

Мирјана БЕЧЕЈСКИ

ПОЕТИКА И АУТОПОЕТИКА РИСТА РАТКОВИЋА

Књижевна полиграфска мисао Риста Ратковића добила је заслужену пажњу тек у монографији Радомира Ивановића *Поетика Риста Ратковића*¹. За нас је посебно интересантно разматрање Ратковићевих критичких и есејистичких текстова, где аутор, поред осталог, наглашава интегрално становиште, моћ запажања и тумачења књижевних појава и литерарност у пишчевом начину интерпретације ставова о стилским формацијама, комплексима и појединим самосвојним ствараоцима српског међуратног модернизма.²

Потреба за књижевним полиграфским стварањем у међуратном раздобљу, чак и у смислу укупног књижевног деловања, није била особена само Риста Ратковића. Нова духовна клима, која је дубоко уздрмала и друштвени и уметнички живот на читавом европском подручју, изазвала је нови уметнички израз и промишљање о њему. Најреномиранији српски књижевни ствараоци тога доба били су истовремено и поете и прозаисти, романсијери, драмски писци, теоретичари и критичари. Више је пута доказано да су њихове, најчешће експлицитно изнесене мисли, искуства и закључци о проблемима новог уметничког изра-

¹ „Универзитетска ријеч”, Никшић, 1990.

² Да Ратковић у међувремену није био баш сасвим заборављен, сведочи присуство његових критичко-теоријских текстова у значајној едицији Института за књижевност и уметност у Београду „Српска књижевна критика” (књига 16, *Писци као критичари после првог светског рата*, главни уредник др Предраг Палавистра, приредио Марко Недић, Матица српска / Нови Сад – Институт за књижевност и уметност / Београд, 1975, стр. 467-497). Ратковић није изостављен ни у *Енциклопедији Југославије, Историји српске књижевности* Јована Деретића, радовима Светлане Велмар–Јанковић, Радомира Констатиновића и др. Међутим, тек је Ивановић студиозно осветлио његову поетику и идеографију.

за, о структури, ритму, односу садржине и форме, традицији, и другим општим питањима уметничког стварања, као и тачне критичке оцене појединих дела (аргументоване, занимљиве и литерарно вредне), често и значајнији и далековиднији од искустава тадашњих критичара по вокацији. Тако је нови уметнички израз постао основа другачијег вредновања, синхронизовано, са новопостављеним естетичким и етичким мерилима. Теоријска и критичка мисао најзначајнијих српских међуратних писаца у највећем броју случајева истовремено је и аутопоетичка и аутокритичка, јер се рађала током сâмог процеса стварања, непосредно му претходила или слѣдила. Она је, намерно или случајно, уређивала целокупни књижевни живот – постављала вредносне критеријуме и била практично проверавана. Уметност је бунтом, револуцијом усмереном против владајуће грађанске естетике, академизма, често и „здраворазумске” логике језика, одговарала на нове духовне потребе времена и послератне „изгубљене генерације”³.

Тој групи уметничких револуционара другог авангардног таласа равноправно припада и Ристо Ратковић првим двама фазама свога стваралаштва и активног учешћа у једној од најрадикалнијих промена односа према уметности и човековом положају у свету.

Многи –*изми* настали у првој међуратној деценији имали су сва обељежја европског и међународног покрета, што је био бунт модернизма свих уметности у борби за аутономију уметничког дела. Та се међународна побуна највише осетила у књижевности, што Ратковић дубоко осећа и више пута наглашава њен интернационални карактер. Нову уметност могли су да бране од традиционалне и устајале грађанске естетике само њени творци, како делима тако и теоријском и критичком активношћу. Марко Недић наводи неке особине те нове међуратне активности: „ослобођање од традиционалних и формалних изражајних средстава, конвенционалних осећања и мисли, затим динамизам, деструкцију, протест, преплитање индивидуалних и колективних духовних видика, везе са непосредним изразима живота, са примитивним и далеким уметностима, прожимање различитих уметности, нову слику живота и нови спој уметности и живота”⁴. Теоријска основа српских модерниста и основа њене примењене критике изложена је у књижевним манифестима, програмима и стваралачким „записници-

³ Види: Драгиша Витошевић, „Послератна авангарда и Милош Црњански”, *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Зборник радова, уредили Предраг Палавестра и Светлана Радуловић, Институт за књижевност и уметност у Београду, посебна издања, књ. IV, БИГЗ, Београд, 1972, стр. 5-53.

⁴ Марко Недић „Предговор”, нав. дело, стр. 11.

ма” и она је најбоље манифестована односом према поезији и сâмом поезијом. Заједнички циљ модерниста да субјективно и слободно, неоптерећено конвенцијама, изразе живот у свој његовој противуречности – страстима и осећањима, трагичном положају човека, радости и лепоти живљења – захтевао је дисперзивну структуру белетристичких и теоријских текстова, нови ритам, слободну форму и стих, другачију композицију. Практични проблеми стварања и њихова решења формулисани су у различитим нијансама (понекад су били и сасвим опречни) у оквиру модернистичких теоријских текстова. Закључак Милоша Црњанског да уметност открива суштину живота, па ће живот поћи за уметношћу,⁵ иако парадоксалан, суштински открива став модерниста и према уметности и према животу.

Духовни и изражајни оквири европског експресионизма у српској књижевности нису могли да издрже пред налетом ослобођеног стваралачког индивидуализма, већ су се проширили у модернизам у ширем смислу (Растко Петровић), сужавали или модификовали у неке његове специфичне облике – стилске комплексе: *суматраизам* Милоша Црњанског, *зенитизам* Љубомира Мицића, *хипнизам* Рада Драинца и др. Како је Ратковић заступао интегралну визију живота и интегралну стваралачку визију, поетичка и аутопоетичка мисао у његовим теоријским, критичким и есејистичким текстовима биће разматрана у односу према *–измима* у оквиру српског модернизма (од експресионизма до надреализма) и социјалне литературе, са тежиштем на до сада најмање осветљене односе (експресионизам и суматраизам, зенитизам, хипнизам, дадаизам и неодадаизам).

