УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Никола З. Маринковић

КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР И АНТОЛОГИЧАР ЗОРАН МИШИЋ

Докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nikola Z. Marinković

LITERARY CRITIC AND ANTHOLOGIST ZORAN MIŠIĆ

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Никола З. Маринкович

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК И АНТОЛОГИСТ ЗОРАН МИШИЧ

Докторская диссертация

Белград, 2025.

Ментор:

др Милан Алексић, редовни професор

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

УДК:

КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР И АНТОЛОГИЧАР ЗОРАН МИШИЋ

САЖЕТАК

Дело Зорана Мишића, критичара, есејисте и антологичара, представља један од кључних ослонаца развоја српске књижевне критике и поезије у другој половини 20. века. Мишић је својим есејима, критикама, полемикама и антологијама пресудно допринео утврђивању модернистичког песничког обрасца, истовремено га повезујући са традицијом српског песништва, чиме је открио поетичке континуитете који превазилазе периодизацијске поделе српске књижевности. Циљ нашег истраживања био је да се хронолошко-аналитичким приступом целокупном опусу прикаже развојни пут његовог модернистичког програма и књижевнокритичког ангажмана, као и однос који је временом његово дело успостављало према актуелној књижевној продукцији, националној традицији, европским литературама и теорији књижевности.

Да бисмо ово постигли, било је неопходно да тематски приступ његовом делу, заснован на ауторским изборима тема и текстова у његовим књигама, заменимо хронолошко-књижевноисторијским. Зато наше истраживање обухвата целокупан корпус објављених текстова Зорана Мишића у хронолошком поретку од раних радова пре Другог светског рата, преко соцреалистичке фазе након рата, па све до његове модернистичке и финалне фазе педесетих и шездесетих година. Примењени су методи књижевноисторијске, упоредне и иманентне и анализе. Због специфичног идеолошког контекста у ком је стварао, применом историјско-биографске методе указали смо и на контекстуална ограничења која су утицала на његов рад, у оним фазама његовог дела које карактеришу уочљив дисконтинуитет и инкохеренција ставова који се другачије не могу објаснити.

Утврђено је да је Мишић врло рано, текстовима у *Српском књижевном гласнику* засновао своја најшира књижевнотеоријска и књижевнокритичка становишта, али да је њих систематски развијао тек од 1950. године. У својој модернистичкој фази савремену поезију сагледавао је као иновативну по форми и синтетичку по суштини, која одговара духовним потребама савременог човека чије искуство је обележено траумом светског рата и претњом атомским сукобом. Након састављања *Антологије српске поезије*, он се пресудно окренуо испитивању односа модерне поезије и најдубље традиције, доказавши да је за аутентично књижевно стварање неопходан однос према митском искуству.

Спој традиције и модерности представља кључни елемент његових књижевнотеоријских погледа. На основу њега анализирао је однос поезије и фантастике, хумора и технике, што му је била полазна тачка да у својој позној фази артикулише и ставове од ширег културолошког значаја. Тиме је индуктивним путем временом досегао најшире могуће степене филозофско-културолошке синтезе која је била у складу са европском мисли његовог доба. Због тога је могуће уочити снажан утицај књижевнотеоријских ставова Томаса Стернса Елиота на његова становишта, као и структурну сличност његових идеја са егзистенцијалистичком филозофијом.

Кључне речи: Зоран Мишић, књижевна критика, модернизам, традиција, антологије, поезија, модерност

Научна област: српска књижевност
Ужа научна област: српска књижевност XX века, историја српске књижевности

UDC:

LITERARY CRITIC AND ANTHOLOGIST ZORAN MIŠIĆ

ABSTRACT

The work of Zoran Mišić – as a literary critic, essayist, and anthologist – represents one of the foundational pillars in the development of Serbian literary criticism and poetry in the second half of the twentieth century. Through his essays, reviews, polemics, and anthologies, Mišić made a decisive contribution to the establishment of the modernist poetic model while grounding it in the tradition of Serbian poetry. In doing so, he revealed poetic continuities that transcend conventional literary periodizations. This dissertation aims to trace, through a chronological and analytical approach, the development of Mišić's modernist program and critical engagement, as well as the evolving relationship his work maintained with contemporary literary production, national tradition, European literatures, and literary theory.

To this end, the study replaces the thematic approach – based on Mišić's own selection and arrangement of texts in his published volumes – with a literary-historical and chronological methodology. It encompasses his entire published corpus, from early writings before World War II and his postwar socialist realist phase, to the mature modernist and final phases of the 1950s and 1960s. The research employs literary-historical, comparative, and immanent methods of analysis. Given the specific ideological context in which he wrote, historical-biographical methods were also applied to account for contextual constraints that shaped his work – especially in phases marked by discontinuities or inconsistencies in critical stance that cannot be explained otherwise.

The findings show that Mišić formulated his broad theoretical and critical positions as early as his contributions to *Srpski književni glasnik*, but developed them systematically only after 1950. In his modernist phase, he understood contemporary poetry as formally innovative and essentially synthetic—capable of responding to the spiritual needs of a postwar subject living under the shadow of trauma and the nuclear threat. Following the publication of his *Anthology of Serbian Poetry*, Mišić increasingly turned to exploring the relationship between modern poetry and deep-rooted tradition, demonstrating that genuine literary creation must involve a sustained engagement with mythic experience.

The fusion of tradition and modernity emerges as the central axis of his theoretical views. From this foundation, he explored the relationship between poetry and fantasy, humor, and technology—topics that later enabled him to articulate broader cultural positions. Over time, through an inductive process, he achieved a wide-ranging philosophical and cultural synthesis aligned with the dominant currents of European thought. His work reveals the strong influence of T. S. Eliot's literary theory and shows clear structural affinities with existentialist philosophy.

Keywords: Zoran Mišić, literary criticism, modernism, tradition, anthologies, poetry, modernity

Scientific field: Serbian literature
Scientific subfield: 20th-century Serbian literature, history of Serbian literature

САДРЖАЈ

УВОД....1
Методолошке напомене....1
Биографија Зорана Мишића....4

ПОЧЕТНА ФАЗА КЊИЖЕВНОКРИТИЧКОГ РАДА....11
Српска култура и књижевност уочи Другог светског рата....11
Текстови из часописа *Дом и школа*....12
Сарадња са *Српским књижевним гласником*....17

ОД ПРИЛАГОЂАВАЊА ДО КЊИЖЕВНОКРИТИЧКОГ ОТПОРА:
ЕСЕЈИ И ЧЛАНЦИ ОД 1945. ДО 1950....43
Идеолошке и књижевнотеоријске особине епохе....43
Часопис *Младост* и први послератни текстови....51
Почеци сарадње са *Књижевношћу* и *Књижевним новинама*....63
Паралелна сарадња у *Младости* и *Књижевним новинама* (1949)....73

ФОРМИРАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКОГ КЊИЖЕВНОГ ОБРАСЦА:
КРИТИКЕ И ПОЛЕМИКЕ ОД 1950. ДО 1954. ГОДИНЕ....85
Први знаци промене – есеји, прикази и чланци: 1950. година....85
Заузимање позиција и теоријско-поетичких ставова: 1951. година....97
Полемички и критички чланци у години прелома....113
Превладавање надреализма и заснивање
сопственог модернистичког програма: 1953–1954. година....137

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ПРИМЕНА МОДЕРНИСТИЧКОГ ОБРАСЦА:
АНТОЛОГИЈЕ И ЧЛАНЦИ ОД 1955. ДО 1959. ГОДИНЕ....155
Од „Дневника” до *Антологије српске поезије*....162
Југословенске теме: од јединственог критеријума
до (не)јединствене антологије....199

ЕСЕЈИСТИЧКО-ТЕОРИЈСКА ФАЗА:
КОНАЧНА СИНТЕЗА ТРАДИЦИЈЕ И МОДЕРНОСТИ....209
Музика, наука, хумор и поезија....210
Театар и поезија....215
Традиција, модерност и поезија....221
Фантастика, техника, будућност и поезија....238

ЗАКЉУЧАК....255

ЛИТЕРАТУРА....259

БИОГРАФИЈА....271

УВОД

Методолошке напомене

Књижевнокритички, есејистички и антологичарски опус Зорана Мишића спада међу ретке примере дела које је пресудно утицало на токове српске књижевности. У дугачком низу критичара и историчара литературе, он спада међу последње таквог значаја. Мишић је био „један од последњих наших критичара који су могли да усмеравају књижевни развој”[1]. Ова ласкава, али тачна оцена данас представља готово незамисливу позицију, сличну позицији једног Јована Скерлића или Богдана Поповића. Књижевни критичар који усмерава развој једне књижевности истовремено се мора посматрати и као њен творац, чије место је готово равноправно са местом које заузимају истакнути писци и песници. Овакву оцену Мишићевог дела можемо срести и у најширим књижевноисторијским синтезама.

Јован Деретић у *Историји српске књижевности* наводи да је Мишићева прва књига изабраних критика, *Реч и време* (1953) значила за еволуцију српске књижевности исто колико и *Кора* Васка Попе или *87 песама* Миодрага Павловића јер те три књиге, „прва у критичко-теоријској а друге две у стваралачкој равни, одлучно раскидају с поезијом ’меког и нежног штимунга’ и обележавају почетак новог правца који ће дати печат песничком стварању током 50-их и 60-их година”[2]. Готово антиципирајући ову каснију оцену Јована Деретића, Миодраг Павловић наводи да је Зоран Мишић „својим критичарским радом и живљењем постао активни део наше модерне свести о уметности”[3], иако „није писао новинарску критику, није тежио за универзитетским ауторитетом, није био склон ни ослањању на моћ разрађене теорије”[4], атипично за проучаваоце књижевности данас. За Свету Лукића, теоретичара, естетичара, делимично и историчара књижевности, постоје бар три велике заслуге Зорана Мишића, од којих је прва врло слична већ наведеним: „допринео је као критичар и есејист образовању новог, европски релевантног хоризонта у српској поезији после Другог светског рата”[5]. Новица Петковић истиче да ако би требало у плејаду изузетних критичара уврстити неког из друге половине двадесетог века, „она би Зоран Мишић без двоумљења и пре свих морао да буде уврштен”[6].

Насупрот овим готово консензуалним оценама о делу Зорана Мишића, стоји прилично негативна оцена Предрага Палавестре из *Историје српске књижевне критике*. Написана из перспективе која (макар поводом Зорана Мишића) политичке разлоге и аргументе третира равноправно као и поетичке, ова синтеза поставља Мишића међу модернисте, али му одриче дуготрајнији значај. Палавестра истиче да је добро разумео модерну поезију и Миодрага Павловића и Васка Попу „поставио на чело новог песничког нараштаја”[7]. Али, за разлику од Борислава Михајловића Михиза као књижевног критичара у ужем смислу, „Мишић је више деловао као есејиста и књижевни идеолог мада је, по начину мишљења и деловања, и сам био публицистички усмерен, са израженим и изразитим памфлетским и полемичким одликама тврдог браниоца вере”[8]. Палавестра зато сматра да се Мишић „показао као критичар једне идеје и кратког даха. Водио је једну књижевну битку, али је он није добио, нити ју је добила његова књижевна котерија.”[9] Победу модернизма, према суду овог историчара, обезбедило је

[1] Радивоје Микић, „Ново схватање традиције”, *Књижевне новине*, 15. 01–01. 02. 1997, стр. 12.

[2] Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, 3. издање, Београд, Sezam book, 2007, стр. 1170.

[3] Miodrag Pavlović, „Kritičar Zoran Mišić”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 5.

[4] *Isto*.

[5] Света Лукић, „Мишићева одбрана поезије” у: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. XXXII

[6] Novica Petković, „Mišićev prilog razvitku srpske poezije”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 184.

[7] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 494.

[8] *Исто*.

[9] *Исто*, стр. 497.

време. У том контексту, Палавестра доста негативно оцењује и Мишићеву *Антологију српске поезије* јер је у њој аутор „оспорио једну од најизразитијих и најплоднијих струја у српском песништву, тврдећи да интимистичка исповедна лирика није израз битних садржина новог времена и да не одговара мерилима социјалистичке епохе.”[10] Као разлог за то, он спомиње угађање светским моћницима.

Иако су савремени истраживачи демантовали готово све Палавестрине оцене, ипак је неопходно поставити питање откуд оне на почетку 21. века, када је наслеђе модернистичке поезије вишеструко значајније за развој савременог песничког језика него наслеђе интимистичке лирике? То показује да је из полемичког контекста педесетих и шездесетих ипак преживео један број аргумената Мишићевих противника, мада не у главном току књижевноисторијске мисли.

