

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ

ЕКСПРЕСИВНОСТ ИЗРАЗА И НОВИ ДУХ ПОЕЗИЈЕ – ЦРЊАНСКИ И КОМПАРАТИВНИ КОНТЕКСТ

САЖЕТАК: У раду се расправља о кључним идејама у вези са тзв. новим духом поезије које је Милош Црњански претежно одредио у свом програмском есеју „Објашњење Суматре”, али и у неким другим текстовима, у компаративном кључу. Особито се инсистира на експресивности израза и ритма, о чему пише и А. Б. Шимић у есеју „Техника пјесме”, сасвим у духу немачког апстрактног експресионизма. Такође се пореде песме Црњанског и Шимића које су засноване на семантички значајним топосима тела, преображаја и ритма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црњански, А. Б. Шимић, експресионизам, слободни стих, експресивни ритам, топоси, тело, преображај.

Милош Црњански и кључни српски аутори блиски експресионизму и авангарди заговарали су веома сличне идеје немачким експресионистима, поготово онима који су били окупљени око књижевно-поетичких идеја берлинског часописа *Der Sturm*, али и једном броју стваралаца у хрватској и словеначкој књижевности који су били под утицајем тзв. апстрактног или космичког експресионизма. Код њих се уочавају пантеистичко прожимање субјекта и природе или божанског принципа оличених у бескрају, зависност нове форме и израза од унутарње душевности и расположења, истицање етичких питања у први план, проблематика новог стила и версификације, каткада радикалан обрачун са традицијом и свеколиком цивилизацијом. Ипак је код српских експресиониста, па тако и код Црњанског, преовладао један умеренији став у односу

на традицију, упркос јаком полемичком набоју самог писца и његових генерацијских исписника према претходницима.

Нови дух поезије, али и прозе и књижевности уопште, морао се дакле артикулисати и кроз нову мисао о поезији, што је праћено и другачијом списатељском праксом, иако је испрва она била негативно вреднована, ако узмемо у обзир критичаре Скерлићеве и Поповићеве оријентације. „Објашњење Суматре”, текст који се често цитира а недовољно тумачи, настао је као један од првих ауторских аутопоетичких и аутореклексивних, па и аутоинтерпретативних есеја у нашој модерној књижевности. На позив Богдана Поповића, Црњански се овде обраћа не само критичарима и тумачима, чија у много чему превазиђена мерила нису у стању да досегну ону врсту уживљавања у једну нову поетику и поетски сензибилитет, већ и читаоцима којима је намењен пре свега други, рекли бисмо фикционални део есеја. Склапање новог читалачког пакта са публиком дугорочно је значило одбацивање сваког нормативног и утилитарног, али и формалистичко-естетицистичког разумевања литературе и другачију концепцију лирског субјекта.¹ То ново песничко Ја упућује на његове егзистенцијалне и вољне аспекте, док се уједно активира и оно романтичарско наслеђе које у песнику види основну демијуршку силу, творачки принцип космоса/свемира (особито је то присутно код Растка Петровића, преваходно на трагу традиције Лазе Костића).

Према Станиславу Винаверу, експресионисти се зато појављују на књижевној сцени у тренутку промене ритма *Духа Васељене*, дакле својеврсног поремећаја њене равнотеже, а то захтева одбацивање старих, окоштаних облика и увођење нових уметничких форми, пошто свако доба захтева „нову форму и нови израз”. Слично се дешава и на тадашњој југословенској књижевној сцени, како о томе пише Бошко Токин – свуда је преовладао дух разградње старог и артикулације *новог* уз виталистичку тежњу за одуховљењем материје.

Питање *одуховљења материје*, односно поступка трансформације материјално-емпиријског искуства у спиритуално-апстрактну форму суштинско је питање експресионистичке естетике, које је формулисао сликар Василиј Кандински 1912. године. Поступци редукције, апстракције, формализације и симултанизма представљају темељне новине које су се одиграле у језичкој техници већине европских, југословенских и српских експресиониста, укључујући и Црњанског. Она се огледа у својеврсном напору да се

¹ О томе опширније у студији: Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1998.

