизно (слично као код Магрита или Ернста) изразила дубина, вертикала патње лирског јунака.

Како се развија поема све је више прозних уломака, од којих су неки дескриптивни или псеудонаративни, па онда опет пресечени стиховима, чиме се сугестивно мењају ритам и интензитет текста и његовог дејства на читаоца. Лирски јунак непрестано прелази ту ониричку границу чекајући да се мртва драга појави, а са њом се оживљавају и успомене (често бизарне сцене) на преминуле чланове његове породице, на оца, мајку, сестру, као и неповезане асоцијације. То су слике и ситуације које су огледало или екстракт несвесног, до детаља упамћене и пренете у језички медијум, препун визуелних и аудитивних сензација:

Ноћ као да се беше распала. Лакше него у сну ишао сам по висовима, загледан у сенке спаљених небеских села.

Наједном грактање чух. То јато крилатих дојки кружило је нада мнош.

Не сећам се више због чега – посвадисмо се ја и мој отац и потукосмо се. Где год смо једно другог ударали тај део тела отпадао је. Најзад се распарчасмо. И кад нисмо више где имали један другог да ударимо, ја викнух: оче, ко влада то над нама – треба да му вратимо натраг све што нам је дао. И, у знак протеста, ми сакуписмо сваки самог себе, спаковасмо сваки сами себе, да тако спаковане понесемо себе, више се не сећам где.²¹

Следе даље сцене из тзв. свакодневног, кафанског живота које су такође исприповедане зачудним језиком, а онда се опет контрапунктирају гротескне сцене са доношењем мртвих родитеља и мртваца који су, као и његов отац, стрељани, са сестром којој, иако мртвој, пише писмо баш као што ће то учинити и својој драгој. Њене мртве рукавице налазе се у подземним дубинама вртоглавог сна, који постаје чињеница живота, снажног егзистенцијалног потреса и присуства:

²¹ Исто, 278.

Држим се још само опипљивошћу јастука и сећањем на неизбежност смрти. Одшкрини, одшкрини, молим те, капке очију твојих, подигни руку да се пробудим из ове свести. Покажи где да зароним, јер на дну грча свих дубоких вода сенка је твојих рукавица мртвих. Ево сам толико скроман да и не молим колено твоје, а с помоћу твојом верујем да бих могао ући у хиљадоструку дворану игре где сваки зглоб се превија ослобођењем љубави и тајне.²²

Концепције љубави француских и српских надреалиста делимично се разликују: поред тога што и једни и други сматрају да је она најаутентичнија афирмација жеље, француски надреалисти је поимају као могућност потпуне реализације човека, врхунски принцип сједињења душе и тела, док је београдски круг често доживљава плотно, нагонски и профано.²³ Марко Ристић помиње Маркиза де Сада у тридесет петом поглављу свога романа, али и у тексту из *Анџи-зида*, као истинског ослободиоца љубави у фројдовском смислу речи. И поред каткад опречних виђења, постоје три тачке у којима се српски и француски надреалисти слажу, а то су проблем верности (потрага за истинском, узајамном љубављу – Матић и Вучо), однос субјекта и објекта љубави, као и критика грађанског друштва које прети љубави у њеној узвишеној реализацији. Из овог даље следе други аспекти конфликта у надреализму, где се указује на суштински сукоб између појединца и друштва, али и у самом човеку (Бретон, Ристић), да би се поново задобио „изгубљени рај”. Код српских надреалиста ово се уједно наставља у конкретној марксистичкој, револуционарној акцији. Код Риста Ратковића појављује се сасвим оригинална концепција љубави на трагу Диса и експресиониста (мотив тамнице присутан је у другој поеми, *Левиаџан*), као потпуни доживљај сједињавања два бића:

Мртва си а тебе нема.

Зашто ми не дођеш...

[...]

Можда ти и куцаш упорно на вид ми,

Можда су очи моје неспособне да те виде

Осећам лобања цела тобом да ми је испуњена.²⁴

²² Исто, 281.

²³ Jelena Novaković, нав. дело, 123–134.

²⁴ Ристо Ратковић, *Изабрана дјела. Поезија*, књ. 1, 55.

