

КАРОЉ ЧАЛА, БУДИМПЕШТА

ПРИПОВЕДАЊЕ И ОПИС У МОНОЛИТНОЈ
КОМПОЗИЦИЈИ ПЕСМЕ

У једном од најтежих раздобља свога живота, које је уједно било и једно од најзначајнијих раздобља његова песничког стваралаштва, односно у време своје принудне повучености у трајању од готово две деценије, Радован Зоговић је изградио специфичан тип песме. Тај тип песме би се тешко могао анализирати без коришћења термина „приповедање“ и „опис“, пошто његову суштину — у свим верзијама — представља управо врло оригинално спајање објективног „описа“ и субјективног „приповедања“, шта више, понегде чак и њихово поистовећивање, односно стапање.

Упућеније у теорију књижевности и естетику може ово повезивање „приповедања“ и „описа“ подсетити на Ђерђа Лукача. Лукач је, наиме, у својој студији *Приповедати или описивати?* (*Erzählen oder Beschreiben?*) из године 1936, утврдио концепцијску и методолошку разлику између реализма и натурализма. Он је вишестрано приказао њихов однос управо примењујући ова два појма на конкретну грађу историје књижевности и анализујући пре свега дела великих руских и француских романописаца XIX века. Иако ову студију сматрамо једним од Лукачевих дела најтрајније вредности, ми се у даљем тексту нећемо користити појмовима „опис“ и „приповедање“ у оном смислу у којем их је употребљавао Лукач. То већ и стога што их овде не примењујемо на епска (махом прозна) дела, као што је то он чинио, већ на лирске песме. Примењена на ову, другачију материју, та два појма-категорије — запазили смо — немају оно значење какво су, у другачијим околностима, имала код Лукача.

Ми, наиме, не сматрамо да се ова два противречна појма „приповедање“ и „опис“ могу проширити у општу естетичку или бар само општу књижевно-теоријску категорију. По на-

ишем мишљењу, они су примењиви само на извесне периоде европске прозне литературе. У историји европског романа — кажемо то тако једино ради једноставности — „приповедање“ као концепцијско-методолошки фундаментални принцип омогућава дијалектички рашчлањено сликање спољњег света, који окружује јунака, и његова унутрашњег, психичког света, — јунакова преживљавања, његов живот унутар друштвене кризе, борбе, деловања. Укратко, то је овде темељно начело *реалистичког* приказивања. Насупрот томе, „опис“ — не као једно од многих књижевних средстава, већ као концепцијско-методолошко фундаментално начело! — нивелише унутарњи и спољњи свет и не приказује га дијалектички, у развиту, већ само као дато стање, па у крајњој линији представља принцип *натуралистичког* приказивања. Јасно је да на тај начин позитивни појам „приповедање“ (оно што ствара вредност) доспева у супротност с негативним појмом „опис“ (оно што вредност потише). Тако се ова два појма јављају код Ђорђа Лукача.

У Зоговићевој поезији, међутим, „опис“ се не може оцењивати негативно, као поступак „смањивања вредности“, чак ни онда кад у овој или оној песми конкретно представља методолошко-композициони фундаментални принцип, а не само једно од разноврсних песничких средстава. Слично томе, ни „приповедање“ у Зоговићевим песмама не гарантује лирски реализам — ни као основно начело архитектонике песме, нити, пак, само као једна од компоненти, па се стога при оцењивању и не може супротставити као нешто позитивно према наводно негативном „опису“.

У даљем тексту биће речи о „приповедачкој“ и „описној“ страни Зоговићевих лирских песама, што, тако рећи, нема ништа заједничко с оним како се „приповедање“ и „опис“ јављају у епској поезији. Међутим, то се ипак може довести у сродство с методом уметничке прозе, и — нимало случајно — у првом реду с методом приповедања и описа који у својој уметничкој прози примењује сам Радован Зоговић. На жалост, ми овде нисмо у могућности да се исцрпије позабавимо испитивањем ове, изванредно занимљиве паралеле.

