



Bogdan A.
Popović

Štirje srbski pesniki

(Skrajšan esej)

Več kot tridesetletni razvoj poezije, ki je, kakor srbska, pokazala v svojem splošnem toku in tudi v posameznih pesniških stvaritvah znatno mero dinamičnosti, nedvomno zahteva določitev periodizacije, razlago in posplošitve cele vrste različnih pojavov, izdelavo literarnozgodovinskega koncepta, ki bo pomenil zasnovo bodoče obširne literarne zgodovine.

Kritiki, sveži in usmerjeni s tokovi, ki so jih ustvarjali skupaj s pesniki in se jim prepuščali, morajo, preden se distancirajo od gradiva, ki ga bodo skušali vgraditi v literarnozgodovinsko konstrukcijo, opazovati mnoge nianse in nepojasnjena vprašanja številnih netipičnih in specifičnih pojavov. Pojavov, ki v že izdelanih literarnozgodovinskih konceptih nenehno terjajo ločevanje literarnozgodovinskih značilnosti od estetskih, teh pa od teoretskih v takem razvoju, ločevanje tistih faz v posameznih pesniških abstrakcijah, ki rušijo navidezno skladnost in zaporednost razvoja te konstrukcije, od tistih, ki se, čeprav so estetsko drugorazredne, vanje vključujejo.

Ko govorimo o že izdelanih literarnozgodovinskih konceptih poveljne srbske poezije, mislimo predvsem na dva najpreglednejša in najzanesljivejša. Gre za besedilo Predraga Palavestre »Povojna srbska poezija« (»Pesniki IV«, Matica srpska, 1967) in za besedilo Svete Lukića »Zgodovina in poezija« (»Povojni srbski pesniki«, »Nolit«, 1970). Obe besedili, različni po stilu, niansah in tudi v ocenah posameznih stopenj, se v končnih povzetkih o odločilnih stopnjah poveljne srbske poezije ujemata v tolikšni meri, da verjetno ne bomo preveč poenostavljali niti prvega niti drugega, če ju bomo poskušali poenotiti in iz obeh izluščiti skupno literarnozgodovinsko zgradbo.

Ne glede na to, kako poimenujeta to, o čemer pišeta, — stopnje ali faze, tokove ali valove, naraščaje ali generacije in ali jih vidita v enakem številu, poleg tega, ali vidita različne ali enake stranske tokove, sopotniške generacije, tvorijo literarnozgodovinsko konstrukcijo teh dveh kritikov pravzaprav štiri stopnje v povojni srbski poeziji. V prvi sočasno delujejo zanesljajski pesniki boja in obnove, ali kakor Lukić te druge imenuje, pripadniki kramparske generacije — in pesniki elegičnega lirskega subjektivizma, jeseninovske žalostinke in melanholičnega solipsizma, v katerih Palavestra upravičeno vidi prve, nekoliko sramežljive znake upora proti normativni estetiki in preveč poudarjeni socialni in politični angažiranosti. Druga stopnja v začetku petdesetih let, v kateri deluje, enako kot v poprejšnji, prva povojna generacija pesnikov, je navadno označena kot obdobje *osvoboditve duha*, ali kot čas zmage *moderne poezije*, ki naj bi bila naklonjena modernemu duhovnemu ozračju in novi pesniški senzibilnosti, kar naj bi pomenilo razširjanje spektra pesniških pomenov in postopkov. V tretji razvojni stopnji, v kateri se uveljavlja druga generacija povojnih pesnikov, je opazno naraščanje različnih pesniških usmeritev, najznačilnejši pa sta dve: intelek-

tualno-razglablajoča ali esejistična, objektivna, lahko pa ločimo tudi poseben individualistično-lirski lok, ki ima pri nekaj pesnikih različen izvor in različne ustvarjalne posledice. Četrto, zadnjo, razmeroma jasno razvidno stopnjo predstavlja t. im. novi val s pesniki, ki vlogo programskega pesnikamisionarja vključujejo v zahteve množične komunikacije, ki jih lahko razumemo tudi kot estradne zahteve in se jim je večina pesnikov tudi odzvala.

Morebiti bi lahko na posameznih primerih to konstrukcijo spremenili: zelo verjetno bi ji lahko kaj dodali in kaj odvzeli. Vendar pa je v svojih temeljih razvoj poveljne srbske poezije potekal tako in nič drugače. Mirno pa lahko rečemo, upoštevajoč vse pogojenosti in vzporednosti, ki so nujne pri taki klasifikaciji, da sodijo ustvarjalni začetki Stevana Raičkovića, Vaska Pope, Miodraga Pavlovića in Branka Miljkovića — štirih pomebnih pesnikov, ki jim je posvečena ta knjiga* — v prve tri razvojne stopnje. Zato moramo kajpada toliko bolj zaupati teoretskim in estetskim posebnostim, po katerih jih razvrščamo, kot pa nekakim kronološkim dejstvom. Tako je Raičković gotovo vzniknil in se razvil iz druge pomembne smeri prve stopnje, Popa in Pavlovića sta osrednji osebnosti druge, Miljković pa predstavlja najvažnejše značilnosti tretje stopnje.

STEVAN RAIČKOVIĆ ALI PERMANENTNA SUBSTANCA POEZIJE

Obstaja določena trajna substanca poezije (če jo tako imenujem), spričo katere vsemogoča revolucionarna, stilna in idejna gibanja in preobrati ne morejo imeti kdo ve kakšnega pomena. Pesništvo Stevana Raičkovića je prav taka substanca, o kateri govorimo in bomo o njej s primerno zgodovinsko oddaljenostjo verjetno še govorili kot o nosilcu raznolikosti naše poezije in opusa pesnika, ki mu najvišje vrednosti — kljub temu, da je stal zunaj središčnih procesov v poeziji in kritičnega mišljenja o njej — z ničemer ne moremo odvzeti. Če pa hočemo Raičkovića določiti tipološko, da bi dokazali, kako najzanesljiveje spada v romantično tradicijo — v tem pa je smisel naših prizadevanj — moramo najprej doumeti nekatere stvari. Zavedati se moramo, da je bil romantizem poseben način mišljenja in pisanja (ne le literarno gibanje), da je v literarnem življenju pomenil in še pomeni eno temeljnih obdobj, ki so bila povezana z najbolj bistvenimi nazori o umetniškem ustvarjanju. Torej, ko raziskujemo Raičkovićevo postavljanje subjektivne izkušnje nad intelektualno spoznanje, naravo njegove lirske poezije (in romantizem je bil, kot že vemo, najuspešnejši v poeziji, ker je romantika v temelju poudarjala individualnost, lirika pa je najvišji in neposreden izraz osebnosti), dalje, njegov individualizem, povezanost z naravo in dojetje smrti, ne želimo odkrivati nekakega Raičkovićevega romantizma v čisti podobi. To tudi ni mogoče. Ne da bi zmanjševal niti poviševal pomen tega pesnika v naši sodobni poeziji, želim le utemeljiti prepričanje, da ni potrebno, da bi bila moderna poezija vedno reakcija na romantično tradicijo, ampak (kakor je trdil G. S. Frazer) je pravzaprav obratno — pomeni njeno nadaljevanje in izpopolnitev.

* Omenjena knjiga, urejena po antologijskem načelu, bo izšla pri založbi Mladinska knjiga v zbirki Beseda jugoslovanskih avtorjev.

Pri raziskovanju smisla in pomena, ki ga Raičković daje svoji poeziji ali ga v njej odkriva, moramo preučiti odnos med tistim, kar on kot pesnik pričakuje od poezije, in tem, kar pozna kot njene možnosti, pa čeprav pridobljene v konkretnem psiho-emocionalnem položaju. Na kratko — če si pomagamo z izrazi iz dramatike — moramo preučiti naravo dramskega spopada v drami ustvarjalnega akta. V čem je pravzaprav ta spopad? Na prvi pogled bi morda menili, da je vprašanje nepotrebno. Ali je mogoč še intenzivnejši konflikt in večji spopad, če že hočemo, ob tem, kar pove že »tema« številnih Raičkovićevih pesmi: problem ustvarjanja, smisel in funkcija poezije, neločljiva dvojica pesnik-pesem? Ali ne nosi v sebi zadosti dramskih vrednosti, mar ni tako pogosto tragičen, pa tudi tragikomičen? Vprašanje bi bilo odveč tedaj, če bi bil konflikt, kot bi se iz teme lahko razumelo, intelektualne narave, kot je pri večini modernih pesnikov. Pri Raičkoviću pa je konflikt vedno emocionalne narave, v tem pa, kot se bo pokazalo, se stikajo tudi pomembne vrline tega pesnika z manj pomembnimi, toda značilnimi slabostmi.

