

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1963079S

УДК 821.163.41.09-14"19"

821.163.41.02АВАНГАРДА

82.0

оригиналан научни рад

ЖАНРОВСКА СУБВЕРЗИВНОСТ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ

Сажетак: Српска књижевност на почетку 20. века у оквиру историјске авангарде ствара нове поетичке обрасце. Као основни концепт, авангардни уметници заступали су концепт побуне: против устаљених књижевних конвенција, против религије, против традиције, против историје, против свих врста ауторитета и идеологија. Као доминантан жанр епохе издвојила се лирска песма која је била погодна за поетичке експерименте авангардних стваралаца. Променама у оквиру лирског жанра и нападом на форму и принципе поетског стварања песници су нападали и поредак који је дао принципе успоставио. У раду се на примерима Станислава Винавера, Милоша Црњанског и Растка Петровића, преко теорије жанра, преиспитују поступци компоновања лирске песме и употребе лирског жанра као места побуне и отпора према ауторитетима и конвенцијама.

Кључне речи: српска књижевност, авангарда, лирска песма, теорија жанра

Концепт жанра¹

Дискурзивни појмови као саставни део свакодневне комуникације непрестано се класификују и разврставају на основу критеријума који су утврђени културним кодовима.

1 Рад је настао на основу истраживања која се спроводи за потребе пријављене докторске дисертације под називом *Преиспитивање жанровских конвенција српске лирике авангардног и неоавангардног опредељења* на модулу Српска књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Класификација усмерава и начин интерпретације самог кода. Када се на основу утврђених правила дискурзивни појмови препознају као саставни део одређене групе или класе, они активирају и различите реакције (на пример, различито се реагује на рекламу, на текстуалну поруку, на вест, на лирску песму). Један од система који се користи за класификацију дискурзивних појмова заснива се на концепту жанра.

Неоспорно је да је концепт жанра чињеница културе, као и свакодневне комуникације која у себе инкорпорира и организује културне кодове на основу којих се жанр употребљава. Присутан не само у уметности и књижевности већ у свим сферама човековог деловања концепт жанра није обухваћен јединственим одређењем. Он може бити схваћен као оруђе класификације, као средство комуникације, као културолошки феномен, па чак и као регионални, територијални образац културе. Истовремено и негиран и незаобилазан и присутан и избегаван, свакако је концепт који се опире дефинисању. Дефиниција није својствена његовој природи с обзиром да је пролазио кроз различите модификације и промене, мењао своја лица, облике и карактеристике како би опстао, истовремено и присутан и одсутан, и нормативан и дескриптиван, и признат и игнорисан.

Једно од понуђених и могућих одређења концепта жанра јесте констатација, исказ да су жанрови скупови препознатљивих форми које су међусобно повезане сопственом унутрашњом динамиком. При томе и форма је термин који би требало разјаснити. Форма је схваћена као појавни облик, изглед, образац, схема, састав, конструкција – супротно од безобличног, неодређеног, неформираниог, необликованог, нејасних обриса, несталног, недефинисаног, неубличеног.

Након првобитног препознавања појмова врсте и рода, односно жанра у оквиру њих, као средстава књижевне класификације и одређивања њиховог нормативног карактера од стране античких теоретичара, и прихватања те нормативности од стране класициста, тек од доба романтизма жанрови се посматрају као историјске, променљиве категорије. Односно, до романтизма жанр је посматран искључиво као канонски, непроменљиви и универзалан појам. Отпор према теорији жанра и самим жанровима најпре се појавио у културама које су наследиле класицистичке нормативне постике као што су француска и италијанска (1900. године Бенедето Кроче (Benedetto Croce) негирао је постојање било каквих жанровских одређења сматрајући да је свако дело свет за себе). Савремена теорија жанра демократизовала је и проширила појам тако да се сада примењује и у контекстима који су удаљени од књижевности и уметности. Жанрови су,

дакле, историјске категорије и као такви они „су двоструко оријентисани, дијахронијски и синхронијски, према традицији и према функцији у систему културе одређеног историјског периода.”²

Жанр је концепт који се увек изнова осмишљава и самим тим се опире коначној дефиницији. Он представља заједничку конвенцију друштва и текста, аутора и читалаца, аутора и критике. Адена Розмарин (Adena Rosmarin) наводи да су „’схема’, ’премиса’ или ’модел’ уопштени термини за оно што се у студијама књижевности назива ’жанр’.”³ У студијама књижевности жанр се посматра као врста схеме „начина на који се расправља о књижевном тексту у смислу његовог повезивања са другим текстовима и коначно његовог формулисања у смислу тих текстова.”⁴ Савремене књижевне теорије жанрове не посматрају као нормативне категорије већ их посматрају као „позитивну подршку”. Према Аластеру Фаулеру (Alastair Fowler) „они нуде место [...] у оквиру кога аутор може да ствара – станиште посредоване коначности; одговарајући ментални простор; литерарни матрикс помоћу кога се може организовати искуство у току састављања једног дела.”⁵