*
* *

У свим Зоговићевим песмама о којима ће овде бити говора *опис*, додуше, значи предметно регистровање спољњег света, истицање његових суштинских, објективно карактеристичних момената, али то се регистровање никад не врши из угла спољњег посматрача, већ увек из перспективе активног или пасивног субјекта, који је у непосредној вези с приказаним предметима и кретањем спољњег света. С друге стране, током *приповедања* не управљају спољњи догађаји и збивања, већ унутарња, лична

„збивања“, њихов логички редослед и емоционална повезаност. Израз ових „унутрашњих збивања“ представља приповедање. Само што су то увек *рефлексije* стања спољњег света или — у знатној мери — само споредно, попут допуњавања догађања у спољњем свету.

У поетском ткиву овог песника готово увек постоје елементи описа и приповедања — као моменти објективности и субјективности, па се час један час други само акцидентално појављују, као да се неминовно „лепе“ за то ткиво. И док се песник отворено користи оним од тих момената коме намерно даје првенство, онај други он настоји да, евентуално, избегне. Али не узима их при том као нужне, одређујуће елементе лирске композиције и нарочито не као два нужна, исте вредности, елемент композиције. У неким песмама поменутог Зоговићевог раздобља, као прво, не ради се о општој поетској, већ индивидуалној карактеристици, кад се песник начелима описа и приповедања не служи скривено, несвесно, већ их наглашава отворено, и упоредо с тим субјективни елеменат приказује као субјективни, а објективни као објективни. Као друго, индивидуална карактеристика ових песама јесте у нужној повезаности ове две врсте елемената. Они се увек појављују заједно, штавише, њихова равноправност, понекад чак и стапање њихово, поистовећење, представља *доминантно начело композиције*. Приповедање и опис непрестано се испреплићу, прелазе једно у друго — струјање које тече између субјективног и објективног пола јесте *носећа конструкција композиције саме песме, њен фундаментални принцип*, и сваки други елеменат композиције, свако примењено песничко средство само проистиче из њега.

Уза све то, повезаност приповедања и описивања може бити различита унутар оног типа песме који је, уопште узев, карактеристичан по тој повезаности као нужном композицијском принципу; другим речима, управо то неке Зоговићеве песме из овог раздобља песниковог стваралачког развитка сврстава у овај тип песме.

Сходно дивергенцијама повезаности описа и приповедања, песме из овог круга могу се, по жељи, разврстати у више подтипова.

Али за сваку поједину песму која овамо спада значајно је да неопходност повезивања описа и приповедања даје композицији песме *монолитни карактер*, односно да најпре можемо запазити рашчлањавање (развијање) поетског материјала на тематске делове, док рашчлањавање на методолошко-концепцијске делове остаје замаскирано, прикривено: чини се као да је Зоговић у оваквим случајевима намерно отупио ово уметнички легитимно средство за постизање ефекта које значи и степеновање сугерисано композицијом.

*
* *
*

Започнимо наше конкретно истраживање досад изложеног, односно анализирајмо једну песму која још *нема монолитну композицију*, али у којој — с друге стране посматрано — већ постоји она, за Зоговића карактеристична, повезаност описа и приповедања, која детерминише поетско стварање слике, али, пошто још није досегла ниво доминантног важења, још *не одређује читаву композицију песме*.

Песма која носи наслов *Писмо по куриру*, написана 1943. године, у прве три строфе даје јединствену песничку слику пролећа које је у време партизанског ратовања грануло у планинама. Тачније речено, слику повезаности пролећа и партизанске бригаде, њихово паралелно напредовање на фронту. У овој песничкој слици се нераздвојно испреплиће субјективно приповедање (прво лице множине, то јест „ми“, односно бригада којој припада и сам песник) и објективан опис (трешње на падинама планине прекривене цвећем, падинама које су истовремено и поприште битка):

Извиђач прољеће пред нама хита у лету:
на брдо ми, а оно на друго, пред нама.
И — као да испали стомлазу бијелу ракету —
на брду расцвјета граната аршлама.

И бригада лети у битку. У нову, Још бјешњу.
И већ смо на коти. И барјак црвени пред свима.
А прољеће на другој побија кошију-трешњу.
И трешњу, сприједа, топовски магнезијум снима.

И гдје је умор? И глад? Ни умора, ни брда, ни глади!
У нама навиру извори. Увис нас зачикују чуке.
А прољеће јури и јури — остави кошију, другу гради,
ил' пут казује, ил' граби муштулуке.

