

РАСТКО ЛОНЧАР

АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ КАО ПЕСНИК ЖАК ЗАКС

У периоду између два светска рата, у српској и осталим југословенским књижевностима, под утицајем левичарских идеја јавља се идеја стварања социјалне литературе, односно *новог*, социјалног реализма. Писци окупљени око часописа *Нова лијература*, потом и *Својера*, *Књижевних свезака* и сличних, под директним руководством забрањене Комунистичке партије Југославије, развијају теорију нове књижевности – по карактеру револуционарне, а реалистичке по садржини, засноване на принципу дијалектичког материјализма. Писци окупљени око ових часописа ући ће у сукоб са другим левичарским писцима – Мирославом Крлежом, Марком Ристићем, Радетом Драинцем и другима – који нису подређивали слободан уметнички израз писца идеолошкој тенденцији, одбијајући да прихвате донекле вулгаризаторска поетичка начела која су промовисали, према њиховим тумачењима, Ђорђе Јовановић, Јован Поповић, Велибор Глигорић и други. Полемiku која ће у историји књижевности остати позната као „сукоб на књижевној левици”, а која је неретко превазилазила границе теоријске и идејне расправе, често попримајући лични тон, прекинуо је почетак рата и окупације земље, при чему ће животе – што у логорима и затворима, што у директном окршају са непријатељем – изгубити многи од учесника овог сукоба.

Победом Народноослободилачке војске, под руководством КПЈ, југословенске земље постају делом социјалистичке републике у којој се, по узору на Совјетски Савез, жели спровести пролетерска револуција. Уз, с једне стране, национализацију, конфискацију, стрељања и прогоне идеолошких неистомишљеника и рушење тековина „старе Југославије”, јавља се и тежња за обновом земље,

за изградњом нове стварности. Под геслом „Ми градимо пругу – пруга гради нас”, омладинци широм Југославије учествују на добровољним радним акцијама, изграђујући изнова железнички и саобраћајни систем који су ратна дејства разорила. Изградња Омладинске пруге Брчко–Бановићи управо је тематска преокупација великог броја младих – али и старијих¹ – песника, који полако престају писати о рату и његовим последицама – као што је био случај по ослобођењу земље² – већ у изградњи налазе нови оптимизам, потребан за нови почетак и спровођење комунистичке револуције.³ Народноослободилачка борба на тај начин постаје културолошки утемељена као својеврсни табу, на ком се даље надограђује револуционарна уметност, чији критичари као главни захтев постављају услов да се веродостојно и оптимистички описује „нова стварност”.

Политички раскид са СССР-ом и константна, дамокловска претња од новог рата са дојучерашњим савезником деловали су двојачко на песништво СФРЈ – с једне стране, критичари не одустају од захтева да поезија приказује политички коректну стварност, док се, с друге, све већи број песника окреће темама интимног карактера, међу њима и многи песници који су до јуче писали тзв. „кубикашку” поезију, попут Славка Вукосављевића и Слободана Марковића.⁴ У овом периоду изнова се покреће питање теоријских поставки социјалног, односно социјалистичког реализма као књижевног модела који одсликава савремену стварност, а што је нарочито видљиво у текстовима Зорана Мишића,⁵ у оквиру његове – како је сам назива – одбране поезије. Наиме, немало пута Мишић тражи од догматских критичара – попут Ватрослава Мимице, Наска Аганова или Душана Пухала – младих као што су и песници о којима пишу и чије песништво дисквалификују онда када оно говори о стварима које нису део стандардног „социјалистичког” и „изградитељског” инвентара, да, ако већ инсистирају на књижев-

¹ Ратко Пековић, *Ни рај ни мир: њанорама књижевних ђолекика: 1945–1965*, „Филип Вишњић”, Београд 1986, 39.

² Исто, 15–19.

³ Овај прелаз је нарочито видљив у првом послератном зборнику омладинске поезије *Поезија младих*, који уређује Ристо Тошовић (*Поезија младих*, зборник, Ристо Тошовић (ур.), Ново поколење, Београд 1948).

⁴ Славко Вукосављевић (*Лирика*, Ново поколење, Београд 1949) и Слободан Марковић (*После снегова*, Ново поколење, Београд 1949. и *Град на рукама*, Ново поколење, Београд 1950) у својим првим збиркама, представљају се као песници чија је тематска преокупација, у највећој мери, усмерена на изградњу домовине. Већ од њихових следећих збирки, код Вукосављевића (*Шта ти кажеш*, Марија, Ново поколење, Београд 1952) и Марковића (*Свирач у лишћу*, Ново поколење, Београд 1952) видљив је заокрет ка поезији интимистичког карактера (прим. Р. Ј.).

⁵ Зоран Мишић, *Реч и време: разговори о ђоезији*, Ново поколење, Београд 1953.

ности која ће у потпуности сликати социјалистичку савременост, дају конкретна поетичка начела, која неће бити базирана на фразама попут „песничког упијања у нашу стварност”, „отварања очију широм” и томе слично. Ово и овакво деловање Зорана Мишића с једне стране ће сугерисати да су и интимистичке, као и градитељске теме, подједнако битан чинилац социјалистичког живота,⁶ али ће, истовремено, индиректно отварати пут оној поезији која се више неће дати окарактерисати као плод „лутања” или „тражења нових путева”⁷ – песништву Миодрага Павловића и Васка Попе.