новим језичким средствима обликује специфична поетска имагинација и сугестивност/експресивност израза, која полазећи од стварносног пружа етеричну пројекцију што трансцендира грубу материјалност света. Поред текста Сибета Миличића „Један извод који би могао да буде програм” (СКГ, 1920), у ком се артикулишу идеје везане за апстрактни експресионизам, најзначајнији прилог овој теми је већ поменуто „Објашњење Суматре” Милоша Црњанског из исте те године. Изузетна вредност овог текста не лежи само у ауторовој прецизној, поетичној и у исти мах ироничној експликацији тежњи експресионистичке генерације већ и у његовом неодређеном значењском карактеру, како је напред речено. При томе се дискурзивни, аутопоетички ниво програмског дела текста наративно уобличава у његовом другом делу, уједно лирски и метафорички интензивира до универзалног исказа који поприма реч *Суматра*, односно касније појам *суматраизам*.

Уметност „најновијих”, како их назива Црњански, претпоставља извесне „нове осетљивости”, пад свих форми, идеја и канона које су пропагирани Скерлић и његови истомишљеници. Положај и дух лирике после Великог рата из основа се променио, јер је „ужасна олуја над нашим главама” донела преврат у мислима, осећањима и речима. То је такође први пут да неки песник истиче промену, чак револуцију у свим доменима: когнитивно-рефлексивном, афективно-емоционалном и оном за поезију најважнијем – језичко-вербалном. Определивши се за слободни стих, који изражава „чист облик екстазе непосредно”, Црњански наглашава да је метрика најновије генерације лична, спиритуална и магловита као мелодија, јер је зависна од психолошког, дакле бергсоновског, а не физичког времена и подређена променљивом ритму расположења. Овде је битно нагласити да се више не говори о звуку, већ о мелодији, што је комплексније одређење језика у смислу могућих значења, а повезано је и са појмом ритма, о чему ће још бити речи. Ослобађање од формалних законитости Дучићевог и Ракићевог везаног стиха код Црњанског упућује и на поступак апстракције, али Црњански попут неких других авангардиста не говори изричито о тексту као језичкој конструкцији: „У форми то није бог зна шта.”

Сличне ставове по питању слободног стиха и ритма као Милош Црњански артикулисао је у свом кратком периоду стварања до смрти 1925. године најзначајнији хрватски експресиониста Антун Бранко Шимић, претежно у авангардним часописима *Вијавица* и *Јуриш* (1917–1919), које је уређивао са Ником Милићевићем и Густавом Кркљецом. Иначе је Црњански, који је одлично познавао загребачке књижевне прилике и изузетно ценио нови песнички

дух Мирослава Крлеже и Улдерика Донадинија, о Шимићу оставио овакав сликовит коментар:

Антун Бранко Шимић био је тада сјајни почетник и већ самртник. Он је желео да буде и теоретичар. Ванредан је био његов напад на новинарство, „надлежно” у књижевности и уопште. Тон његове лирике, која је, чини ми се, утицала на послератну, био је врло чист. За мене, сувише пун асоцијација немачких „најновијих”. (Да не би неко рекао да сам пакостан према том рано ишчезлом таленту, због напада његовог *Јурица* на *Књижевни јуџ*, споменућу да је мене, непознатог, нападао као „дендија” и „хедонисту”. Прво је било, на жалост, неоправдано, а друго, на радост, оправдано.)²

Овде мислимо пре свега на текстове који претходе његовој првој и јединој за живота објављеној збирци *Преображења* (1920) – „Наместо свих програма” и „Анархија у уметности” (1917) и „О музици форми” (1918). Шимићев кључни текст „Техника пјесме”, у ком теоријски образлаже разлику између тзв. везаног и слободног стиха и још важније ритма, појавио се 1923. године у загребачком *Савременику*, часопису у ком је Црњански током рата објавио неке од својих песама из *Лирике Ийјаке* и приче из збирке *Приче о мушком*. Црњански је пак у тексту „За слободни стих” (1922) констатовао његову доминацију као симбола новог доба:

Најновије доба је прихватило слободни стих... Модерна уметничка лирика се чита. Она је сублимно уживање, и слободни стих, са својим ритмом полусна, сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења нов, флуидан, без добовања окованог ритма, врхунац је израза. Он одбацује све и оставља душу саму... Са променом мишљења, што је управо оно најдрагоценије у лирици, пропада слик.”³

Пишући о збирци *Лирика Ийјаке*, словеначки књижевник Миран Јарц управо је истакао особену атмосферу замора, напетости, скепсе и бодлеровског очајања због сасвим другачијих историјских и цивилизацијских околности у којима је она настала, па у њој препознаје и страву ратног доба и поглед ка оностраности.⁴ И Јарц истиче историјску промену духовног и поетичког хоризонта:

² Милош Црњански, „Послератна књижевност (литерарна сећања)”, у: *Есеји и чланци*, I, Задужбина Милоша Црњанског, књ. 10, Београд 1999, 95.

³ Милош Црњански, „За слободни стих”, у: *Есеји и чланци*, I, 27.

⁴ Уп. рад „Рецепција српске књижевности у словеначкој међуратној критици”, у: Бојана Стојановић Пантовић, *Побуна против средишња*, Мали Немо, Панчево 2006, 156–157.

Сваки облик је израз духа, из сваке ствари пева мисао, потребно ју је само схватити, гледати, чути, осетити.⁵

Шимић не брани слободни стих из неких пристрасних разлога (иако је и он, дакако, њиме писао) већ из принципијелних, готово научних побуда. Слободни стих по њему не значи неку апсолутну произвољност у смислу разуларености, већ подразумева слободу нове песничке имагинације, која је подложна својим властитим законима и правилима. У том смислу, он је први проговорио о два ритма: механичком и експресивном.⁶ Шимић сматра како и везани и слободни стих могу имати механички ритам уколико се, како он каже, „речи не римују са стварима”. И даље:

Пјесницима правилних стихова стих је готов кад је метар пун, а пјесници слободних стихова пренесу фразу опет отприлике и како кад... За сваку тему није сваки ритам. И то зна свако, али нећу више ни питати: који се наш пјесник тога држи? – него: зашто се ријетко тко замисли шта та реченица заправо значи.⁷

У том смислу, и он, попут Црњанског, као негативне примере механичког ритма наводи (додуше не поименце) Дучића и Ракића, критички проговара и о Матошу, док експресивни ритам ипак првенствено везује за слободни стих са различитим типовима нагласака:

Неће изражавати у истом ритму плес и мировање, брзину и ћутање, него ће настојати да и сам ритам изражава ствар. Да ритам буде елементар експресије. Да ритам не буде механички него експресиван.⁸

За Црњанског, такође, слободни ритам мора бити непосредан и лирски, екстатичан. Отуда је топоним ритма постао један од најзначајнијих експресионистичких топоса⁹, семантички веома сложен, о чему сведочи нпр. и збирка Тодора Манојловића *Ријмови* (1922),

⁵ Miran Jarc, „О новејши србохрватски лирики”, у: Bojana Stojanović Pantović, *Poetika Mirana Jarca*, Dolenjski muzej, Novo Mesto 1987, 125 (превод са словеначког – Б. С. П.).

⁶ А. В. Šimić, „Техника пјесме”, у: *Пјесме и есеји*, Matica hrvatska, Zagreb 1964, 136.

⁷ Исто, 137.

⁸ Исто, 138.

⁹ О томе види у раду „Нацрт за упоредну анализу топоса у песништву експресионизма”, у: Бојана Стојановић Пантовић, *Линија додира*, Дечје новине, Горњи Милановац 1995, 104–105.

која је један од првих покушаја уношења метатекстуалне компоненте у структуру песничког текста. Већина Манојловићевих текстова показује овај металитерарни квалитет, било да се у њима алудира на ликовну уметност (нека слика) или на одређени музички мотив. Такође, ритам слободног стиха овде је веома близак прозном ритму реченице и подсећа на модерну дескриптивну песму у прози.