Међутим, следећа, четврта строфа уноси у песму тематску и уједно методолошку промену. Та је промена на неки начин чини самосталним *делом*, заправо — из угла посматрања онога што следи — експозицијом претходне три строфе које су, по сликама и повезаности приповедања и описа апсолутно јединствене. Овде се, наиме, испоставља да се приказивање пролећа као „извиђача“ партизанске бригаде не наставља. У току трајања једне строфе из песме нестаје опис; привремено нестаје и приповедање. Доминантно у овој строфи постаје субјективно казивање (сад не више у првом лицу множине, већ у првом лицу јединине), метод *песничке изјаве*, који непосредно саопштава и вреднује осећања:

О, никад, никад ко данас — прољеће четрдесет треће —
ја и земља ова нисмо били тако једно, тако исто биће;
никад прољеће њено није било толико и моје, и прољеће,
и клице заједничке, и патње, и кожа, и мишићје.

Иза овога следи нова тематска промена, упоредо с новом методолошком променом. (Могло би се рећи: природно је што иде једно с другим, међутим, није и обавезно да тако буде. „Природна“, односно спонтана последица песничког метода као тренутне промене овде је управо у промени теме. Касније ће се велика песничка бравура Зоговића, с оствареним вишим ступњем свесности у типу песме који је управо он изградио, састојати у томе што ће у песми доћи до огромне напетости између рашчлањавања на тематске делове, мисаоног напредовања, које се одвија упоредо с променама и сменама, и монолитног карактера песничког метода сликања).

Обраћање у другом лицу већ на самом почетку интонира нову тему: тему љубави и заљубљених. *Приповедање* замишљене (негативне, неостварене) радње и изазгачког осећања и њихово *описивање* као стања, за шта се органски везује и спољње место радње — планински крај предочен у прве три строфе, конкретизован помињањем Ивсара — *описно набрајање* његових елемената, чини и од пете и шесте строфе самостални јединствени део.

И чуј: сваки секунд ме боли, сваки цвијетак, сваки заруд,
што с нама нијеси — да скупа стигнемо свакој трешњи,
да корацима бројимо отете топовске цијеви по Ивсару,
да скупа скупљамо пушчане чауре као љешник.

И застајем, и извор сваки, и трешње и траве
загледам, завјерим — кад и твоја бригада прође Чикат
да их и ти видиш, да ти зашуме, о мени да ти јаве, —
о никад те тако нисам волио, никад, никад!

И најзад, ту је седма, последња строфа, као *сумирајуће уопштавање*, за чиме композицијски постоји потреба управо стога што су се претходне строфе *рашчланиле* на толико различите делове:

О никад, никад тако — ми и скупа ова земља
нисмо били једно: од крви, сачме, грумења један салив.
Црвени барјак. Трешња све руменија и све бјеља. —
За трешњу, барјак, прољеће, за наше пале -- пали!

Дакле, ову песму — која је само пример, будући да смо могли одабрати и неку другу, сличну — можемо, због прве три строфе, сматрати претходником у формирању, у оформљењу типичне песме који разматрамо.



Обе песме које ћемо у наставку навести као пример зоговићевског типа песме, у коме се јединство лирске субјективности-објективности остварује стапањем приповедања-описивања: *Сентиментално путовање*, где се опис стапа с приповедањем и *Ганг и суви монсун у Калкути*, где се приповедање „кријумчари“ у опис, — подједнако се завршавају с три тачке. Уопште гледано, било би, разуме се, смешно извлачити сувише значајне закључке из тога што се једна песма, с намерно створеним привидом недовршености, наизглед прекинута али сугеришући настављање, односно могућност настављања мисли и слике, завршава с три тачке. Овде, међутим, овакав завршетак песме има изразит значај за нашу анализу. Он назначује да читалац не може рачунати на некакву „поанту“ која би се формално-методолошки могла одвојити од онога што јој је претходило, то јест од целе песме; не може зато што се песма у том смислу не рашчлањава на делове: она је монолитна композиција. Отуда она и не може да има посебан „крај“.

Јединство објективног и субјективног остварује се на нивоу композиције песме, а не на нижем нивоу, у мањим деловима. Јединство се остварује посредовањем односа описа и приповедања.



Погледајмо то одмах једноставније — на примеру „описне песме“.

Шуми ли Гангес у Бенгалу, шуми ли, ово вече,
то бамбуси знају, зна грање њихово, брујиво као цијев.
Али у Калкути он је пригушен собом и градом, он је нијем
као стравична ријека у сну, кад стане и не тече.