Године 1955. Предраг Палавестра ће, у предговору својој *Анџиолоџији послератне српске поезије*, о развоју српског послератног песништва, чија је кулминација остварена управо у појави двојице наведених песника, писати следеће:

Притисак је био велики, али више готово нико није спонтано стварао онакву поезију каква се стварала првих поратних година, када је била скојевска поезија, пругашка, ударничка, брчкобано-вићска (...) налик, у понечему, на оно корчагинско, обадско. (...) Насупрот томе, јављала се једна нова поезија, један нов вид послератне српске поезије. (...) Нешто сасвим друго, оно од чега је [песник] до јуче зазирао као од опскурне мистификације и непоправљиве декаденције.⁸

Период појаве оваквих модерниста поново ће изазвати шизму, наставак оног предратног сукоба на књижевној левици између „реалиста” – окупљених око *Књижевних новина* и „модерниста” – окупљених око часописа *Сведочанства*, а који ће, речима Вујице Решина Туцића, бити (не)решен „немогућим резултатом 0 : 0”.⁹

Значајно је пак приметити апсолутно одсуство сваког вида реализма који би описивао и алтернативну страну стварности, односно оног реализма који би био лишен оптимистичког расположења; који би се фокусирао на садашњост као такву, пре него као жртву на олтару боље будућности и који не би обичне људе примећивао искључиво у контексту изградње – пруге, мостова, задружних домова. Тако је, примера ради, из прве збирке песама Стевана Раичковића, *Детињства*, из 1950. године, цензура избацила

⁶ З. Мишић, „Два примера шаблонске критике на поезију младих”, *Реч и време...*, 44.

⁷ З. Мишић, „Поезија опседнутих ведрина”, *Реч и време...*, 200.

⁸ Предраг Палавестра, „Поглед на поезију”, *Анџиолоџија послератне српске поезије: 1945–1955*, Омладина, Београд 1955, 9–12.

⁹ Вујица Решин Туцић, „Возач хитне поезије”, *Хладно чело: њојетски листови осме деценије*, Матица српска, Нови Сад 1983, 159.

песму са насловом „Глад води у село Бован” – под изговором да је исувише песимистична.¹⁰ Сходно оваквој ситуацији, стиче се утисак да се песник, уколико се желео бавити темама из *нове* стварности, морао окретати искључиво њиховим позитивним аспектима, односно уз услов да аутономију свог песничког „ја” подреди идеологији. Уз то, могућности да буду критиковани на идеолошкој основи била су подложна и друга два тока послератног песништва – интимистички и модернистички. Од песника је, прећутно, тражено да на одређене теме жмури, како то сликовито каже Зоран Мишић, а да друге гледа „широм отворених очију”.¹¹

У овој и оваквој друштвеној и књижевној атмосфери, у часопису *Зайиси*, 1952. године, јавља се Жак Закс, први литерарни псеудоним Александра Поповића, једног од највећих српских драмских писаца, чије су драме обележиле српску књижевну и позоришну уметност 20. века.

Разрешење псеудонима Жак Закс, односно његову потврду, доноси Радован Поповић у биографији Александра Поповића, насловљеној *Последњи српски бољшевик*, наводећи да ово име писаца узима у знак сећања на страдалог оца једне пријатељице.¹²

Како наводи Јован Љуштановић,¹³ Поповић се под овим псеудонимом јавља најпре у пионирској периодици, с почетка педесетих година, са дечјим песмама. Александар Поповић је 1952. године био један од оснивача, власника и уредника независног часописа *Зайиси*, који излази у малом тиражу, у свега осам бројева,¹⁴ а чија је основна намера да објављује почетничке радове анонимних писаца.¹⁵ У овом часопису Александар Поповић ће, под својим именом, водити отворену полемику са Зораном Мишићем – који критикује сам концепт часописа – а под псеудонимом Жак Закс ће објавити десет песама, један прозни запис и први чин драме под насловом „Лудак”. Након што часопис престане са изласком, услед

¹⁰ Стеван Раичковић, *Један моџући живоји: (Homo poeticus)*, Народна књига – Алфа, Београд 2002, 121.

¹¹ З. Мишић, „О жуборењу потока и току људског живота, о Весни Парун и једној критици на њену збирку песама”, *Реч и време...*, 91.

¹² Радован Поповић, *Последњи српски бољшевик*, Службени гласник, Београд 2009, 16. Додуше, битно је назначити да Р. Поповић овај псеудоним наводи у облику Жак Жакс, док се у периодици, коју и сам наводи Александар Поповић потписује као Жак Закс. Несумњиво је да се ради о ауторовом лапсусу (прим. Р. Л.).

¹³ Види: Јован, Љуштановић, „Живети међу крхотинама”, *Александар Поповић*, прир. Јован Љуштановић, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2015, 7–24.

¹⁴ Од тога, два (3/4 и 5/6) излазе као двоброји (прим Р. Л.).

¹⁵ Часопис је, између осталог, значајан као књижевноисторијска чињеница и по томе што у њему прве песме објављују Бранко Миљковић и Јован Христић (прим. Р. Л.).

немогућности финансирања штампања, Жак Закс ће се, две године касније, заједно са Галибом Сулејмановићем, јавити као уредник часописа *Црвено јесће*, који ће бити забрањен одмах након изласка првог броја, а оба аутора ће бити спроведена на Голи оток, на издржавање једногодишње казне. У овом часопису Жак Закс објављује три песме, одломак из романа и један текст поетичко-памфлетистичког карактера, у ком критикује стање у књижевном животу и даје своје виђење нове, револуционарне литературе.

Став са којим се Александар Поповић појављује у књижевности с почетка педесетих година одаје револуционара, комунисту незадовољног затеченим стањем – како у литератури, тако и у реалности, чији би уметност морала бити одраз, али не у вулгарном, подражавалачком смислу. Ово је нарочито видљиво из дводелног текста објављеног на крају поменутог часописа, а који потписују Закс и Сулејмановић.¹⁶ У њему Поповић у потпуности негира резултате послератног песништва ФНРЈ у контексту спровођења пролетерске револуције, уочавајући како се певање о Прузи претворило у солилоквирање, а потом и у *декадентни* модернизам. Према овом тексту, Поповић сматра да уметничка истина у потпуности мора одговарати реалности као таквој, пре него одразу *снова и имагинација*, односно мора одговарати истини до које су писци лично дошли. Књижевност мора бити пролетерска, дакле револуционарна и динамична, с обзиром на то да је социјализам тек прелазни стадијум из буржоаског у комунистичког друштво, што подразумева да тренутно стање није и не може бити идеално, те на тај и такав начин не може бити предметом уметничке обраде.