У доба Ратковићеве књижевне афирмације већ је било очигледно да је први талас модернизма однео победу над представницима традиционализма и заговорницима старе естетике у српској књижевности. Иако пружа здушну подршку „новима” и поштује заслуге књижевне генерације која је, како метафорично наглашава у есеју „Нова академија” (1928)⁶, с послератним грчем кренула „у борбу против огромних легија лешева историје” (56), његово интересовање усмерено је на још млађе и авангардније. Отуда експресионистичком покрету не посвећује превише пажње, али се повремено враћа појединим његовим представници-

⁵ Милош Црњански, „За слободан стих”, у: *Есеји и чланци* I. Књижевност, уметност, *Дела Милоша Црњанског*, т. X, књ. 21, Задужбина Милоша Црњанског / Београд – L’Age d’Homme / Lausanne, БИГЗ, Београд, стр. 25.

⁶ Сви критички и есејистички текстови Р. Ратковића који су у раду поменути налазе се у књизи *Есејистика и критика*, Ристо Ратковић: *Изабрана дјела*, књ. 4, „Универзитетска ријеч”, Никшић, 1991.

ма код нас, сматрајући прву генерацију модерниста „новом академијом” која „је стала и одмара се у плодовима своје борбе, вршећи сасвим комотно утицај на савремене књижевне таласе” (57). Међу њима издваја Растко Петровића, који не припада ни једном –изму осим пространом модернизму, и који му је идеографски и стваралачки близак – колико као претеча толико и као критичар српског надреализма⁷; за Црњанског покушај „да надреалистички покрет канализује у артизам” и за критички метод Велибора Глигорића Ратковић не показује нарочите симпатије, док код Винавера види славољубив, али неуспео покушај да утиче на млађе песнике: „литерарно историјска мисија Станислава Винавера је завршена”, закључује у есеју „Винавер & Були” (59). Као негативне литерарне особине читаве ове генерације истиче пренаглашени естетизам, који је дао предност поезији над прозом и проналажење етичког утилитаризма у ларпурлартизму.

Већина Ратковићевих критичких и есејистичких текстова, како уочава Р. Ивановић, има устаљени композициони шаблон: први део је теоријски, а други критички. Таква композиција није новина у нашој међуратној књижевности. На пример, теоријско-поетски манифест Милоша Црњанског „Објашњење ‘Суматре’ ” састоји се из дискурзивног, манифестног (теоријског) и исповедног дела. Као и Црњански, и Ратковић је више пажње посвећивао стилу (артизму) него методолошком приступу.

Ратковић се на почетку огледа „Дух нове поезије и њена техника” (1929) осврће на потребу промене књижевне и опште духовне климе још у предратним и првим послератним годинама, на „револуционисање логике и психологије уметника” (83), што је блиско закључку Милоша Црњанског да су са генерацијом која је преживела рат „дошле нове мисли, нови заноси, нови закони, нови морали”⁸. Највећом заслугом првог таласа модернизма сматра отварање ширих духовних видика, космополитизам, победу у борби за слободни стих као „најбоље одговарајући израз општој неукалупљености” (89).

Ратковић затим истиче и свој однос према садржини и форми: „Облик и садржај не могу се никад коначно подвојити. Њихова међусобна

⁷ Види: Растко Петровић, „Стварност у страном и нашој књижевности. Надреалистичка мисао”, *Време*, 19. IV 1931, 3340, стр. 6.

⁸ Милош Црњански, „Објашњење ‘Суматре’ ”, нав. дело, стр. 19.

Сличан је став и Љубомира Мицића: „Али сем тога, и наше личне патње у светском рату, које су се кретале између смрти и лудила – и оне су основ наших огорчења, наших бујности, наших необузданих крикова. После свега тога немогуће је да ми певамо свилене сонете, немогуће је да ми проповедамо салонску естетику.”

Види: „За слободу мисли – за слободу стварања”, *Зенит*, 1926, VI, 41, стр. 9.

веза, сила која их спаја, та атхезија форме и садржине, управо и јесте синтеза духа у сваком израженом телу” (85). То значи да у новој поезији није модеран само израз, јер је он неодвојив од садржине. Уједно, он полемиче и са оним модернистима који негирају стваралачко надахнуће и сматрају да се дело може заснивати на форми без садржине (речи без мисли и осећања Андрић ће касније назвати „ниском празних прапораца”⁹). Органско јединство садржине и форме подразумевају и Црњански (тај став садржан је у речима: „чист облик екстазе”, „променљиви ритам расположења”, „тачна слика мисли”), Настасијевић (који истиче да стил није у „кори” већ у „језгри”) и други међуратни ствараоци.

У истом огледу Ратковић поставља питање идеологије појединих припадника модернизма и посредно се опредељује за ону струју која „са прошлости кида не само артистички већ и социјално-идеолошки”, јер је друга „далеко од питања нове етике, а не примајући, тобоже, стару, сва се врти око естетике” (88). Идеолошко опредељење он испољава и када каже да је „потреба конкретности у новој уметности настала [...] из опште материјалне потребе потиштених маса за конкретном економском политиком, из потребе етички просвећених делова масе, чији су идеали већ санкционисани” (88). Он се залаже за нову, реакционарну садржину, која ће у јединству с формом учинити да уметност постане укорењена у савременом животу – „самом техником се не може доказати дух садржине” (88). Зато и поред победе модернизма и истих општих циљева, блиских естетичких и поетолошких опредељења модерниста, Ратковић указује на идеографске разлике које је тешко представити, али које одвајају нове стилске формације, комплексе, па и индивидуалне етике. И његов став је да се послератни модернизам родио из очајања, бунта и тежње да се промени стварност, али у односу према стварности види одвајање двају главних, идејно различитих и неједнако јединствених токова: на једној страни су они који настоје да промене стварност (нови романтизам, експресионизам и зенитизам), а на другој надреализам (како он каже, настао из дадаизма, који је на раскршћу ових токова), који се стварности одриче.

Кратак, али студиозан преглед српског међуратног модернизма садржан је у Ратковићевој постхумно објављеној есејистичко- мемоарској прози „О једном међувремену (Скице за једну књижевну панораму)” (1952). Ту се аутор још једном осврће на прву генерацију наших модерниста дајући, осим тачне поетолошке слике, и њену друштвено-идеолошку позадину. Он не спори таленат ових писаца, али подвлачи њихов

⁹ „Нешто о стилу и језику”, *Стварање*, бр. 9-10, 1949, стр. 322-323.