Жанровска терминологија променљива је и нестабилна као и сам концепт жанра. Павао Павличић у делу *Књижевна генологија* на основу теорије и историје југословенских књижевности, жанр схвата као класификациону категорију и разликује четири нивоа књижевне класификације: род, врсту, подврсту и жанр. Међутим, врло је тешко направити јасну разлику између појединих нивоа Павличићеве класификације тако да термилошка конфузија и даље постоји с обзиром да се врло често и за врсту и подврсту употребљава термин жанр као и придев „жанровски”. Павличић наводи да се поетика једне епохе одређује на основу књижевне врсте која је доминантна (у доба романтизма доминирала је лирска песма, у доба реализма – роман) и у оквиру врсте налазе се припадајуће подврсте и жанрови, међутим, термин који је у употреби како би се дефинисала поетика дате епохе је „жанровски систем”. Жанровски систем једне књижевне

2 Culler, J. (2015) *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press, p. 47; Наведена публикација није преведена на српски језик, сви преводи који се односе на наведену, али и остале публикације на енглеском језику су ауторкини (прим. аут.).

3 Rosmarin, A. (1985) *The Power of Genre*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 21.

4 Исто.

5 Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature*, Cambridge: Harvard University Press, p. 31.

епохе, дакле, обухвата доминантну књижевну врсту и њене подврсте и жанрове⁶. Тако дефинисан, жанровски систем одређује поетику једне епохе и смена жанровског система представља смену поетичке парадигме и прелазак у другу књижевну епоху. У оквиру врсте, жанрови се међусобно повезују на више нивоа, и хоризонтално и вертикално, утичу једни на друге, мењају једни друге и на тај начин стварају и дефинишу поетику чији су саставни део.

Суштина Павличићевог одређења књижевног жанра као појма, који ће бити примењен и у овој студији јесте да књижевни жанр представља скуп текстова унутар једне одређене књижевне врсте, скуп који садржи све особине које има књижевна врста којој припада, међутим, садржи и специфичније карактеристике, односно, дате особине врсте третира на другачији начин у односу на текстове који се налазе у оквиру исте књижевне врсте, а не припадају датом жанру. Према Павличићу, „нека од обиљежја врсте – заједничка свим њезиним припадницима – жанр подвргава својим посебним, жанровским правилима и на томе гради свој идентитет.”⁷ Такође, треба скренути пажњу да се не говори о жанру као нормативној категорији већ о постојању нормираних особина, карактеристика, које су заједничке одређеном броју књижевних текстова на основу којих се они групишу, али истовремено и разликују од других текстова.⁸ Приликом дефинисања појма немогуће је оградити се у потпуности од термина као што су „норме”, „правила” или „закони”, међутим, жанр се не схвата као нормативна категорија. Текстови нису унапред детерминисани избором жанра „они сами представљају *употребу једног жанра*, учинак или наговештај норме и конвенција које их одређују и које они исто тако могу да трансформишу.”⁹

Адена Розмарин сматра да „ниједан жанр не може да представља свој текст без преуређивања, реорганизовања, или некаквог другачијег напуштања схематског обележја. *Увек* постоји разлика између општег и појединачног, и та разлика није само последица изостављања нечега већ и

6 Треба напоменути да код самог Павличића није у потпуности дефинисана разлика између термина којима се обележавају 'подврста' и 'жанр', и то нарочито у оквиру лирске поезије (коју скоро ни не помиње у својој класификацији).

7 Pavličić, P. (1983) *Književna genologija*, Zagreb: SNL, str. 102.

8 Терминолошка конфузија присутна је у оквиру теорије жанра уопште, не само на овим просторима. Жанр врло често има далеко шире значење и врло често подразумева и врсту и подврсту из Павличићеве поделе.

9 Frow, J. (2005) *Genre*, London: Routledge, p. 25.

додавања нечега.”¹⁰ Другим речима, жанр је ограничена схема која у себи садржи неограничен број предлога и увек је променљива и нестабилна категорија.

Ситуацију у савременој теорији жанра можда најбоље описује Жак Дерида (Jacques Derrida) који тврди да „...текст не припада ни једном жанру. Сваки текст учествује у једном или у неколико жанрова, не постоји текст без жанра, жанр и жанрови су увек присутни, само што такво учествовање не значи и припадање.”¹¹ Дакле, „закон жанра” како га Дерида назива, суочава се од самог почетка са чињеницом да не може у потпуности да контролише текст који му „припада” па се „закон жанра” суочава са „лудилом жанра”. Џон Фроу (John Frow) се слаже да постоји разлика између припадања једном жанру и учествовања у једном жанру и наводи да „текстови раде на жанру исто толико колико жанр ради на њима (колико су обликовани жанром), жанрови су сетови без краја, и учествовање у њима може да буде у различитим формама.”¹² Ознаке, карактеристике на основу којих се једно дело сврстава у одређени жанр парадоксално не припадају датом жанру и зато је граница жанра опозвана оног тренутка када је и успостављена. Жанр је концепт који поседује потенцијал, он је могућност, а не норма.