Сходно томе, највећи број објављених Поповићевих песама – њих осам – дало би се окарактерисати као својеврстан критички реализам. Четири песме би се могле посматрати у контексту интимистичке поетике, док усамљена, али као директна веза са каснијим Поповићевим драмским стваралаштвом – о чему ће речи бити касније – стоји песма насловљена „Треба живети”.

Најзанимљивије у контексту ондашњег савременог српског песништва јесу управо песме из прве групе, песме, такорећи, критичког реализма. Њих седам је објављено у *Зайисима* – од тога шест у оквиру циклуса насловљеног „Суседи” – а једна у часопису *Црвено јесће*. Све су писане у слободном стиху, са изузетком песме „Са мансарде”, која је римована, у помало необичној абсас форми. Такође, овим песмама је заједничка позиција лирског субјекта, односно, могло би се рећи, наратора који о јунацима својих песама говори са извесне посматрачке дистанце.

¹⁶ Жак Закс и Галиб Сулејмановић, „О појавама декадентције и деградације књижевног живота”, *Црвено јесће*, јануар 1954, 53–58.

Прва, песма „Подруга разјареном кидисању у пролеће”, једина објављена у *Зайисима*,¹⁷ а која не припада циклусу „Суседи”, тематизује лик неименоване жене, посматран у јаким контрастима:

Обешена жена, на којој све виси,
хаљина бледа, удови растрзани, корача
пролећа једног кроз оштра, помамна чула
и дете за руку, води...

Суморни, обешени лик жене, чија физиономија није дефинисана изгледом лица већ „растрзаним удовима”, Поповић поставља, по контрасту, у пролеће, када се буде „оштра, помамна чула” и нагони, правећи тако увод за другу строфу у којој је наговештена трагична нота њеног приватног живота:

И она мужјака на лежају гнезда има,
и он по каткад мирише на дах друге женке
или више чаша него што плата стиже.
Ал’ опет њуши је често, па ма и мрзовољно,
– мало је макар љуби.

Већ вокабулар којим Поповић описује природу њихове везе – мужјак, женка – сугерише изостанак сваке емотивности. Он не наглашава да ли је тај „мужјак” отац детета које жена за руку води, што отвара могућност двојаком тумачењу њеног положаја. Наиме, ако тај човек јесте отац њеног детета, онда је легитимно запитати се какав однос он има према детету, с обзиром на то да се ради о човеку који пије „више чаша него што плата стиже” и који „по каткад мирише на дах друге женке”, те нипошто не може бити речи о породичној хармонији. С друге стране, ако се не ради о биолошком оцу детета, онда се може запитати о природи односа између „мужјака” и жене. Такође, Поповић не прецизира чија плата одлази на толике чаше, те опет отвара могућност вишеструког тумачења, где би свакако било најтрагичније – по положај жене – оно где се ради о њеној плати коју незапослени (?) муж троши на алкохол и љубавнице. Сва љубав коју ова жена осећа манифестује се у томе што је „мужјак” „њуши” – што је опет сугестија једног анималног, пре него емотивног чина – често, „па ма и мрзовољно”.

Помало иронично, али, да се наслутити, не и без извесне саосећајности, Поповић закључује песму стиховима:

¹⁷ Жак Закс, „Подруга разјареном кидисању у пролеће”, *Зайиси*, 15. јун 1952, 11.

Доста је
за живот овај обешени
што бесвесно слуги у дну својих суза
нешто више.

Делује да је кључна реч ове строфе „бесвесно”. Она у потпуности слика тежину положаја жене, сугерише ирационално трпљење односа који се своди искључиво на животињски сношај, немогућност или подсвесни страх од побуне против таквог стања, његово прихватање као нужности и пригушену тежњу за нечим „више”. Положај жене и мајке је, на овај начин, у социјалистичком друштву доведено под велики знак питања.

Песма насловљена „Из друге партаје”,¹⁸ прва из циклуса „Суседи”, нарочито је интересантна ако се посматра у контексту иронизације градитељског заноса првог таласа послератне поезије. У њој се тематизује лик комшије који „сваке ноћи са женом у кревету сламњачу крши / ујутро устаје раније од свију / и нечујно одлази као да никада више неће доћи”. Песник је чуо да „он преко целог дана гради нешто на Сави”, пљујући у „крваве шаке”, присећајући се „да негде треба да се врати, / да ради нечега треба да псује / и да се нада”. Круг радног дана неименованог комшије, који је лишен сваког физичког описа, затвара се у сумрак, када се враћа кући псујући, говорећи жени о тегобама рада, те поново „на њеним куковима вида своје набрекле шаке”. Следећег јутра радња се понавља, комшија поново устаје пре свих, одлази као да се неће вратити, али „нада се поткрпљује свакога дана / градња расте”.

Уколико се ова песма постави као противтеза крилатици „Ми градимо пругу – пруга гради нас”, онда је јасан њен иронизацијски контекст. Поповић се пита – да ли градња, којој овај неименовани и обезличени човек подређује читаве своје дане уопште утиче на изградњу њега самог и његовог живота? Да ли је та нада, коју овај човек „поткрпљује” док градња расте, она нада да ће се нешто у његовом животу значајно променити уколико се то „нешто” на Сави изгради? Притом, треба приметити прикривену иронију и у одредници „нешто” – као да је постало небитно гради ли се пруга, мост, задружни дом или дом културе, нестaje дивљења према објектима који – иако грађени са намером оспособљавања саобраћаја и економије – стоје као споменици братства и јединства, темељи новог друштва. Приватни живот овог радника, насупрот томе, практично да не постоји – он се сећа да „негде” треба да се врати, да ради „нечега” треба да псује. Не види овај радник, као Весна Парун на

¹⁸ Ж. Закс, „Из друге партаје”, *Зайиси*, 29. новембар 1952, 12.

једном месту у својој збирци *Пјесме*¹⁹ неколико година раније, да би његова нова домовина могла бити радна бригада, с обзиром на то да је у цикличности и истоветности својих дана заборавио и чему је подредио свој радни век. У песми на то питање нема понуђених одговора у виду парола попут: „За боље сутра”, „Свакоме према заслугама”, „Да сви буду једнаки” и томе слично, а које би раднику служиле као подсетник.