Ако се пажљиво погледа, видеће се да то исто важи и за афирмативне оцене. Позитивне критике савременика на Мишићеве књиге *Реч и време* (1953), *Реч и време I–II* (1963) и *Критика песничког искуства* (1976) постале су део књижевне историје, што маркира пут којим се кретало формирање Мишићевог књижевноисторијског лика. Данашње представе о његовом значају настале су за време његовог живота и своју суштину и одсечност посредно дугују његовом положају и угледу у тадашњој српској књижевности.

То се види и из прегледа најзначајнијих зборника и монографија о његовом делу. На првом месту, то је зборник *Зоран Мишић 1921–1976* (1978), који је окупио текстове петнаесторице његових сарадника и истомишљеника, уз веома важан прилог, библиографију коју је саставио Гојко Тешић. Оцене изнете у овој књизи, посебно из текстова Свете Лукића, Миодрага Павловића или Ђорђија Вуковића и данас нису изгубиле на релевантности. Ова тројица аутора, али и остали заступљени међу корицама зборника[11] први су одредили главне одлике Мишићевог односа према модерности, соцреализму, традицији, фантастици и техници, али су и валоризовали његове четири антологије: *Антологију српске поезије*, *Антологију српске књижевне критике*, *Антологију савремене југословенске поезије* и *Антологију француске фантастике*.

Пред крај 20. века, у двоброју *Књижевних новина* од 15. јануара / 01. фебруара 1997, објављен је краћи тематски прилог поводом двадесет година смрти Зорана Мишића, који се састоји од два мемоарска текста (Николе Бертолина и Светлане Велмар-Јанковић) и једног свеобухватног чланка Радивоја Микића. Коначно, последњих година појавиле су се два веома значајна прилога проучавању Мишићевог дела. Први је докторска дисертација Сање Златковић, одбрањена 2019. године на Филозофском факултету у Новом Саду[12], а друга је монографија Милана Алексића *Критичарска акција Зорана Мишића* (Београд, Албатрос плус, 2023).

За обе је карактеристично што, наследујући структури Мишићеве последње књиге, његово дело анализирају из тематске перспективе, рашчлањено на питања модерности, традиције, затим на његове антологије или полемике одвојено. Златковићева је оваквом начину проучавања Мишићевог дела додала и посебно поглавље о његовом уредничком раду у библиотеци „Орфеј”, исцрпно анализирајући и рецепцију његовог дела, али опет унутар тематски омеђених целина. Њихова истраживања проверила су и потврдила кључне оцене о Мишићевој делатности, указала на његове традицијске узоре и контекстуализовала његову улогу у историји српске књижевности.

И мимо тога, о Мишићу је писано доста. Само библиографија текстова који су објављени о њему или његовим делима броји 108 јединица само до 1977. године, а ако се на

[10] *Исто*, 496.

[11] То су Касим Прохић, Јовица Аћин, Александар Петров, Дамјан Антонијевић, Никола Кољевић, Новица Петковић, Иван В. Лалић, Влада Урошевић, Бранимир Донат, Светлана Велмар-Јанковић и Светозар Бркић.

[12] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

то надовежу каснији радови, она броји преко 150 прилога.[13] Тим бројем она се приближава библиографији његових ауторских радова, па је очекивано да се разлика временом и смањује. Због тога ће и наше истраживање неминовно потврдити оцене које су до сада изношене, а на неке ћемо се и директно ослањати јер се закључцима др Сање Златковић о Мишићевом уредничком раду у „Нолиту”[14], односно др Милана Алексића о полемикама Зорана Мишића[15] готово нема шта више додати.

Ипак, без обзира на то што изгледа као да је о Мишићу све већ речено, увек постоји могућност другачијег приступа. Он се, за разлику од тематског, оријентише ка нешто конзервативнијем начину и методологији, рекреирајући хронолошку, књижевноисторијску и ширу теоријско-филозофску перспективу. Овакав приступ омогућава да се постепено увиђају и континуитети и дисконтинуитети, а уз адекватну компаративну анализу текстова Зорана Мишића и водећих поетичких и теоријских есеја његових савременика утврди на који начин је његова реч деловала у свом времену. Ово је уједно био и мотив Зорана Мишића приликом објављивања његове прве књиге *Реч и време* (1953). У „Напомени” на крају књиге аутор истиче да је у наслову књиге садржана и њена суштина, односно да је међу њене корице уврстио и неколико чланака „не због својих литерарних квалитета, већ да би подвукли њену суштину речи у времену и назначили њену развојну линију”[16]. Ова напомена се и нама учинила инструктивном, тим пре што се поређењем садржаја његових књига увиђа једна стратегија еволутивног трансформисања сопственог књижевнокритичког профила, која подразумева пажљиву селекцију, елиминацију и потрагу за другачијим могућностима тематских синтеза, које у коначници дају облик канонског избора *Критика песничког искуства* из 1976.

Зато је наш примарни циљ да хронолошким приступом Мишићевом делу, посвећујући подједнаку пажњу и оним текстовима који нису ушли у његове књиге, као и онима који јесу, прикажемо развој његовог књижевнокритичког, антологичарског и књижевнотеоријског рада и тиме покажемо процес који је довео до стварања синтетичких судова о његовом значају, које смо споменули на почетку овог рада. Истовремено, то значи да ћемо, без обзира на досадашња истраживања, морати да укажемо на главне (не и све) правце и карактеристичне примере и позитивне и негативне рецепције његових текстова и књига, али искључиво у функцији уочавања указивања на порекло, значај и хронолошко простирање карактеристичних судова – од којих је Палавестрин један од најдуготрајнијих.

Оваква методологија неопходна је и због чињенице да је Мишић стварао у две по свему различите епохе – пре Другог светског рата и након њега, што се додатно усложњава због темељне промене културне политике у Југославији након 1950. године. Опште друштвенополитичке прилике након 1945. године утицале су на правац његовог дела до те мере да је без њиховог познавања немогуће разумети дисконтинуитет који његови чланци и критике између 1945. и 1949. уносе у односу на почетке његовог рада и његов ангажман на одбрани песничког модернизма педесетих година. Такође, постепени и не тако брз темпо либерализације културне политике почев од децембра 1949. па до краја 1952. године, директно је утицао и на степен заступљености модернистичких теза у његовим радовима, а сличан утицај примећује се и касније, посебно у вези са његовим полемикама – како са Миланом Богдановићем о лирици „меког и нежног штимунга” тако и са Зораном Гавриловићем о реализму и модернизму, или са Марком Ристићем о косовском опредељењу. Пресек ових утицаја, контекста у ком је Мишић поникао и његовог дела видљив је и у његовој биографији, стога ћемо је укратко изнети и овде. Након ње, анализу Мишићевог дела почећемо од његових

[13] Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 331–342.

[14] Сања Златковић је анализирала све наслове објављене у библиотеци „Орфеј” за време док је Зоран Мишић био њен уредник. Више у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 260–305, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[15] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 50–111.

[16] Зоран Мишић, *Реч и време: Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 234.

средњошколских почетака, доследно пратећи хронолошки ток, изузев у последњој фази његовог деловања (видети више у петом поглављу овог рада), у којој се паралелно бавио различитим темама. Надамо се да ћемо оваквим поступком указати на дубље везе које постоје како између Мишићевих текстова, тако и у односу на епоху у којој је стварао, јер ниједан плод еволуције духовних вредности, поготово у књижевности, не може се темељно разумети ако се не сагледа у свом иманентном развоју, а не као готова књижевноисторијска датост.

Биографија Зорана Мишића

Зоран Мишић рођен је 10. децембра 1921. године, у грађанској породици.[17] Прва два разреда основне школе завршио је у Београду, а онда је доживео тешку повреду кичме чије последице је осећао целог живота. Након лечења у Француској, трећи и четврти разред основне школе завршио је ванредно, и уписао Другу мушку гимназију у Београду. Већ као ђак те гимназије објавио је прве радове у часопису *Дом и школа*, чији главни уредник је био наставник поменуте установе, Миодраг С. Лалевић. Већ у децембру 1939. године, *Српски књижевни гласник* објавио му је препеве две песме Шарла Бодлера, чиме постаје један од његових најмлађих сарадника у целокупној историји овог угледног часописа. Са овим часописом Мишић је сарађивао све до Другог светског рата, објавивши више препева и чланака, о којима ћемо нешто више рећи у првом поглављу рада.

Следеће, 1940. године уписао је Правни факултет у Београду, али га није завршио, а по постојећим информацијама није положио ниједан испит на овој академској институцији.[18] Због инвалидности није био у опасности од мобилизације нити је могао учествовати у ратним дејствима. Те године упознаје и једног од важнијих сабораца у борби за слободу уметничког стварања педесетих година, Миодрага Б. Протића.[19]

Непосредно након Другог светског рата, а вероватно и током њега приближава се комунистичкој партији тако да је после 1945. хонорарно радио као чиновник Министарства информација. Следеће, 1946. године, уписао је студије француског језика и књижевности и дипломирао 1949. године. За све то време активно је објављивао у домаћој периодици. Прво је био један од уредника часописа *Младост* (1945–1948), а затим и *Књижевних новина* (1948–1951).[20] У овом периоду, током 1947. и 1948. године био је и „новинар-сарадник у литерарној редакцији Радио Београда"[21], и оставио занимљиве текстове о проблемима књижевног програма на тадашњим радио-станицама (о чему ћемо писати у другом поглављу овог рада). Иако је након 1950. године напустио соцреалистичка становишта која је морао заступати у ово време, у јесен 1948. године, жири у саставу „Милан Богдановић, Јован Поповић, Ели Финци, Душан Костић и Вицко Распор", који је именован од стране Централног већа Народне омладине Југославије, доделио му је другу награду за књижевну критику, коју је поделио са Хербертом Грином, Антонијем Маринковићем и Ђуром Шнајдером. Награде су додељене поводом Фестивала омладине Југославије,[22] и за њих нису могли конкурисати аутори који су већ били чланови Савеза књижевника Југославије. Тих година активно учествује на књижевним вечерима омладинских литерарних клубова, о чему оставља записе из којих се види до које мере је поезија младих била естетски неуспела (више о томе у другом поглављу). Теме о којима пише су врло шаренолике, од стрипа, позоришта и филма па све до поменутих проблема радијског програма.

[17] Основни биографски подаци наведени су према: „Зоран Мишић", *Енциклопедија Српског народног позоришта*, доступно на: https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7397 (посећено 23. 03. 2025)

[18] *Исто*.

[19] Миодраг Б. Протић, *Нојева барка I*, 2. издање, Београд, Српска књижевна задруга, 2000, стр. 379.

[20] Према: Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 12.

[21] „Зоран Мишић", *Енциклопедија Српског народног позоришта*, доступно на: https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7397 (посећено 23. 03. 2025)

[22] „Централно веће Народне омладине Југославије доделило је награде младим писцима", *Борба*, 14. 11. 1948, стр. 6.

У Савез књижевника Југославије Мишић је званично примљен 31. маја 1950. на пленуму управе овог удружења, а на предлог управе Удружења књижевника Србије, чији је члан већ био. Заједно са Мишићем, тада су примљени и: Сима Пандуровић, Милан Кашанин, Тодор Поповић, Живко Миличевић, Љубиша Јоцић, Михаило Ражњатовић и Младен Ољача.[23] Већ током ове године, у јануарском броју *Књижевности*, објавио је први текст који би се могао одредити као антисоцреалистички – „Два примера шаблонске критике на поезију младих", што показује да је био један од првих који је препознао културну промену наговештену у децембру 1949 (о чему ћемо више писати на крају другог и на почетку трећег поглавља). Током 1951. објављује прве од својих важнијих текстова у одбрану модернизма, „Панике и снови" и „Прво је: свако нека зна шта хоће" у *Књижевним новинама*. Почетком октобра ове године, промењена је редакција овог гласила, па Мишић прелази у редакцију часописа *Филм*, чији главни уредник је био Александар Вучо. Тиме је у прилици да поново пише о филмској уметности.

Током 1952, године великих промена у српској књижевности које су наговестиле предстојећи процват модернизма, био је члан редакције кратковеких *Сведочанстава*. Претходно, у часопису *Младост* (двоброј за фебруар-март) објавио је полемички текст „О смислу и бесмислу", који ће се касније испоставити као један од кључних у полемици око модернизма и реализма у књижевности јер је оспорио оцене Милана Богдановића о послератној поезији. Ова полемика је те године функционисала као оштар сукоб између *Сведочанстава* и *Књижевних новина*. Најдужу расправу у оквиру овог процеса води са Зораном Гавриловићем.