Ту је он тек Хугли, ту је угушен и згуснут: у дну воде
блатњаве од муља, од градских шкрофула и жлијезда,
нема пијеска, ни грана, ни облака: нема звијезда
што се плоде у води као ћелије што се плоде.

Замућен, лишен дубине и дна, зар ће он небеса да одрази?
А и да одрази, шта ће да нађе у небу над Калкутом?
У небу празном и сивом — ко да су у бале памука, дењке
с јутом,
и облаке спресовали за Манчестер — све до власи?!

Тако он лежи — нити гдје пљуска, нит шта пере,
тоњив сам у себе... А кад павјетрине пирну млаке —

он не зашуми. Само се покрену синцири, звекну алке
што Ганг везују за град, а лађе у сан и у кереп.

Само се лађе, на мртвој води, зазибљу и разглаве.
Зашкрипе — стегнуте крлетке. Уздрхте крстови и јарбоље.
А лађе више нису лађе, ни јарболи јарболи. — Клопке,
коље,
уклето коље што иште непокорне, смјеле главе.

Тако Ганг кривуда градом, тако се повлачи, тако гмиже,
згуснут, застављен, нијем кô у сну стравичном или причи.
Нијем од спорости и блата. Нијем од вреве калкутске
која личи
на битку далеку, битку све ближе и све ближе...

Из објективног описа реке Ганг песник субјективним
песничким напоменама (коментарима), које припрема одно-
сно подупиरे с неколико поређења и метафора, развија опис
застрашујућег, немилосрдног стања ропства, подјармљености.

Из субјективног дела описа органски израста извештај
приповедачки моменат: прво, поређење у односу на прошлост и
садашњост („кô да су у бале памука, дењке с јутом и облаке
спресовали за Манчестер — све до власи“), а потом, у метафори,
односно у једном новом поређењу — у претпоследњој и послед-
њој строфи — у односу на будућност („уклето коље што иште
непокорне, смјеле главе“; ...које личи — на битку далеку, битку
све ближе и све ближе...“).

Иначе, у опису Ганга, који пресеца мраком ноћи обавијену
Калкуту, чини се да се ријека не покреће, да стоји; допирање
млаког поветарца представља једини објективан *догађај*. Све што
се осим овога може испричати одиграва се у рефлектујућој свести
песника, унутар његова субјекта. Приповедање овог субјектив-
ног „низа догађаја“ — управо као субјективни део описа — има
једнозначно друштвено обележје, док основни ниво песме пред-
ставља објективни опис суштински природног карактера.

Заправо је природно да за претварање слике природе у
слику друштва антропоморфизација служи као посреднички бе-
очуг. Ганг се — као крајњи резултат песничке слике коју обли-
кује целина песме — појављује у виду трпног субјекта (роб). Со-
цијалистичке песничке шеме у оно време раширене — не забо-
равимо: то су педесете године овог века! — готово обавезно би
ову слику развиле у правцу *симбола*. Код Зоговића на очекива-
њу, предвидљиву побуну и сукоб не упућује некакав замишљени
гест симболичког „Ганг-народа“, већ субјективни песнички ко-
ментар: „приповедна“ метафора и поређење придодати опису.
Није од споредног значаја ни чињеница да би евентуално раз-
вијање песме у симболичком правцу неизоставно изменило њену
композицију: промена изграђене везе између објективног и суб-
јективног, односа између описа и у њ утканих елемената, с ин-

дуковањем методолошке промене на крају песме, безусловно би рашчланила песму барем на два дела: на оно што је претходило завршетку и на сам завршетак. Међутим, Зоговићев метод песничког сликања композицију песме држи у монолитној целини.

И поред тога, разуме се, ова врста композиције не може а да не зависи од детаља. Та одређена монолитна композиција се управо кроз детаље обликује као процес, као процес грађења песме. И сасвим је природно да она од песника захтева оригиналност и у третману детаља, да захтева стваралачко коришћење традиције и њено даље развијање, а, понекад, чак и њено одбацивање. (Међутим, пошто таква анализа изискује пре свега квалификацију језичких чињеница, свакако би било боље да се у њу упусти неко коме је тај језик матерњи, а не странац као што сам ја.)