Напоследку, може се поставити питање и о судбини његове жене, која супруга виђа само увече, када се врати, крвавих и набреклих шака од рада, и са њом прича, по свему судећи, само о „тегобама рада”, посматрајући је искључиво као сексуални објекат и средство за опуштање од напорног дана. Поповић из песме елиминше сваки вид оптимизма, сваки полет карактеристичан за „кубикашку” поезију, и њој супротставља реалност дехуманизујуће монотоније која се паролама не да променити, што је једна од најштријих критика првог таласа послератне поезије.

Донекле комична представа – али уједно и критика – комшије лумпенпролетера и његовог менталитета уследила је у песми „Са првог боја”.²⁰ Поповић пише: „Мој сусед је мајстор што у фабрици ради на сат, / од подне по бифеима испија ракије многе, / и сваку ноћ проспава поред жене”. Већ само поређење са претходном песмом доноси контраст између радника који по читав дан гради „нешто на Сави” и занатлије који у фабрици ради „на сат”, односно колико до поднева, да заради толико колико би попио до вечери. Битна одлика овог лика јесте да „никад не верује оно што чује”, како пише Поповић у следећем стиху:

Па ипак, одјутрос је са колима кренуо у фабрику,
јер тамо су сви рекли да је од јуче њихова,
и његова,
а своје ваља колима довући дома.

Још једном, контраст између два радника – једног, који дом у правом смислу те речи и нема, највећи део живота проводећи на градилишту, чији живот остаје без паролашких илузија, и другог, који дословно схвата паролу којом се власништво над фабриком из руку капиталиста предаје радницима који у њој раде, не схватајући притом принцип колективизације приватног власништва као тежњу да се спроведе комунистичка револуција.

Разбијених илузија, сусед је остатак дана „правио индекс псовки” јер је сматрао да је изигран, да се његова неповерљивост

¹⁹ Весна Парун, *Пјесме*, Матица хрватска, Загреб 1948.

²⁰ Ж. Закс, „Са првог боја”, *Зайиси*, 29. новембар 1952, 12.

показала оправданом и, закључује и духовито и критичарски Поповић: „Што ракија мора свагда бити жеља / никад дата колико треба”. Овом песмом жели се показати да, иако се ступило у изградњу и обнову земље, иако је покренут процес образовања социјалистичког друштва, још увек постоји један део радничке класе који остаје класно неосвешћен, који своје жеље види само у задовољавању елементарних нагона, чиме се такође назначава постојање дубљег сукоба и неразумевања између индивидуалних и колективних тежњи унутар саме радничке класе, чији напредак, имплицитно, онемогућава већ само постојање класно несвесног лумпенпролетаријата.

Доста комплексно питање, овога пута тематизујући смрт сиромашног комшије, Александар Поповић поставља у песми „Из шупе”:²¹ „Тандрчу кола уз моја окна, / једноухо магаре вуче / ствари умрлог комшије”. На кола која вуче једноухо магаре – животиња са недостатком који само доприноси гротескној патетичности сцене – натоварене су ствари преминулог: два сандука, мангал, крпаре и кофа за помије. Поново, Поповић је горко ироничан – но донекле и сентименталан – када у наставку пише: „Томови Маркса и четири платна / са осталим траљама неће ни далеко / моћи да покрију бескрајних дугова круг”. У атмосферу у каквој би живео – и умро – какав туберкулозни пролетер из поезије Косте Абрашевића или Милана Д. Несторовића, Александар Поповић сада – и то у послератно друштво, у ком је револуција, тобоже, спроведена и спровођена – поставља лик, по лектури судећи, студента, интелектуалца, који за собом оставља много више дугова него што његов сиротињски инвентар може да намири.

Крајње је парадоксална, чак бизарна слика у којој се у исту просторију смештају Марксова дела и кофа за помије, чиме се парадокс даље проширује идејом да човек који је читао читаве томе Маркса – а којем они сигурно не служе за украс, нити њиховом продајом може да намири своја дуговања – након пролетерске револуције живи у шупи у којој му је једини извор грејања мангал, и који се покрива крпарам и платнима. Трагедија овог комшије, ако се посматра контекст првог таласа послератног песничтва, индиректно иронизује занос с којим млади песници певају о изградњи, не само пруге и мостова већ и сопствене личности, а то се чини „пребацавањем нормe” у трећих осам сати, по Лењину намењених за одмор и образовање, у дочекивању јутра над књигом.

²¹ Ж. Закс, „Из шупе”, *Зайиси*, 29. новембар 1952, 12.

С друге стране, опет по принципу контрастирања, у песми „Из потстана”²² Поповић приказује како је, спрам несрећног комшије који је револуционарно мишљење савладао у теорији, један други комшија, пензионер, савладао, такорећи, револуционарну праксу:

Мој пензионисани сусед је врло вредан човек,
оран за рад и састанке дуге
где увек носи писаљку и свеску
да тобож прибелешке хвата из реферата,
да кличе и одобрава све од реда
што цени да је власт,
јер стрепње су све у греху давном,
а поштар с пензијом добро дошао сваког првог.

Овај би се сусед могао посматрати у контрасту са претходном тројицом у том смислу што је, за разлику од првог радника, оран за свој „револуционарни задатак” који се састоји од бескрајних партијских састанака. Затим, за разлику од другог, зна како да се постави према власти, независно од тога да ли она „лаже”, и, на крају, за разлику од трећег, врло је вероватно да неће умрети у немаштини, остављајући за собом само дугове.

Изузетно је важно приметити да Поповић овде користи реч „власт”, односно да тематизује однос према онима који имају моћ управљања токовима револуције, уколико се о таквом појму уопште може говорити с обзиром на постојање оних који ће с одушевљењем, попут овог суседа, одобравати сваку одлуку која долази „одозго”, како би задовољили свој ситни, индивидуалистички интерес – у овом случају осигуравање редовне пензије. Ништа мање није контрареволуционаран овај слој, чији је пензионисани комшија узорак, од оног лумпенпролетерског, који од живота иште само алкохола у довољним количинама, при чему је ова количинска одредница крајње флексибилна. Поповић, напослетку, имплицитно упозорава, попут Ћопића у „Јеретичкој причи”, да главна опасност по револуцију не долази од оних на врху, већ од оних који им одобравају, који се претварају да су њихове сенке, гледајући заиста само да свој индивидуалистички интерес „прогурају” уз интересе колектива, док други, који читају марксистичку теорију и у пракси помажу изградњу земље, бивају маргинализовани, остављајући за собом празне собе и испразне животе.