Током јесени те године прво се укидају *Књижевне новине*, а затим и *Сведочанства*, што у одређеној мери мења природу његовог ангажмана. На септембарском састанку Удружења књижевника Србије изабран је за делегата за предстојећи Трећи конгрес Савеза књижевника у Љубљани[24], на ком ће Мирослав Крлежа прочитати свој знаменити реферат о слободи културе. Током новембра, након што су и *Сведочанства* прекинула излажење, учествује у акцији УКС под називом „30 дана књиге", у оквиру које је део трибине симболичног наслова – „Усмене књижевне новине". Трибина је одржана 24. новембра у Коларчевој задужбини, а поред Мишића учествовали су Иво Андрић, Бранко Ћопић, Борислав Михајловић Михиз и Славко Вукосављевић.[25]

Идуће, 1953. године Мишић постаје један од уредника издавачког предузећа „Ново поколење", у којој ће радити све до престанка овог издавача у „Нолит" годину дана касније. Ове године објављује неке од најважнијих својих критика и есеја – приказ *Коре* Васка Попе („Поезија опседнутих ведрина"), *Стуба сећања* Миодрага Павловића („Сунчева светлост на стубу сећања") и „Певање и мишљење". Сарађује са часописом *Нова мисао*, који је основао Милован Ђилас са идејом да уједини најбоље заступнике модернизма и реализма. Модернистичке тезе брани и у јавним наступима, каква је била полемичка трибина студената Филозофског факултета под називом „Вече младе поезије" (одржана почетком маја), у којој је учествовао заједно са Попом и Павловићем. Из публике, која је један од факултетских амфитеатара испунила до последњег места, јавили су се и Миодраг Б. Протић и Динко Давидов, што цео догађај чини врло занимљивим.[26]

Један део године проводи у Француској, као „стипендиста Министарства за културу"[27], где почиње да преводи српске и југословенске песнике на француски језик. Према подацима из архиве Савеза књижевника Југославије, он је отишао „на пола године као француски стипендиста уз допуну средстава од стране Савезне комисије [за културне везе за

[23] У., „Нови чланови Савеза књижевника Југославије", *Књижевност*, 6/1950, стр. 623.

[24] „Удружење књижевника Србија изабрало делегате за конгрес", *Борба*, 14. 9. 1952, стр. 5.

[25] „Данас у Београду", *Борба*, 22. 11. 1952, стр. 5.

[26] Мирослав Мирковић, „Студенти и модерна поезија", *Народни студент*, 27. 5. 1953, стр. 4.

[27] „Зоран Мишић", *Енциклопедија Српског народног позоришта*, доступно на: https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7397 (посећено 23. 03. 2025)

иностранством, нап. Н. М.]”[28]. У овој земљи задржаће се и током почетних месеци 1954, када ће из штампе изаћи и његова прва књига, *Реч и време: Разговори о поезији* (у издању „Новог поколења”). На корицама књиге стоји 1953. година, што је изазвало одређену контроверзу (о чему ћемо писати у трећем поглављу). Књига је изазвала велику пажњу, што позитивну, што и негативну.

Током 1954. године „Ново поколење” постаје „Нолит”, а Мишић, као један од уредника овог издавачког предузећа, покреће знамениту едицију „Орфеј”. На Ванредном пленуму Савеза књижевника Југославије чита реферат под насловом „Међу јавом и међ сном” у ком поново излаже елементе свог модернистичког програма, а његови делови постаће и објашњење поменуте едиције и налазиће се на задњој корици (на омоту) књига објављених у њој: „Међу јавом и међ сном – стих великог песника Лазе Костића, исписан на амблему ’Орфеја’, сажето дефинише програм и карактер ове Нолитове библиотеке. Гибајући се вечито између сна и јаве, реалистичке опсервације и романтичарског заноса, луцидног сазнања и магловитих слутњи, уметност је одвајкада обиловала делима високог поетског надахнућа напојеним на врелима чисте фантастике и проницљиве визионарске антиципације, свемирске пустоловине и пустоловине човека. Прихвативши се издавања најлепших остварења поетске, визионарске, фантастичне и утопистичке литературе, библиотека Орфеј одлучила се за изборе и антологије као најпогодније облике да сажето представи ликове писаца, обрисе епоха и панораме књижевних родова до данас мало познатих широкој читалачкој публици. Снабдевене исцрпним предговорима, зелене свеске ’Орфеја’ испуњавају једну осетну празнину у нашој издавачкој делатности.” У том смислу, од ове године па до његове смрти, књижевнокритички и есејистички рад Зорана Мишића тече у програмском паралелизму са уредничким.[29] Крајем ове године, постаје и члан жирија за НИН-ову награду, чији први добитник је, једногласном одлуком жирија који су чинили и Милан Богдановић, Велибор Глигорић, Стеван Мајсторовић, Борислав Михајловић Михиз и Ели Финци, Добрица Ћосић за роман *Корени*.[30]

Током 1955. године, постаје члан редакције часописа *Дело* и прво у њему, а затим и у обновљеним *Књижевним новинама* објављује више делова предстојеће *Антологије српске поезије*. Антологију ће први пут објавити 1956. године у издању „Матице српске”, док ће њено друго и треће издање објавити „Нолит” (1963. у библиотеци „Орфеј”, а 1967. у библиотеци „Популарна књига”). У библиотеци „Орфеј” те године изашао је одабир дела Едгара Алана Поа у Мишићевом избору. Приређује и *Одабрана дела* Жерара де Нервала и препевава његове „Сонете”. Књига је такође изашла у библиотеци „Орфеј”. У децембру ове године, у „Атељеу 212” одржано је „суђење” његовој антологији. Председник суда био је Душан Матић, у улози тужиоца нашао се Ели Финци, а као бранилац наступио је Борислав Михајловић Михиз, и сам аутор једне сродне антологије (о чему ће више речи бити у четвртом поглављу). Исте године, пише предговор за књигу Алена Боскеа *Реч и ребро*, коју је превео Васко Попа. Због свих ових подухвата, делује готово апартно чињеница да је био одређен за домаћина делегацији турских писаца са којима је током лета 1956. обишао више југословенских градова и затим оставио белешку да су деловали незаинтересовано.[31]

У овом периоду ожењио се Лидијом Мишић (1932–2018; девојачко презиме Павловић), вајарем и професором на Факултету примењених уметности. Лидијина кума на венчању била је Светлана Велмар-Јанковић, са којом ће Мишић доцније сарађивати у часопису

[28] Слободан Селинић, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019, стр. 16.

[29] У будућим истраживањима биће потребно истражити архиву издавачког предузећа „Нолит” да би се Мишићев уреднички рад анализирао из иманентне, а не компаративне перспективе. Веза између критичког и уредничког рада већ је детаљно показана у наведеној дисертацији Сање Златковић. (видети фусноту 14)

[30] „Архива НИН-ове награде: Добрица Ћосић – ’Корени’”, *НИН*, 21. 11. 2023, доступно на: https://www.nin.rs/nin-ova-nagrada/iz-arhive/41383/dobrica-cosic-koreni (посећено 21. 03. 2025)

[31] Слободан Селинић, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019, стр. 302.

Књижевност.[32] Крајем педесетих, иако је објављивао мање чланака него претходних година, приредио је неколико важних књига. Прва је *Антологија српске књижевне критике*, у издању „Нолита" (1958), те *Антологија савремене југословенске поезије*, затим и прозе, које су у Француској објављене 1959. Приредио је и *Есеје* Пола Валерија, који су објављени 1957. Поред *НИН*-овог жирија, у јануару 1958. био је изабран и за члана жирија за награде Удружења књижевника Србије, заједно са Душаном Милачићем, Ђузом Радовићем, Зораном Гавриловићем и Маријаном Јурковићем, критичарима са којима је водио оштре полемике.[33] Крајем деценије учествује на Другом југословенском фестивалу поезије (1958) и у припремама за Трећи југословенски фестивал поезије (1959), као члан српског пододбора. Било је планирано да се фестивал одржи на ауто-путу Београд-Загреб, „у част 40-годишњице КПЈ"[34]. Занимљиво је да се почетком марта ове године појавила најава за његову књигу есеја *Реч и време*,[35] која је изашла тек 1963.

Почетак нове деценије доноси већу динамику. Већ 1960. објављује своје прве текстове о песничкој традицији, као и предговор антологији песничког хумора под насловом *Урнебесник*, коју је приредио Васко Попа, а објавио Нолит у библиотеци „Орфеј". Током гласања за *НИН*-ову награду за најбољи роман објављен 1959. године, Мишић се залагао да се награда додели роману *Црвени петао лети према небу* Миодрага Булатовића,[36] али награда уопште није ни додељена на инсистирање Милана Богдановића, Велибора Глигорића и Борислава Михајловића Михиза. Током јануара учествовао је у делегацији писаца која се сусрела са америчким ауторима Солом Белоуом и Мари Макарти у Београду.[37] У мају ове године постаје и члан жирија за Седмојулску награду, једну од најважнијих у том тренутку у Србији. Поред њега, у жирију су и Војислав М. Ђурић, Зоран Гавриловић, Мухарем Первић, Миодраг Павовић и Ристо Тошовић.[38] Истог месеца, као део одабране групе писаца учествује у разговору са Жан-Пол Сартром, у оквиру његове вишедневне посете Југославији.[39] Крајем године учествује и на свечаној академији у организацији УКС поводом педесет година смрти Лазе Костића, као главни говорник.[40]

Наредна година донела је, после дужег времена, једну оштру полемику. Након Мишићевог текста о Растку Петровићу, објављеног у новембарском броју *Дела*, Мишића је оштро напао Марко Ристић, што ће довести до настанка текста „Шта је то косовско опредељење". Овај чланак, изворно објављен у *НИН*-у, спада у један од најзначајнијих у укупној Мишићевој библиографији. И у погледу друштвених догађаја, ова година се може сматрати занимљивом за Мишића. Током лета ове године, учествовао је, као део делегације савеза књижевника, у дочеку бразилског писца Леонсиа Басбаума, што је био део шире стратегије остваривања културних веза са несврстаним земљама.[41] Поново је у жирију за Седмојулску награду, која је награду доделила Добрици Ћосићу за роман *Деобе*.[42]. *НИН*-ову

---

[32] По сведочењу ауторке *Лагума*, према: Светлана Велмар-Јанковић, „Последњи витез", *Књижевне новине*, 15. 01–01. 02. 1997, стр. 11.

[33] Г. М. „Протекла година једна од најуспешнијих (Годишња скупштина Удружења књижевника Србије), *Борба*, 27. 01. 1958, стр. 5.

[34] „III jugoslovenski festival poezije", *Književne novine*, 25. 4. 1959, str. 1.

[35] „У издавачким предузећима", *Борба*, 01. 03. 1959, стр, 10.

[36] „Архива НИН-ове награде: Награда није додељена", *НИН*, 21. 11. 2023, доступно на: https://www.nin.rs/nin-ova-nagrada/iz-arhive/41383/dobrica-cosic-koreni (посећено 21. 03. 2025)

[37] Слободан Селинић, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019, стр. 231.

[38] „Формирана стручна тела за додељивање Седмојулских награда", *Борба*, 25. 5. 1960, стр. 8.

[39] Након сусрета са писцима, 11. маја, Сартр је сутрадан посетио фабрику трактора у Раковици, а са Титом се срео 13. маја. Више у: Слободан Селенић, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019, стр. 215.

[40] К. Бећирспахић, „Академија поводом 50-годишњице смрти Лазе Костића", *Борба*, 16. 12. 1960, стр. 6.

[41] Слободан Селинић, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019, стр. 282.

[42] „Награђени за уметност и културу", *Борба*, 7. 7. 1961, стр. 7.

награду добио је Радомир Константиновић за роман *Излазак*, објављен у Колу Српске књижевне задруге. Мишић је, као и већина чланова жирија, гласао за овај роман, а за *Хајку* Михаила Лалића гласао је само Велибор Глигорић.