У компаративном контексту сродних песника Милошу Црњанском, управо са становишта појединих експресионистичких топоса пажњу особито завређује топос тела и њему сродан топос преображаја телесног и материјалног у духовно и астрално, као и топос преображаја мушког у женски принцип.¹⁰ У збирци *Лирика Иййаке* налазимо неколико најлепших песама које су засноване на топосу тела. Еротски доживљај женског тела своди се на тренутно чулно уживање, осенчено свешћу о пролазности људског живљења и слутњом смрти. Метафоричко једначење лирског субјекта „са граном што вене” и „ветром са лишћа, светлог, жутог” („Серената”) асоцира на повезаност овог топоса са струјањима духа суматраизма, односно космизма, са чежњом за даљинама и бескрајем. Еротски мотиви попут „чланак голи”, „голо тело”, „кожа пуна танких жила”, „мртви, мраморни, вечни уди”, „дојке са пупом као кап вина”, „тешка коса као црна свила” (у песмама „Успаванка”, „Мрамор у врту”, „Очи”, „Прича”, „Траг”) упућују на тело као на метафору пролазног, сензуалног задовољства, али и засићености и досаде, сплина, несавршеног облика жудње: „Разочаран од твог уморног тела, радознано милујем блудне и меке велике очи биља.” Ова засићеност у лирском субјекту рађа чежњу за новим отеловљењем у духу природе, јесени, ветра. Љубавно уживање сублимирано је у „свилу белу и мирис благ” и зове на својеврсно путовање чулима преко којих се одвија процес одуховљења емпиријског искуства. У другом случају, нагота женског тела асоцира на смрт, али и на вечну, артистичку лепоту мртвих удова која се суспстигуише скулптуром („Мрамор у врту”). Стих „Све нам допушта тело” сугерише својеврсно одсуство сопства и поимање тела као „медијума за свест”, односно тела у ком „станује ја”, које је испуњено мноме.¹¹

Ова референца нас поново доводи поезији Антуна Бранка Шимића, код ког је топос тела, изузимајући Растка Петровића, можда добио најопштије симболичко одређење. Већ сам почетак

¹⁰ Исто, 93–107.

¹¹ Ханс Грелан, *Филозофија осећања*, прев. Иван Рајић, Геопоетика, Београд 2007, 54.

Шимићеве песме „Тијела” графички је наглашен понављањем те именице, а у даљем току песме симултано се ниже анафорско понављање речи *тијела* уз глаголске допуне: „шуте у молитви”, „криче у радости”, „вриште у очају”, чиме се градуира интензитет израза и наглашава специфичан ритам стихова. Посебна експресивност огледа се у надреалним и смелим метафоричким спојевима који потенцирају апстрактност значења и максимално редукују, кондензују израз: „Гола тијела радост плешу” или „Гола тијела ужас плешу”. Експресивност поетског израза Шимић постиже кроз неуобичајен ритмички распоред речи где је глагол обично на крају стиха, а његово учестало понављање изазива утисак динамике, темпа, брзине, паратаксе, што су препоручивали песници окупљени око часописа *Der Sturm*. Поменуте Шимићеве песме укључују у себе и топос преображења, не само као преплитање мушког и женског принципа већ и као вечиту могућност самообнове, преображаја самог субјекта: „Ја пјевам себе који умрем на дан безброј пута / и безброј пута ускрснем” („Моја преображења”). То је управо блиско настојању Милоша Црњанског да себе саопшти другима, ослобођен свих психолошких, друштвених или биолошких оквира. Код њега се индивидуалност космичке визије удружује са личним *ојтиском сна*, који заједно са визијама, халуцинацијама и сећањима учествује као конструктивни принцип текста. Управо се и овим поступком постиже ефекат одуховљења материјалног искуства у експресивни поетски израз, у чежњи за астралним бескрајем.

Др Бојана С. Стојановић Пантовић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност са теоријом књижевности
bspantovic@ff.uns.ac.rs