добар друштвени положај и ограђивање од политичких идеологија, због чега закључује да им је побуна „била стилизована и политички безопасна” јер су готово сви „и телом и душом” били припадници грађанске класе. Ратковић налази да је једини Растко Петровић отворено признао парадоксалност Црњансковог закључка да ће живот поћи за уметношћу. Став да патња и живот у беди не доводе до остварења најбољих књижевних дела изрекао је Црњански још пре Риста Ратковића. По Црњанској теорији о уметности која се рађа из радости, највећа уметничка достигнућа су „последнице исто толико ако не и више, ведрине, безбрижности и радости”¹⁰. Ратковић није спорио, али ни прихватио овај став, јер је његова стваралачка поетика била много више поетика бола него радости, а суматраизам је био особена стваралачка поетика и животна филозофија сувише индивидуално обојена да би је прихватио.

Централни текстови Р. Ратковића: огледи „Дух нове поезије и њена техника” и „Морално питање уметности” из прве стваралачке фазе, есеј „Манифест апсолутизма” из друге и студија „О једном међувремену” из треће, садрже ауторове теоријске ставове о општим проблемима стваралаштва и пружају могућност за паралелу са ставовима свих значајнијих представника српског модернизма. Зато ћемо се приликом разматрања осталих општих питања књижевности у поетичкој и аутопоетичкој мисли Р. Ратковића поново осврнути на мишљења књижевника првог таласа модернизма.

Ратковићев однос према *зенизму* временом се мењао – од прихватања „зенизофије” у раним огледима до објективистичког погледа на идеолошке и личне искључивости његовог оснивача и главног представника, Љубомира Мицића. То доказују рани текстови: есеј „Из књижевног Београда”, „Барбарство као култура (Зенистима целог света)” (1925), „У Санцаку (Сан на црвеној трави)” (1925), „Манифест апсолутизма” (написан 1926), каснији прилози „Зенизам” (1928), „Зенит 39”, као и огледи у којима говори о зенизму у оквиру опште слике нашег међуратног модернизма или узгредно помиње овај стилски комплекс.

Први од поменутих текстова, у коме аутор износи своје утиске о животу у књижевној престоници, указује да и он на почетку прве стваралачке фазе прихвата зенистичку идеологију, иако већ тада примећује да „тактика г. Љуб. Мицића нема довољно гуме” (46). Ратковић запажа „барбарску грмљавину” у књижевном животу Београда и у закључку

¹⁰ Милош Црњански, „*Бисерни стихови о Венецији*. Поводом припреме да се представом Јелисавете, кнегиње црногорске, прослави стогодишњица Ћуре Јакшића”, нав. дело, стр. 149.

присваја Мицићеву идеју о Балкану као месту сусрета Истока и Запада и његовој улози „синтезе словенског пијанства, романске декоративне финоће, германске конструктивности и црначког сунца” (47).

У чланку „Барбарство као култура (Зенитистима целог света)” Ратковић образлаже зенитистички појам барбарства и балканског „барбарогенија” као творца нове културе и њеног стожера.¹¹ Насупрот примитивистичком и анархистичком поимању барбарства, он истиче његово ново значење – „барбарство као културу, као оздрављење културе” које ће свесно, уметничком револуцијом прочистити, „демаскирати” псеудокултуру и „пseudореволуцију” (49). Аутор је у том тренутку и себе сматрао зенитистом, чак употребљавао заменицу у првом лицу множине: „Изнад релативног појма, добра и зла, *ми*¹² верујемо да је човек у дну себе добар, тј. сваки гест учињен апсолутно слободно, сасвим независно, ни у чије, већ у своје име, бољи је од целе намуцкане слободе која пузи”. (50) Тиме се Ратковић већ на почетку свога књижевног развоја залаже за апсолутну стваралачку и друштвено-идеолошку слободу, насупрот „маскираном примитивизму” постојеће антибарбарске „хелаве културе” и њене салонске естетике. Зенитизам преузима футуристичко ослањање на техничке проналаске модерног доба (што ће у огледу „Дух нове поезије и њена техника” нагласити и Ратковић) као средства за остварење „независног колективизма”, а не као „машинизирање душе”. Значи, Ратковић се залаже за јединство духовног и материјалног, противи се лажној сентименталности и рационализму, али у овој фази не искључује ирационални мистицизам (који ће касније критиковати као идеолошку искључивост дадаизма и надреализма). Он не негира улогу етике и морала у уметности, односно повезаност друштва и уметности, али се залаже за ону уметност која је резултат слободне и самосвојне стваралачке личности. У истом чланку наглашава да „барбарство има и своју метафизичку подлогу”, Ајнштајнову теорију релативитета, и да барбарска култура осваја нови хронотоп. „Уметност је максимум израза у минимуму простора и времена, шта више: израз (садржина – форма) мора бити смештен у тек освојени, за њега освојени временски простор. Тај ритам освајања, преношења у други свет, ритам стварања, одликује уметност ма каквог иначе била рода или карактера” (53).

¹¹ Пишући о зенитистичкој идеологији, Ратковић је многе ставове преузео из Мицићевих програмских чланака „Категорички императив зенитистичке песничке школе” (из књиге *Кола за спасавање*) и „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма: Но Made in Serbia” (у: *Писци као критичари после првог светског рата*, стр. 517-531.) не наводећи извор, како истиче Ивановић у монографији о Ратковићу.

¹² Подвукла М. Б.

Од три „одабране” уметности – поезије, музике и сликарства – најважнијом сматра поезију, што је став преузет од Љубомира Мицића.

У духу времена, али и личних списатељских начела, Ратковић литераризује своје критичке и есејистичке текстове, дајући им тако и уметничку вредност која се може посматрати и независно од исправности изречених ставова.

„Свуда се шепури денди, тај псеудоаристократа, тај смрдљиви цвет украдене културе. Свуда, на свакоме месту, по једна пиљарица савести, по једна мењачница лажи, по једна трговина поноса. У свему томе се јасно види да су прави ствараоци културе аноними, а да је стављају под своју фирму антикултурни, антибарбари. Видимо да је култура, симболички представљено, истуцано месо: ко дебљи тај културнији. Нама те филоване бундеве и у сирћету смрде. Да би ипак задржала нос, а да не би осећала смрад, култура ужива кокаин, а сузе бедника претвара у колоњску воду за курве” (50-51).