²² Ж. Закс, „Из потстана”, *Зайиси*, 29. новембар 1952, 12.

Даље пишући о станарима из своје зграде, Александар Поповић долази и до сутерена,²³ где живи комшија који је у недељу, у јединој соби коју има, женио сина: „Мала му је била за многе госте / и милиционер је морао доћи да направи пролаз / испред комшијиних пролаза сутерена”, где су сватови играли свадбено коло. Разлог за интервенцију милиционера Поповић види у томе што „у нашем граду сви људи журе, / и баш никога није брига што мој комшија жени сина, / и баш никога није брига што гости воле свадбе”.

Негативан став према овим ретким данима, како каже Поповић, које воле „добри мали људи”, сугерише још једну друштвену подељеност: не само на паролама обмануте раднике и лумпенпролетере, на сиромашне интелектуалце и сналажљиве пензионере, већ сада и на „добре мале људе” и оне који живот таквих људи не разумеју, а што даље даје могућност тумачењу процеса отуђења друштва, како га Поповић перципира. У овом контексту дало би се обрадити и марксистичко питање отуђења, које се јавља махом у класно подељеном друштву, с тим што Маркс и Енгелс ову теорију разрађују управо у време када ниједна социјалистичка односно пролетерска револуција не односе победу над буржоазијом. Евидентно је да, ако су фабрике, односно средства за производњу, прешли у руке радника, како то Поповић пише у ранијој песми, проблем отуђења унутар радничке класе није решен, да долази до неспоразума на релацији породице и друштва – друштву, за нормално функционисање, смета породично славље, док се породично славље не може одржати у приватности услед тескобе животног простора. Проблем се, још једном, решава жртвовањем породичног науштрб, условно речено, друштвеног интереса.

Последња песма у *Зайисима*, „Са мансарде”,²⁴ тематизује старијег човека који је пре рата носио еполете, стргнуте „срамно пред ешаломом пука, / рад пјаних зора, младићског жара, / и што је љубио бедну кокоту”, а сада се налази „у пензији грехова и искушења”, вежбајући „цело поподне на пианину / вечерњи програм капеле шантана / паучине и блуда у ’Увелом крину”.

Паучина овде јасно сугерише старост, односно преживелост једног локала из „старог” друштва, које и у „новој” реалности проналази клијентелу жељну јефтине и вулгарне забаве да се у њему окупља. Поповић саосећа са својим комшијом, управо преко музике коју овај свира, проживљавајући његову животну причу: „Сећам се деградирања срамоте / и првих дечачких свирки, / сећам се луесом окађеног одра кокоте.” Угледавши суседа који сакупља ноте, у журби да на време стигне „у јазбину шантана”, песник реагује на

²³ Ж. Закс, „Из сутерена”, *Зайиси*, 29. новембар 1952, 12.

²⁴ Ж. Закс, „Са мансарде”, *Зайиси*, 29. новембар 1952, 12.

нелагоду за коју верује да и његов сусед осећа: „Тмина ме гњечи и гуши”.

На крају овог дела Поповићевих песама налази се управо она најпровокативнија песма, која говори о фази распадања револуционарних идеја, објављена у часопису *Црвено јесће*, под насловом „Поход”:²⁵

Ислужени војници. Пропали студенти. Непризнати уметници.
Пију.
У цепу херц, пик, треф, поцепана двадесетица
И убуђали пикавци, букваца и распоред,
Индекс и празни листови,
Песме што ће их некад уштиркана господа стављати у антологије.

Александар Поповић не ставља случајно у први план војнике, студенте и уметнике, мада се у њиховом друштву, легитимно је претпоставити, налази и друштвени талог – примера ради, коцкари, шверцери и ситни криминалци – чији они део полако постају. Управо смештајући ова три слоја – оне који су се борили за револуцију, оне који би требало да буду њен напредни део и оне који би требало да буду њеним гласом – он показује како су – о чему је писао две године раније – победу заиста однеле комшије које су знале да одобравају, и да је за *такве* људе егзистенција у виду „пензије сваког првог” била обезбеђена. Поповић гласно изговара њихове жеље у наставку: „О, да им је бар делић друштвеног угледа милиционера, / Да су им бар мрве са најлонских чаршава / И реч пензионисаних саветника у фронту!”

Без икаквог поштовања у граду у ком „сви људи журе”, гладни и напуштени од својих дојучерашњих сабораца, ови се људи препуштају јефтином вину, бивајући тако наличјем револуције. Они одлучују: „Морамо учинити, бар нешто...” Ако у прва два дела и критикује, индиректно, оне који су револуцију злоупотребили, Поповић одавде критикује и лумпенпролетаријат и недовршене боеме-интелектуалце који допуштају, безидејни – али свесни да нешто морају учинити – да се такво стање одржи.

Они одлучују да разбију излоге, „где се продаје мода”. Разлог овоме се може само наслутити – вероватно је да они у моди виде нешто што је њима недоступно, што је мерило „угледа” – њима такође недоступно. Ипак, иако се овде на тренутак враћа на критику друштва, односно резултата револуције који онемогућава одређеним

²⁵ Ж. Закс, „Поход”, *Црвено јесће*, јануар 1954, 43.

слојевима да дођу до једне врсте производа, Поповић је у закључном стиху ироничан и према онима који су у таквој друштвеној поставци горе прошли: „Идемо друзи! Светли нам бело вино!” Никаква, дакле, луча слободе или светлост идеје – бело вино, као потпуна подруга лумпенпролетерском менталитету, који у алкохолу проналази замену за своју неодговорност и класну неосвешћеност, које му онемогућавају да управља својом судбином.