Kadar hoče Raičković preprosto izraziti dramo ustvarjalnega akta in dramo pesnikovega življenja, tedaj najpogosteje izbere sonet. Ni potrebno poudarjati, da gre za eno od najpopularnejših in najvznemirljivejših pesniških oblik, v kateri je zahteva po ravnovesju strukture najstrožja. V Raičkovićevem opusu je nekaj res čudovitih sonetov, v katerih impozantne podobe na čisto tradicionalen način sestavljajo učukovito jedrnatost vsebine, ki združuje sliko in nanjo navezano misel, hkrati izraža vrsto čustev in misli ter neko splošno sugestivno izraženo idejo. Ko na primer rečemo *Kamnata uspavanka*, se ne spomnimo samo na istoimensko pesniško zbirko (1963), ampak na določeno umetniško resničnost, na isti psihoemocionalni položaj, ki ga kot najekspresivnejši moto lahko izrazita dva verza: *Moja pesem je kakor dolina / kjer je okamenel kamniti volk* (...)

Pesnik ne more ljubiti sveta, v katerem obstaja — Raičković je med drugim vedno nosil v sebi neko pravljico, čarobno in nedosegljivo, sebe pa je vedno videl kot osebo v njej — toda ta svet je tu vedno kot ozadje, mostovi, ki pesnika povezujejo z njim, pa so močno vidni. Raičković nedvoumno priznava, da poje o sebi, o svojem osebnem občutju. »Trobento mladosti« zavestno predaja drugim, verjetno močnejšim, sposobnim za aktivistični odnos do življenja. V takih primerih, kadar gre za visoke umetniške kvalitete, nas zanima način iskanja, mimogrede pridobljena spoznanja in lepote, ki iz njih izvirajo. Pomembnejša od same narave pesnikovega osebnega čustva (in čustvo je porazno: *Zašel sem v gluhi svet: v sivo, sinje* ...) je za nas to, da pesnik pripisuje svojemu čustvu konkretno čutno moč, da imajo njegove besede moč oživiti abstraktno misel. Kako »Okameneli volk« nikakor ni statičen, čeprav je del nespremenljivega okolja, dokazujejo nekateri soneti iz nove izdaje »Kamnate uspavanke« (1969) (...)

Izražanje poudarjene subjektivne izkušnje je že od nekdaj moč in slabost pesnika romantičnega duhovnega profila. Če je uspešna, daje taka poezija nekaj, česar zunaj nje ne najdemo — popolno osebno izkustvo, ki bi lahko bilo kot element univerzalnega spoznanja zelo učinkovito. Toda v pretiranem poudarjanju subjektivnih čustev je tudi nevarnost, ker lahko postane prvinsko breme, ki lahko povzroči nekontrolirano mero »močnih« čustev, napačnih tonov in nepravilnih besednih stikov. V zbirki distihov »Verzi« (1964), ki je tudi značilna za pesnikov položaj, o katerem govorimo,

so vidne vrline in napake take pesnikove opredelitve. Njegova nedovršenost pa nam (v tem trenutku) pomeni ravno toliko kot njegova najboljša mesta, ker se v obeh primerih osvetljujeta tipično romantični značilnosti: izredno močna pesniška domišljija, hkrati pa »romantična« čustvena izumetničenost, ki je povzročila pejorativen odnos do sodobne romantike in romantikov.

Neodvisno od razpoloženja, občutij in misli, ki se lahko spreminjajo iz pesmi v pesem, ne glede na to, ali gre za naravo kot pesniško okolje, za deskripcijo narave, simbole in metafore, ki le izhajajo iz naravne zakladnice, pesnik pa jih uporablja za objektivizacijo svojih čustev, ne glede na to, ali gre za parabole, v katerih se narava ne pojavlja zaradi nje same, ampak kot del posplošene vizije določene moralne ali emocionalne resnice — je v precejšnjem delu Raičkovićeve poezije dosežena izrazita subjektivna identifikacija s celovitim fenomenom narave. Združitev pesniške osebnosti z naravo je značilna za začetno Raičkovićevo ustvarjanje in tudi za velik del njegovega dosedanjega toka. To je lepo vidno v retrospektivni zbirki »Pesmi« (1963). Za Raičkovića samega ima dvojen pomen: kot neizčrpana zakladnica, iz katere pesnik jemlje dragulje, da bi okrasil, obsijal predmet, o katerem poje — in kot zatočišče. Kadar govorimo o tem drugem, se moramo še posebej zavedati, da bi zelo poenostavljali, če bi celoten Raičkovičev odnos do narave razlagali kot »beg v naravo«. Gre za nekaj obsežnejšega in mnogo slojevitejšega — za celovit odnos, ki lahko zelo zanesljivo določi njegov pesniški in čustveni položaj. Njegovo popolno in celovito zvezo z naravo, ki dosega različne stopnje vzajemne prežetosti, gotovo najustrezneje pojasnjuje pesnikovo prepričanje, da človeški duh svojo popolnost uresničuje skozi enotnost človeka in narave (. . .)

Raičković ni bil in niti danes ni pesnik, ki bi delal velike in nenadne obrate. Določena vednost, ki nam je pomagala priti do smisla prve Raičkovićeve knjige, nam lahko pomaga tudi pri eni njegovih novejših zelo pomembnih zbirk — »Pv repi plove ladja« (1967). Toda Raičković je pesnik odenkov. Z vsako svojo novo pesmijo gotovo osvetli v novi luči enega svojih starih objektov. Zato ne bi bilo nič lažjega kot v njegovih novih knjigah z vzporedno analizo odkrivati ravno te nianse. To bi lahko bila pot k spoznanju popolnosti nekega izrednega pesnika. Enako zanimivo bi bilo dognati, kake spremembe so nastale v »konceptiji« (»V močvirju«) in ali še vedno gre za tisto staro močvirje iz »Čolna v močvirju« (zbirka »Tisa«, 1961). Dognati, kje so novi elementi v ponovno izpovedanih občutjih odrezanosti in osamljenosti (»Balada o mestu in kuščarju« in »Kaplja poletja«), in spoznati, v koliki meri so nove poteze, ki jih je pesnik potegnil iz že ustvarjalnega ozračja nesmiselnega in jalovega življenja mesta, podkrepile splošno sugestivnost (»Balada o javnem kopališču«, »Polivači«). Pri tej priložnosti pa nas najprej zanimajo podatki o romantičnem konceptu tega pesnika.

Predvsem se skozi njegove lirske izdelke (kar je sicer značilno tudi za nekatere pomembne neoromantične pesnike, toda v prvem desetletju tega stoletja) začenja pretakati nekaka zavestna morbidnost, nora strast, zagrenjenost naveličanja, tragičnost mračnih videzov uničenja. Celó vitalno poletje v naravi je izgubilo svojo zdravilno moč (»Zimske kitice«): *Vidim led in slišim, kako bobnijo / poldanske vode poletja . . .*; pesnika je obšla brezbriznost (»Če pade dež«); na ozkem robu med fikcijo in realnostjo, po katerem je hodil z akrobatsko spretnostjo, se sedaj zapleta, ne da bi vedel, kam spada

(*Sedaj nisem niti tukaj niti tam / zemlja me ne drži — toda tudi ne sprejema*); smrt ni več metafora, je še manj, psevdoromantična afektacija. Postane aktualna stvarnost. Mrtvi žive v pesniški zavesti, v njegovi poeziji je podaljšek njihovega trajanja, pesnik se jim želi pridružiti in predvideva svoj konec (*»Zapis«*). To je konec harmonije z notranjo realnostjo, to je izginotje pesnikovega univerzuma. Tu gre za dobesedno ujemanje s tezami nekaterih kritikov (na primer s tezami H. E. Huma), po katerih vidijo pesniki romantičnega nazora smrt »kot silo, ki hoče z uničenjem sveta njihovih čustev in prividov, uničiti življenje na sploh«.