У есејистичко-мемоарској прози „У Санцаку (Сан на црвеној трави)”¹³ Ратковић са одушевљењем закључује да „зенитизам не може пропасти” (405) јер је друштвено укореењена и „универзална револуција слободног духа” (407). Овај текст садржи и ауторову личну исповест о утицају зенитизма, „у коме је видео синтезу свих бунтовних изама” (407) на његово књижевно формирање.

У свом каснијем есеју „Зенитизам” Ратковић мења став према зенитистичкој идеологији, али остаје трајно његово усвајање идеје да је књижевно стварање универзални и самосвојни духовни процес који се уклапа у најшири књижевни корпус и утиче на систем светске књижевности. (О томе ће Ратковић говорити у свом најважнијем огледу из прве стваралачке фазе, „Дух нове поезије и њена техника”.) Једна од значајнијих премиса зенитизма, коју Ратковић са заносом истиче – да је стварање најважнији облик моделовања и преображавања света – у ствари је преузета од експресиониста, који су је истицали у разним нијансама; већ смо поменули да је Црњански у оквиру суматраистичке поетике духовних веза свега са свим изводио претеране закључке о изједначавању уметности и живота.

У истом есеју Ратковић истиче бунтовнички дух овог покрета и његову идеологију (песничку и друштвену), засновану на вери да једино балкански „барбарогеније” може спасити европску културу. То није права борба Истока против Запада, већ уношење виталистичког духа и

¹³ У: Ристо Ратковић, *Проза*, Изабрана дјела, књ. 3, „Универзитетска ријеч”, Никшић, 1991, стр. 405 - 411.

метафизике Истока у историјски материјализам Запада. На тој синтези – новој и историјски и уметнички, на раскршћу Истока и Запада, стоји идеологија зенитизма. Ратковић са симпатијом говори о његовом оснивачу Љубомиру Мицићу и настанку зенитистичке филозофије. Зенитизам се јавио из резигнације пред „мудрословљем” „разних кабинетских Европејаца”, који су Оријент схватили као „егзотичну сензацију, апетитско разонођење”, пред потребом „да једним болно примитивним гестом збрише паучину снова, да здере културну маску богоносаца лакираног Запада и гњилог Оријента” (72). Међутим, Ратковић сада више образлаже „јаз између зенитиста и незенитиста” који је условљен како моралним тако и личним разлозима: „незенитисти нису хтели да одређују против чега се буне, зенитисти пак верују да то прецизно знају”¹⁴. (72)

И теоријски и практично зенитизам је имао поетски темељ, што је било недовољно за револуцију читаве културе. Ратковић добро уочава да је Мицићев мото – ко није за зенитизам тај је против зенитизма – за „књижевну борбу сувише уска”.

Ратковић хвали часопис *Зенит* као једини наш књижевни часопис интернационалног карактера који је напредно оријентисан, а као његове слабости истиче недостатак прозе, неоправдане личне искључивости његовог главног уредника и, у прилогу „*Зенит 39*”, овештали бунт против грађанских моралиста.

Зенитистичка идеологија почива на памфлетима, „ванартистичком” и „ванестетском лиризму” као изразу ратног немира. Зенитисти критикују ларпурлартизам, духовну климу и друштвени поредак, модернисте који нису зенитисти. Та свестрана борба и незадовољство често су апсурдни и неосновани, закључује Ратковић. Он се са зенитистима не слаже ни у искључивом антитрадиционализму, нити је противник симболичке речи, што значи да Ратковић себе више не убраја у зенитисте.

У равни примењене анализе Ратковић језгровито карактерише стихове и прозу најзначајнијих представника зенитизма. За Мицићев програмски чланак „Категорички императив зенитистичке песничке школе” у коме је аутор изнео стваралачке и критичке принципе зенитизма, каже да је „најгвозденија проза” у нашој међуратној књижевности, „модерно архитектонског стила” који је одраз духа њеног творца. Метафорично, у зенитистичком (и футуристичком) духу, упоређује ову књи-

¹⁴ У „Предговору” књизи *Писци као критичари после првог светског рата* Марко Недић је остао при Ратковићевом запажању да је зенитистички програм „један од најдефинисанијих песничких програма наше авангардне књижевности после првог светског рата”. (Нав. дело, стр. 47)

гу са архитектонским елементима који „лете брзином и елеганцијом” у стилу нове технологије, освајајући нове просторе маште дугмадима наместо некадашњих крила. Код Маријана Микца издваја интелектуални и дубоки немир и искрени тон; за Бранка Пољанског каже да је „велики лирик и патетични мрзилац” који има „потресна надахнућа” и „оригиналну фантазију и мисао што покушава силом да пробуши тајну”, али му замера на неукусном „тону самоузвишења” (74).

Касније се Ратковић дистанцирао од поетског конструктивизма који је Мицић изложио у овом чланку („До зенитистичке песме долази се безуветно најсигурније конструктивним путем: свесно, одређено, геометријски”, или „идеја зенитистичке песме је *етика*, не естетика” и сл.), али је трајно остао негаторски настројен према позитивистичкој критици. Као и Мицић, схватао је књижевну критику секундарном делатношћу, залажући се за стваралачку критику, неповредивост уметничке целине и право на слободне критичке принципе. Са Мицићевим (елиотовским) ставом: „Никога се не тиче што песник осећа него каква је његова песма” били су сагласни сви наши модернисти, иако управо зенитисти у примењеној равни нису остали доследни својим критичким, као ни поетским начелима.

У овој фази Ратковић је добро уочио да је зенитизам огранак авангардне уметности која има међународну основу, као и улогу „зенитистичке песничке школе” у динамичним кретањима међуратног модернизма. У огледу „Дух нове поезије и њена техника” за зенитизам каже да је по динамизму „оличење балканског првог модернистичког јуриша: са нешто мало позајмица од футуризма и дадаизма он је суров израз тражења новог облика”(89). Иако је Мицић најпре нагласио, а затим (декларативно) негирао да је зенитизам духовни производ експресионизма, веза свих модернистичких комплекса са овом стилском формацијом остаје суштинска.¹⁵

У постхумно објављеној студији „О једном међувремену (Скице за једну књижевну панораму)” Ратковић се још једном осврће на зенитистичку идеологију, чиме коначно дефинише свој став према овом стилском комплексу: везаност зенитизма за друштвену стварност значио би његову будућност да није било Мицићевих личних нетрпељивости и „претензија на некакву надидеологију” (204-205).