Овим методом композиције Зоговић долази до постављања и решења оног, за песнике двадесетог века који се везују за социјалистички идејни круг и унутар тога за идејни систем револуционарног и научног социјализма, незаобилазног питања: на који начин се дијалектичко, противуречно јединство света може одразити у самом *методу песничког сликања*? Јер управо о томе је реч кад се код Зоговића — у доминантном типу песме једног његовог развојног раздобља — противуречно јединство објективног и субјективног појављује као противуречно јединство приповедања и описа.

Према томе, сасвим мало бисмо рекли о Зоговићевим песмама, примера ради и о овим двома овде поменутиим, насталим око 1950. године, ако бисмо приликом њихове анализе и оцене узели у обзир само њихове тематске и декларисане садржајне особености. „Прави“ садржај увек је „унутрашњи“ садржај, односно *начин виђења света*, који се тако често не подудара с интендираним, декларисаним садржајем (код Зоговића имамо случај подударања ова два садржаја), а тај начин виђења се непогрешиво може утврдити управо по *методу приказивања* (дакле, у „правој“ форми, у „унутрашњој“ форми, у односу на коју средства изражавања могу играти само подређену улогу, то јест улогу „спољашне“, „површинске“ форме). Та два фактора могу се квалификовати само заједно, пошто се у свим случајевима — као два аспекта, две стране исте „ствари“ (суштине уметничког дела) — и квалификују узајамно.

Тако, на пример, у песми *Сентиментално путовање* комунистички партијски радник, комунистички песник чије је омиљено штиво поезија Мајаковског, путује на један партијски конгрес у Индију. Те чињенице, узете саме по себи, не квалификују ову песму. То чине управо оне чињенице које су у стању да је и *уметнички* квалификују: чињенице концепцијске и методолошке одређености које су овог пута — што је карактеристично за такву врсту, за такав тип песме — чињенице повезаности приповедања и описа, повезаности која детерминише композицију.

*
* *
*

Сучељавање описа и приповедања и сукобљавање оба супротна пола остварује се нескривено, чак наглашено већ у првој строфи песме *Сентиментално путовање*, где прецизна симетрија сучељавања (супротност стихова 2 — 2) означава и давање равноправности двоврсном елементу; могли бисмо рећи да показује равноправност два, засад самостална метода:

Градови, градићи, градићи холандски, излијепљени
рекламама њујоршким, ко шатре на тржишту, —
првог дана у Хагу осјетих да у мени
мути туга — да ми руке нешто ишту.

Овом строфом је заправо дато методолошко језгро читаве песме, принцип њен, али још ни издалека није дат начин на који ће се из овог принципа касније развити читава композиција песме. Јер она се, наравно, могла развити на различите начине. (Примера ради: репетитивним аутоматизмом, кад би све идуће строфе следиле исту конструктивну симетрију. И то би био легитиман начин песничког компоновања, али би до значајног резултата довео само утолико уколико би строфе аутоматски с понављањем структуре стално нешто ново доносиле, и то ново у *нечем другом*, рецимо у конструкцији слике или у стилском раслојавању итд.).

У наставку ове песме изједначавање, остварење равноправности између описа и приповедања, не постиже се одржавањем симетрије њихових пропорција него — као што смо већ раније назначили — уграђивањем описа у приповедање, али на такав начин да ово уграђивање објективног описа у субјективно приповедање *објективизује* приповедање: мења приповедање у *опис момента доживљаја*, момента који један за другим следе. Супротности прелазе једна у другу, и кад њихово стапање већ достигне такав ступањ да би могло уследити још само разграђивање (промена унатраг и раздвајање) или механичко понављање оствареног приказивачког методолошког јединства — тада песма престаје, достиже крај као да „виси у ваздуху“.

Други ступањ остваривања композиције јесте, дакле, уграђивање описа у приповедање, тако да се испоставља: приповедање даје конструкцију, а опис је само допуњава. Ту се, дакле, привремено распада симетријом наглашена једнакост прве строфе. (Доста је природно што се овај однос изражава и количински, у пропорцијама: од укупно дванаест стихова седам припада приповедању, а пет опису). Према томе, самосталан опис постаје релативан и може да нам се јави само у једној релацији: као образлагање приповедања, тачније речено, као образлагање психичког збивања које се повлачи иза приповедања.