Toda ne varajmo se, to je le ena možna razlaga Raičkovićeve poezije, samo en pogled na njegovo ustvarjalnost, ki odkriva nekatere značilne romantične lastnosti. Tradicija pa v njegovi poeziji ne ustvarja obrazcev. Tudi če ima določeno število nespremenljivih potez, njegova pesniška predstavnost ni statična in zato smemo trditi, da je pesnik, ko je spoznal smrt, dal svoji predstavi najmočnejši pečat življenja. Njegova pesem *»Post scriptum«* iz omenjene zbirke govori o mrtvih, o moči destrukcije, o splošnem izenačevanju v smrti — toda nosi tudi neko drugo, enako pomembno resnico. Kot da bi nas pesnik vračal mnogo stoletij v preteklost: njegovi verzi nam govorijo z besedami, ki se gotovo ujemajo s tistimi, ki jih je Ahil dejal Odiseju, ko ga je ta našel v Hadu. V njih je prvinska vera v življenje, v vrednosti življenja in v vitalne človekove moči. Ko je dovolj dolgo bival v svojem svetu, stkanem iz pravljičice, v svetu, v katerem je in za katerega je obstajala samo njegova osebnost, je Raičkoviću uspelo, da se je ukvarjal s splošno človeškimi vprašanji, uspelo mu je izreči svoje resnice, ki nosijo težo in popolnost splošnih resnic. V tem je, med drugim, njegova pesniška veličina in eden od razlogov, zaradi katerih trdimo, da uspešne lirske pesmi, ki jih je napisal ta pesnik (in takih je mnogo), spadajo med najvrednejše, kar je dal ta rod v našem jeziku.

VASKO POPA ALI POT K UNIVERZALNEMU

Pogovori o pesniškem delu Vaska Pope se že od nekdaj začenjajo pri trditvi, da je *moderen pesnik*, kar hkrati pomeni, da se s Popom (in nekaterimi drugimi pesniki) v zgodovini naše poveljne književnosti začena nekaj, kar lahko iz takšnih ali drugačnih razlogov velja za moderno literarno gibanje. To, razumljivo, ni podatek brez pomena za popolnejšo predstavo o tem pesniku. Gotovo ni bil brez pomena v obdobju dramatičnih estetskih (in ne le teh) konfrontacij ob koncu petdesetih in v toku šestdesetih let našega stoletja. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da vprašanje modernosti in avantgardizma v evropski in svetovni književnosti zahteva ločevanje med karakterističnimi posebnostmi, da je ta fenomen v različnih književnostih kronološko različno določen, interpretiran na različne načine in različno definiran — in ima zato tudi trditve o Popovi modernosti razmeroma relativno veljavnost. Če pojave opazujemo s stališča našega tedanjega položaja, in sploh s stališča zgodovine naše poezije, tedaj vsak element njegovega gledanja na svet in ustvarjalnega postopka predstavlja nedeljivo komponento novega časa in novega duha.

Vasko Popa je v srbsko poezijo stopil kot formiran pesnik. Zdi se nam, da je imel pred sabo izdelan pesniški program, da je korak za kora-

kom uresničeval ta program, ga razširjal in da ga še uresničuje in razširja. Ko danes govori o *krogih* svoje poezije, ima to za nas resnično večstranski pomen. Gre brez dvoma za tematske kroge in v enaki meri za zaokroženost in celovitost vsakega cikla in vsake njegove knjige. Gre za sposobnost izvrstnega mojstra, da vsakemu svojemu pesniškemu mikroorganizmu vdihne življenje in živost, ga hkrati dovrši v celovitost in »dokončnost«, gre za njegovo moč, s katero vsakemu od teh mikroorganizmov predvidi funkcijo in delovanje v okviru obsežnejših zamisli, pa tudi v okviru pesniške vizije in pesništva v celoti. Gre očitno tudi za ustvarjalno metodo, za pesniško imaginacijo, ki se v vsaki od njegovih ustvarjalnih sfer uresničuje s posebnimi umetniškimi realijami, z lastnimi pravili in zakoni. Poleg tega pogosto ugotavljamo, da se pesništvo Vaska Pope kot koncentrični krogi v vodi nenehno razširja na vse večja prostorja. Brez dvoma Popa razširja svojo vizijo *s splošnega človekovega položaja v svetu na bistvene odnose, ki se jim ta položaj podreja*, od njih pa na *vladajoče principe vsega vesoljskega prostiranja*... In to širjenje koncentričnih krogov, pa naj bo videti še tako vseobsežno, je le ena od potez Popovega ustvarjanja. Če ga opazujemo kot patriotskega pesnika, ki je v tem območju naše poezije izvedel pravo metodološko revolucijo, v malem, se koncentrični krogi njegove poezije gibljejo v obratni smeri — proti začetku, centru, proti izhodišču našega nacionalnega duhovnega izkustva.

Mislim, da moramo, če hočemo pravilno razumeti Popovo delo, na vsak način poznati nekatera splošna določila njegove metode: 1. svojo sugestivno moč črpajo Popovi poetski »pejsaži«, »projekti«, »krogi« ali kakor nam je ljubše, izključno iz lastne celovitosti, v njih delujejo vsi elementi pesnikove fikcije, ker jo vsi tudi določajo, in zato ni potrebno iskati pomenov posameznih besednih kombinacij, ampak odkrivati principe in vzroke življenja in živosti teh organizmov; 2. Popov pesniški jezik je brez dvoma skrajno zgoščen in v določenem zgodovinskem pomenu resnično revolucionaren, toda njegov »asketski« jezik in njegova »zadržana« sintaksa nista nosilca življenjskosti njegovih umetniških realnosti zato, ker sta takšna, kakršna sta (asketska in zadržana), ampak zato, ker pesnik napenja jezik s pomenom, ga nesluteno ekstenzivira, na imaginativen način postavlja življenjske relacije v asketsko enostavne predmete; 3. relevantnost Popovega mišljenja — četudi ni potrebno zaradi njegovega mišljenja, miselnosti in diskurzivnosti zapostavljati njegove izredne sposobnosti za ustvarjanje ali pričaranje nenavadnega življenja — najdemo predvsem v njegovi splošnosti, v moči posploševanja pesniškega mišljenja, v sposobnosti prikazovanja pojavov v njihovi skrajni zgoščenosti in bistvu; 4. Ko si odgovarjamo na vprašanje, kakšen je postopek v posameznih Popovih ciklih, zapazimo tudi tisto, kar je v njih sporočeno, toda popoln odgovor bomo dobili šele z odgovorom na vprašanje, zakaj je pesniški predmet v posameznih ciklih ali knjigah ravno tak, kakršen je.

Morda sta našo pesniško prakso v začetku šestdesetih let radikalno poživila, kot sveža kri oživi omrtvičen organizem, Popova cikla »Pokrajine« in »Seznam« (zbirka »Skorja«, 1953). Pesnik je v resnici zgradil neko novo resničnost, odprl in razširil je meje *pesniškega*, predmetni resničnosti je vdihnil emocionalno in duhovno življenje, najpreprostejši in povsem vsakdanji delček narave je spremenil v prizorišče, na katerem igra življenje svojo barvito, dramatično in celo humoristično igro. Potrdil je prvinsko, orfejsko

- moč. Popa vidi svet in njegove pojave v gibanju, v večni dinamiki, ker statični položaj ne bi mogel zajeti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ne bi mogel s tako malo izraznimi sredstvi osvetliti pesnikovega razmerja do njega.

Kaj torej predstavlja temeljni motiv Popovega prodora v svet zunaj humanega? V določenem smislu — protest, zavračanje aktualne resničnosti, nečesa novega. Poleg tega je treba poudariti, da je Popa pesnik, ki upošteva pomen konteksta in razpored ciklov v knjigi: skupini »Pokrajine« in »Seznam« prideta v novi izdaji Popove prve knjige za ciklom »Oblegana vedrina« — v katerem biva človek, ki je zapustil meje časa in prostora, humano bitje, ki je od davnine do danes soočeno s silami, ki mu kot edino možnost puščajo aktivistični princip — razumemo pa jih lahko kot umikanje pred univerzalnim, časovno neomejenim položajem. To razlago bi lahko dopolnjevalo tudi stališče nekaterih kritikov, ki mislijo, da gre za antropomorfno ali mitsko imaginacijo in »da v Skorji prevladuje težnja, da bi bili posamezni predmeti, pojavi in usode prikazani glede na bistvene in veljavne zakonitosti vsesplošnega bivanja, kot deli in oblike neke univerzalne celote« (. . .)