Ратковић није био посебно близак хипнизму као једној од струја послератног српског модернизма, али се у равни примењене анализе неколико пута освртао на критичку и стваралачку делатност Рада Драинца,

¹⁵ Види: „Човек и уметност”, *Зенит*, 1921, I, 1, стр. 2.

јединог представника хипнизма и једног од најприсутнијих полемичара у тадашњем књижевном Београду. Најпре у прилогу „Пут око света на операционом столу” (1928) Ратковић са симпатијом пише о овом песнику боему, у чијим „жилама тече и крв, крв песника вагабунде, светохулника, хаотичног незадовољника и дрског патника” (66). У Драинчевом „Програму хипнизма”, по коме је хипнизам „сан екстазе, без кругова и опредељења”, „без догме, без веза”, у коме „се живи на искуству преживљавања ствари” и текстовима „Нови и стари” и „Природа критике”¹⁶, дало би се издвојити више општих теоријских ставова са којима је Ратковић сагласан; на пример, залагање против ларпурлартизма и биографизма, за аутономију уметничког дела, за приближавање уметности животу, за критичку објективност; да „уметност не стари ако је изражај живота, само се мењају схватања”, да је и критика „нарочита врста стварања”, те да уметник мора имати развијену критичку свест итд. Са Ратковићевим стваралачким и теоријским начелима косили су се Драинчеви закључци да је одувек „највећа уметничка лаж лепота”, „Изражај се никада није смео потчинити форми, него форма изражају”, и сл. Међутим, оно што је изазвало Ратковића да се у полемичком прилогу „Поводом једне критике” (1930) оштро и аргументовано обруши на Драинчеву критичку и стваралачку делатност, колико и на теоријске ставове, јесте Драинчева неоправдана, искључива и лично обојена критика младих талентованих песника, као и нетрпељивост према надреалистичкој поезици и стваралаштву. Непосредни повод је Драинчев субјективан и негативан суд у приказу збирке песама *Карневал анђела* Десимира Благојевића (коју је и сâм Ратковић приказао јавности и подржао младог песника, што му је и иначе била пракса). Већ на почетку свог прилога Ратковић са призвуком ироније истиче да је тај приказ „један од стилски најсређенијих прегледа које г. Драинац од скоро врши” (265), имајући на уму Драинчеве несистематске и траљаво писане текстове, често памфлетског тона, које су и исправним ставовима ускраћивале прилику да буду прихваћени. Потом доказује да је Драинчева оцена *Карневала анђела* последица личног недопадања, што значи да је Драинчево залагање за објективну критику било само декларативно. Најоштрију критику упутио је негирању артизма и уметничког обликовања израза, доказујући не само да Благојевићевој лирици управо недостаје уметничко обликовање, форма, већ да би се и код сâмог Драинца могло наћи „уштиркане поезије” и „пуно саставних елемената чистог артизма, артизма своје вр-

¹⁶ Сва три поменута Драинчева текста види у: *Писци као критичари после првог светског рата*, стр. 497-505.

сте, ком су речи баш ради самих себе, ради сензационалности израза” (267). Ратковић је необоривим аргументима доказао да без разумевања стваралачких преокупација одређеног песника сваки суд о његовој поезији остаје површан, као и личну способност да у примењеној равни интуицијом ствараоца продре до сâме суштине дела, чиме нам се представио и као аутентични интерпретатор, и као објективни аналитичар.

Да је критика Драинчевих личних наклоности у оцени књижевног дела била условљена само уметничким разлозима, потврђује студија „О једном међувремену”, у којој Ратковић открива утицај демонистичког духа светске литературе (Јесењин, Рембо, Лотреамон) на Драинчев покрив за самоуништењем. Драинац је „једини тежио ка остваривању једначине свог личног живота и своје поезије” (209) утопистички желећи да их у једначини са друштвом уклопи у „један ултрачовечански систем”, закључује Ратковић. Иако се тиме приближио неким ставовима покрета социјалне литературе, Драинац је, по речима Марка Недића, до краја „водио битке на неколико литерарних фронтова.”¹⁷ Ратковић га је у том смислу сматрао аутентичним представником свога доба.

Ратковић се још од есеја „Из књижевног Београда” (1925) према дадаизму односио као према стилском комплексу чија је једина улога припремање подлоге за нове књижевне струје и токове (пре свега, мисли на надреализам). При том ставу остао је до краја, образлажући га и додатно аргументујући у складу са својим књижевним сазревањем и новим сазнањима. У есеју „Дада-круг” (1928) истиче да су многи модернисти напустили дадаистички скептицизам и постали зенитисти или надреалисти: „Његова асоцијалност учинила се зенитистима лажном, надреалистима недовољно револуционарном.” (69) Ту Ратковић види главну идеолошку разлику између надреализма и зенитизма. Начин на који дадаизам у модерној литератури „живи још” је иронија и ругање смислу, антитрадиционизам. (Ратковић овде мисли на обновљени дадаизам, неодадаизам као природни пут „даље”ка надреализму, што потврђује есеј „Надреализам”.) Као јединог представника европске дадаистичке школе код нас издваја Драгана Алексића (за Звонка Томића каже да је њен „случајан гост”), који је, у ствари, неодадаиста, јер се дадаизам у европској књижевности угасио две године раније (1920).¹⁸

¹⁷ „Предговор”, *Писци као критичари после првог светског рата*, стр. 44.

¹⁸ Ратковић је истицао да је дадаизам настао из експресионизма, неодадаизам из дадаизма, надреализам из неодадаизма, а да једино приближавање надреалиста покрету социјалне литературе није био природни пут. У студији „Београдски надреализам” пак тврди: „Погрешно је дадаизам везивати за експресионизам, или за који други савремени правац”. То код њега није једина мисаона недоследност.