За Ћосићеве *Деобе НИН*-ов жири је почетком 1962. донео једногласну одлуку, што је изазвало благу контроверзу јер је Ћосић тако постао први аутор који је двапут добио ову награду. Исте године, Мишић објављује први у серији текстова о књижевној фантастици, чиме отвара ново тематско поље своје есејистике. Следеће, 1963. године, из штампе му излази књига *Реч и време I–II* (са поднасловима „Искушења поезије" и „Песничко искуство") којима сумира свој рад педесетих и почетком нове деценије, али истовремено изоставља чак и онај мањи број текстова из четрдесетих који су се нашли у истоименом избору из 1953. На француски преводи кантату за солисте, хор и оркестар, коју је компоновао Душан Радић на основу песама Васка Попе. У немачком часопису *Wort in der Zeit* објављен је тематски блок о југословенској поезији, коју прати краћа варијанта Мишићевог предговора *Антологији савремене југословенске поезије*.[43] У овом периоду (1962–1965) Мишић је био повремени лектор за српскохрватски језик у Француској.[44]

Током 1964. године Мишић је објавио изборе из поезије и прозе Растка Петровића, а следеће, 1965. неколико важних чланака о свом схватању књижевне критике, затим поново о књижевној фантастици, али и о проблемима техничке цивилизације. Тиме је показао да се његов рад све више отвара ка ширим културолошким проблемима. Занимљиво је, међутим, да се у штампи појавила најава да ће на француском језику, под окриљем Унескоа, бити објављена антологија југословенског народног стваралаштва. Као приређивачи наведени су Војислав Ђурић и Зоран Мишић.[45] Следећа, 1966. година била је у делу књижевне јавности посвећена годишњици Војислава Илића, а из новинских вести о томе може се видети да Зоран Мишић све чешће постаје и гост телевизијских емисија посвећених књижевности. Тако је 12. маја ове године учествовао у емисији о Илићу, а стихове је читао Раша Плаовић.[46]

Ако је ова година протекла за Мишића већином неупадљиво, следећа је донела низ важних догађаја. Објављује важан чланак „Поезија и будућност", као и „Поезија и митско искуство". У новинама се и даље наводи као члан жирија за *НИН*-ову награду, која је једногласно припала Меши Селимовићу за роман *Дервиш и смрт*. У библиотеци „Српска књижевност у сто књига" прештампано је неколико његових препева у тому *Песнички преводи*, који је приредио Иван В. Лалић. Из штампе излази треће издање *Антологије српске поезије*, али се истовремено појављује и први озбиљан конфликт између Зорана Мишића и званичне партијске политике. Те године, као одговор на „Декларацију о називу и положају хрватског књижевног језика", изгласану 13. марта те године на пленуму Друштва књижевника Хрватске и објављену неколико дана касније, група српских писаца истог месеца „припремила је текст који је касније добио назив 'Предлог за размишљање'"[47], који је захтевао елементарно поштовање српских националних и језичких права у Хрватској. О овом тексту је дискутовано, а затим је потписиван на редовној седници УКС 19. марта, али како је ЦК СКС већ знао за овај догађај, убрзо су уследиле врло оштре казне. На самој седници, текст је читао Зоран Гавриловић, а један од главних заговорника потписивања текста био је Борислав Михајловић Михиз.[48] Међу потписницима је био и Зоран Мишић.[49] Сви чланови КПС који су потписали „Предлог за размишљање" кажњени су на састанцима својих основних партијских

[43] „'Wort in der Zeit' o jugoslovenskoj literaturi", *Književne novine*, 03. 5. 1963, str. 10.

[44] „Зоран Мишић", *Енциклопедија Српског народног позоришта*, доступно на: https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7397 (посећено 23. 03. 2025)

[45] „Наше народно стваралаштво на француском језику", *Борба*, 14. 7. 1965, стр. 7. Нисмо успели да пронађемо више података о овом издавачком пројекту.

[46] „Програм", *Борба*, 12. 5. *1966*, стр. 12.

[47] Слободан Селинић, *Србија и језички сукоб у Југославији 1967*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2017, стр. 117.

[48] Више детаља о друштвено-политичкој позадини, динамици доношења оба документа и механизмима реакције републичких руководстава видети у: *Исто*, стр. 96–152.

[49] *Исто*, стр. 143.

организација. Тако је ОО СК „Нолита" казнила Зорана Мишића укором, што је једна од већих казни, јер су изнад ње последња опомена и избацивање из партије.[50] Као олакшавајућа околност, која је омогућила да се једним гласом (18 : 17) комунисти запослени у „Нолиту" определе ипак за блажу варијанту, истакнуто је да је Мишић у свим својим активностима „увек био веран политици СКЈ у националним односима"[51]. На једном каснијем састанку књижевника чланова СКС, Мишић се бранио речима да је његов потпис означавао готово рефлексну реакцију и да „текст који је потписао није говорио оно што је осећао"[52].

Исте ове године, Мишић је последњи пут учествовао у пословима југословенске књижевне дипломатије – посетио је фестивал дечије поезије у Источном Берлину.[53]

Гледано из перспективе турбуленција око језичке политике, тешко је било очекивати да ће *Слово о светлости*, драмски текст састављен као колаж фрагмената из српске средњовековне књижевности, који је те године премијерно изведен 20. фебруара 1967. године у Новом Саду (и објављен као засебна књига), моћи дуже да остане на позорници: „Само дело скинуто је с репертоара након месец и по дана."[54]

Након ових догађаја, Зоран Мишић је све мање објављивао, али се не може рећи да је нестао из јавног живота. Током 1968. године у библиотеци „Орфеј" објављена је *Антологија француске фантастике.* Исте године, постао је главни уредник часописа *Књижевност*, у чијој новој редакцији су били и Светлана Велмар-Јанковић и Иван В. Лалић. Током 1969. у овом часопису објављује два своја дужа есеја од којих ће „Време јарости и игара" у нешто измењеном облику штампати и као реферат 1971. у оквиру Осмог међународног октобарског сусрета писаца, што ће бити и последњи прилог у његовој библиографији. На овој манифестацији учествовао је и претходне, 1970. године.

У јануару 1971. године, поводом прославе четврт века излажења *Књижевности*, говорио је на свечаности, заједно са Антонијем Исаковићем и Елијем Финцијем. Том приликом, доделио је прву награду *Књижевности* „младом књижевнику који се током године посебно истакао" чланцима у овом листу, а први добитник био је Марко Недић.[55] Током јула те године, учествовао је у анкети *Борбе* о томе шта је бестселер, давши лаконски одговор да то не зна тачно, али да је то обично књига за коју нико није претпостављао да ће се тако продавати.[56]

У фебруару 1972. године, на састанку Културно-просветне заједнице Србије, критиковао је предлог тзв. „Закона о шунду", сматрајући да ће бити врло тешко да се он спроведе, предлажући да се уместо екстра-пореза на шунд литературу, музику и стрипове, уведе ослобађање од пореза за дела високе културе.[57] Исте године, био је члан жирија Телевизије Београд за тв-драму (прва награда није додељена), а узео је и запаженог учешћа у расправи о новом закону о издавачкој делатности, којим је требало да буду укинути идеолошки постављени издавачки савети. Доследан у својој борби за слободу културе, поздравио је предлог закона „као мудар и далековид документ"[58].

Турбулентне 1974. године, поново учествује на Октобарским сусретима писаца, који су овај пут изазвали велику пажњу књижевне јавности јер је главни гост био Виктор Шкловски. На овим сусретима, Мишић је говорио о односу „песничког и критичарског искуства"[59], што

[50] *Исто*, стр. 190.
[51] *Исто*, стр. 201.
[52] *Исто*, стр. 232.
[53] Слободан Селинић, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019, стр. 29.
[54] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 139, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)
[55] „Четврт века 'Књижевности', *Борба*, 30. 01. 1971, стр. 12.
[56] Феликс Пашић, „Бестселер у једном примерку", *Борба*, 10. 7. 1971, стр. 11.
[57] „У пролазу ('Закон о шунду')", *Борба*, 27. 02. 1972, стр. 6.
[58] Г. Б. „Без савета у издавачким кућама", *Борба*, 28. 6. 1972, стр. 10.
[59] Г. Стевановић, „Права критика не трпи идолатрију", *Борба*, 18. 10. 1974, стр. 14.

показује да је суштински износио ставове из истоименог есеја објављеног још 1965. у *Политици*.

У светлу његове све ређе активности, која је била условљена прогресијом лошег здравственог стања, неочекивано звучи следећа вест из јануара 1976: „На позив Катедре југословенске књижевности критичар Зоран Мишић одржао је на Сорбони, у оквиру редовне наставе, предавање о савременом књижевном стваралаштву у Југославији."[60] Исте године, објављује коначни и канонски избор својих критика и есеја у Колу Српске књижевне задруге, под називом *Критика песничког искуства*. Пред сам крај године, две седмице након што је прославио педесет пети рођендан, умире у Игалу 28. децембра. Сахрањен је на Новом гробљу у Београду.

[60] „Предавање Зорана Мишића на Сорбони", *Борба*, 18. 01. 1976, стр. 8.

Српска култура и књижевност уочи Другог светског рата

Зоран Мишић у историји књижевности остао је запамћен превасходно као један од водећих, ако не и водећи критичар друге половине 20. века у српској књижевности, пресудно оријентисан на поезију. Међутим, његови први радови објављени су у годинама непосредно пре почетка Другог светског рата на територији Србије и Југославије, од 1938. до 1941. године. Овај кратак период, премда поетички ни изблиза важан као прва половина међуратне епохе, ипак је био динамичан у општим културним оквирима.

Идеологија интегралног југословенства, која је постала државна платформа за време диктатуре краља Александра Карађорђевића (1929–1931), изгубила је политичку важност након његове смрти (1934), и културни живот полако је почео да поприма различите националне предзнаке. Парадржавне организације које су имале известан удео у културном животу, па и уживале симпатије појединих књижевника, као што је соколски покрет (Милоша Црњанског) или Народна одбрана и Јадранска стража (Нике Бартуловића) губиле су јавни значај: „Политика реалног југословенства, коју је пропагирала влада Милана Стојадиновића, јасно се дистанцирала од интегралних Југословена и југословенских националиста спутавајући сваку њихову акцију. Југословенска унитаристичка мисао и југословенска расна култура коју је заговарала 'Народна одбрана' тако је, почев од средине 1935. године, била осуђена на прогонство из јавног живота."[61]Подела, боље рећи немогућност јединствене културне и књижевне сцене неминовно се одразила и на језичка питања, па у тим годинама долази и до све чешћих спорова између хрватских и српских лингвиста, које сигнализирају већ разлике између конкурентских правописа Александра Белића и Драгутина Боранића. Стварањем Бановине Хрватске (1939), те разлике биће још веће: „Посебно су млади хрватски лингвисти, заједно са Матицом хрватском и листом *Обзор* били у томе приљежни"[62], чиме су показали тежњу, током читаве ове деценије да „докажу како међу тим језицима постоји озбиљна разлика"[63]. У српској култури, ово окретање националном становишту маркирано је оснивањем Српског културног клуба (1937), међу чијим оснивачима су били неки од важних међуратних књижевних и културних делатника, попут Слободана Јовановића, Драгише Васића и Владимира Ћоровића. Тиме је ова организација окупила онај део српске интелигенције који је заговарао „националну акцију која би подстакла националну дисциплину и која би се заснивала на ситном конструктивном раду, плану, организацији, усмеравању националних енергија ка новим циљевима и идеалима превасходно економског и културног карактера".[64] Њихова парола била је „Где год је Срба – ту је Србија", односно да нема јаке Југославије без јаког српства.[65]

Истовремено, и поетичке промене које су наступиле у том периоду означиле су корените промене које су тешње повезале књижевност и идеологију у покрету социјалне литературе: „Зенит модернизма у српској уметности досегнут је крајем треће и почетком четврте деценије XX века. Међутим, то време већ показује прве знаке оспоравања уметничких новотарија и експеримената које критика све чешће проглашава снобовским екстраваганцијама и нонсенсом. Оно што је до тада призивало неспутану форму и апсолутно слободну мисао све више се мења потрагом за социјалном истином."[66] Социјална литература тиме је одбацила модернистички идеал аутономије уметности и подредила књижевност социјалној, идеолошкој мисији: „У овом концепту, уметничко, па и књижевно дело не само

[61] Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, Београд, Филип Вишњић, Београд, 2020, стр. 309.

[62] Петар Пијановић, *Српска култура 1900–1950*, Београд, Службени гласник, 2014, стр. 265.

[63] *Исто*, стр. 269.

[64] Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, Београд, Филип Вишњић, 2020, стр. 321.

[65] Уп. *Исто*, стр. 325, 329.

[66] *Исто*, стр. 201.