V ciklu »Oblegana vedrina« — če se povrnemo k centralnemu toku Popove poezije — pesnik v večni napetosti slika raztrgano osebnost, prepuščeno zgodovinskim apokalipsam, usojeno na strašno osamljenost. Pa tudi človeka, ki se ne pusti prevarati, ki brani *svoj položaj* v svetu, ki se nekaki periodični igri upira z osebno integriteto, ker je sposoben razumeti njen grozeči smisel. V vsaki pesmi iz cikla »Igre« (»Zločinsko polje«) zaznava bralec igre, ki so dejansko *bistveni odnosi v življenju*. Toda zakaj so to ravno igre? V določenem kontekstu (na primer, igrati se delo) daje ta beseda ironično dimenzijo stvari, na katero se nanaša, v njeni navidezni resnosti odkriva komično potezo. Vzemimo najsplošnejši primer: ali ni, gledano ločeno, nekoliko komičen položaj človeka, ki se kljub končnosti vseh svojih prizadevanj in kljub zavesti o njihovi neizbežni končnosti, trudi pri njihovem uresničevanju? Tako se pravzaprav igra življenje (. . .)

Kdor ni odkril ključa za Popovo poezijo in išče v njej modelirane vsebine in simbolične položaje, ki bi lahko, denimo, v igri »Lov« našel odmeve večnih vojnih histerij, enako bi lahko v igri »Pepele« odkril simbolično podobo nagona k samouničenju, ki se v resničnem življenju tako pogosto kaže kot »smisel« vsake akcije itd. Kljub temu da ima v glavi določene ideje in da v teh pesmih ni ničesar naključnega, za Popa ideje niso primarne. Primaren je občutek nesmiselnosti, ki se poraja med trajanjem iger in po igrah ostane. Vsaka od teh grotesk je zelo zgoščeno zbujala ta občutek. To je v bistvu zaporednost nesmisla, ko en nesmisel (»Igre«) rodi drugega (»Kost kosti«), še večjega. *Igra življenja* je vedno enaka, kljub spremembam, ki jih prinašata razvoj civilizacije in čas, ker nastaja iz navzkrižij elementarnih sil, pa mora, da bi bila popolna, vsebovati tudi protiutež takemu nesmislu. Ta protiutež je humanistični aktivizem, negacija, protest, dvom. Najintenzivnejše in najslovitejše zavračanje igre, življenjskega perpetuum mobila, predstavlja cikel »Vrni mi moje cunjice«. Najintenzivnejši — zato, ker v nobenem ciklu pred njim niti ni toliko ritma, ki tudi nosi pomensko funkcijo: odkriva dinamično naravo človekovega nenehnega boja s silami v sebi in zunaj sebe. Najslovitejše zato, ker bolj kot v drugih ciklih en sam položaj omogoča obrambo in sklicevanje celega niza drugih, enako po-

membnih. Popa ni nikjer tako kot v tem ciklu vzvišeno zavrnil nemih zakonov, ki se jim mora človek podrežati, nikjer ni tako slavil integritete in neodvisnosti človeške osebnosti in nikjer ni bila ta zavrnitev hkrati čarovnjija in beseda urbaniziranega človeka, torej ob neki dinamično razviti situaciji več drugih. Povsem vseeno je, ali razumemo »Vrni mi moje cunjice« kot definitiven razkol z religijo, z ljubeznijo, z ideali, s poezijo ali pa kot zavračanje nasplošno nedokazanega verovanja. Za vsako od teh koncepcij, pa če je konkretna ali splošna, je zadostno število dokazov, vsaka se lahko dokaže s celoto ali z delom.

Pri svoji najambicioznejši nalogi, ko hoče izraziti *vladajoče principe vesolja*, mora pesnik izrabiti medij, ki mu bo omogočil nasplošnejšo raven opazovanja. Na kak način prihaja v osrednji tok Popovega ustvarjanja zbirka »Stransko nebo« (1968), ki predstavlja do sedaj njegovo verjetno najbogatejše mesto in uresničuje zgoraj omenjeno nalogo? V njej, vsaj v večjem delu, ni niti drugačnega tona niti večje čustvene temperature kot v ciklih »Oblegana vedrina« in »Vrni mi moje cunjice«. Nasprotno, v »Stranskem nebu« prevladuje navidezni mir »Beločnice« in »Seznama«. Toda to je zelo nevaren mir. Mir kozmosa, ki je nova Popova sredina, mir skrivnosti, ki je nad nami in okoli nas. Ko nas pesnik privede na njen prag, nas navdaja zelo značilen vtis: občutek, da se bližamo nečemu, kar že od nekdaj poznamo. Ta vtis nastaja ob srečanju z igrami, ki nas spominjajo na že poznane. Toda te igre niso več posebne imaginacijske celote kot »Beločnica« ali »Kost kosti«, ampak deli enkratne pesniške vizije (...)

Popov delež pri obnovi naše patriotske poezije je že dolgo znan. Kroge njegovih pesmi, ki niso le patriotske, ampak več od tega, bi težko obravnavali brez analize njegovega odnosa do tradicije, brez njegove prežetosti s tradicijo, ki je več kot samo prežetost. Analiza teh krogov, pa tudi zbirk v celoti, dokazuje, kakor se je Popu kot patriotskemu pesniku, kot patetičnemu pesniku nacionalne tragedije (s tem mislim na ton in pomensko napetost Popovih verzov, ki se bistveno razlikujejo od dela naše domovinske, tradicionalistične poezije, ki je obremenjena z lažno patetičnostjo) in vitalističnih obnavljajočih sil posrečilo podreti omejenost določenega časa. Uresničil je pesniške načrte, ki so z lastno močjo prestopili območje tega podnebja, čeprav so združevali zelo značilne nacionalne, mitske, zgodovinske, duhovne in etične elemente in oznake.

Popova knjiga »Hiša sredi ceste« (1975) — katere os je cikel »Oči Sutjeske« — ta prikazuje eno največjih epopej naše novejšje zgodovine z metaforami o porušenih in na novo postavljeni skladnosti v naravi — koncentrirano njegov ustvarjalni napor ravno okoli zgodovinske usode in položaja naše domovine. To delo privede obstoječi krog Popovega pesništva do nekakega konca (ali, če hočemo, začetka), privede ga do nam najbližjega zgodovinskega spomina, da bi ga lahko z drugimi svojimi deli razširjal ali pa zapiral z iskanji v samih prazvorih (ali, če nam to bolj ustreza), v najoddaljenjših krajih našega spomina. Kot je v »Stranskem nebu« zvezdoslovec pripovedoval legendo o nekem nebu, na katerem potekajo nekake čudne igre, tako v zbirki »Pokončna zemlja« (1972), odkriva npr. romar cilje svojega romanja in njegovega dognanja: izkustva praočeta ne želi prepustiti pozabljenju, hoče ga razvozlati in ga, ker se vrne, vgraditi v zavest o današnjosti.

Če z vso gotovostjo trdimo, da pesmi v knjigi »Pokončna zemlja« niso, kot pravimo, proizvod čiste pesniške domišljije — ker svoje delovanje uskla-

ja z obstoječimi duhovnimi in zgodovinskimi pomeni in ga s prednostmi lastne umetniške vrste dopolnjuje — lahko enako zanesljivo trdimo, da zbirka »Volčja sol« (1975) predstavlja samosvojo pesniško resničnost in da osvetljuje izredno razsežnost pesnikove ustvarjalne imaginacije. S to zbirko se krogi Popovih domovinskih pesmi utemeljujejo v mitskih izvorih in pogan-skih legenda (...)