У првој групи песама Александар Поповић се јавља као посматрач, постављајући тако позорницу на којој ће се одвијати његове интимне емотивне трауме и солилоквирања. У другој групи, састављеној од четири песме интимистичког карактера, Поповић две пише користећи риму, без метричке константе стиха (ритам варира од седмерца до шеснаестерца – прим. Р. Л.), док су друге две писане слободним стихом.

Прва од четири песме, објављена у *Зайисима*, носи наслов „Слика”.²⁶ У поднаслову, у коментару, стоји напомена: „Из збирке ’Мој свет’.” Овај податак је значајан као недвосмислено сведочанство да је Поповићева намера била да се у књижевности, на почетку свог литерарног рада, појави и као песник.²⁷ Такође, уколико би ово био назив збирке, легитимно је претпоставити да би један од њених циклуса био управо онај о суседима, имајући у виду да се песме јављају у истом временском одсечку.

Песма „Слика”, у две строфе – квинта римована по структури абааб, и секстина римована по структури абсцбд – представља лирског субјекта, загладаног у неименовану слику, у првом делу дајући сам опис слике:

Пред старом сам сликом старовремске жене...
На старој слици млада маркиза,
што време јој болно мути зене
и пут јој без бора под прахом свене,
а груди и косу плесањ јој нагриза.

Александар Поповић у овој строфи сукобљава приказ вечито младе маркизе са пролазношћу времена које неумитно оставља свој траг на уметничком делу. С једне стране лице без бора, коса

²⁶ Ж. Закс, „Слика”, *Зайиси*, 15. јун 1952, 11.

²⁷ У овој фази рада, Александар Поповић, иако даје у штампу један одломак из романа и први чин једне, по свему судећи, незавршене драме, на тај начин заступајући сва три књижевна рода, ипак највише резултата остварује на пољу поезије. Пре *Зайиса* се бави и поезијом за децу, што ће учинити и после голооточке робије, где се последњи пут оглашава као Жак Закс, у поеми „Док су спавали” (Жак Закс, *Док су спавали*, Дечја књига, Београд 1956).

која не седи и бистре очи какве су некада постојале, а с друге идеја о неминовној пролазности једног таквог стања. Уколико је на слици и „ухваћена” њена лепота, која никада не стари, она време и пролазност није могла да превари два пута – најпре нестаје, пред смрћу, маркиза, а потом и њена слика – која ју је надживела – пред прашином и плесни.

Ипак, другачија идеја обузима посматрача песника. Он, стојећи пред сликом, остаје запитан: „Да ли си била наложница краља, / ил нежна љубав ритера из боја, / или си се можда давала без реда?” Градирајући потенцијална тумачења маркизиног карактера, песник остаје помало уплашен својом потоњом мишљу, која стоји у контрасту са прве две, а које не подразумевају – или бар то чине у мањој мери – поимање ероса као блуда, те се обраћа директно слици: „О лепа слико! О каква беда!! / Опрости слико... Простота моја / грубост је нашег века...” Не само што се угрizza за језик када схвата да његово тумачење превазилази границе доброг укуса – бар према сопственом поимању – већ песник на овом месту критикује епоху, али и себе као њен производ. Он стаје оног тренутка када схвата да у уметничко дело учитава савремена мерила, која су више слојеве феудалних – генерално, монархистичких – друштва посматрала као синоним моралне декаденције и разврата; из позиције реалности која је обележена проналаском атомске бомбе, концентрационим логорима и двама светским ратовима, у веку који више не може да појми могућност постојања чисте љубави „ритера из боја” и његове госпе. Овако посматрано, „грубост века” као да своју мржњу дословно манифестује управо насртајима на материјалност уметничког дела, уништавајући га постепено, док песник остаје запитан пред проблемом могућности вредновања једне слике на основу њених естетских квалитета у добу које, бар у датом тренутку, естетско подређује етичком.

У песми „Друго”²⁸ Александар Поповић пева о интими усамљеника, водећи – у шест квинти полиметричног стиха, са структуром риме абсас – замишљени дијалог са женском особом која станује у соби мансарде, поред њега. Он не остварује директан контакт са њом, већ, у дугим, усамљеним ноћима, прати њену „лелујаву сенку” како изводи вртоглаве пируете по „стакленом крову мансарде”, тиме често „до самог праскозорја” лечећи своју усамљеност. „Девелопе смо заједно радили по сто пута, / па си се морила, а ја сам дрхтао / са пуно нејасне зебње мада те нисам знао...” Пируете и девелопеи јасно имплицирају да лирски субјект посматра одраз, сенке вежби једне балерине, која својим напорним радом – до

²⁸ Ж. Закс, „Друго”, *Зайиси*, 3. август 1952, 5.

праскозорја, стотину пута понављајући једну исту вежбу – жели да постигне успех. Интересантно је приметити и то да се Поповић и овде идентификује, односно саосећа са оним кога посматра.²⁹

Ипак, одређено време пролази, и у соби у којој је живела балерина сада живи Абаз, који „је правио ораснице”, пекар или посластичар – а познавање његовог имена јасно наговештава да га је лирски субјект лично упознао, што није случај са балерином – и чија искривљена силуета мрља сене, те је тако у песниковом „хумезу и даље пустошио хлад”. У позоришту, песник је видео балерину „у таласу белих гладиола, / у вихору аплауза и среће, / на врху живота, без мансарде и бола”. Балерина – а за њом касније и Абаз – отишла је далеко од песника који остаје у болу, „док свануће не огласе звона / и срце скори апатичну чаму”. Он јој се обраћа – у себи – молећи је да му пошаље макар „једно крпче” њеног хитона: „Да са том трачицом разведрим буре / и разблажим хлад зидова бетона / са заборавом на животног одра покровке суре”.

Осећање усамљености је тим јаче што песник, у другој строфи, поручује други: „Лутајући за твојом сеном из свога чађавог кута / веруј ми, ја нисам никада, као ни ти, посустао”. Може се онда запитати – уколико лирски субјект такође улаже напор да се из „мансарде и бола” извуче, шта га онда спречава да, попут балерине и Абаз, и он оде од њеног стакленог крова? Спада ли и он, можда, у непризнате уметнике којима ће засветлети, попут водиље, бело вино, или од своје борбе не одустаје, иако му је потребно макар и „крпче” женске хаљине да преброди апатију коју ноћ собом носи, након дана узалудне борбе да се из таквог окружења оде?