Жанрови су, дакле, нестабилна категорија и у домену својих карактеристика, као и у домену употребе. Временом се мењају, развијају, еволуирају као и њихов карактер и њихова употреба. Различити су начини на које се испољава динамика једног жанра. Како би се превазишли „недостаци” једног жанра, недостаци за које су постојала различита оправдања, аутори су прибегавали многобројним иновативним поступцима: комбиновање (које подразумева активирање семантичких потенцијала свих жанрова који се употребљавају), стварање антижанрова (најчешће на тематском нивоу), стварање жанровских хибрида, промена скале (увођење „ниских“ жанрова у тзв. „високу” књижевност), промена намене итд.

Међутим, у савременој теорији и уметничкој пракси постоји неслагање између схватања жанровских конвенција и њихове употребе, наиме, теоријски, правила више нису обавезујућа (у неким случајевима ни не постоје), међутим, у стваралачкој пракси она су присутна, са једне стране да би се поштовала, са друге да би се негирала.

10 Rosmarin, A. нав. дело, p. 44.

11 Derrida, J. (1980) *The Law of Genre*, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, Chicago: The University of Chicago Press, p. 65.

12 Frow, J. нав. дело, стр. 28.

Жанрови су неопходни као полазиште које треба прихватити, ако никако другачије, као полазиште коме се треба супротставити и као скуп правила која треба прекршити. У зависности од поетике епохе. Однос једног дела према жанру је однос активне модулације”, како је назива Фаулер и то модулације која комуницира и „вероватно поседује комуникативну вредност много већу него што смо ми свесни.”¹³

Лирика као жанр историјске авангарде

Жанр лирске песме прешао је дуг пут од античког ритуалног, перформативног говора преко средњовековне религиозне лирике са једне стране, и трубадура са друге, до Бодлера (Charles Baudelaire), Малармеа (Stéphane Mallarmé), Рембоа (Arthur Rimbaud) захваљујући којима је лирика постала подручје експеримента и оригиналности. Двадесети век је век отпора према традиционално схваћеној лирској песми. Отпор и рушење конвенција представљају саставни део поетика 20. века, поетика епоха и поетика појединачних аутора.

Са друге стране, лирска песма као теоријски концепт била је непризната све до 16. века када је уведена као саставни део жанровске тријаде која води порекло још од Аристотеловог дела „О песничкој уметности” у оквиру које су били признати само еп и драма. У 20. и 21. веку „савремени теоретичари лирику не схватају толико као израз песникових осећања, колико је схватају као асоцијативни и имагинативни рад на језику – као експериментисање језичким везама и формулацијама које утичу на то да поезија буде својеврсно разарање културе пре него складиште културних вредности.”¹⁴

У савременим теоријама лирика је препозната као „фундаментални жанр”, како је назива Џонатан Калер (Jonathan Culler) и прихваћена је као „мера за поезију”. Под појмом лирике подразумева се целокупна поезија и сви облици у којима се она манифестује који се међусобно разликују по формалним и морфолошким карактеристикама.

Једна од основних одлика поезије на почетку 20. века јесте избегавање традиционално схваћеног појма лирске песме утемељеног у доба романтизма који се сводио на исказивање песникових осећања као и описе природе укалупљене у строге жанровске обрасце. Постојећа представа о песнику и песништву био је модел који је требало избегавати и коме се требало супротставити. Лирика на почетку 20.

13 Fowler, A. нав. дело, стр. 20.

14 Culler, J. нав. дело, стр. 89.

века пружа двоструки отпор: са једне стране, отпор према традиционално схваћеном жанру као нормативној категорији, са друге – отпор према моделу по коме је лирика само место експресивности, а не креативности и оригиналности.

Почетак 20. века у српској књижевности обележава период који се данас најчешће означава појмом „историјска авангарда“. Време борбе, отпора и супротстављања и друштвеним и књижевним конвенцијама. Почетак 20. века у српској књижевности је период када је књижевност била у позицији да пружи одређен вид отпора постојећим идеологијама – и друштвеним и књижевним. На пољу жанра, авангарда је представљала свесну борбу да се избегну класификације и конвенције. Уметници нису у потпуности успели да наруше и поруше поредак који су нападали, али јесу успели да унесу значајне измене и новине на пољу лирике, књижевности и уметности уопште. Авангарда представља својеврстан покушај исклизнућа из жанровских координата. Попут жанра који је био културна творевина, комуникациони модел, али и средство – књижевно, културолошко, социолошко, друштвено и који је био константно у процесу настајања и редефинисања – и авангарда избегава сваки облик дефинисања и коначности. Она је непрекидно била у процесу настајања и преиспитивања. По својој природи авангарда измиче описивању, класификацији, прецизној дефиницији. Кетрин Белси (Catherine Belsey) сматра да „авангарда није само ствар стила“ и „зато што поставља питања она поткопава све извесности.“¹⁵

Ренато Пођоли (Renato Poggioli) увиђа и да је авангарда пуна ентузијазма и емоционалне фасцинације, да она осећа у себи драж борбе за нешто што је ново и неизвесно. Овај моменат он назива активистичким. Пођоли види још три момента или елемента авангарде: антагонистички, нихилистички и агонистички. Антагонизам авангарде испољава се претежно у томе да се игнорише све друго осим ње саме, нихилизам је агресија подигнута на виши степен нетрпељивости, и можда, борбе до истребљења. Агонистички моменат је моменат финале нетрпељивости. Он означава незадовољство авангарде самом собом и директно је негирање њене активистичке егзалтације. То је завршни моменат сваке конкретне авангардне манифестације.¹⁶

Основни парадокс авангарде налази се у њој самој. Истовремено и јединствена и разнородна, и универзална и

15 Belsi, K. (2010) *Poststrukturalizam*, Beograd: Službeni glasnik, str. 105.

16 Детаљније у: Podoli, R. (1975) *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.