S knjigo »Volčja sol« ter z nekaterimi drugimi svojimi zbirkami in cikli je Vasko Popa ustvaril kamnite temelje modernega epa, sam ga gradi s svojim monumentalnim delom. Ko je nekoč dejal, da so pesniški darovi danes »praizvorni«, je moral med drugim upoštevati tudi njihovo prvinsko funkcijo — da so kot umetniško najbolj zgoščena oblika besednega izražanja del večnosti človeškega duha. Kot edinstven v naši sodobni poeziji in poeziji v celoti je Vasko Popa ta del večnosti za gotovo že ustvaril. Ustvaril ga je s svojim pesniškim delom, ki je danes najmočnejša vez med tradicijo in našim časom v najširšem pomenu, z delom, ki po edinosti metode in pomena gotovo nima vrstnika, in se tudi po posameznih zasnovah (umetniško uresničeni in oživiljenih pesniških realijah) in v svojih zasnovah v celoti nenehno vzpenja k univerzalnemu pomenu. Končno ga je ustvaril pesnik, ki izpolnjuje vse pogoje, da ga lahko štejemo za — velikega.

MIODRAG PAVLOVIĆ ALI RAZISKOVANJE IZVORA PESMI

Zaradi dolgotrajne terminološke zmede, ki je vladala v kritičnem mišljenju o naši poeziji, nekoliko zaradi pomanjkanja integralnega vpogleda v celoten opus pesnika, o katerem teče beseda, nekaj pa tudi zaradi nezadostne časovne oddaljenosti, ki bi omogočala kritičnejšo in selektivnejšo obravnavo sprememb, ki so nastopile zadnja tri desetletja v srbski poeziji, velja Miodrag Pavlović za vodilno postavbo dveh pesniških smeri, ki bi se morali, če gledamo razumsko, med seboj izključevati, ali si vsaj nasprotovati. Očitno je bil Pavlović vodilna postava našega povojnega *modernizma* (na začetku šestdesetih let) enako pa so Pavlovićeva pesniška iskanja, antologijski pri-jemi in kritični teksti odločno vplivali na zelo vidno smer, ki se je imenovala *tradicionalistična*, *neoklasicistična* in ne vem, kakšna še (v sedmem desetletju). Ker se dobro zavedam, da na tem mestu ne morem prikazati literarno-zgodovinske perspektive omenjenega gibanja, niti utemeljiti in pojasniti pravega pomena in smisla teh, tako pogosto uporabljenih terminov, jih bom skušal razvozlati v tolikem obsegu, kolikor zadevajo samega Pavlovića in njegovo pesniško delo.

Če nam *modernizem* pomeni (poleg vsega drugega seveda) nastop, s historičnega vidika tudi glede na poprejšnjo situacijo, *nove pesniške senzibilnosti* — ta pa beleži temeljne spremembe na prizorišču, v katerem biva človek našega časa, in probleme, s katerimi se srečuje, iz česar izhajajo tudi spremembe v izraznih sredstvih — tedaj je bil Miodrag Pavlović resnično naš vidni moderni pesnik. Govoril je iz svojega časa in o svojem času v jeziku, ki mu ga je isti čas narekoval, pri čemer oblika ni bila neka danost, ampak funkcija pomena, iskanje novih pesniških oblik pa stalna naloga. O tem pričata predvsem njegovi prvi dve pesniški zbirki »87 pesmi« (1952) in »Stolp spomina« (1953). Če pa iščemo najrazvidnejša pesniška vprašanja, ob katerih se združuje tedanji Pavlovićev ustvarjalni movens, jih bomo našli

v tretji zbirki »Oktave« (1975). V eni pesmi iz te zbirke se pesnik sprašuje ... *kateri vrsti / pripadam in s kom hodim, proti kakemu cilju?* v drugi pa: *na vzpetini puščave zvezdni kor me vpraša: kdo si!* Kaj je človek in kam gre? — to so vprašanja, ki bodo razumljivo, dobila tudi transcendentalno razsežnost, toda v tem primeru izhajajo iz konkretnega položaja, iz aktualne resničnosti.

Aktualna resničnost, o kateri govorimo, je nekako vmesno obdobje, ki ga karakterizira predvsem začasnost: končan je neki apokaliptični spor, trajajo pa posledice, enemu delu sveta je zavladal navidezen mir, na drugem pa se začenja nov spor (korejska vojna). Pesnikovo zavest oblegajo slike uničenja, preplavlja ga občutek strahu, prizorišče, na katerem se dogajanje odvija, pa je mrak. Komunikacija med ljudmi je izgubila svoj humani smisel (*Ljubimo se / brez izvora / naš poljub nas ne razume*), ker se vse vrti, vedno na enak način, k izvoru, pod pritiskom nemih sil, ki so vedno na sledi (*Nikjer ni videti razlogov ... nekje se dogovarjajo pošasti*). Svet v ruševinah, ki niso le ruševine v dobesednem pomenu, trajno razdrta harmonična podoba sveta, povzroča v pesnikovih verzih tudi neprestano nadomeščanje tradicionalne poetike z neko novo. Raztrgana struktura pesmi sporoča razbito in nevrotično strukturo časa, verbalne kombinacije, ki kljub semantični posrednosti delujejo z emocionalno neposrednostjo, kažejo na človekovo travmatizirano naravo v času, o katerem govorimo. Res, prvi dve Pavlovičevi knjigi izražata tudi pesnikov apel, naj se ponovno poišče upanje, naj se ohrani človečnost, naj se povrne razumnost. Še več, v njih se razvije ideja upora uničenju. Toda ob vsem ostaja v središču vprašanje: *pod katerim bičem se hodi po isti poti?*

Če se povrnemo k začetnim vprašanjem o človekovi identiteti in smislu njegovega bivanja (iz knjige »Oktave«), nam bo popolnoma razumljivo, da je velika pesniška zamisel, ki se je pričela uresničevati po zbirki »Mleko izvora« (1962), v bistvu poskus odgovoriti na ta vprašanja. Ali natančneje, v okvirih Pavlovičevega opusa ima ta zamisel vzročno-posledično zvezo s tistim, kar je bilo pred njim, a vprašanje, zakaj je spodbudil obsežno gibanje v povojni srbski poeziji, je lahko le drugotno ali je lahko vsaj tema drugačne študije. Na kratko, pesmi, ki so vključene v ta projekt (njegov iskateljski del bi lahko predstavljalo vseh pet knjig), se utemeljujejo na bolj ali manj realizirani zgodovinski kontinuiteti od helenskih do naših časov, v to kontinuiteto pa je vpletena tudi nit našega časa od praslovenskih do naših dni; s svojo globljo dimenzijo pomenijo te pesmi niz pesnikovih vpogledov v izkustvo človekovega duha, v izkustvo zgodovine, v usodno vprašanje njegovega izvora in bivanja, pomenijo iskanje človekove identitete, s tem seveda, da gre za identiteto, ki jo v legendi, tradiciji, zgodovini in v našem času išče in opazuje moderni pesnik in intelektualac, ki na ta način omogoča ustvarjanje prizorišča, na katerem se srečujeta dve izkustvi — zgodovinsko in moderno. Ali kakor bi dejal Ljubomir Simović — »da bi se lahko uprl temu uničenju opor brez spomina v mraku, je moral pesnik odkriti začetek tega uničenja v modernem svetu. Da bi vprašanje človeške identitete dobilo potrebno težo, je moral pesnik prikazati — v njenem popolnem moralnem, filozofskem in zgodovinskem obsegu — celo dramo, ki to vprašanje postavlja.« Z eno besedo, vzroke in posledice človekovega padca in aspekte njegovega upiranja s sredstvi duha, je moral začeti pesnik raziskovati pri samem začetku rušenja moderne evropske civilizacije, v antični Grčiji.

Legenda postaja s tem, ko jo pesnik približuje svojemu času, realnejša in aktualnejša, po drugi strani pa dokazuje, da so legende neizčrpen vir poezije. Z zbirko »Mleko izvora« je Miodrag Pavlović storil prvo in drugo. Ne glede na tematsko raznolikost ni posebno težko v štirinajstih Pavlovićevih pesmih, katerih skupni temelj je tragična vizija sveta, odkriti smiselno kontinuiteto, ki nam omogoča doživljati knjigo kot enkratno celoto. *Vrata* k razkritju nastanka sveta se človeku njegovega dela nenehno odmikajo. Ta človek ima možnosti ustvariti svet zase, a jih ne izkoristi, ampak pada v nekak zgodovinski perpetuum mobile, ki ga izpolnjuje nenehno padanje in dviganje, brez pravega izhoda in brez možnosti, da bi se prikazala perspektiva. Človeku je dano spoznati lepoto, estetski ideal, toda spremlja ga zavest o nemoči, da bi si pojasnil njen pravi smisel. Pravzaprav nobeno od ključnih vprašanj ni dobilo ustreznega odgovora, smisel življenja pa se izčrpuje v nenehni apokaliptičnih sporih, po katerih ni prave izboljšave, ker se tisti najstarejši tragediji, uničenju človeka, izogniti ni mogoče (...)