што треба да ствара нову вредност већ треба за њу и да агитује."[67] Ова промена постала је експлицитно видљива током полемике између присталица социјалне литературе и левих писаца окупљених око магазина *Печат* и Мирослава Крлеже. Све ове чињенице показују да су се полако формирали блокови, који су „обележили грађанска или десна и социјално ангажована или лева мисао. Но, постојао је и цео спектар другачијих идеолошких опредељења. Једно од њих чини средња линија која је у блоку тзв. грађанске левице безуспешно покушавала да помири вредности два основна и међусобно супротстављена идеолошка блока."[68] На тој позицији, средњој, стајао је и још увек главни часопис међуратне српске књижевности, *Српски књижевни гласник*. Током међуратне епохе, а посебно уочи Другог светског рата, био је „осетљив на тоталитарне идеје и преовлађујуће ауторитарне идеологије, без обзира на то да ли су те идеје леве или десне оријентације."[69] У вези са националним споровима, такође је покушавао да артикулише средњи правац, истрајавајући „на грађанству, југославизму, међунационалној и верској толеранцији".[70]

Унутар такве, културно-политички турбулентне, али поетички ретроградне ситуације појавио се млади Зоран Мишић. Испрва је деловао као преводилац, али је врло брзо објавио и прве критичке текстове, додуше ређе о домаћим књижевним приликама и делима.

Текстови из часописа *Дом и школа*

Рани прилози Зорана Мишића, објављени још за време похађања Друге мушке гимназије (данас Филолошка гимназија), били су књижевноисторијски, а не књижевнокритички. Објављени су у часопису *Дом и школа*, који је обухватао широк спектар радова истакнутијих ученика и имао специфичну функцију њиховог увођења у свет књижевности, што се види и из поднаслова часописа: „наставни, васпитни и књижевни часопис за средњошколце".[71] Часопис је основан 1938. године, а излазио је до 1941, да би почетком Другог светског рата на простору Југославије прекинуо рад. Главни и одговорни уредник часописа био је Миодраг С. Лалевић, тада наставник у Другој мушкој гимназији, доцније професор на Вишој педагошкој школи, фолклориста и писац граматичких приручника и речника, од којих су многи били коришћени у настави за време Мишићевог средњошколског образовања.[72] У том смислу, може се оправдано закључити да је управо он први препознао Мишићев таленат и омогућио му да се појави у ондашњој књижевној јавности. Истовремено, ова констелација показује и релативно висок грађански статус Зорана Мишића, с обзиром на то да је похађањем школе која је „уживала глас елитне гимназије"[73] имао и добре наставнике али и, тада ретку, прилику да објављује као гимназијалац.

Његов први текст, под називом „Леконт де Лил", објављен је у трећем броју часописа *Дом и школа*, у последњем кварталу 1938 (часопис је испрва излазио двапут месечно). У питању је коментар уз препев де Лилове песме „Подне", настао 1937, који такође потписује Мишић. Де Лилова песма преведена је делимично архаичнијим стилом, у којем се појављују и лексеме из епске народне поезије, што има оправдање јер је реч о песнику којег Мишић књижевноисторијски смешта на крај романтизма и почетак парнасизма: „Подне, к'о краљ лета, пун сунчева праха / Низ сребрне токе пада с неба плава".[74] Мишић већ у овом раном тексту показује књижевноисторијске компетенције које му омогућавају да доноси поуздане закључке. Према његовом младалачком суду, у којем се рефлектује тадашње разумевање развоја француске књижевности, де Лил је био „стваралац и теоретичар" парнасизма, који је,

[67] Петар Пијановић, *Српска култура 1900–1950*. Службени гласник, Београд, 2014, стр. 303.
[68] *Исто*, стр. 442.
[69] *Исто*, стр. 333.
[70] *Исто.*
[71] *Дом и школа*, 5/1938, стр. 1.
[72] „Биљешке о аутору", Миодраг С. Лалевић, *Епска и лирска народна поезија Васојевића*, Андирјевица, „Комови", 2000, стр. 81–83.
[73] Миодраг Јовичић, „Сећање на двојицу последњих предратних уредника *Српског књижевног гласника*", *Српски књижевни гласник*, трећа серија, 2/1993, стр. 111.
[74] Зоран Мишић, „Леконт де Лил", *Дом и школа*, 3/1938, стр. 47.

„супротно субјективистичкој уметничкој концепцији романтичара, поставио литератури строго артистичке циљеве (l'art pour l'art)"[75]. Ове циљеве Мишић описује као де Лилову тежњу да „уклони сваки лични моменат и обузда своје 'ја'."[76] Као најважнију де Лилову особину, међутим, Мишић наводи песимизам његове поезије као компоненту којом се овај песник наставља на поезију Алфреда де Вињија. Такође, као елементе који чине де Лилову песничку филозофију, Мишић наводи: „Мржња на католичанство, гнушање на светину, охоли песнички став према људским слабостима, главне су црте де Лилове филозофије."[77] Управо због високе стилске мере, као и рефлексивности, Мишић је и одабрао песму „Подне" јер она „најбоље илуструје филозофску концепцију Л. де Лила, поред тога што садржи битне одлике његова стила".[78] Из перспективе познијих текстова Зорана Мишића, истицање рефлексивне стране де Лилове поезије на првом, а стила на другом месту показује да је већ тада ова могућност лирског текста била у врху његових интересовања, иако је сам избор песника потврда већ познате традиције која је обликовала српску песничку модерну пре Првог светског рата.

То се види и из другог његовог прилога за часопис *Дом и школа*, релативно дужег књижевноисторијског написа „Поезија Алфреда де Вињиа". Текст је објављен недуго након првог прилога, у петом броју часописа, и на њега се надовезује у више књижевноисторијских елемената. Након кратког увода о настанку романтизма као стилске формације супротстављене класицизму, у коме наводи и његове главне поетичке одлике, Мишић одмах наглашава шта де Вињија одваја од осталих романтичара: „Вињи је једини мислилац међу романтичарима."[79] Наведена одвојено, ова реченица могла би бити само пример тачне књижевноисторијске оцене, али уколико се упореди са претходним текстом о Леконту де Лилу, она открива и битно интересовање аутора, које ће много касније бити потврђено текстом „Певање и мишљење" (1953). Мишић истиче да се у де Вињијевим стиховима „не огледају тренутне емоције; он своја осећања не износи непосредно, већ их кристалише у идеје, а ове изражава преко симбола".[80] За раног Зорана Мишића, супротно поетичко начело, карактеристично за романтичаре има и негативни вредносни знак. Лирски непродубљене и непреображене емоције су чинилац баналности јер „како су људске емоције свакодневне, самим тим постају баналне, а песнички поступак романтичара прелази у манир."[81] Одредивши се одречно према непреображеном емотивном слоју лирског текста, Мишић је истовремено употребио и формалистички аргумент за естетску оцену дела, који ће доцније често користити у текстовима о лошијој омладинској поезији у првој деценији након Другог светског рата.

Баналност као особина за Мишића је стилски проблем, што се види у додатној оцени о де Вињијевој изузетности: „У тој тежњи да се избегне свакодневност и баналност садржи се разлика између Виња и романтичара у погледу стила."[82] У том контексту, евидентно је да млади критичар питање стила и садржине лирског текста не одваја већ посматра у међусобном каузалитету. Ако се ове оцене погледају са друге стране, могла би да се успостави и, за послератни модернизам у Мишићевој оцени, важна паралела између рефлексивности и изражајне аутентичности. Отуда, није занемарљиво његово опажање да је узрок лошије рецепције француског песника управо био у том, за Мишића драгоценом поетичком квалитету: „Стил и језик Вињиев чистији је и истовремено мање напредан него у В. Ига. Све ово чини да је романтизам, као типично грађанска концепција, био приступачнији широј публици. Отуда лош пријем Вињиевих песама код читалаца."[83]

---

[75] *Исто.*
[76] *Исто.*
[77] *Исто*, стр. 48.
[78] *Исто.*
[79] Zoran Mišić, „Poezija Alfreda de Vinjia", *Dom i škola,* 5/1938, str. 44
[80] *Isto*, str. 45.
[81] *Isto*.
[82] *Isto.*
[83] *Isto.*

Дискретно наглашавање онога што је најбоље у поетици једног песника, насупрот његовом рецепцијском статусу показује и извесну врсту разумевања статуса поезије карактеристичну за модерност. Наиме, имплицитни став који се може интерпретирати из ових Мишићевих оцена јесте да аутентични песник није онај који има изражен грађански статус већ онај који, због високих одлика своје поетике, код исте те, грађанске публике, наилази на неразумевање. Због тога је важна и једна, помало неочекивана, али складно уклопљена оцена о актуелности Вињијеве поезије: „Ван ових разлика, које су већином формалне природе, оно што Виња чини оригиналним, а његове идеје још увек актуелним, то је његова мисаона поезија, која садржи читав један филозофски систем."[84]

За читаоца који раним Мишићевим текстовима приступа из перспективе његових најважнијих послератних текстова, истицање идеја као нечега што код песника може бити „још увек актуелно" може да сигнализира одређено колебање између иманентног и дискурзивног читања де Вињијеве поезије, које би занемарило разлику коју у значењу прави природа лирског текста. Међутим, редослед нагласака у Мишићевој реченици показује нешто друго – управо је мисаона поезија оно што идеје чини актуелним у модерности, а не обрнуто. Имплицитно значење ове оцене јесте да рефлексивност, изражајна аутентичност и оригиналност представљају особине Мишићевог идеалтипског песника не уопштено већ у модерном добу. То, такође, означава и да романтичарска осећајност таквој модерности не припада. У том смислу, из овог текста је уочљиво да су неки од кључних елемената књижевнокритичке идеологије Зорана Мишића у његовој најзначајнијој и најплодотворнијој фази биле назначене још у његовим раним радовима.

Као кључну одлику де Вињијевог мисаоног система Мишић препознаје песимизам. Критичар не наводи, нити је то било очекивано од тако младог аутора, шта би песимизам могао да буде, али препознаје његове особине у песниковој обради лика генија, у песми „Мојсије". Према Мишићевом суду, де Вињијев старозаветни пророк осуђен је на „вечиту усамљеност и неразумевање"[85] због тога што се „својим духовним способностима разликује од других људи", али му та особина омогућава и да „дубље схвата суштину проблема људског живота" и „боље него остали, да прозре наше поступке".[86] У овом топосу усамљеног генија де Виња јамачно наследује типској романтичарској поезији, али се песимизам огледа у нечем другом – односу према природи као још једном топосу ове стилске формације. Мишић у том моменту проналази разлику.

Де Вињијев Мојсије је „исповест сваког генија који не може да пронађе себи равна"[87], зато „песнику остаје природа, која је утеха свима, која лечи све ране".[88] Међутим, за разлику Ламартина или Игоа, „за Виња она је гроб".[89] На овом месту се види на који начин је књижевноисторијска ерудиција Мишићу била потребна да би уочио разлику важну за разумевање де Вињијеве поетичке изврсности – она је у смисаоном преобликовању романтичарског топоса.

Приметно је и да Мишић, покушавајући да изрекне општији суд о поезији француског аутора, са плана појединачне песме и њеног лирског субјекта прелази на појам „песника". Тиме као да жели да, прескочивши један од темељних постулата модерне књижевне критике, онај о несаобразности лирског субјекта са аутором песме, заправо каже нешто више о поетици Алфреда де Виња, што би подразумевало и да сам појам „песника" у овом случају значи нешто делимично другачије у односу на уобичајено значење те лексеме у биографској књижевној критици, односно „спољашњем приступу" у тумачењу књижевног дела. Појам песника у том случају више је саобразан појму генија, него историјском портрету Алфреда де Виња. Ова особеност огледа се и у томе што у наставку текста нема биографских детаља из

[84] *Isto.*
[85] *Isto*, str. 46.
[86] *Isto.*
[87] *Isto.*
[88] *Isto.*
[89] *Isto.*

живота песника већ се анализа наставља тематским наслојавањем, у извесној врсти крешенда, оних акцената који појачавају утисак антрополошког песимизма у стиховима овог аутора.