појединачна, и вечна и коначна, и апстрактна и конкретна. У оквиру авангардних стремљења подразумева се не само радикални слом културе, него и побијање њеног објективног постојања и њених могућности. Један од основних авангардних захтева јесте негирање традиционалне уметности, негирање и покушај уништавања институције уметности уопште, као и откривање и константно превазилажење уобичајених и прихваћених форми стварања. Авангарда је довела до спознавања форме помоћу њеног нарушавања, до утемељења институције уметности помоћу њеног негирања. У доба историјске авангарде први пут се јавио репертоар уметничких средстава, односно, аутори више нису били ограничени поетиком и нормама једне епохе, већ су сва уметничка и неуметничка средства постала дозвољена. За Биргера (Peter Bürger) авангардни „покрети су пре укинули могућност једног епохалног стила и уздигли на ниво расположивости уметничка средства прошлих епоха.”¹⁷

Један од жанрова најзаступљенијих и најпогоднијих за авангардне експерименте била је лирика. Осим тога, било је очигледно да се преиспитивањем лирског жанра и нападом на форму и принципе поетског стварања напада и поредак који је дате принципе успоставио. Аутори који су стварали у српској књижевности на самом почетку 20. века, као и у осталим покретима историјске авангарде, свој отпор исказивали су преко жанра лирске песме. Уместо хијерархије настала је анархија. Уметност, па самим тим и књижевност, сада постаје игра, а уметничко дело артефакт. У оквиру лирског текста укидају се и спољашње и унутрашње границе и уводе се нови поступци и технике, не само из књижевних сфера, већ и из осталих уметности као и из осталих области људског сазнања. Станислав Винавер, Милош Црњански и Растко Петровић представљају авангарду српске историјске авангарде. Аутори који су својим текстовима међу првима узбуркали „мртво море” српске књижевности у прве две деценије 20. века.

*Лирика која „води у лудницу”:
Телеграфски сонети Станислава Винавера*

Песник, есејиста, критичар, пантологичар, неуморни дух авангарде у српској књижевности Станислав Винавер започео је своју борбу против конвенција лирике још 1911. године када је објавио своју прву песничку збирку под насловом „Мјећа”. У време владавине „целе лепе песме” Богдана Поповића посебну пажњу књижевне јавности привукле су две

17 Birger, P. (1998) *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, str. 27.

песме младог аутора: „Шекспир” и „Верлен”. Песник је сам жанровски класификовао своје песме, односно читаоцима дао смерницу, упутство, како би им требало приступити. Наиме, у поднаслову означио их је као „телеграфске сонете”. Наведене песме, састављене у форми сонета, изузетно редукованог стиха, представљају жанровски хибрид у коме би се могло препознати, осим сонета и неколико кратких форми, попут брзалице, или загонетке.

Начини на које су се аутори у српској књижевности почетком 20. века борили против устаљених књижевних образаца били су многобројни. Једна од основних промена које је донела историјска авангарда, уопште, не само у српској књижевности, било је померање тежишта са смисла дела – на технику, односно, композицију. Репертоар расположивих средстава постаје видљив и сама рецепција дела помера се за читаву скалу. Наиме, сада тумач, реципијент једног књижевног текста „уместо да и даље покушава да, по принципу херменеутичког круга, из везе целине и делова, разуме смисао, он ће суспендовати тражење смисла и своју пажњу усмерити на принципе конструкције који одређују конструкцију дела, да би у њима нашао кључ за његову загонетност.”¹⁸

Када се интерпретацијски фокус премести на поље теорије жанра тада полазимо од премисе Аластера Фаулера да „дело које се повезује са постојећим жанровима – слагањем (подржавањем, конформизмом), њиховим варирањем, увођењем новина или антагонизацијом – настојаће [...] да доведе до нових стања развоја жанра.”¹⁹ Поетика историјске авангарде у српској књижевности подразумева употребу жанра као средства, а не оквира или норме књижевног стварања. И приступа му увек на један од наведених начина.

Винаверов поступак подразумева са једне стране, повезивање са једним од најцењенијих жанрова лирике – сонетом, уједно то је и опште место поетике историјске авангарде, које подразумева супротстављање постојећој књижевној идеологији. Да би се правила негирала и рушила потребно је познавати их, што јесте био случај са аутором „Мјеће”, „Громобрана свемира” и „Манифеста експресионистичке школе”. Међутим, аутор *телеграфских сонета* повезује се са самим жанром скраћивањем и редуковањем форме и истовремено и варирањем и иновацијом. Аутор „Шекспира” и „Верлена” употребом других жанрова у оквиру сонета активира и њихов семантички потенцијал. Могло би се

18 Исто, стр. 122-123.