Pod vplivom določenih faktografskih elementov prvega cikla zbirke »Velika Skitija« (1969) bi lahko preveč pozornosti posvečali njegovi na videz mitični vsebini, tistemu delu našega izkustva v njem, ki je pred nacionalno zgodovinsko zavestjo. Verjetno bi prišli do sklepa, kako je pesnik, nekdanj privilegirani bard, ki je ščitil religijske skrivnosti plemena, danes, v času, ugodnem za izgubljanje iluzij, postavljen pred dilemo, ali naj si izmišlja nove mite ali naj starim vdahne novo življenje, napravil to drugo (...)

Pavlovića moramo najprej gledati med tistimi modernimi pesniki, ki so zgradili svojo posebnost na širini tematskih področij, v katero so prodirali, med tistimi, ki si prizadevajo peti v najširšem možnem prostoru človeškega izkustva, o celotnosti osebnega, zgodovinskega in političnega doživljanja sveta. Takšno pesnikovo stališče (ki ga je, govoreč o drugih pesnikih, sam definiral) odgovarja na vprašanje, ki je postavljeno primarno: zakaj je narava pesniškega jezika v Pavlovićevih verzih takšna, kakršna je? Ona ni le proizvod nasprotovanja naši pesniški tradiciji; njegov hladni in zadržani ton ne izhaja le iz protesta zoper tradicijo nenaravne čustvenosti in lažipatetičnosti, njegova na videz suha, logično izpeljana pesniška fraza ni taka le zato, da bi se upirala pretirani ornamentalnosti našega verza ali novi prevzetosti s figurativnostjo. Dejal bi, da narava njegovega pesniškega jezika neizogibno izhaja iz pesnikove koncepcije poezije. Če namreč pesnik po vnaprej določenih stopnjah neke zgodovinske kontinuitete raziskuje temeljno človekovo izkustvo — in Pavlović je od »Mleka izvora« tako uveljavil svojo pesniško optiko — če raziskuje le bistvo naše zgodovinske zavesti, če piše moderni ep, ki se potaplja v meglene pokrajine prazčetka plemena in prazčetka pesmi, tedaj je povsem razumljivo, da svoje besede izgovarja z distanciranim mirom, z dostojanstveno modrostjo, ko jih izgovarja z glasom, v katerem je tudi epska patetičnost. Gre torej za pesnikovo usmerjenost v raziskovanje prvobitnih in nespremenljivih, bistvenih problemov človekovega bivanja, za usmerjenost k raziskovanju spoznavnih možnosti poezije, da prenikne v globino teh problemov...

V zbirki »Velika Skitija« bo pesnik napovedal način iskanja duhovnega in transcendentalnega bogastva. Pesnikov potnik, ki se želi oglasiti z ljubeznijo in na pot stopiti z »ustvarjalno pohvalo na ustih«, mora zapustiti dom in se podati na veliko iskanje, ki ga bomo po mnenju že citiranega Simovića spremljali v »Hododanju« (1971). Ta popotnik — pravi Simović

— obišče vzhodne in zahodne cerkve, poskuša razumeti izkustvo, ki mu ga nudi krščanstvo, išče izhod iz sveta, v katerem Agnusovi ljudje *vklenjajo v verige devico, ki jih lahko reši*. Torej zbirka »Hododarje« predstavlja pesnikovo romanje k spomenikom zgodovine, svetiščem duha in kulture v Evropi in na našem ozemlju, romanje k našim in tujim pesnikom in idejam, ki jih delajo to, kar so. Toda v njegovih pesmih je treba iskati še precej več: njihov navidezni mir, modrost in dostojanstvo, s katerim so sporočene, skrivajo v sebi raznolikost in dinamičnost temeljne in obsežne naloge, ki si jo je zadal pesnik in ki jo v tej pesmi delno realizira. Iskati moramo slojevitost in globino modernega pesniškega izraza: te pesmi imajo, če se tako izrazim, prvo transmisijo predmeta, s katerim se srečujejo, vrsto pesniških asociacij, ki temu predmetu zagotavljajo ustvarjalne razširitve in nazadnje, tisti globinski, težiščni moment, s katerim se predmet aktualizira in dobiva svojo točasnó projekcijo (...)

Če z enakega zornega kota opazujemo tudi zbirko »Svetli in temni prazniki« (1971), jo lahko razumemo kot poskus nekakšnega polemično izraženege obračuna z glavnimi prepričanji ali verovanji, na katerih stoji človekova moralnost. In to bi lahko bilo popolno, ne glede na to, ali so prepričanja nastala in bila oblikovana v helenskem ali krščanskem zgodovinskem času ali v času pred ali za njim. Tisto, kar je v Pavlovičevem preskušanju vere, upanja, morale, etike konstantno, je nekak nov, izredno poudarjen ton demistifikacije, kritičnosti, svetovljanstva, ton, ki ga daje tozemeljski, točasní pesnik in prerok, ki je spoznal skrivnost in prenehal verovati. Razumljena kot svojevrstna pesniška drama (in težko se bomo otresli vtisa o določenih značilnostih pesniške drame), gledana v vrsti kontekstualnih pomenov, ki iz posameznih pesmi izhajajo, (to trdimo s tveganjem, da ji pripisujemo nekaj, česar v njej ni povsem zanesljivo), nas vodi v smeri dantejevskih krogov, osvetljujoč nam ideje, ki si jih je zapomnilo izkustvo človekovega duha. Sklep točasnega pesnika očitno temelji na točasnem izkustvu, ki se sooča s starodavnim in se mu celo vidno upira. Ostanjejo samo dvomi ali morda potreba po ustvarjanju nekega novega sistema vrednosti, v katerega bi lahko verjeli. Prerokom se pesnik gotovo posmehuje, učitelje poziva, naj se tudi sami poučijo, oporeka legendam, korigira izročila. V taki luči je Pavlovičeva knjiga povsem moralistično ubrana: ko se upira enemu sistemu vrednosti, išče drugega.

Lahko pa jo razumemo tudi kot svojevrsten finale, kot preskušanje tega, kar je v človekovi zavesti najizvirnejše in najtrajnejše, najsplošnejše in najbolj zakoreninjeno, kot preučevanje izvorov in tokov človekove moralnosti, a tudi kot odpiranje neke nove stopnje v pesnikovem ustvarjanju. V tej zbirki je dovolj znamenj, ki kažejo, da se v strukturi Pavlovičeve pesmi, v njegovem pesniškem jeziku nekaj bistveno spreminja. Čeprav so pesmi v njej določene z navdihom preteklosti, pa nekatere, imenujmo jih prološke pesmi, jasno kažejo, da govorijo s stališča tega časa. Nekatere celo zelo vsakdanje značilnosti naše dobe — ki v konkretnih pesmih ustrezajo njihovi funkcionalnosti in že s svojo naravo ukinjajo posvečenost tém, o katerih se govori — nas neposredno vključujejo v to pesniško razpravo, naš položaj v njej pa je določen s spoznanjem, ki nam ga je prinesel čas. To stališče, če ni že v vseh pesmih enako vidno, je prisotno do te mere, da ga lahko zanemarimo. Miren in dostojanstven govor »Mleka izvora« in »Velike Skitije«, govor starodavne modrosti in čvrste logičnosti, je na plaketi »Nova Skitija« (1970) po-

stal jezik groteske in demitologizacije mita. V tej zbirki se približuje moderni figurativnosti, strnjenosti, aluzivnosti in simultnemu sporočanju pojavov in idej, ki iz njih izhajajo. Pesmi v »Svetlih in temnih praznikih« so v vsakem pogledu znatno bolj dinamične, znatno bolj ritmične in v določenem smislu celo bolj melodične in »odprte« od tistih, ki so neposredno pred njimi. Kakorkoli že, mejna narava te Pavlovičeve zbirke ni vprašljiva.