Са мотива природе у де Вињијевој поезији Мишић прелази на фигуру Бога, којој се лирско Ја обраћа као јединој могућој адреси која може ублажити егзистенцијалну драму: „Ако је природа охола и равнодушна, ако је њена лепота варљива и доброта лажна, невољник се обраћа небу и од Бога тражи правду. Али правде нема: Бог се свети очевима на невиној деци (’Јевтејева кћи’); невин и крив заједно страдају (’Потоп’); као сенка што прати човека, тако несрећа лута и вреба нас.”[90] Да би илустровао дубину де Вињијевог песимизма, Мишић цитира завршне стихове његове песме „Маслинова гора”:

Ако нас је небо оставило као побачени
свет,
Праведник ће ту отсутност дочекати с
презрењем,
И одговориће само хладним ћутањем
На вечно ћутање божанства.[91]

Према Мишићевом суду, ови стихови представљају важно полазиште за темељни закључак о Вињијевом песимизму. Да би њихову општост поткрепио, и тиме песника представио и као мислиоца, Мишић цитира и делове из његовог дневника, о борби праведника против неправедног неба: „Сви који су се борили против неправичног неба побуђивали су дивљење и потајну љубав људи.”[92] На тај начин Мишић је покушао да покаже да мисаони слој де Вињијеве поезије резонира у његовим дневничким записима, што омогућава да се из једног песничког опуса индукује модерни поглед на свет. Тај поглед на свет, међутим, није сасвим нихилистички већ садржи и једну активистичку компоненту. Њу Мишић препознаје у разлици између де Вињијевог и де Лиловог песимизма. Тај закључак преузет је из текстова Миодрага Ибровца, али се не цитира експлицитно, што ће бити његов манир и у текстовима након Другог светског рата. Оно што је у овом кораку прављења синтезе о де Вињију важно јесте препознавање стоичког момента. Он се огледа у хуманитстичком одговору на Божје одсуство: „У недостатку Божијег откривења, човек ће себи створити унутрашњу религију дужности и части.”[93] Као додатну илустрацију за тај суд, Мишић, без даље анализе, наводи роман француског аутора *Робовање и величина војничког позива* (1835). Роман је на српском као целина[94] објављен 1912, са предговором Миодрага Ибровца у издању Српске књижевне задруге, што додатно показује потребну меру стручне компетенције код младог Мишића. Истовремено, одабир теме и литературе, као и њихове рецепције, показује и на који је културни слој Мишић био упућен. Реч је о модерној грађанској култури у српској књижевности.

Упућивање на Миодрага Ибровца потврђује ту културну усмереност Зорана Мишића у његовој раној фази. Као и други водећи хуманистички интелектуалци у Србији прве половине двадесетог века, и Ибровац је био под снажним француским утицајем. Према већ устаљеној оцени, „паризлије” су били „главни представници јавног и књижевног живота у Београду […] француски ђаци којих је највише било на Универзитету и који су француске књижевне узоре катакад некритички узимали за пример, као највишу меру књижевног укуса.”[95] Међу њима, Миодраг Ибровац заузимао је посебно место, јер је био „дугогодишњи професор француског језика и књижевности на Филозофском факултету у Београду и један од страсних поклоника

[90] *Isto*, str. 47.
[91] *Isto.*
[92] *Isto.*
[93] *Isto.*
[94] Претходно су излазили делови у часописима *Босанска вила* и *Дело*.
[95] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 193.

француске мисли", истовремено и „оснивач Српског ПЕН-клуба и академик".[96] Ибровца, већ као професора универзитета, за академика је управо предложио Богдан Поповић 1940[97], што додатно указује на традицију која обликује ране Мишићеве представе о књижевној уметности.

Осим поменутог предговора, Ибровац је о Алфреду де Вињију одржао и јавно предавање на Коларчевом народном универзитету 12. новембра 1938, за које сам наводи да је „делом објављено у предговору *Робовања и величине војничког позива*"[98]. Игром случаја, не мање важном за разумевање књижевнокритичких становишта Зорана Мишића, предавање је објављено исте године када је његов аутор примљен у академију, односно када је и Мишић објавио свој текст. У том смислу, ова коинциденција показује извесну врсту закономерног праћења знакова културног живота у делу Зорана Мишића, која ће посебно бити изражена у каснијим његовим делима, али може објаснити и чињеницу да је као врло млад критичар добио, такође пре Другог светског рата, прилику и да објављује у *Српском књижевном гласнику*, о чему ће касније бити речи.

Све кључне оцене из Мишићевог текста могу се пронаћи у Ибровчевом предговору, као и у предавању које је прештампано као брошура. Прегнатна оцена о де Вињијевом песничком поступку, да „он своја осећања не износи непосредно, већ их кристалише у идеје, а ове изражава преко симбола",[99] готово у целости је преузета из Ибровчевих радова. У предговору де Вињијевом роману академски романиста истиче: „Ослободивши своју емоцију свега личног и стварног, он је претвара у идеју, коју заогрће символом и изражава сликом."[100] У брошури, непуне три деценије касније аутор понавља исту мисао: „Своју емоцију он претвара у општу идеју, коју заогрће символом и изражава сликом."[101] Оно што разликује Мишићеву употребу истог закључка у односу на изворник јесте место у тексту и распоред акцената. Док се у Ибровчевим радовима ова оцена налази након биографских података и запажања о нихилизму, у Мишићевом тексту нема трагова биографске методе, а цитирани исказ налази се у уводним деловима текста. То показује и различита интерпретативна усмерења, упркос евидентним позајмљивањима. Док Ибровац покушава да синтетише портрет Алфреда де Вињија, у којем своје место има и његово порекло и живот, на основу чега се суд о поезији изводи тек након разматрања биографије и идејног слоја дела, у Мишићевој перспективи је управо идејни слој структурно повлашћен као највреднија заоставштина де Вињијеве поезије. У тој прерасподели акцената открива се разлика између књижевнокритичке и књижевноисторијске намере: док се прва обликује у односу на (саморазумеване) захтеве савремености, друга тежи целовитости увида. Другим речима, Зоран Мишић истиче оне аспекте де Вињијевог дела који могу резонирати у модерности, док Миодраг Ибровац тежи да представи Алфреда де Вињија више унутар координата доба у којем је стварао.

Ово је примерно и код других позајмица из Ибровчевог текста. Већ цитирани Мишићев закључак да ће, услед Божјег одсуства, човек „себи створити унутрашњу религију дужности и части"[102], у Ибровчевом тексту гласи тек незнатно другачије: „Остављен сам себи, човек ће створити једну унутрашњу религију дужности и части."[103] Теза о усамљености генија, у Ибровчевом предговору врло је слично стилизована: „Једна од главних идеја Вињиевих то је

[96] *Исто.*

[97] Жељка Јанковић, „Српско-француске просветне везе у периоду 1936–1940.", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолкло*р, бр. 82, 2016, стр. 130.

[98] Миодраг Ибровац, *Алфред де Вињи: песник поноса и ћутања*, Београд, Коларчев народни универзитет, 1940, стр. 5.

[99] Zoran Mišić, „Poezija Alfreda de Vinjia", *Dom i škola*, 5/1938, str. 44

[100] Миодраг Ибровац, „Алфред де Вињи", предговор у: Алфред де Вињи, *Робовање и величина војничког позива*, Београд, Српска књижевна задруга, 1912, стр. XXVIII.

[101] Миодраг Ибровац, *Алфред де Вињи: песник поноса и ћутања*, Београд, Коларчев народни универзитет, 1940, стр. 20.

[102] Zoran Mišić, „Poezija Alfreda de Vinjia", *Dom i škola* 5/1938, str. 47.

[103] Миодраг Ибровац, „Алфред де Вињи", предговор у: Алфред де Вињи, *Робовање и величина војничког позива*, Београд, Српска књижевна задруга, 1912, стр. XXVI.

идеја о фаталности генија. Геније је кобан дар за човека, и он га окружује самоћом и тугом."[104] Међутим, закључак код оба аутора показује извесну разлику. За Мишића, де Вињи је хуманиста, управо због емпатије према људској патњи: „Песник који је рекао: 'ја волим величанство људских патњи', који је од тога створио себи религију и ставио у ред богова савест, дужност и част, заслужује да се о њему данас говори као о једном од највећих хуманиста света."[105] Ибровац се тек у закључку предговора дотиче де Вињијевог стила, да би га коначно упоредио са француским ауторима његове генерације и у завршним параграфима навео податке о његовој рецепцији у српској књижевности. У брошури из 1940. додао је компаративне сличностима у српској књижевности, и такође покушао да повеже де Вињија са актуелним тренутком, али уз другачији акценат.

Према његовом суду, „песимизам постаје клица великодушног осећања људске солидарности", односно „постаје моћна полуга напретка, јер нас нагони да, незадовољни садашњим стањем, тражимо боље."[106] Уопштавањем поетичко-филозофских закључака на друштвену раван, Ибровац модерни тренутак пре свега препознаје као социјално динамичан: „У томе је велика морална заслуга Алфреда де Виња; тиме је он претеча нашега неспокојног времена, које растрже тежња ка једном још далеком идеалу друштвене правде."[107] Изречена 1938, а објављена 1940, ова напомена о друштвеној правди као идеалу који се може довести у везу са де Вињијевом поезијом, без обзира на то колико је веза између њих лишена чврше аргументационе основе, показује колико је у закључку Ибровац друштвено-политички актуелнији у односу на Мишићев неодређени хуманизам. Са друге стране, упадљива диспаратност између идеала друштвене правде као проактивног и револуционарног са једне, и стоицизма са друге стране, указује и на прикривену идеолошку намеру члана Српске краљевске академије. Она је тим више наглашена ако погледамо да се у структури предговора из 1912. године ова мисао не налази на повлашћеном месту.

Сарадња са *Српским књижевним гласником*

Са објављивањем препева и књижевнокритичких песама у *Српском књижевном гласнику* Зоран Мишић почео је већ децембра 1939. године, у броју 8, где су објављени његови препеви две песме Шарла Бодлера: „Réversibilité" и „Лезбос".[108] У поређењу са савременијим препевима, који се данас сматрају репрезентативнима, као што су Борислава Радовића или Николе Бертолина, уочава се нешто старија техника доследног версификацијског преношења Бодлеровог стиха. У обе песме Мишић је француски александринац, „централни метар читаве француске поезије класичног раздобља"[109] пренео у српском дванаестерцу карактеристичном за раздобље модерне у нашој књижевности, са цезуром после шестог слога, али другачије мелодијске и ритмичке структуре у односу на француски оригинал због трохејске природе српског метра. Борислав Радовић, међутим, саветовао је да се француски александринац препева као четрнаестерац, да би се „већма очувала и верност ритму и дословност текста". Због тога међу савременим преводиоцима са француског преовладава мишљење да „најближи ритмички еквивалент Бодлеровог александринца у оквиру српске песничке традиције је силабички четрнаестерац."[110] Разлика између Мишићевог и препева у четрнаестерцу видљива је ако упоредимо прве строфе „Реверзибилности". У препеву из 1939. она гласи:

Анђеле радости, да ли знаш за тугу,

---

[104] *Исто*, стр. XXI.

[105] Zoran Mišić, „Poezija Alfreda de Vinjia", *Dom i škola,* 5/1938, str. 47.

[106] Миодраг Ибровац, *Алфред де Виње: песник поноса и ћутања*, Београд, Коларчев народни универзитет, 1940, стр. 19.

[107] *Исто*, стр. 20.

[108] Шарл Бодлер, „Réversibilité", „Лезбос", *Српски књижевни гласник*, 8/1939, стр. 460–463.

[109] Леон Којен, „Напомене", у: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, превео Леон Којен, Београд, Чигоја, 2021, стр. 201.