И кад кућице-слободице гравенске опкрстарих,
обзирући се — да лактовима прозоре не разламам? —
и кад искрсох, потиштен, из кланца палата рујно-старих
пред кип Рембрантов, у центру Амстердама, —

Објави се туга. А како се објави и од чега:
од војске холандске — њујоршка пушка, лондонска
униформа;
од америчког мајора који се, пред Рембрантом, риђ и гегав,
на црнкињу-редова поред себе пастувски грубо орма;

Од Мис, задављене Рембрантовом „Разудбом“ као коском,
ил' од часне сестре на вјетру уличном и бициклу, —
не знам! Али тргох се, скрозиран: Мајаковског
немам уза се — четврту књигу, путни циклус.

Заправо и следећа строфа припада овом степеновању,
упркос свој својој пролазности, свом повезујућем карактеру.
Тачније: упркос свом збуњујућем карактеру. Јер ова строфа де-
лује као да осветљава могућност да почев одатле читава песма
пређе на подручје субјективног говора. (Као што смо могли за-
пазити у четвртој строфи песме *Писмо по куриру!*) То је, међу-
тим, само привид, нека врста замке која на стази изградње ком-
позиције служи да је — након што нас је опоменула на опасност
— избегнемо.

И што га зажуђех? Да мјерим мрзости суперпуке,
да њим пркосим, да се поносим, да ми је на луку као утук?
Не знам, не знам. Ал' жудња изби у мени, крену руке
и оста иста цијелим путем у Калкџуту.

Овде — приликом спомињања „пута у Калкџуту“ — постаје
јасно да је (већ у првој строфи) отворено призната методолошка
супротност између приповедања и описа, потом — развија-
ње, компликовање ове супротности, само маска плодноне про-
тивречности која гради композицију песме. Права — дубља —
противречност се, наиме, затеже између развијања метода као
једне стране линије композиције и линије контрапункта темат-
ско-мисаоног напредовања, које се својим различитим и само-
сталним ритмом подударају само у извесним чвориштима. (Анти-
ципирајући, можемо констатовати да је најтеже сусретање, поду-
дарање ових двеју линија — на врхунцу целе песме — цитат Ма-
јаковског примењен на Калкџуту).

Наиме, тек овде се (приликом спомињања Калкџуте) испо-
ставља да је доживљај из Холандије — чијем је откривању до-
тле служила читава конструкција песме — само почетна дигре-
сија у „сентименталном путовању“, наговештеном самим насло-
вом. Запад је само заобилазак — идемо ка Истоку. Према томе,
онај лук, који је досадашња конструкција песме описала у по-

гледу песничког метода и који би овде, ако га узмемо као апстрактну форму, могао и да се оконча и да при томе изгледа потпун и да нас не оставља незадовољенима — тај лук не може бити потпун, он не може да се заврши овде — мора да замахне даље, и то подређујући се логици: у супротном правцу. Дакле, замахнувши унатраг: од пола приповедања ка полу описа.

У правцу тог пола, али у овој песми никад више сасвим до супротног пола, претходно наглашавање примарности приповедања не може потом нестати без трага. Али не може променити ни чињеницу да су се приповедачки и описни принцип већ ујединили, да су се у овој песми већ стопили у — да тако кажемо — „описно приповедање“.

Над Јуром букну. Кад вршина мрка, са сметом као фластер
изби за крилом, и Американка јој, за спомен, баци конзерву
од дувана,
понос Мајаковским, у мени, нарасте и нарасте. И нарасте
жар да с великаном упознам великана.

И с окна у лету, брисаног прамењем од магле и од кише,
зажељех да борцима твојим, у присоји пиндској, Елас,
уморним од ноћи и битке, строфу Мајаковског сигналишем,
сигналишем поздрав, опрезност, кладенац и пријелаз.

И море зелено, зелено — зелено стишано пред Либаном,
што дубином својом авион заноси на успон и на поскок, —
узви ме да се пењем, замами ме, узбибано,
да му хрлим, да се бацам с висина Мајаковског.

То је већ — као и оно што следи — *приповедање једног доживљаја* или, ако хоћете, његов опис. Свеједно како ће се то назвати: везујући се за „доживљај“, сад ни један од та два појма више не може значити оно што је значао раније, али зато сад оба значе *исто*.