Поменуто инсистирање на конкретном постаје главни узрок слома и Ратковићеве критике дадаизма (и других *–изама*), коју је филозофски обрзложио у есеју „Негативизам” (1928). Износећи теорију о дијалектичком јединству вечних бинарних опозиција, Ратковић истиче да је Димитрије Димитријевић Мид „решио космичку загонетку живота”, по којој се равнотежа може постићи једино признањем мушког пола (негативног, апстрактног, космичког духа) као опозита женском (позитивног, конкретног, земаљског). За тај негативни, апстрактни принцип, који је основа нове метафизике у књижевности, залагаће се Ратковић у огледу „Дух нове поезије и њена техника”, где однос између конкретног и апстрактног значења речи постаје централни проблем. Као највећу новину нове поезије Ратковић истиче конкретност, а затим овај широко и различито схватан појам аргументовано објашњава: за модернисте је конкретност „свеукупност извесне стварности у датом моменту” (87). Његова критика усмерена је на дадаистичку каприциозну форму без претензија на значење, тј. одбацивање психологије речи зарад „поезије спонтаности”¹⁹:

„Јер, *реч сама по себи не постоји. Реч је увек, више или мање, симбол неког појма, њено је постојање условљено његовим значењем*. Боја речи, односно појма, естетички је израз, који даје језик једног народа, уопште и сваке личности понаособ. *Боја речи је уметничка, и релативна: апсолутан је само њен симбол, њена непроменљива стварност, њена метафизика*” (87).

Како је установио Р. Ивановић²⁰, у овом огледу Ратковић је дефинисао свој однос према речи: апсолутна суштина, метафизичка стварност и константна вредност речи за њега је симбол, тј. симболистичко значење речи. Залагање за „апстрахизацију речи”, која би се супротставила ларпурлартизму неких модерниста, практично је потврдио највише оном поезијом коју је најпре В. Ј. Иванов, а затим и Ивановић, сврстао у жанр „надвременског симболизма”.²¹ С друге стране, Ратковић од почетка негује ритмичку прозу, у којој је кључни процес „конкретизација речи”, што значи да је оба процеса сматрао једнако важним за уметничко стваралаштво. Разматрајући Ратковићеву ритмичку прозу, Ивановић закључује да он свесном хибридикацијом форме, у духу модернизма, тежи да укине границу између поезије и прозе (поетизација прозе и прозаикација поезије).²²

¹⁹ Види: Драган Алексић, „Дадаизам”и „Европа у знаку црначке уметности”, у: *Писци као критичари после првог светског рата*, стр. 543 -553.

²⁰ Нав. дело, стр. 59.

²¹ Исто, 65-72 .

²² Р. Ивановић, нав. дело, стр. 112 -119.

Ратковићева стваралачка блискост са надреалистима до сада је у литератури највише осветљена, па ћемо се на том односу задржати краће него што заслужује у односу на подстицај и утицај који је имао на Ратковићево стваралаштво.²³ О надреализму Ратковић са симпатијом пише још 1925. године у есеју „Из књижевног Београда” (када је себе сматрао зенитистом), да би његов однос према главним премисама овог покрета временом постајао све више критички.

На особености београдских надреалиста са отвореном наклоношћу осврће се у есеју „Надреализам” (1928), и већ тада, пре практичног формирања српског надреализма, како уочава Ивановић у поменутој монографији, Ратковић види његову генезу у Рембоовој песничкој техници и указује на значај који ће имати у будућности. У огледу „Дух нове поезије и њена техника” највише пажње посвећује надреализму, за који истиче да је „најефикасније оличење модерне песничке технике” и „систематски организована идеологија” (90), односно да најбоље представља целокупни модернизам и значи његову будућност. Противећи се водећем начелу надреалистичких песника – аутоматизму мисли без контроле разума – истиче да је песник самосвојни и независни стваралац, а не медијатор и „оруђе космичке дијалектике”. Док симболисти смисао и значење речи траже у полусвести, надреалисти их траже ван свести, што Ратковић сматра „екстремистичким” ставом. Он је против празних апстракција које резултирају апсурдностима (осим ако је ту уместан „пишчев укус свесног одабирања”). Неуспели покушај надреалиста да дух покрета вежу за марксизам још један је доказ против апстрахизације литературе која је самој себи циљ.

Ратковић осуђује надреалистичко одбацивање стварности, јер се и надреалисти њоме служе. Из књижевности се, по њему, не може „истерати” социјална психологија, нити угушити индивидуалном. Мада се слаже „да друштвена критика треба да је то и својим изразом”, социјална књижевна критика не сме бити толико ирационална да је логички несхватљива. Питање будућности надреализма он види у његовој демократизацији, ван „круга изабране мањине” (91). У студији „Београдски надреализам” (1929) Ратковић се коначно опредељује за књижевни, а негира идеолошки „построј” надреализма. То опредељење он је и практично потврдио, јер његова најбоља дела (нарочито поезија, есејистика

²³ По нашем мишљењу, Ратковићев однос према надреализму, нарочито у теоријској равни, најбоље је осветлио Р. Ивановић у поменутој монографији. С обзиром на то да у погледу тог односа имамо мало шта да додамо, осврнућемо се само на најважније закључке из цитиране књиге.

и критика) носе печат надреализма. Блискост са естетичким ставовима надреализма задржао је и касније (у огледу „О надреализму из мог живота”), када су га сами надреалисти оштро критиковали због приближавања покрету социјалне литературе. На ту промену стваралачке парадигме указује оглед „Манифест апсолутизма” (1936), где се супротставља ставовима Марка Ристића о „аутоматском стварњу” и ирационалном мистицизму надреалиста. Ратковићева критика надреализма (чију је идологију и поетику изузетно познавао²⁴) у време када му и сâм стваралачки највише припада, поткрепљује Ивановићев закључак да је Ратковић припадао *надреалном а не надреалистичком*.

Ратковић је и практичном и теоријском критиком доказао да поседује инвентивност ствараоца и објективност научника, па тим више изненађује што је после чувеног Крлежиног говора у време сукоба модерниста са социјалним реалистима Ратковић „пропустио прилику да се поново заложи за теорију модерне провенијенције”.²⁵ С обзиром на то да је био прави књижевни полиграф, мало изненађује што Ратковићево несналажење у књижевном животу пете деценије прошлог века одаје и његов стваралачки (и егзистенцијални) пад по приласку покрету социјалне литературе. Интересовање за етичко у последњој фази његовог стваралаштва добија примат над естетичким и све више га потискује из жаришта књижевног живота.