Као потенцијални наставак ове песме, у смислу да говори не о ноћима усамљеника већ о његовом дану, може се узети песма „Јеткост стакла тмура”.³⁰ Иако песник не говори из првог, већ тумачења осећања лирског субјекта представља у трећем лицу једнине, судбина два лирска субјекта се може поистоветити по узалудности да се из једног стања, упркос пруженим напорима, побегне.

Александар Поповић најпре поставља сцену по којој се лирски субјект креће, условљавајући његово расположење временским приликама:

²⁹ Уопште узев, Поповић свега три пута показује да његов однос према одређеној особи или делу није искључиво посматрачки – први пут када се идентификује са комшијом у песми „Са мансарде”, пијанистом који бива принуђен да свој дар показује у седишту разврата; са сликом, чију и естетску и етичку вредност уништава време, и трећи пут сада, са балерином која се у потпуности предаје раду. Занимљиво је приметити да се у сва три случаја ради о уметницима, односно уметничком делу, док се такво нешто не би могло у потпуности применити на друге ликове о којима пева.

³⁰ Ж. Закс, „Јеткост стакла тмура”, *Зайиси*, 3. август 1952, 11.

Како је туп овакав градски дан на киши,
у подераним ципелама,
по раскалањој психи,
међу сустало залепршаним жељама без боје!

Подеране ципеле наговештавају сиромаштво, а кишовит дан и последично му блато директно повезаност са раскалањом психом. У овој песми Поповић као да детаљније разлаже стање у ком се лирски субјект из претходне песме налази, удаљавајући се из њега, сагледавајући га из наративне позиције, покушавајући да га на тај начин анализира, или бар позиционира. У том смислу, сустало залепршане жеље би могле бити последица непрекидне усамљености, живота из ког, један за другим, одлазе суседи, не остављајући оном који остаје никакве успомене да га греју када у ноћима остаје сам. Поповић га даље дефинише као „даноноћника града”, који је телом везан за „излизане калупе тла”, али чији поглед гута небески свод до дна. У том вечитом међустању он га сагледава:

Нити се цери,
нити нариче,
а не урла
и неће да ћути.
Тиња...
Он, тиња.
Живи...
Мили...
Пролази...

Могло би се рећи да он изражава страх за оваквог субјекта, који, попут жене из „разјареног пролећа” или комшије који „гради нешто на Сави”, допушта свом животу да пролази а да не остави никакав траг, као знак побуне против таквог стања. Он не допушта себи да упадне у блато, али не успева ни да дође до нових, целих ципела, у којима му блато и киша не би представљали проблем. Он хода, заробљен између крика и нарицања, између неба и земље, у оваквим данима – који би могли, уколико је само деловање оваквог времена на психу субјекта разлог његовом посустајању, бити само периодично расположење – обезбојених жеља, немоћан да на било какав начин реагује.

У последњој песми из ове групе, названој „Матора суза”, објављеној у *Црвено јесће*,³¹ поприлично херметичној, песник описује

³¹ Ж. Закс, „Матора суза”, *Црвено јесће*, јануар 1954, 43.

један сусрет на улици. Из супротног смера му, наиме, у сусрет иду „господин и кер”, те он, наједном, „негде” види – младеж. Запитан да ли на псу или господину, он схвата да је младеж управо суза у оку његовом: „Матора суза”. Мотив плача се, у целини узев, у поезији Александра Поповића јавља углавном као нешто пригушено, чији се узроци потискују као да се не желе сагледати и признати (као што је то случај у већ поменутој песми „Подруга разјареном кидисању у пролеће”), стога не треба да чуди што разлог овом плачу остаје познат, вероватно, једино песнику, унутар његове интимае.

На крају, издвојена од свих, песма „Треба живети”, објављена у часопису *Црвено јесће*,³² представља директну везу са каснијим Поповићевим драмским стваралаштвом. Наиме, песма која говори о тортури (неименоване) жене од стране (неименоване) полиције може се – на основу снимка позоришне представе³³ – посматрати као предлогак по ком настаје драма *Јелена Ђејковић*, за коју, притом, Поповићев биограф наводи да ју је радио двадесет година.³⁴ Осим што главна јунакиња, историјска личност и револуционарка која страда од стране Специјалне полиције 1942. године, у Београду, организаторка атентата на озлоглашеног полицијског агента Ђорђа Космајца, дели судбину жене о којој Поповић пева у „Треба живети”, три стиха су дословно преузета као реплике лика Алије, илгалца који заједно са Јеленом страда у тамници, чиме се идеја о песми као основи за касније писање драме потврђује:

И мајку,
И бога,
И курву...

Уз ово, завршетак драме би се дао посматрати као истоветан – у смислу поруке коју шаље – оном у песми. Наиме, у драми, Јелена Ђејковић, која не може да стоји на ногама уништеним од мучења, у једном тренутку устаје, њен лик засветли и уздиже се изнад својих мучитеља, што би се могло тумачити као реинтерпретација Христовог вазнесења. Притом, завршни стихови песме, који гласе: „Они су убили себе / а треба живети”, такође се могу сагледати у новозаветном контексту, у оквиру приче о Јуди. Јуда је, након почињене издаје и распињања Христа, починио самоубиство, не могавши да се бори са теретом савести. Песник, односно драмски писац, овакво осећање учитава у мучитеље народне хе-

³² Ж. Закс, „Треба живети”, *Црвено јесће*, јануар 1954, 44.

³³ *Јелена Ђејковић*, режија Бора Григоровић, телевизијска адаптација Здравко Шотра, Радио-телевизија Србије, 1965.

³⁴ Р. Поповић, *Последњи српски бољшевик*, 49.

роине, посматрајући их као издајнике свог народа, чији је Јелена представник, и пита се – пошто њено име постаје симбол борбе – како ће они који су је прогонили живети са својом издајничком савешћу, како ће са собом мртви живети.