19 Fowler, A. нав. дело, стр. 23.

приметити да осим наведеног жанра, аутор употребљава и брзалицу и загонетку. Наведени жанрови припадају такозваној „нижој”, популарној књижевности и игра је једна од њихових основних карактеристика. Брзалице припадају народној традицији и „заснивају се на звуковној или некад појмовној игри гласова и слогова, чији је распоред тежак за изговор, и скрива замку.”²⁰ Затим, Пешић и Милошевић-Ђорђевић наводе да загонетку карактерише и „једна, увек изненађујућа перспектива” као и метафоричност и полисемичност речи које се употребљавају. Винавер свесно помера границе текста повезујући сонет који је увек представљао место виртуозности са дечијом игром. На тај начин долази до преклапања „високе” и „ниске” књижевности, „високих” и „ниских” жанрова – и настаје конфузија на жанровској скали. На тај начин постаје јасно да „текстови немају употребну вредност која је унапред одређена жанровском припадношћу”²¹ већ постају само један од начина на који се жанр активира. Такође, потврђује се и немогућност самог текста да контролише своје жанровске конвенције, односно да истовремено и припада и не припада жанру сонета.

Десет једносложних речи и две двосложне, подељене у по два реда чине укупно 14 стихова телеграфског сонета „Шекспир”: *Стар. / Лир. / Чар. / Мир. // Мук / Свак. / Пук / Чак. // Ва- / Век / Да // Шек- / спир / Пир*. Редуковани стихови подељени су према свим правилима сонета као жанра. Два катрена и два терцета, представљају октет и септет сонета, али у њима нема стихова који би чинили синтаксичку целину, у било ком облику. Стихови су састављени искључиво од слогова. Песник не исписује речи, већ само морфеме. Доминирају елипса и опкорачење помоћу којих Винавер компонује потпуно нови облик сонетне форме, али и лирске песме уопште. Српски песници с краја 19. и почетка 20. века предвођени Дучићем стварали су сонете који су најчешће били написани у десетерцу. И Винавер ствара сонете који су у складу са владајућом поетиком, чак таквих сонета има у својим збиркама далеко више. Међутим, основна одлика поетике овог песника овде је најављена и демонстрирана, касније и теоријски образложена у *Манифесту експресионистичке школе*: „Данас, када старе форме нису под милим богом ништа, и у старе плаштове из гардеробе поетских трикова, (ма како они били извезени златом и драгим камењем музике, сентименталности, чулности, романтике), – данас у те плаштове неће се увући ни један краљ и ни један

20 Пешић, Р. и Милошевић-Ђорђевић, Н. (1997) *Народна књижевност*, Београд: Требник, стр. 38.

21 Frow, J. нав. дело, стр. 25.

елф. Ми морамо ако хоћемо да искористимо слепе силе за своје циљеве, морамо наћи нешто друго. Данас ми улазимо у дух *размештања*, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженог [...] Мора се знати: како да се почне са ослобођавањем речи, појмова, представа – од њихових стега и окова. Ми, експресионисти, почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у *бескрајно ослобођење свега од свега*.²²

Док се загонетка Шекспира лако разрешава и у наслову и у тексту, Верлен остаје у самом тексту потпуно неодгонетнут: *Гле / Чуј / Бруј / Мре. // Све / Тих / Стих / Је. // Мек. / Јек. / Мол. // Рај / Вај / Бол*. Сонет је компонован од 14 једносложних речи, римованих у прва два катрена обгрљеном римом, док је у терцетима комбинована паралелна и укрштена рима. Обе песме заснивају се на елипси, асонанцама и алитерацијама. Почивају на „телеграфским звуковним репетицијама” како их назива Радован Вучковић, репетицијама „којима су се распадале речи и римовање се успостављало на основу гласовних комбинација”²³. Песник успева да одржи и да нагласи музикалност стиха на тако мало простора и са тако мало средстава.

Полисемија Винаверових сонета усложњава се и додавањем епитета „телеграфски”. Телеграфски може бити стуб, знак или апарат, уређај за преношење удаљених порука написаних посебним кодовима али и поремећај говора који се најчешће јавља код деце или код људи који болују од афазисе („телеграфски говор”).

Телеграфски сонети нису прошли незапажено у књижевној и културној јавности. Трифун Ђукић пише: „Али то још није оригиналност! Гледајте само, какав је његов Шекспир у овом телеграфском сонету... Е, није, него још нешто!”²⁴ Ђукић се ту не зауставља већ пореди телеграфске сонете и са „срицањем Његошевог попа Мића”. Ранко Младеновић био је најрадикалнији, за њега „песма ’Шекспир’ води у лудницу”²⁵. Једини позитиван суд о песнику дошао је од Велимира

22 Винавер, С. (1985) *Громобран свемира*, Београд: „Филип Вишњић”, стр. 20-21.