Најважнији разлог што смо Ратковићев однос према неоромантизму оставили за крај нашег излагања је што се у њему, пре него у односу према надреализму, налази кључ за разумевање Ратковићеве поетике; ту ћемо размотрити и његово схватање неких општих питања књижевности. Однос према неоромантизму објашњава делимичну припадност овог ствараоца многим стилским формацијама и комплексима међуратног модернизма и истовремену неприпадност ниједном од њих.

У есеју „Нови романтици” (1928) Ратковић је романтизам окарактерисао као „нешто мало ужи појам од појма уметности уопште” (67) и

²⁴ Говорећи о психолошком поимању друштва појединих припадника покрета социјалне литературе насупрот надреалистичком пропагирању сна, имагинације и подсвести (под утицајем Фројдове психоанализе), Василије Калезић у напомени бр. 48 (стр. 335) истиче да је Ратковић о надреализму знао „вероватно, ништа мање од многих познатих надреалистичких писаца и идеолога” и да је његова студија „Београдски надреализам” „прва опширна расправа о надреализму код нас и у Француској и о свим основним питањима надреалистичког програма и покрета”.

Види: Василије Калезић, *Покрет социјалне литературе: књижевна студија*, „Петар Кочић”, Београд, 1975.

²⁵ Радомир Ивановић, нав. дело, стр. 37.

у неоромантичаре сврстао стилски разноврсне песнике, бунтовнике и очајнике који предано воле и мрзе, али који су изразити лиричари и „одметници артизма“; затим кратко анализира особености лирике наших неоромантичара: Јована Поповића, Десимира Благојевића и Душана Јерковића (ту спадају и Павле Старчевић и Мони де Були).

У огледу „Дух нове поезије и њена техника“ истиче да „нови романтизам не постоји као школа, већ само као талас извесне гомиле песника и књижевника који своју пажњу усредсређују на проширивање тема, примајући од свих школа нешто технике, по избору личног укуса“ (89-90). Његово инсистирање на аутономији уметничког дела, на свеукупном, опште-људском, нарочито је испољено у закључцима: „Свака је дефиниција уметности у односу према њему мртва; и то уметничко скида непрестано са себе сваку форму, као своју хаљину. То ипак не значи да је лепота и поезија апсолутно релативна појава духовне делатности. Променљива је њена спољашњост, начин њене манифестације. Језгро, пак, њеног суштства старо је колико и човек, и увек ново као последња људска мисао. [...] На дну свих елементарних лирских заноса од непамтивека до данас блиста се иста линија космичког духа свеукупности. Та огњена линија и није друго до једначина човека и света, духовна једначина субјекта и објекта.“ (95). Истичући и надахнуће као неизбежну основу сваког стварања, Ратковић је испољио став да, и поред релативног појма лепоте, постоји непроменљиво и вечно „језгро“ уметности које садржи „космички дух свеукупности“ и општељудске вредности и у коме се „дух и тело“ (садржина и форма) стапају у органско јединство и светле „општечовечанским заносом“. О истом „огњеном језгру“ поезије говори и Тодор Манојловић борећи се за њену аутономију.²⁶

„Резултантна линија нове поезије је необорива, а производ је разних савремених и претходећих сила целокупног духовног и материјалног поретка у њеном свету. Та резултантна линија модерне уметности није још довољно ослобођена, и диференцираће се све више и више, уколико се буде приближавала једном синтетичком и објективно важећем схватању света. На томе путу опада и опадаће све оно што је немоћно да јој следује, и оно што у ствари није израз новог, а новим се назива.“ (85)

Овај одломак нам је вишеструко занимљив. Најпре, Ратковић истиче очигледну победу модернистичких уметничких стремљења. Ту је садржано и његово схватање уметничке традиције и ново гледиште на књижевну прошлост (које су открили Црњански, Р. Петровић, М. Настасије-

²⁶ Тодор Манојловић, „О поезији и њеној обнови и кризи у 19. веку“, *Критика*, 1921, II, 11-12, 390.

вић осврћући се на новаторске и немирне духове, чији су протести били усмерени на стална тражења нових путева ка слободи човека и слободи стварања). Ратковићево схватање књижевне традиције, да ће у уметности бити одбачено „оно што у ствари није израз новог а новим се назива” у суштини врло блиско Елиотовом закључку да књижевну традицију мења само *уистину ново* дело, значи да је он није потпуно негирао. Потом, Ратковић види светлу будућност и високе домете само оне модерне поезије која се креће ка објективно важећем синтетичком схватању света, јер нову поезију не граде савремене уметничке тежње, већ „целокупни духовни и материјални поредак у њеном свету”. Аутор не губи из вида да вануметнички, односно друштвени фактори могу да промене „битност” уметничког дела, што показује да је двојио потенцијалну и актуелну егзистенцију уметничких дела.²⁷ Противећи се „једначењу духовитости са духовношћу” и исмевању „свега нормалног само абнормалног ради” (86), жаоку критике једнако је усмерио на зенитисте, дадаисте, и надреалисте, којима је и сâм у том тренутку био стваралачки близак. Он негира ларпурлартизам и инсистира на синтези „нове етике и нове естетике” у процесу стварања и приликом критике уметничких дела, чиме задржава интегрално неоромантичарско становиште (мета-становиште).

Уметност за коју се Ратковић залаже и коју и сâм ствара ослобођена је свих норми и конвенција, стилских клишеа и политичких идеологија – свега сем личног морала уметника „у виду његове одговорности пред својим духом” („Морално питање уметности”, 107). Он брани аутономност стваралачког чина коју пружа неоромантичарски субјективизам синтезом садржине и форме, дијалектиком рационалног и ирационалног, конкретног и апстрактног. У метафоричној причи о рођеним песницима, Сијерминој деци, Ратковић изражава уверење да је надахнуће најважнији услов сваког уметничког стварања (Настасијевић те рођене песнике дефинише речима „потомци старих мага” и *надстваран*, јер „они не иду напоредо у трансцендентно, него га откривају кроз стварно. [...] Него су прави видовити људи навек гледали кроз стварност у бесконачност.”²⁸); став о „метафизичком пијанству” као основи стваралачког чина није променио ни у последњој својој студији „О једном међувреме-

²⁷ Говорећи о односу између књижевног уметничког дела и књижевности, Петар Милосављевић одлично објашњава разлику између потенцијалне и актуелне егзистенције уметничких дела. Види: *Методологија проучавања књижевности*, Требник, Београд, 2000, стр. 107-112.