Доживљај је догађање само утолико уколико се оформи. У оформљеном доживљају сад постоји само још трајање, али не и догађање; доживљај који је рођен, више се не „догађа“, него „траје“.

Приповедати се уистину може само генеза доживљаја. Генеза доживљаја се не може непосредно описати; описати се може само узрочник — околности — настанка доживљаја.

Тако је то у првих пет строфа *Сентименталног путовања*.

Али помињањем Калкуте у песми се завршава приповедање генезе доживљаја, завршава се опис околности у којима је доживљај настао. Одатле почиње „приповедно описивање“ или „описно приповедање“ момената доживљаја који један за другим следе и који се неизбежно осамостаљују. То је трећи ступањ формирања композиције песме. На том ступњу опис је из-

губио чак и своју релативну самосталност која се може запазити већ код другог ступња.

Међутим, о каквој врсти описа можемо говорити тада кад тај опис више не располаже чак ни релативном самосталношћу? Има ли у таквим околностима тај појам још смисла?

Има. И то чак из два разлога. Први разлог: јер упућује уназад на генезу појма „опис-приповедање“, на један од његових, првобитно самосталних елемената. Али постоји и други разлог. И то тај што опис, као *метод приказивања*, потпуниим губитком своје самосталности, додуше, престаје да постоји у *таквом смислу*, али остаје као *средство приказивања* које може да буде део најразноврснијих метода, па тако и метода приповедања. (Наравно, постоји и обрнута истина: приповедање као средство може да буде и део описног метода.) То је сасвим уобичајена, свакодневна појава у уметности, па тако, наравно, и у поезији.

Због тога, ако 6—11. строфу *Сентименталног путовања* анализирамо чисто формално, истргнуто из контекста целине песме, могли бисмо помислити да је реч само о овом сасвим традиционалном случају: стиховани извештај о једном субјективном доживљају који се подједнако користи књижевним средствима описа и приповедања. Тако посматрано, не би имало никаквог смисла правити *тематску* разлику између описа и описа: један је опис самог приповедача и његова субјективног положаја, други је опис од њега независне, објективне средине, с којом је он дошао само у случајну везу. (Један пример: на авиону „окно, брисано прамењем од магле и од кише“. Други пример: „у присоји пиндској“.) Али, ако ово разликовање посматрамо са становишта целине песме, оно има несумњиви смисао. Јер, први случај: настављање описа, који се већ и првобитно уткао у приповедање, као средства (пошто је, на пример, и „кланац палата рујно-старих“ и „кућице-слободице гравенске“, у другој строфи, такође био опис али само као део, као средство приповедања!). Други случај је, опет, другачије природе и порекла: првобитно самостално методолошко јединство је последично постало средство, такође средство, део приказивања. И нема сумње да управо идентификација двеју врста описа, различитих по пореклу, показује најнеопорецивије стапање субјективног приповедања и објективног описивања, који су се, као самостални принципи, првобитно сукобљавали.

Ово стапање није дато само по себи, дакле „истражено по себи“ није *такво* какво је било као поступак који се у поезији столећима користио, пошто, ипак, и није с њим идентичан — његова *функција* у овој песми *није* истоветна с функцијом традиционално применљивог поетског поступка. Наиме, ова песма формално показује *како* долази до тог стапања; она даје његове премисе, открива његову генезу, па тек након тога презентује сам резултат — а управо узајамно надограђивање ова три ступња и даје композицију песме.

Из овог начина компоновања произлази да последње три строфе песме мисаоно-концепцијски — прво у погледу објективног садржаја приказивања, а потом, на крају, у погледу субјективног садржаја — додуше, садрже *завршни моменат*, али формално-методолошки више не остварују новији ниво: *понављају се*. И то је очигледна противречност. Међутим, обе стране ове противречности, на специфичан начин, подржава и оправдава онај *тематски ток*, који ове строфе садрже. Путовање је, наиме, приведено крају, стигли смо циљу свога пута, у Калкуту. Тематски, дакле, нема даље.

Ова „песничка ситуација“ чини *Сентиментално путовање* делом сасвим особено оригиналним. Песма *мора да се заврши*, мисаоно, садржински мора да стигне до врхунца; песма *мора да се оконча*. Наставити би се могла једино по цену непрекидног новог понављања. Песма у овој напетој ситуацији стиже до свог краја, али тако што, управо у напетости неразрешене садржајно-формалне противречности, претходно досеже *емоционални врхунац*.