23 Вучковић, Р. Рана поезија Станислава Винавера у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, приредио Петровић, П. (2015), Београд-Шабач: ИКУМ, Библиотека Шабачка, стр. 48.

24 Ђукић, Т. Мјећа, књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешкић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 429.

25 Младеновић, Р. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. нав. дело, стр. 426.

Рајића који сматра да „не треба бити неправедан: писац нам је дао и нешто ново, ново за српску поезију.”²⁶

Неизбежно је приметити да телеграфски сонети само представљају почетак песниковог похода на „зле волшебнике” српске књижевности.

Жанровски антагонизам Милоша Црњанског

Неколико година након Винаверове *Мјеће*, и годину дана након Великог рата у коме је учествовао, Милош Црњански публиковао је *Лирику Итаке*. Према речима Гојка Тешића збирка је „својом појавом изазвала праву критичку/полемичку провалу беса, запрепашћења, ужасавања, јеткости, подозрења и презрења према новим, рушилачким, антитрадиционалистичким концепцијама певања и промишљања поезије.”²⁷ Такву реакцију можда најбоље илуструје Бранко Лазаревић који у *Српском књижевном гласнику* 1921. пише: „Он (је) просто пошао улицом и, као пуштахија, псује, грди, разбија излоге, мења имена улицама, диже ’фирме’ са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље.”²⁸

Наведена Лазаревићева реченица резимира суштину жанровског антагонизма Милоша Црњанског, нарочито сегмент у коме се наводи да песник „разбија излоге, мења имена улицама, диже ’фирме’ са једне радње и меће на друге”.

Један од најплоднијих поступака којима се мењају жанровске конвенције јесте стварање антижанрова. Разбијање жанровских концепција, наслови који не одговарају тематици, називање ствари погрешним именима. Антагонистички приступ жанру који се заснива на контрасту и супротности један је од основних поетичких принципа које Милош Црњански спроводи у својој збирци из 1919. године. На мети Црњанскове побуне нашли су се ауторитети, не само књижевни, већ и религијски и политички. Овакав начин компоновања текста односи се према традицији на баналан и екстреман начин.

Одређен број песама у оквиру збирке насловљен је жанровским терминима: „Молитва”, „Химна”, „Здравица”, „Наша елегија”, „Ода вешалима”, „Дитирамб”, „Серената” итд.

26 Рајић, В. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. нав. дело, стр. 433.

27 Тешић, Г. Седамдесет пет година *Лирике Итаке*, у: Црњански, М. (1994) *Лирика Итаке*, Београд: Драганић, стр. 270

28 Петковић, Н. (1944) *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Терсит, стр. 15. Цитирано према: Лазаревић, Б. *Лирика г. Црњанског* (1921) у: *Српски књижевни гласник*, Нови Сад, Београд, књ. 2. бр 7, стр. 531.

„Молитва” представља једну од песама због којих је песник *Лирике Итаке* дочекан са подозрењем у српској књижевној чаршији. Активирањем жанровских конвенција химничне поезије која је првенствено религијског карактера и која се пева у славу богова (или Бога) или хероја, Црњански истовремено активира и одређени вид рецепције и поставља хоризонт очекивања. Међутим, у наведеној песми је „жанр химне активиран тако да се снагом обртања по супротности поричу ауторитети у традиционалној култури и уместо њих се појављује ’потиснути биолошки супстрат’ (крв) и природа. Песма се заправо састоји у понављању и варирању наведених двеју строфа, што је такође један од морфолошких одлика химничког жанра: *Немамо ничег. / Ни Бога ни господара. / Наш Бог је крв. // Расцветаше се гробља и планине, / расуше ветри зоре по урвинама; / ни мајке, ни дома, за нас нема, / ни станка, ни деце. / Оста нам једино крв.*”²⁹ Револт усмерен према традиционалним религијским вредностима код песника *Лирике Итаке* преноси се и на најканонизованији текст хришћанске цркве – молитву „Оченаш”. Црњански у „Молитви” у све четири строфе деканонизује једну од најзначајнијих хришћанских молитви. *Оче наши* понавља се попут рефрена на почетку сваке строфе, дакле, четири пута. Четири пута песник се обраћа Оцу и четири пута деканонизује жанр молитве. У хришћанској митологији, број 4 означава свеобухватност, универзалност, као 4 стране света или 4 ветра.³⁰ Лирски субјект ништа не тражи, ни за шта не моли и обавештава Оца да више нема чему да се нада *али син твој нема више моћи, / да се у италиама на путу у ноћи / ичем од смрти нада*. Аутор истовремено банализује и пародира текст самог „Оченаша”: *Оче наши / Сенко света сада погурена / На дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави, / И очима пуним ветрењача плави*. Црњански у оквиру наведених стихова употребљава поступак увођења интертекстуалности, са једне стране поступак који је био карактеристичан за авангарду, а са друге, један од начина на који се мења поетика одређеног жанра. Алудирањем на лик Дон Кихота, песник активира нове семантичке потенцијале жанра и проширује његов репертоар повезујући га са донкихотовском традицијом која је изузетно потентна у значењском смислу.