To med drugim dokazuje tudi naslednja zbirka — »Proščenje« (1976), knjiga, ki kaže, da je velik pesnikov projekt končan in da je prišel čas za zaključne račune. Narava pesnikovega jezika se nam sedaj zdi radikalno nova, čeprav so bile vidne določene spremembe že v prejšnji zbirki. Ta je sedaj skrajno preprosta, pogosto skicirano podana izpoved, neposreden pesniški jezik, v nekaterih ciklih skrajno miren in v meditativnem tonu, ponekod dinamičen, ritmičen, z duhovitimi humorističnimi in celo anekdotskimi obrati, včasih izveden v elipso, v kateri prevladuje ironični odnos do predmeta, o katerem govori. Na kratko, v »Proščenjih« Miodrag Pavlović govori o povsem novem, doslej neprimerno najkomunikativnejšem pesniškem jeziku, ki kljub komunikativnosti vsebuje nekaj skrivnosti, ki se kot v starih pesniških besedilih skriva globoko pod površinskimi plastmi, izhaja pa iz nejasnosti, pred katerimi človek še danes stoji nemočen. Ni potrebno biti preveč moder za sklep, da spremembe v strukturi pesmi in pesniškem jeziku — in te so v »Proščenjih« očitne — izhajajo iz določenih temeljnih sprememb ali pa vsaj služijo določenim prelomnim, izredno pomembnim trenutkom v pesnikovem delu. Prepričan sem, da »Proščenja« vsebujejo več komponent, ki vodijo k takemu sklepu (. . .)

BRANKO MILJKOVIĆ ALI PESEM KOT ALTERNACIJA ŽIVLJENJA

Branko Miljković (1934—1961) je vzklik in dozorel v tretji razvojni stopnji povojne srbske poezije kot predstavnik drugega rodu, ki je vstopil v literaturo skozi vrata, ki so jih ob širših družbenih gibanjih z mnogimi težavami odpirali njegovi predhodniki. Danes se nam ne zdi kar nič naključno, da so se hkrati z njim pojavili trije vidni pesniki Božidar Timotijević, Mića Đanojlić in Dragan Kolundžija, katerih pesnjenje bi lahko le s pomočjo obsežnih spekulacij vključili v nekakšno »evolucijo« poezije, v razvoj vse zapletenejših in vse bolj miselnih pesniških oblik, ki jih je napovedovala prejšnja stopnja. Kakšen je bil v tem položaju pomen Branka Miljkovića? (. . .)

Miljković je bil učenec francoskih in ruskih simbolistov. V povojno srbsko pesništvo je uvedel liriko malarmejevsko-valerijevskega navdiha, tuje mu tudi niso bile izkušnje nadrealistov. Močno se je naslanjal na kozmološko obdobje helenske filozofije, na štiri Empedoklove in Heraklitove praelemente, na Leukipovo in Demokritovo teorijo praznega prostora, v njegovem bolj ali manj eklektičnem filozofskem razumevanju pa so tudi elementi semantizma in eksistencializma. Ogenj je v njegovi razmeroma naivni viziji sveta simbol zakonitosti, reda, modrosti, učenosti. Večno je živ in kot sila reda in napredka se lahko le priduši, zmanjša, »skrči«, ni pa ga mogoče uničiti. Voda je lažen in nestanoviten element, zanesljivo nasprotje ognju. Zemlja in zrak nista jasno ločena, toda v okviru teh praelementov in zelo majhnega števila drugih stalnih simbolov lahko odkrijemo določen dualizem: noč je na strani mraka in zla, ptica ali cvet sta znaka blaginje in svetlobe. Neko-

liko zaradi subjektivnih nagnjenosti, nekaj pa zaradi eklektičnih filozofskih pristopov — je smrt prevladujoč simbol, ki določa smisel človekovega bivanja. Miljković si je prizadeval, da bi z raziskovanjem območja in delovanja smrti prišel do ustvarjalnega pesniškega načina, s katerim bi negiral smrt. Edina protiutež smrti je pesem — beseda. Z ustvarjanjem dokončnega popolnega in avtonomnega pesniškega prostora je mogoče preseči smrt. Pesem je klica trajanja, poezija lahko preglasi vsako vsebino, vsak smisel, tako da je poezija brezupa v bistvu preglášeno brezupje. Resnično, boj s pesmijo proti smrti, iskanje zadnjega smisla, ki pesnika privede na rob smrti in uročenosti, zahteva velike žrtve. »Premočna beseda«, premočan smisel terja pesnikovo glavo in včasih se zgodi, da jo vzame. Pesniku Branku Miljkoviću se je zgodilo ravno to. (. . .)

Pesnik in kritik Milan Komnenić meni, da so med dvajsetimi najboljšimi Miljkovićevimi pesmimi nekatere v resnici velike, zato velja iz njih graditi sodbo o tem pesniku. Njegovo teoretsko in kritično zanimanje je vezano na nekaj izrazitih pesniških jeder, oblikovanih v Miljkovićevi poeziji, na osnovi katerih je mogoče označiti obrise njegovega pesniškega univerzuma. Ker meni, da se prva skupina motivov njegove poezije kaže v okviru *ustvarjenega*, torej dela samega po sebi, druga pa v samem delu, v pesmi, v problemih duhovne prevzetosti ob »ustvarjanju, hoji iz brezobličja v oblikovanost«, v problemih umetnosti in »zavesti o pesmi«, opazuje Milan Komnenić naslednja jedra Miljkovićeve poezije: »Tragični soneti«, sonetni venec iz knjige »Zaman se prebujam«, v katerem pesnik s tančico prekriva kompozicijsko in verzifikacijsko načelo soneta in preskuša možnosti te klasične oblike; v knjigi »Ogenj in nič« so tri pesniška jedra — cikla »Arijljski angel« in »Zlatokrila rasa« predstavljajo posamezna, pesmi »Noč močnejša od sveta« in »More preden zasanjam«, pa enotno jedro; cikel »Kritika poezije« v knjigi »Izvor upanja«. (. . .)

V »Tragičnih sonetih«, kjer so, po Komneniću, zgoščeno obsesivne teme, značilne za zgodnjo Miljkovićevo dobo, pesnik orkestrira svojo vizijo pesniške besede kot dejstva, spojena z razumom in glasbo (simbolično stališče), svoje postopanje pri gradnji pesniških podob (zasnovano na spoju simbolističnega hermetizma in nadrealističnega poleta asociativnosti), svoj odnos do pesniških oblik in na koncu svoje razumevanje poezije kot priklanjanje ontosu, duhu, patosu in erosu. »Pesnik je brez oklevanja sprejel pot izkušenj, na kateri bo sledil smislu in ustvarjanju v jeziku. (. . .) Danes že splošno velja, da je cikel »Zlatokrila rasa« najcelovitejši in najboljši, kar je Miljković napisal. S formalnega stališča se srečujemo z dvojno modulacijo oblike: rime imajo sintaktično in melodično vrednost, vse pesmi pa se vključujejo v nekakšno magično simetrijo, ki vpliva na ritmične in leksikalne sestavine. Vseh enajst pesmi se poleg tega oblikuje v nekak zamišljen krog, ki ga je opisala imaginacija, sama imaginacija pa se je zadržala na izvorih bistveno različnih od tistih, ki so do tedaj napajali pesnika. Vse pesmi v tem ciklu govore o določenem specifičnem razprševanju pesnikovih asociacij, ki se rojevajo druga iz druge, o pesniških podobah, ki razgrajujejo začetno idejo in jo postavljajo v novo sintezo, ki jo slutimo v nenavadnem pesniškem jeziku, in v nov pomen. Vsak Miljkovićev semantem je celovit pesniški mikro-organizem, v katerem slike in simboli realizirajo posebno kvalifikacijo predmeta, o katerem je govor, da bi se z nezmanjšanim navdihom izlil v celovito in edinstveno pesniško organizacijo. Na kratko, s tem ciklom je Miljković

ustvaril svojevrstno prežetost s tradicijo, v kateri se gotovo izgublja tista zares tanka meja med izročilom in legendo ter današnjimi pesniškimi preokupacijami.