Преобликовани топоси експресионистичке и надреалистичке драматургије и идејности могу се запазити и у иначе традиционално конципираној драми Риста Ратковића *Зорај* (1929). Ратковићев *Зорај* смештен је у оријентални Цариград и космополитски, западњачки Париз, који представљају две непомирљиве супротности. Трагична љубавна прича са кабаретском глумицом Алисом главног јунака кошта душевног здравља и њихова веза се завршава Алисином смрћу, као јединим могућим разрешењем Зорајевих душевних мука. И он је, оставивши Парижанку, најпре дошао у Цариград да види своје родитеље, али је оптерећење било превелико те он, после убиства, доспева у лудницу. Овде се јављају типични експресионистички ликови-апстракције (фантоми, духови), који симболизују Зорајеву подељену и мултипликовану свест. Занимљиво је да се као мотивација Зорајеве несреће са Алисом, кроз уста његовог другог ја – Фантома, појављује новац, односно материјална вредност, а не некакав усуд или ирационалне силе. Јунак Ратковићеве драме, наиме, није имао да плати штету од две стотине педесет франака коју је учинила његова драга.

Посебно су ефектне последње сцене које се одигравају у лудници, када болесници добију напад параноје и крећу да запале Париз. Овде се кроз речи Апостола Очајања свесно замењују реалности „нормалних” и „лудих” људи, при чему све добија релативизован призвук. Чин Зорајевог самоубиства може се тумачити не само као последица његове изгубљене и отежане перцепције реалности већ и као својеврсни *чин њобуне* балканског барбарогенија против лажних и декадентних правила једне друге цивилизације.

Ако бар у основним цртама сагледамо целокупни опус Риста Ратковића, онако како је овде представљен, несумњиво је да он спада међу најзанимљивије представнике тзв. новог романтизма, синтетишући бројне елементе модернистичких и авангардних покрета – од симболизма, преко дадаизма и зенитистичког активизма, до надреализма и доцније покрета социјалне књижевности. Његова теоријско-есејистичка мисао о књижевности у постекспресионистичком периоду прецизно је маркирала две најдоминантније појаве у уметности и књижевности друге и треће деценије 20. века: експресионизам и надреализам. У том смислу он се од експресионизма и новог романтизма приближио надреализму тематизацијом сновиђења у којима се прожимају љубав и смрт. Такође је градио свој песнички језик у правцу надреалистичке метафорике, па чак и херметизма. Деловао је, међутим, индивидуалистички, што га директно повезује с модерним.

У његовом делу можемо наћи елементе свих побројаних покрета, с елементима традиционалне инспирације (родољубље). У

том смислу Ристо Ратковић као аутор заузима медијалну позицију у комплексу авангардних покрета.

BOJANA STOJANOVIĆ PANTOVIĆ

RISTO RATKOVIĆ: ON THE BORDER BETWEEN EXPRESSIONISM AND SURREALISM

SUMMARY: The aim of this paper is to examine the programmatic and essayistic writings of Risto Ratković (1903–1954), a Montenegrin literary figure associated with Expressionism and Surrealism, who belonged to the second generation of modernists. In this point of view, he may be regarded as a post-Expressionist, or, more specifically, as a member of the group known as the New Romantics. Ratković subtly identified the literary and artistic movements that characterized the third decade of the twentieth century, particularly Expressionism, which functioned as a kind of cornerstone of the new, modern literature. He subsequently referred to Dadaism and Zenitism, as well as Futurism, and then to Surrealism, which represented a radical innovation in the world of art at the time. Through an analysis of his avant-garde poem *Dead Gloves* (1927), this paper will demonstrate the author's distinctive writing technique, which oscillates precisely between Expressionism and Surrealism, as well as his distinctive use of intertextual quotations, through which the text necessarily acquires new meanings. Finally, the paper will also consider his insufficiently studied drama *Zoraj*.

KEYWORDS: Risto Ratković, Expressionism, Surrealism, Modernism, avant-garde, topos of death, *Dead Gloves*

Проф. др Бојана С. Стојановић Пантовић
Редовни професор у пензији
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
bspantovic@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0003-0570-9900