Црњански је иновативан на пољу измене жанровских конвенција, међутим, требало би напоменути да се и у традицији руске авангарде текст наведене молитве често узимао као предмет уметничке обраде. Новица Петковић сматра да је

29 Петковић, Н. нав. дело, стр. 28-29.

30 У „Откривењу Јовановом” четири анђела стоје на четири угла земље и држе четири ветра земаљска; Библија (2001), стр. 255.

разлог тај што је „Оченаш” „текст са самог врха официјелне културе” и да „песма која укључује ‘Оченаш’ (подразумева га), а при том се његова значења преусмеравају или чак преврћу на налицје, постаје песнички текст високе провокативности; провокативности заправо која би, када би се довела до краја, завршила у појави коју су дадаисти звали демолирањем званичне културе.”³¹

Компонујући песму под називом „Здравица” Црњански свој револт усмерава и ка фолклорним жанровима који су по својој природи перформативни. Као део традиције и фолклора, здравица је лирски жанр који има за циљ „исказивање добрих жеља о светковинама за столом домаћину или гостима.”³² „Здравица” Милоша Црњанског је на тематском плану доследно спроведена по принципу супротности, Новица Петковић Црњансков поступак назива „књижевном заменом”: „*Још је весео народ један, / у крви, пепелу и праху.* Здравица као исказивање жеље за животом окренута је ‘наглавачке’, изврнута на своје налицје, на своју супротну страну. ‘*Да живи гробље*’, ‘*Ми смо за смрт*’, ‘*да живи камен и рушевине*’”.

Обртањем жанровских конвенција на налицје и „пустахија” Црњански, попут Винавера, своју побуну против постојећег поретка исказује, између осталог, и преко жанровских модулација.

Бласфемија Растка Петровића

Неизоставан моменат побуне (али и неразумевања) у српској књижевности оличен је у делу Растка Петровића, песника који се није могао сврстати ни у један авангардни покрет, али који је био и остао узор. Већ 1922. године, Петровић је изазвао оштру реакцију јавности текстом под називом „Споменик” који је био написан поводом објављивања првог броја часописа „Путеви”.³³ Уколико су Винавер и Црњански изазивали „само” негативне и погрдне коментаре, „Споменик” је текст због кога је млади песник умало искључен из Српске православне цркве. У наредном броју „Путева” Петровић је био приморан да напише изјаву да стих на основу кога су га оптужили за бласфемију „нема везе са Христом Православне цркве”.

31 Петковић, Н. нав. дело, стр. 23-24.

32 Пешић, Р. и Милошевић-Ђорђевић, Н. нав. дело, стр. 92.

33 Необичан феномен који је задесио многобројна издања дела Растка Петровића биле су многобројне интервенције приређивача, претпоставља се због саме природе Петровићевих текстова који упорно избегавају сваки тип жанровске класификације, али и коначне интерпретације, па је тако наведени текст остао упамћен као *Споменик Путевима*.

Жанровски, наведени текст је у свим каснијим издањима Петровићевих дела класификован као лирски текст, мада се његови текстови врло тешко могу уклопити у било какав вид класификације. „Споменик” садржи читав тематско-мотивски репертоар Растка Петровића који ће касније бити отелотворен у *Откровењу*³⁴ и још једну од битних одлика Петровићеве поезије, а то је потпуно поништавање граница и оквира традиционално схваћене лирске песме. Гојко Тешић га назива „дадаистичко-конструктивистичко-надреалистичким типом текста”³⁵ Колаж, монтажа, мозаик, жанровски хибрид – појмови који се могу употребити приликом покушаја интерпретације Петровићевог текста, али и његове поезије опште.

Кроз читав текст традиција, статичност и непроменљивост предмет су подсмеха и поруге. Песник се осврће на традицију подизања споменика и осим што предлаже споменик Ослобођеним ослободиоцима, споменик Освете, споменик рукописима изгубљеним у Русији, споменик измрцвареним поповима, споменик Пијаници, споменик Путнику, споменик Путевима, споменик Будућих генерација, споменик Катастрофа итд. предлаже и да споменици буду краткотрајни: направљени од снега или од свежег цвећа „да се на Сунцу сви споменици отопе, а не да гранитно пркосе зубу времена и да су непомични.”³⁶ Петровић разара границе познатог књижевног текста тако што у њега утква технике и поступке карактеристичне за друге типове уметничког изражавања, и то визуелног, попут технике филмске монтаже. Песник раставља један књижевни текст и након тога га саставља, „зашива” помоћу различитих техника које су му доступне, али које изневеравају традиционална жанровска ограничења и очекивања. У тексту се смењују прозни и стиховани сегменти, памфлет, есеј, манифест, новински чланак.

Асоцијативност, интертекстуалност, истовремено припадање и неприпадање жанру лирике, провокација, негирање свих традиционалних вредности – само су неке од особина Петровићеве поезије оличене у наведеном тексту.