*

Да је Александар Поповић средином прошлог века издао збирку песама *Мој свети*, несумњиво је да би песничка панорама послератног српског песништва била богатија за један – макар и усамљен – глас, глас револуционара који је – један међу реткима – имао смелости да викне: „Цар је го!” (под претпоставком, наравно, да цензура не би забранила одређени број његових песама, као што је то било у Раичковићевом случају). Поезија Александра Поповића, односно Жака Закса, не полемише само са резултатима првог таласа послератног песништва у ФНРЈ већ и реконтекстуализује главна обележја поезије првих реалиста у српској књижевности – Абрашевића, Милана Д. Несторовића – а потом и међуратних песника предграђа и периферије, који су у револуцији видели излаз из постојећег стања. Поповић својим песништвом показује да су резултати прижељкиване револуције изостали, да се под „црвеним барјаком слободе” окупљају полтрони, да су борци „последњег боја”, без протекције саветника у Фронту завршили – са шпиллом карата и поцепаним новчаницама – у биртијама, да поезију не само што не пишу сви, већ и они који је пишу живе у беди, чекајући да постхумно буду уврштени у антологије.

Ипак, Поповић не пише са позиције реакционара или контра-револуционара, управо обратно. Сходно ономе што Ђерђ Лукач закључује у свом разматрању питања критичког реализма, да његове „живе традиције (...) могу још обавити велики пионирски посао у уочавању и откривању сложених путева у социјализам”,³⁵ и Александар Поповић предочава непоједностављену слику стварности, која се не може поставити у оквире градитељских парола и фраза, понављаних попут мантри. Поповић инсистира на сагледавању реалности у њеном тоталитету, пре него селективним методом, у циљу скретања пажње на проблеме који револуцију онемогућавају, а којима се уметност ниједне од три фазе послератног српског песништва експлицитно не бави. У већ поменутом, закључном тексту првог и јединог броја часописа *Црвено јесће*, Александар Поповић, између осталог, наводи и следеће: „А она, истина, је у

³⁵ Ђерђ Лукач, „Критички реализам у социјалистичком друштву”, *Прилози историји естетике*, Култура, Београд 1959, 91–145.

теми о човеку и животу, односно у теми о слободи, јер борба и опстојање друштва и појединца адекватне су њиховој слободи.”³⁶ Ово је поетичко начело нарочито интересантно ако се примени на његову поезију, у којој је критика појединца – који не схвата потребе друштва – реципрочна оној критици друштва које својим неслободама поступно ради на дехуманизацији појединца, а самим тим и на сопственом уништењу. Сходно томе, и уметност која не приказује борбу, односно пасивност појединца или друштва, не може бити револуционарна и у њеној уметничкој истини не може бити слободе.

Лирски субјект Александра Поповића је, у већини песама, усмерен на посматрање друштвених појава³⁷ које (не) долазе до изражаја у *новој* стварности – критике не штедећи ни оне који су на власти, ни оне који су јој подређени, па ни себе, напослетку – уз оглашавање постојања и интимног, света у ком се преплићу нејасне емоције, у ком лирски субјект, свестан друштвене ситуације, жели да дела, али и познаје ограничење својих моћи. С једне стране, он полази за револуцијом, али са друге није у стању да се одрекне жеље за љубављу и породичним животом, који у револуцији нужно бивају жртвовани, и то јасно показује први круг његових песама. У том контексту, његова рана поезија се може посматрати као приказ сукоба колективног и индивидуалног, као трагедија својеврсне дехуманизације као резултата подређивања индивидуе колективу, која ће, предвиђа, остати узалудном с обзиром на то да су колективни интереси одређивани помоћу разних суседа „из потстана”.

Каснији драмски рад Александра Поповића не само што је, преко песме „Треба живети”, директно повезан са његовим раним стваралаштвом, већ се може уочити да се Поповић колико на почетку педесетих година, јавља као књижевник који има јасно одређене тематске преокупације, којима ће се у наставку свог драмског рада – што у позоришту, што на телевизији – детаљније бавити. За почетак, ту је тематизовање лица са градске периферије – свакодневних, „малих, обичних људи”, са сопственим несрећама, који се брину да радом зараде за нешто хлеба или ракије, са брачним животом у ком је комуникација једнострана и будућношћу која

³⁶ Ж. Закс и Г. Сулејмановић, „О појавама декаденције и деградације књижевног живота”, *Црвено јесће*, јануар 1954, 53.

³⁷ Интересантно је да ниједан од ликова о којима Поповић пева не постоји као *лик* у правом смислу те речи – физиономија ниједног лика практично ни на једном месту није дата – већ пре као појава, што додатно наводи на мишљење да у Поповићевој поезији постоји тенденција конструктивне критике, пре него дескриптивног и „констататорског” реализма (прим. Р. Л.).

досеже тек до следећег првог у месецу. Сатирички однос према свакодневним појавама у псеудосоцијалистичком друштву, који до свог зенита долази у драмама *Капе доле*, *Развојни џуџи Боре Шнајдера*, *Друџа враџа лево*, најављен је у песмама у циклусу „Суседи” и песни „Поход”. Напоследку, нарочит интерес за судбине његових женских ликова, који је посебно видљив у телевизијским драмама *Црни њеџак* или *Свињски оџац*, може се антиципирати у песни „Подруга разјареном кидисању у пролеће”.

Рано стваралаштво Александра Поповића, које је у књижевној историји остало непознато због псеудонима Жак Закс, ендемична је појава у нашој послератној књижевности. Његова поезија, осим што заступа становиште које у ондашњој литератури бива онемогућавано услед цензуре и аутоцензуре, одликује се богатим вокабуларом, концизношћу и суптилном али оштром иронијом, као и, с друге стране, способношћу да се представи комплексност интима појединца на почетку стварања новог друштва. За њу се, као ни за поезију Васка Попе, не би могло рећи да „лута”, да тражи свој дефинитивни израз, већ, радије, да је темељ једног завидног опуса који ће, између осталог, обележити српску књижевност двадесетог века.