²⁸ Момчило Настасијевић, „Неколико рефлексја из уметности”, у: *Писци као критичари после првог светског рата*, стр. 347.

ну”. По слободном стваралачком опредељењу, које је Ивановић у поменутој књизи назвао „естетиком спонтаности”, Ратковић се и сâм сврстао у неоромантичаре и *надстварне*, који су, попут Ратка Петровића, припадници модернизма у ширем смислу.

У огледу „Морално питање уметности” Ратковић се укључује у активну борбу за аутономију уметничке критике и поново дефинише свој однос према етичком и естетичком моменту у уметности. Он полази од става да на уметничко стварање утиче „опште-човечански морал”, био уметник тога свестан или не. Тај је морал „изван пролазних педагошких и моралистичких прописа” (93), али и само контролисање „моралних стремљења уметничких стварања” представља проблем. Ово питање, наглашава Ратковић, повезано је и са другим: „Може ли уопште бити уметник човек који је социјално неморалан?” Уметничка критика мора бити свесна „И да уметнички елементи у једном делу не могу бити неморални, са гледишта опште-људског. [...] Она поставља, према томе, питање лепоте у односу према унутрашњим, чисто духовним принципима тога опште-човечанског морала, управо однос *изражене уметности према неизраженом духу*” (93). Став да је задатак критике да у делу разликује „непатворени дух” од „вештачког пијанства” и уметност од умешности, близак је мишљењима многих међуратних писаца који су критику сматрали секундарном делатношћу. На пример, Момчило Настасијевић поручује критичарима да се не мешају у уметничко стварање и да уместо тога обављају једину племениту дужност коју критика може имати: „Будите цензори. Ловите коваче лажног новца и изобличавајте их.”²⁹ Код Ратковића постоји дубоки садржински и суштински узајамни однос између критичких и поетских опредељења, како истиче Марко Недић. Ратковић сматра да су код објективног критичара у сагласју уметничка и научничка природа, као и уважавање моралног, „опште-људског” момента у уметности. Сличан захтев формулисао је неколико година касније и Марко Ристић у есеју „Морални и социјални смисао поезије,, што указује на Ратковићев пут ка покрету социјалне литературе.

Ратковићево схватање природе књижевне критике најбоље је изложено у текстовима „*Стари и нови* г. Милана В. Богдановића” и већ поменутом прилогу „Поводом једне критике”. У огледу „*Стари и нови* г. Милана В. Богдановића” (1931) са аутором се апсолутно слаже да је критичар ‘све мање судија, а све више стваралац за себе’, јер он ‘мора сав да припада животу ако хоће поуздано да суди књижевност, која га из-

²⁹ Исто

ражава' (139), те да више не може бити критичких ауторитета попут Јована Скерлића или браће Поповић. С обзиром на то да је Богдановић представник оних малобројних професионалних критичара који су разумели књижевност модернизма и о њој афирмативно писали, у Богдановићу види најсрећнији спој уметника и аналитичара. За слободу критичког мишљења, макар и погрешног, залаже се у осврту „Један глас против Крлеже” (1930) и разговору „Г. Црњански о слободној критици (После суђења Црњански објашњава зашто тужи критичаре)” (1931).

Тиме се и Ратковић укључио у актуелну борбу за аутономију књижевне критике и то за ону коју је и сâм стварао – ослобођену метода које налажу крути естетички и критички системи, непристрасну, стваралачку. Отуда је разумљив његов захтев (изражен у огледу „Дух нове поезије и њена техника” и есејима „Морално питање уметности” и „Манифест апсолутизма”) да критичар буде истовремено аналитичар и стваралац, што је блиско ставовима Исидоре Секулић³⁰ или захтеву Милана Кашанина да критика буде „аналитичко-научна и уметничка у исти мах”³¹. Колико је критичка делатност била интегрални део особених стваралачких опредељења наших међуратних писаца, сведоче елементи различитих врста критике у њиховим текстовима: артистичке и импресионистичке код Црњанског, синтетичке код Растка Петровића, аналитичке код Милана Кашанина и Тодора Манојловића, а полемичко-памфлетске у критичким и есејистичким радовима друге генерације модерниста.³²

Будућност критике Ратковић види у аутономном ставу и стваралачко-научничкој природи критичара, у антипозитивистичким (посебно антибиографским) и неконвенционалним усмерењима и методима (у огледу „Дух нове поезије и њена техника”), у толерантној критичкој оцени. Овакво схватање књижевне критике још један је доказ о његовој способности да објективно вреднује различите савремене књижевне токове, стилске формације и комплексе чији је и сâм интегрални део, као и остварења других њихових припадника; да на основу чињеница колико и сопствене интуиције наслути њихову будућност. И само њихово препознавање захтева велике способности.

Ратковић је био један од ретких књижевних полиграфа који су уважавали добре и отворено критиковали лоше стране стваралачких парадигми међуратног моденизма, истовремено се залажући за плурализам

³⁰ „Проблем критике и критичарских талената (Сент-Бев, Х. Свифт, Б. Шо)”, у: *Из страних књижевности I, Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 7, „Вук Караџић”, Београд, 1977. стр. 283 – 290.

³¹ Милан Кашанин, *Пронађене ствари*, Просвета, Београд, 1961, стр. 170.

³² Види: Марко Недић, „Предговор”, нав. дело, стр. 16-17.

критичких модела. Отуда смо настојали да Ратковићеву књижевнотеоријску и стваралачку мисао, изложену у критичким и есејистичким текстовима, пратимо у оквиру блиских и опречних ставова наших представника различитих –*изама* док теже истом циљу – аутономији уметничког дела и промишљања о њему. Однос Ратковићевог модернизма према социјалној литератури и однос социјалне литературе према модернизма проблем је који захтева посебно проучавање, те остаје тема нашег будућег рада.

Чак и ако узмемо у обзир сужавање Ратковићевог гледишта у трећој стваралачкој фази, остаје неспорна чињеница да се стваралачки и критички колико и егзистенцијално и идеолошки, залагао за такву стваралачку слободу каквој теже само „Сијермина деца” – за „уметност ради људске душе.”³³

³³ Момчило Настасијевић, нав. дело, стр. 352.