„Споменик” се, са једне стране, опире интерпретацији, са друге, може имати безброј интерпретација, истовремено је

34 *Откровење* је публиковано такође 1922. године и није прошло незапажено: „компромитовање књижевности”, „проституисање уметности”, књига за „библиотеке психопатолога”, песник је појава из „социјалне патологије”, а песме су му „мистификација и шарлатанство” – само су неки од критичких одређења Петровићеве збирке.

35 Тешић, Г. (2009) *Српска књижевна авангарда*, Београд: ИКУМ, Службени гласник, стр. 289.

36 Петровић, Р. (1958) *Избор I* (1919-1924), Београд: СКЗ, стр. 74.

и уметнички текст и манифест и полемика, и сценски приказ и у потпуности илуструје Поетику Растка Петровића која је у великој мери утицала на све облике и -изме авангардног стварања.

Закључак

Лирика може да пружи различите видове отпора: на нивоу језика уколико сматра да је дошло до контаминације језика, до његовог отуђења или засићења; на тематско-мотивском нивоу, када се јави потреба да се уведу нове теме и идеје или да се постојеће пародирају; на нивоу форме, када се преиспитују ограничења и проширује значење текст. Као историјска категорија, лирика није увек имала исту улогу, као што ни песници нису имали исти статус.

Поезија српске књижевности на почетку 20. века била је поезија побуне и један од ретких тренутака у историји српске књижевности када је поезија била у могућности да изазове реакцију, у наведеним примерима, најрадикалнију у случају Растка Петровића. Напад на традицију је увек напад на одређене конвенције, свака побуна подразумева рушење одређеног поретка.

Схватање побуне авангардних песника као побуне против жанровских конвенција усмерава пажњу на одређене аспекте дела који „истовремено обележавају традицију и еволуцију, аспекте његове трансформације.”³⁷ Авангардни напад на институцију уметности завршио се поразом с обзиром да је та институција у себе интегрисала авангардне ствараоце и то као један свој битан део. Дошло је до комерцијализовања, ритуализовања и на крају академизовања авангарде што је уништило сваку њену критичку оштрицу.

Међутим, како наводи Дерида у есеју „Шта је поезија?": „нема песме без несрећног случаја, нема песме која се не отвара као рана, али која, такође, није рањавајућа.”³⁸

37 Culler, J. нав. дело, стр. 49.

38 Дерида, Ж. (1992) Шта је поезија?, *Поља* бр. 123, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, стр. 399.

ЛИТЕРАТУРА:

- Belsi, K. (2010) *Poststrukturalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Birger, P. (1998) *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga.
- Вучковић, Р. Рана поезија Станислава Винавера у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, приредио Петровић, П. (2015), Београд-Шабац: ИКУМ, Библиотека Шабацка.
- Culler, J. (2015) *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press.
- Дерида, Ж. (1992) Шта је поезија?, *Поља* бр. 123, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Derrida, J. (1980) The Law of Genre, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 55-81.
- Ђукић, Т. Мјећа, књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 428-430.
- Младеновић, Р. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 426-427.
- Pavličić, P. (1983) *Književna genologija*, Zagreb: SNL.
- Петковић, Н. (1944) *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Терсит.
- Пешић, Р. и Милошевић-Ђорђевић, Н. (1997) *Народна књижевност*, Београд: Требник.
- Podoli, R. (1975) *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Рајић, В. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 432-433.
- Rosmarin, A. (1985) *The Power of Genre*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Тешић, Г. (2009) *Српска књижевна авангарда*, Београд: ИКУМ, Службени гласник.
- Тешић, Г. Седамдесет пет година *Лирике Итаке*, у: Црњански, М. (1994) *Лирика Итаке*, Београд: Драганић, стр. 270-290.
- Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature*, Cambridge: Harvard University Press.
- Frow, J. (2005) *Genre*, London: Routledge.
- Извори:*
- Винавер, С. (1985) *Громобран свемира*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

АНА СТЕВАНОВИЋ

Петровић, Р. (1958) *Избор I* (1919-1924), Београд: СКЗ.

Црњански, М. (1994) *Лирика Итаке*, Београд: Драганић.

Ana Stevanović

University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade

GENRE SUBVERSIVENESS OF THE AVANT-GARDE POETRY

Abstract

At the beginning of the 20th century, Serbian literature has created new poetic patterns within the avant-garde framework. The basic concept of avant-garde was the concept of rebellion: against old literary traditions, against religion, against history, against all kinds of authorities and ideologies. Lyrical genre was the prevailing genre because it was suitable for poetic experiment of the avant-garde authors. By changing the lyrical poem and attacking its form, poets were attacking the authorities who established those principles. Based on the modern genre theory, research is questioning texts written by Stanislav Vinaver, Miloš Crnjanski and Rastko Petrović and their creative procedures and acts in order to indicate the use of lyric as means of opposition and resistance to authorities and patterns.

Key words: *Serbian literature, avant-garde, lyric, poem, genre theory*



Снежана Јовчић Олја, *Мирко*, 63.5 x 46 цм, 2014.