V pesmih »Noč močnejša od sveta« in posebno »More preden zasamjam«, vidi Komnenić napoved drugačne pesnikove opredelitve, je namreč primer, da je pesnikova imaginacija obvladala vsa splošna mesta v lastni ustvarjalni ravni in podala podobo usode. V strukturi pesmi »More preden zasamjam« se podoba totalitete uresničuje na dva načina: s ponikanjem v globine s pomočjo jezika, ki je nasproten pojmovnemu in ki izvira iz emotivnega dela subjekta in z večjim prevzemanjem podobe totalitete, ki jo vsebuje pojmovni semantizem. Pesnikova imaginacija je pesniške podobe v tej pesmi dvignila nad zaznavno raven in nad čustva. Zaradi preobrazbe elementarnih podob je v tej pesmi mnogo težje govoriti o splošnih mestih. (...)

Zelo težko je določiti, v kaki smeri bi se gibala Miljkovičeva poezija, če ne bi bil končal življenja v sedemindvajsetem letu. Obstajajo znamenja, da bi neizogibno nastopilo določeno »odpiranje« njegovega kroga, čeprav lahko o tem, resnici na ljubo, le ugibamo. Kakorkoli patetično že zveni, pesnik je sam izbral prepad, ki ga je pogoltnil. Pesem se je kot alternacija življenja — to moramo razumeti idejno in metodološko — pretvorila v skrajno brezizhodnost. Ta brezizhodnost pa je bila ustvarjalna drama, katere intenziteta v naši poeziji nima primere. Če sodimo po njem, po določenih sintetičnih lastnostih Miljkovičeve poezije, po novih sferah duha in idej, v katerih je izkušal svojo moč, po novi orientaciji, ki jo je začel in končno po precejšnjem številu izjemnih pesmi — je Branko Miljković neizogiben, lahko bi rekli, mejni pojav celotne srbske poezije. To je dejstvo, s katerim se morajo sprijazniti vsi, tudi tisti, ki niso naklonjeni taki vrsti poezije.

Popolnoma razumljivo je, da se literarna gibanja v toku — posebno tista, ki imajo obilo obratov, sprememb »vladajočih« usmeritev in številne vzporedne in nasprotno tokove — upirajo trdnim definicijam ter jim dajejo relativen in provizoričen pomen. Zavedamo se, da bo prihodnji literarni zgodovinar gledal na pretekla tri desetletja selektivneje in kritičneje, skozi lečo, katere vidno polje ne bo zajelo velik del tega, kar se nam danes zdi zanimivo in pomembno, kritik tekoče ustvarjalnosti pa iz svojega časa preprosto ne more zavzeti takega stališča. Ko torej razmišljam v mejah iztrganega časa, v okvirih določenega krajšega obdobja ali, če hočemo, »razvoja« književnosti, sem prepričan, da imajo štirje srbski pesniki, o katerih je tekla beseda, odločilni pomen. To zanesljivo lahko rečemo za Raičkovića, Popa in Pavlovića, nekoliko manj za Miljkovića, že zato, ker ni imel časa popolnoma razviti in oblikovati svoj umetniški portret. Na vsak način pa ti pesniki označujejo in tudi določajo prve tri razvojne stopnje v periodizaciji poveljne srbske poezije. Mislim, da bi bilo zanimivo, koristno in pomembno, da bi v nekaj potezah nakazali tisto, kar se je dogajalo po teh treh stopnjah. Prepričan sem, da bo lahko bralec, ki ga zanima, iz tega potegnili potrebne sklepe.

Ko sem pred pratkim razpravljaj o obsesivni moči tradicije — in ta je skoraj skozi vse naslednje sedmo desetletje pretela, da bo zavladala nad srbsko poezijo, zavladala z značilnostmi, ki so jih kazali predstavniki skoraj vseh ustvarjalno prisotnih generacij — sem poleg nevarnosti nekega novega

slepila poudaril mnoga, odločilno pomembna vprašanja, s katerimi so se spoprijemale mnoge predhodne generacije, a so bila ob izhajanju iz tradicije, prežetosti s tradicijo in, če hočemo, pri izkoriščanju tradicije, odstranjena z dnevnega reda. Nastopilo je nadaljevanje tradicije, ustvarjali so v osebnem duhovnem prostoru, iskali so nove sledove temeljnega nacionalnega izkustva, oživljale so se neutemeljeno zanemarjene vrednosti, rehabilitirala se je nacionalna leksika, prekinjali so z našimi duhovnimi sintezami, ki so imele univerzalno vrednost itd. (...)

Govoril sem o nekem velikem gibanju brez enotnega teoretskega ali estetskega programa, katerega motivi so znani in razložljivi, če nanje gledamo v sklopu tistega, kar je bilo prej. Če pa nanje gledamo kronološko, je tretji stopnji sledila četrta, v njej pa so delovali, kakor je dobro znano, predstavniki t. im. novega vala: Branislav Petrović, Matija Bećković, Božidar Šujica in deloma Vito Marković, v marsičem najzanimivejši povojni srbski pesniki. Teh pesnikov ni združeval niti podoben imaginativni prostor, niti značilnosti postopkov in forme, niti narava pomenov njihovih verzov, ampak dva, trije različno uresničeni cilji spontanega pesniškega programa. (...)

Na kratko, vsi so upoštevali princip pesniškega aktivizma, posamezniki pa obnovo pesniških vrednosti navadnega govora in vsakdanje teme (Petrović), pevnost, bogato slikovitost in zvočnost (Šujica), groteskno funkcionalnost (Marković), duhovito retoričnost (Bećković) itd. Vendar se zdi, da je bistvo novega duha, ki so ga uvedli v takratno našo poezijo, v »režimu podobe odprtega tipa«, ki vlada njihovim ustvarjalnim postopkom, srbski poeziji pa je prinesel nepogrešljivo osvežitev, nekako infuzijo nove krvi. Brez dvoma pa velja: čeprav je njihov napon trajal relativno kratko, čeprav se je kmalu začela razvijati smer, ki jo je spodbudil Branko Miljković, so bili nosilci četrte stopnje povojne srbske poezije pesniki z izredno verbalno aktivnostjo, s poudarjenim humorističnim in tudi kritičnim tonom, pesniki, ki so zasluženno imeli svojo publiko in ki jih je publika sprejela kot ustvarjalce kulturne in družbene duhovne klime.

Prevedel Nikolaj Jež

filistrom pa v jezo in strah. (...) Vidimo torej, da sta se oba pola Župančičeve duševnosti, spiritualistični in senzualistični, naposled srečala v prostoru neugnanega vitalizma.

Boris Paternu, Tematska kontinuiteta pri uvajanju novih stilov v slovensko pesništvo od baroka do moderne, SR 1969, cit. po: Pogledi na slov. književnost, Ljubljana 1974, 149

V vojni in partizanski pesmi je Župančičeva težnja k poeziji »z moškimi razami v licu« doživela svoj vrh ter izpolnitev. Bila je pomembno umetniško, narodno in revolucionarno dejanje. Toda danes v njej ni mogoče prezreti tudi že nekaterih očitnih znakov umetniškega upadanja. (...)

Zbirka Zimzelen pod snegom je dala vodilno obeležje zgodnji poveljni liriki. Idejne in stilne vrednote, ki jih je eden največjih in že dolgo priznanih mojstrov pesniške besede razglasil takoj po osvoboditvi, so postale izročilo s svojevrstno sugestijo, ki se ji takrat ni mogel izviti skoraj noben pesnik.

Boris Paternu, Oton Župančič, v: Slovenska književnost 1945—1965 I, Ljubljana 1967, 19

Izbral M. D.

Popravek: V 12. številki je pri pesmih Stevana Raikovića (Štirje srbski pesniki) izpadlo ime prevajalca Draga Bajta, ki pa je v letnem kazalu, v isti številki, pravilno naveden.

Opomba uprave in uredništva: Pravzaprav nič posebnega: po dolgem, dolgem času smo morali tudi vsaj simbolično posodobiti tako naročnino revije kot ceno posamezne številke v prosti prodaji. Sprejmite to neizbežno prilagajanje času z razumevanjem.

Uprava in uredništvo