[110] *Исто.*

јецаје, досаду, срамоту и грижу,
и нејасне стрепње што се у ноћ дижу
и срце нам стежу у роптању дугу?
Анђеле радости, да ли знаш за тугу?[111]

У препеву Николе Бертолина одабир четрнаестерца даје битно другачији ритмичко-мелодијски ефекат:

Анђеле пун радости, знаш ли за час тескобе,
За зебњу и кајање, за јецај, знаш ли за страву
Што у грозним ноћима притиска трепераву
Грудву срца, ко прсти што грудву земље дробе?
Анђеле пун радости, знаш ли за час тескобе?[112]

Мелодичност Мишићевог препева ближа је духу српског језика, али то може да буде и проблем. Према речима Радивоја Константиновића, „Преводилац поезије несумњиво мора водити рачуна о традицији књижевности језика на који преводи иначе се може догодити да превод звучи одвећ познато, дакле неубедљиво."[113] Мишићев препев звучи као поезија српског симболизма, у симетричном дванаестерцу, што су доцнији преводиоци покушавали да избегну, „нарочито после Дучића и Ракића".[114] У том смислу, може се рећи да је као преводилац, макар у овој фази свог стваралаштва, тежио што више да текст уподоби законитостима језика реципијента и да доследније прати формални облик изворника, што је принцип који је у модернијим препевима напуштен. У питању је битна разлика, која указује на одабрани Мишићев метод, јер се преводилац тежњом за верности слогу наместо ритму „опредељује за одређењу хијерархију вредности изворног текста".[115]

Следујући већ заснованом моделу, Зоран Мишић препевао је у дванаестерцу и чувену Бодлерову песму „Балкон". У истом метру препевао ју је и Никола Бертолино, али уз битно наглашене разлике у смислу, које се највише тичу односа једнине и множине у другој строфи, у којој се јавља насловни мотив. У Мишићевом тексту, тежиште је на непрекидности слике, због чега је мотив балкона делимично померен у други план:

У вечери дуге, жаром обасјане,
док балкони тону у сунчевој јари,
груди су ти благе и очи поспане.
Шапутасмо пуно неумрлих ствари
у вечери дуге, жаром обасјане.[116]

Никола Бертолино прву слику строфе синтаксички је онеобичио, умањујући граматичку чврстину стихова, тако да светлосни ефекат заласка сунца који се види на балкону буде истакнутији, као и паралела између ватре у камину и сунца на заласку. Еротски моменат појачан је одсуством мотива очију:

У вече кад угаљ жари из таме,
Вече на балкону, пуно магла рујних,

[111] Шарл Бодлер, „Réversibilité", *Српски књижевни гласник*, 8/1939, стр. 460.

[112] Шарл Бодлер, *Цвеће зла. Париски сплин*, превели Бранимир Живојиновић, Никола Бертолино и Борислав Радовић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 77.

[113] Radivoje Konstantinović, „O prevođenju poezije", u: *Teorija i poetika prevođenja*, ur. Ljubiša Rajić, Beograd, Prosveta, 1981, str. 134.

[114] *Isto*.

[115] *Isto*, str. 122.

[116] Шарл Бодлер, „Балкон", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1940, стр. 256.

Како нежне беху твоје груди за ме!
А речи нам пуне вечности нечујних
У вече кад угаљ жари се из таме.[117]

Задржавањем синтаксичке структуре српског језика, Мишић је поново посегнуо за мелодијским ефектом који је више у складу са српским језиком. Истоветни модел, већ карактеристичан за његову преводилачку поетику, применио је и преводећи „Елегију"[118] Албера Самена и „Делфику"[119] Жерара де Нервала. Тиме је, парадоксално, наговестио и сопствену меру разумевања поетике предратне модерне у српској поезији, што може имати посебан значај у контексту полемике, коју је водио преко десет година касније, против заступника послератног тзв. реализма у поезији.

До краја 1940. године Мишић је објавио и препев дела поеме „Иродијада" Стефана Малармеа. Избор француског аутора није случајан јер је управо овај песник имао повлашћен статус међу првом послератном генерацијом песника, а истовремено био и предмет врло оштре критике Богдана Поповића[120], управо на страницама *Српског књижевног гласника*. Поповићева критика Малармеове поезије имала је за циљ да негативно одреди водеће појаве у српској поезији: „Малармеовом књижевном делу Поповић је признавао само незнатне вредности, прегршт добрих стихова и превод Поовог *Гаврана*, све очито у намери да омаловажи избор младе генерације стваралаца који у Малармеу проналазе дубоку поезију и филозофију."[121] Међутим, Поповић није могао мислити на Малармеову „Иродијаду" када је 1921. писао свој текст јер је она објављена тек 1926, на основу увида у песникову рукописну заоставштину. Због тога је она много више могла да утиче на надреалисте, који су Малармеа такође сматрали својим претходником. Амерички историчар књижевности Валас Фоули сматра да је управо Малармеова „Иродијада" веза надреалиста и романтичара. Према његовим речима, ова поема стоји на средокрађи „између Бодлерових *Сагласја* и активности надреалиста 20-тих и 30-тих, када је експериментисање у проучавању веза између човека и материјалног света отишло прилично далеко, и када су фигуре човека и објеката у чисто материјалном свету биле помешане у сновима и уметничким креацијама."[122] У том контексту, „поема није иницијација толико у надреалистички метод, колико у циљеве надреализма."[123] У том контексту је важан и суд који је изрекао Тристан Цара, да Маларме „растаче тврди бетон једне тврђаве коју су сматрали неосвојивом: синтаксе", а логично је и поштовање које је овом симболисти „Бретон у почетку указивао".[124]

У односу на прве текстове Зорана Мишића, Малармеова поема може имати везу и преко одређених интерпретација које су везане за почетак друге сцене и Иродијадине речи о лепоти. Мотив лепоте као смрти, ако се посматра као „кулминација читавог века филозофских увида, обично одређених као песимизам",[125] може се довести у вези у са акцентовањем песимизма Алфреда де Виња у раном тексту српског критичара. У односу Зорана Мишића према Стефану Малармеу отуда постоји сустицај личног афинитета и поетичког духа времена, што

[117] Шарл Бодлер, *Цвеће зла. Париски сплин*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999, стр. 75.

[118] Албер Самен, „Елегија", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 5/1940, стр. 344.

[119] Жерар де Нервал, „Делфика", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 5/1940, стр. 422.

[120] Богдан Поповић, „Стефан Маларме, симболизам и други 'изми'", *Српски књижевни гласник*, нова серија 6/1921, стр. 397–400.

[121] Милан Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, докторска дисертација, Филолошки факултет – Универзитет у Београду, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4067/Disertacija.pdf (посећено 17. 11. 2024)

[122] Wallace Fowlie, *Age of Surrealism*, Ohio, The Swallow Press and Wiliam Morrow and co., inc., 1950, pg. 76.

[123] *Исто*, стр. 77.

[124] Moris Nado, *Istorija nadrealizma*, preveo Nikola Bertolino, Beograd, BIGZ, 1980, str. 53.

[125] Wallace Fowlie, *Age of Surrealism*, The Swallow Press and Wiliam Morrow and co., inc., Ohio, 1950, pg. 66.

ће се нарочито видети у препевима и прилозима из 1940. и 1941. године. Тај сустицај, истовремено, мења и природу гласила у којем је препев објављен, јер прихватање Малармеа на страницама *Српског књижевног гласника* означава формирање обриса „нове границе традиције" у којој се чита „не само коначно прихватање и Малармеове поетике".[126]

Исте године кад и „Херодијаду", Зоран Мишић је објавио и препев „Фауновог поподнева"[127], који, вероватно грешком, није потписан јер се Мишићево име налази у регистру имена сарадника LX књиге *Српског књижевног гласника*. Следеће, 1941. године, објавио је препеве сонета „Самртне муке"[128] опет у симетричном дванаестерцу, али у четвртом броју, од 16. фебруара 1941. објављује не само нове препеве већ и сопствену песму под називом „Помен", као омаж и увод Малармеовим лирским некролозима.

Песма је написана као сонет, у дванаестерцу. Након ње следи пет Малармеових сонета, следећим редом: „Гробница Едгара Поа", „Гробница Шарла Бодлера", „Гробница" (посвећена Полу Верлену), „Почаст" (посвећена Рихарду Вагнеру) и „Сонет".[129] Као јединствен пример Мишићевог стихотворства, песма обједињује у себи како загробни амбијент Малармеових некролога, тако и песнике о чијој смрти је француски симболиста певао. Из бележака на крају броја види се да су Малармеове песме настале пригодним поводом[130], што и уводни сонет преводиоца чини сличним:

Лабудових крила сен предано крије
спомен тих кад мисли неспокојној збори
тајну Малармеа што у огњу гори
вечном где Будућност злослутна се свије

над гробницом мрачном Учитеља чије
име символ вере свемира не створи
где се дух вечито са телом не бори
и чудесне речи нове алхемије

издишући лебде као језик пламни
у дубини пакла и понора тамни'
над суморним челом песника Рембоа

где од Бога послан изнад сени бледи'
Бодлера, Вагнера, Верлена и Поа
Маларме силази да хаос уреди.[131]

Верленовој фигури Мишић је придодао космогонијске елементе, као фактор који је послат од Бога да исправи хаос у доњем свету, што у метафоричком смислу одговара значају који овај песник има у међуратној поезији. Тиме се песник „Иродијаде" издиже изнад својих претходника, што у апсолутној дијахронијској перспективи представља тек субјективан став, али у синхроној, Мишићу савременој, има поетички значај. У овом сонету као да је будући антологичар наговестио књижевноисторијску синтезу места Стефана Малармеа између Бодлера и надреализма, коју смо навели раније. Симболички значај овим препевима даје

[126] Изабела Константиновић, „Трагом преводе сонета, препева и традуколошких подухвата у једном часопису", у: *Сто година Српског књижевног гласника: Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметности – Матица српска, 2003, стр. 243.

[127] Стефан Маларме, „Фауново пободне", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 2/1940, стр. 92–94.

[128] Стефан Маларме, „Самртне муке", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 2/1941, стр. 115.

[129] Стефан Маларме, „Сонети", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1941, стр. 270–272.

[130] *Исто*, стр. 327–328.

[131] Зоран Мишић, „Помен", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1941, стр.269–270.

чињеница да заузимају последње место међу Мишићевим предратним франкофоним преводилачким подухватима. Након њих, написао је важну критику песничких превода са француског, о којој ће касније бити речи. Истовремено, таква синтетичка визија додатно наглашава значај „утемељења које је модерно песништво добило делом Малармеа", чиме је поново за контекст *Српског књижевног гласника* назначено и „померање граница традиције, у коју сада улази по њему [Зорану Мишићу] и дело Малармеа".[132] Ако је своје прве радове Зоран Мишић посветио традицији која је обликовала магистрални ток културе, парнасо-симболизму, прве препеве и ретке стихове посветио је традицији коју је одабрао – модернистичкој, готово у потпуном складу са геслом Томаса Стернса Елиота из чувеног есеја „Традиција и индивидуални таленат" (1919) да се традиција „не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом".[133]

Мимо Стефана Малармеа, Зоран Мишић објавио је и низ препева других песника, од којих и два са енглеског језика. У првом броју 1941. године, Мишић је објавио препев Шекспировог XXXIII сонета, под насловом „Сунца и облаци", изведеним из смисла почетних стихова прве две строфе.[134] Прво што је приметно јесте да је препев изведен не у форми елизабетанског сонета, већ у форми риме ABAB CDCD EEF GGF, која више одговара италијанском, петраркистичком сонету или француском, ронсаровском сонету. Овај Мишићев одабир опет се чини специфичном потврдом његовог метода: увек се ослањао на постојеће наслеђе српске књижевности, па је и у погледу сонета одабрао оно које је већ забележено у српској поезији. Одабир стиха, симетричног дванаестерца, потврђује ову особину:

„Видео сам јутра пуна вечне славе
где брегове оком владалачким заре,
позлаћена лика целивају траве
шаљући небеске потоцима даре.

Ал' облаци густи над сунцем се свију,
покрију му чело праменима ружним,
и свет заборављен од лица му крију
док западу плови са тим трагом тужним

Тако јутром сунце обасја и мене
са победним сјајем у дну моје зене
и тренутак само блед ми лик украси:

Облаци се густи испред сунца шире.
Ал' га моја љубав ипак не презире:
наша звезда тамни кад се сунце гаси."[135]

Већина превода Шекспирових сонета који се данас сматрају релевантним поштовала је структуру строфа изворника. У препевима Данка Анђелиновића или Стевана Раичковића (на основу прозног превода Живојина Симића) сонет је само насловљен, као и у изворнику, својим бројем, док је стих једанаестерац, са цезуром после 5. слога. Због тога се већ на прво читање уочавају велике разлике у односу на Мишићев:

[132] Изабела Константиновић, „Трагом преводе сонета, препева и традуколошких подухвата у једном часопису", у: *Сто година Српског књижевног гласника: Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметности – Матица српска, 2003, стр. 252.

[133] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 34.

[134] Виљем Шекспир, „Сунца и облаци", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 1/1941, стр. 23.