И носач у Барси, за кором хљеба, замишљен и потлачен;
и осока црна низ плећке карачког кулија и низ жлијеб;
мутна, кужна вода, којом мати, у Калкути, ћумез плаче,
а синчић је, испод прага, хвата у шаку да је пије;

Мука, мисли муке, стих су, те ноћи, хтјеле, — да се гласно
комешају, пењу — да стихом и живе и вентиле.
И вукле су ме, о улице калкутске, о трупље калкутско,
пало за сном,
на оно: „У-у-у! Ниле мој, горки Ниле!“

И онда кад хтједох другу Тун најдраже показати или дати,
немах, све немах најдраже уздарје и откриће.
И онда, чак и онда кад ћутах мучно с Натару Хочривати,
незнањем језика измучен и постиђен, —

Знађах, а немах што бих могао прочитати. . .

*
* *
*

Овога пута морамо одустати од анализе развијенијих, префињенијих форми разматраног типа песме и да се задовољимо тиме да смо скренули пажњу на нешто што у поезији Радована Зоговића сматрамо значајним и занимљивим.

Ограничићемо се само на то да укажемо на чињеницу како се, у пуној својој развијености, тип песме који се може разматрати у спрези два појма — опис и приповедање — исказује у таквим ремек-делима као што су *Безгласни суви шапат о шумама*, *Звездара*, *она тераса с подножјем у Дунавцу*, *Папук*

пored свих возова којима још идем или Бесмртност ткаље и још у неким, не баш малобројним, песмама из педесетих година.

Наравно, не може бити ни речи о томе да се тадашња Зоговићева поезија сузила на ову једну врсту типа песме или на његове варијанте, ма колико тај тип био оригиналан.

Све што смо рекли до сада било би, несумњиво, мањкаво кад не бисмо споменули: свесни смо да суштини нечега, па тако и суштини једног типа песме, можемо прићи само једнострано уколико се задовољимо покушајем откривања генезе и уколико се не позабавимо указивањем на околности његова даљег развитка, све дотле док евентуално не бисмо покушали захватити и процес његова преображаја, прекида, престанка. У датом случају то би било од изузетног значаја. Код Зоговића, наиме, можемо запазити да он такве „споредне моменте“ разматраног типа песме које смо ми у нашој анализи, скученим приказивањем почетака једног типа песме, тек овлаш дотакли, гомилањем одређених искустава, развија у главни композицијско-методолошки принцип и, крећући се тим правцем, обликује свој нов однос објективних и субјективних елемената. Тако пре свега ствара сасвим оригиналну песничку варијанту *антропоморфизације* — у једном новијем типу песме — кад опис природе одражава сасвим одређену, тачну друштвено-историјску ситуацију (на пример: *Јаблан пред прозором*); неку врсту подтипа чине оне песме у којима се метод антропоморфизације јавља у форми алегорије, симбола, параболе (*Звоно без језика*, *Инструкција маслини*, *Апокриф* итд.). А један други, паралелни пут даљег напредовања долази до изражаја у групи (типу) таквих песама у којима *ауторски коментар описа* иступа као песнички метод који детерминише композицију (*Кула ћутања*, *Воћка на ударцу*, а годинама касније, на пример, *Свјетлионик мален и забачен* итд.).

Другом приликом ћемо можда моћи о свему овоме детаљније говорити.

Превод с мађарског:

Мирко Готесман

КАРОЛЬ ЧАЛА

ПОВЕСТВОВАНИЕ И ОПИСЫВАНИЕ В КОМПОЗИЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ

(р е з ю м е)

В данной статье автор рассматривает повествование (Erzählung) и описание (Beschreibung), как два методологические принципа в художественном творчестве и, конкретно, как эти два принципа функционируют в поэзии Радована Зогиича.

Положение Лукача о том, что описание снижает художественную ценность созданную творческим принципом повествованием, автор, в сущности, отвергает, доказывая анализом, что в поэзии Зогиича эти два фундаментальные методологические начала не противопоставлены, а чередуются в творческом проседе, как виды выражения объективного и субъективного восприятия мира, и, следовательно — как доминирующее начало композиции стихотворения.