[135] *Исто.*

„Видех где ласка, јутро сунца пуно,
Планинском врху сувереним оком,
И љуби поља у зелено руно
Златом свог лица – и сја над потоком;
И одмах затим пушта да се сјате
Тамни облаци око златног вида
И напуштеном свету сјај ускрате,
Те се – већ клони западу од стида.
И моје сунце блиставога сјаја
Једнога јутра сјаше ми сред чела;
Али, вај, само један сат то траја,
А сад га облак скрива од мог тела.
Ја га не кривим: ако сунце неба
Зна да потамни – у земаљско треба."[136]

Мишићев препев ритам и структуру како Шекспировог сонета, тако и његовог стиха, стофе и риме прилагођава српској песничкој традицији, док адекватнији препеви покушавају да ритмичко-мелодијски ефекат шекспировског сонета остваре у могућностима српског језика. Мишићев покушај, међутим, има историјску вредност јер показује путању којом су препеви Шекспирове поезије дошли до свог садашњег облика. Између Мишића и Раичковића (уз Живојина Симића) стоји дело Данка Анђелиновића, које је искоришћено за последњи том *Целокупних дела* Виљема Шекспира у издању из 1963. У његовом препеву, ијекавском, овај сонет звучи битно другачије у односу на оба, али сличније Мишићевом:

„Ја видјех славу многог јутра млада,
Што оком горске врхунце зачара,
Пољупце просу прек' зелен-ливада,
Низ блиједе воде прах алкемичара.
Ал' за трен тешки облаци га скрише,
И небеско му потамнише лице,
И погледу му бијели свијет сакрише,
На запад докле оно пада нице.
Тако и моје сунце јутра једног
Побједним сјајем на мом лицу сину,
Ал' сат тек један, јао мене биједног,
Било је моје – и за облак мину.
Стог' га не корим, јер кад небескога
Сјај Сунца тамни – може и људскога."[137]

Дијахронијски посматран, Мишићев препев показује две особине. На првом месту, одабир дужег стиха омогућава прозирнију мелодиозност, са мањим бројем скраћивања речи него у Раичковићевом и поготово Анђелиновићевом препеву. Због тога, он је српском читаоцу разумљивији и ближи. На другом месту, овај препев више је потврда Мишићеве књижевноисторијске свести о недостајућим преводима класика светске књижевности у српској култури него што је естетски значајан. Као потврду ове свести, вреди навести Раичковићеву реминисценцију из „Поговора" (1977) уз његов препев. Српски песник истиче да се управо шездесетих, када је Анђелиновићев превод увелико циркулисао и као део српских издања Шекспирових сабраних дела, са Живојином Симићем причао како превод није

[136] Стеван Раичковић, *Препеви. Сабрана дела Стевана Раичковића*, т. 9, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1998, стр. 43.
[137] Viljem Šekspir, *Soneti i ostala poezija*, preveo Danko Andjelinović, Beograd, Kultura, 1963, str. 56–57.

комплетан јер управо књига поезије још увек није преведена: „Читав разговор сводио се на једну, али невероватно јаку и опојну реченицу: још само ова књижица и Шекспир би у целости постао и српски писац!”[138] Чињеница да посао, који је Зоран Мишић само наговестио двадесетак година раније, тада још увек није био завршен, те да је дијалекатска обојеност Анђелиновићевог препева онемогућавала да се он сасвим прихвати као српски, показује и тежину посла са којим се, макар и сасвим парцијално, сусрео млади Зоран Мишић пре Другог светског рата. Истовремено, искуство препевавања Шекспирове поезије није било једино – већ на следећој страници истог броја *Српског књижевног гласника*, објавио је и препев Вордсвортовог сонета „Вече на обали”. Распоред рима у катренима и терцетима поново је укрштен, док је у изворнику[139] обгрљена рима, али овога пута ни у енглеском тексту није елизабетански сонет. Као и енглески песник почетком деветнаестог века, и Мишић се определио за десетерац, што показује методичку доследност у употреби парних силабичких стихова, која се може, међутим, разумети и као извесно одступање од компликованијих, непарних решења.

Искуство које је стекао преводећи поезију Мишић је у сам освит рата усмерио и на специфичан вид књижевне критике, а то је критика превода. У питању је редак вид књижевне критике о коме није толико писано код нас, па је и оно мало теоријских радова настало на основу праксе превођења и оцењивања превода. Никола Бертолино у већ цитираном тексту „О критици превода поетских дела” наводи два вида ове критике, чијом синтезом се добија најбољи резултат. Разлика између њих је у одговору на питање шта је предмет критике: „да ли превод као завршено и аутономно књижевно дело, или превод као процес превођења”.[140] Критика превода, такође, „морала би првенствено да установи јели историјски тренутак изворника иза или испред историјског тренутка књижевности у коју он улази преводом, и је ли превод сачувао или пореметио тај однос.”[141] У том смислу, поред познавања језика изворника, као и књижевноисторијских компетенција у сопственој књижевности, критичар превода мора познавати и историју књижевности којој изворник припада. Ипак, кључан задатак јесте комбиновање малочас поменута два критичка императива: „Анализом изворника критичар установљује задатке преводиоца; анализом самосталних поетских вредности превода установљује да ли је превод уметничко дело; компарацијом, односно повезивањем ових двеју анализа, он дело оцењује као превод, то јест, даје коначну и заокружену оцену.”[142] Овакав императив, отуда, неминовно захтева и изрицање вредносног суда о оба конститутивна елемента преводилачког чина.

Десетак година старији од Зорана Мишића, Никола Бертолино је овај текст објавио након деценија искуства у превођењу, а тачно четири деценије након Мишићеве критике књиге препева француских песника објављене у Загребу. Под називом „Једна књига препева са француског”, критика је објављена у шестом броју *Српског књижевног гласника* за 1941. годину. Њен предмет је *Француска лирика*, антологија препева са француског, коју је уредио Славко Јежић, а објављена је исте године у издању „Забавне библиотеке”. У књизи су сабрани препеви из пера значајних имена хрватске лирике прве половине двадесетог века: Антуна Бонифачића, Драгутина Домјанића, Ива Хергешића, Драга Иванишевића, Славка Јежића, Ивана Горана Ковачића, Владимира Кушана, Владимира Назора, Милана Павелића, Томислава Прпића, Јакше Седмака и Тина Ујевића. У том контексту, само издање има шири културни значај, што омогућава Мишићу да истакне и сопствене преводилачке идеологеме, којима и почиње критику.

---

[138] Стеван Раичковић, *Препеви. Сабрана дела Стевана Раичковића*, т. 9, Завод за уџбенике и наставна средства; БИГЗ; Српска књижевна задруга, Београд, 1998, стр. 167.

[139] Wiliam Wordsworth, *Evening on Calais Beach*, доступно на: www.englishverse.com/evening_on_calais_beach. (приступљено 13. 01. 2024)

[140] Nikola Bertolino, „O kritici prevoda poetskih dela”, *Teorija i poetika prevođenja*, ur. Ljubiša Rajić, Prosveta, Beograd, 1981, str. 161.

[141] *Isto*, str. 163–164.

[142] *Isto*, str. 176.

Културни значај и улога превода је „да уметничким производима на домаћем језику дода и неколико најдрагоценијих плодова мисли и духа других народа.”[143] Преводилац зато „треба да ствара квалитете које језик превођења нема, да пренесе стил који је стран или непознат нашем језичком осећају. Треба да прикаже песнике, који немају своју сабраћу у нашој поезији, а тих је не мали број.”[144] У конкретном књижевноисторијском тренутку, за Мишића овај квалитативни помак представља превођење оних француских аутора који су утицали на модернистичку поезију: „препевати Малармеа или Аполинера значи стварати нов песнички стил, за који наша поезија не зна.”[145] За Малармеа изричито и и додаје да је требало убацити „Гробницу Едгара Поа” или „После подне једног фауна”, дакле песме које је сам препевао, уместо „парнасовских стихова француског песника”[146]. Негативној оцени уредничке концепције антологије Мишић је придао и негативну оцену самог преводилачког процеса, чиме је објединио све видове критике превода о којима је знатно касније писао Никола Бертолино. Сем препева у слободном, или силабички неједнаком стиху, „сви остали, преведени на наш језик, изгубили су од своје вредности, а њихови стихови од своје лепоте. Од неких двеста препева, није дочарао готово ниједан лепоту оригинала.”[147]

Да би показао зашто је тог става, препеве из хрватске антологије упоређивао је са постојећим препевима објављеним на српском књиженојезичком стандарду, најчешће наводећи као извор *Српски књижевни гласник*, али и име преводица, осим када сопствени текст претпоставља хрватском, као у случају песме Ликонта де Лила „Подне”, чији препев је објавио у „средњошколском часопису ’Дом и школа’”[148].

Као разлог због чега су хрватски преводи естетски неуспели, Мишић наводи слепо придржавање стилским особинама оригинала, посебно односу између тропа и рима: „Настојати да се сачува свака песничка фигура коју смо нашли у оригиналу, а да то иде на уштрб општем утиску, који добијемо од преведене песме, сасвим је неоправдано.”[149] Такође неоправдано је и превелико одступање од ритмичко-мелодијске структуре песме, а оно „састоји се у томе што у великом броју песама стављају слик тек после сваког другог стиха”[150]. Због тога је главни утисак *Гласниковог* критичара „да састављачи ове антологије, иначе талентовани песници, нису озбиљно и савесно схватили свој задатак.”[151] Због тога на крају текста наводи идеалне особине књижевног преводиоца, по личном суду. Он, на првом месту, мора да заузме дистанцу у односу на личне поетичке или стилске преференције: „Преводити туђе стихове значи морати, макар за тренутак, напустити своју личност, изићи из круга својих преокупација, изменити своју песничку физиономију и одбацити своју мисао, често и своја најинтимнија осећања и схватања, да би се уживело у мисли и осећања која, ма колико да су нам блиска, ипак нису наша.”[152] У односу на песника, поступак треба да је обрнут, па преводилац „Мора да се приближи песнику кога преводи, да се уживи у његову личност и са њом се сроди.”[153] На плану културе, преводилац мора да поседује широка знања, али и компетенције. Он „мора да располаже са непогрешивим укусом, са чулима за све лепоте”, што значи и да „не сме да буде искључив (песник и идеолог то могу)”[154]. Међутим, преводилац поред „енциклопедиског знања треба да располаже способностима универзалне симпатије и

[143] Зоран Мишић, „Једна књига препева са француског”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 6/1941, стр. 465.
[144] *Исто.*
[145] *Исто.*
[146] *Исто*, стр. 467.
[147] *Исто.*
[148] *Исто*, стр. 469.
[149] *Исто*, стр. 470.
[150] *Исто.*
[151] *Исто*, стр. 471.
[152] *Исто.*
[153] *Исто.*
[154] *Исто.*

хуманитарности."[155] Овај широки хуманистички идеал фигуру преводиоца смешта у сам центар интеркултурне комуникације коју једна књижевност води са другом. У том контексту, преводилац је неко ко својим делом ефективно заступа обе: своју матерњу тиме што је обогаћује, а страну тиме што је верно представља. Пошто хрватска антологија није испунила ниједан од поменутих критеријума, Мишић врло оштро закључује да је „ова књига, оваква како је састављена, више штетна но корисна"[156].

Оценивши резолутно негативно једну преводну антологију, Зоран Мишић је морао да пружи и веродостојне критеријуме на основу којих је та оцена оправдана јер у тренутку у ком је објављена, носи и извесну културно-политичку тежину с обзиром на то да износи негативну оцену једног културног подухвата из Бановине Хрватске, у јеку већ помињаних лингвистичких спорова око посебности хрватског језика. Отуда, широко постављени преводилачки критеријуми не морају нужно да буду испуњени и у самим Мишићевим препевима, али су принципи ипак доследно спроведени, поготово у избору песника које је преводио, али и у начину на који је то чинио, како кроз одабир дванаестерца, тако и слободног стиха. Књижевноисторијске и хуманистичке компетенције, потребне за једног преводица, Мишић је, међутим, потврдио и у књижевним критикама објављеним у *Српском књижевном гласнику*.

Први од њих објављен је као белешка, у броју LIX/3, о познатој књизи Коче Рацина *Бели мугри* (Бела свитања), објављеној 1939. године у Загребу. Сам Рацин био је и пре тога запажен као истакнути песнички глас тада Јужне Србије. У свом прегледу књижевности овог подручја Слободан Јовановић истиче да је он „лиричар који се издваја песмом *Ватромет*, али да је целокупна лирика Јужне Србије 'почетничка, ђачка, пуна угледања'"[157]. Истичући песму „Ватромет", која је написана српским језиком, Јовановић, као књижевни ауторитет, истовремено је умањио важност његових песама на (тада) дијалекту, које ће постати основа модерне македонске књижевности. Важно је напоменути да је управо ову песму левичарски критичар Васо Богданов, приказујући заједничку збирку *Пјесме* (1933) са Александром Аксићем и Јованом Ђорђевићем, акцентовао као пример лошег утицаја грађанске на социјалну литературу, до које је дошло, речима Станка Ласића, зато што „у социјалну литературу 'увукао' се не мали број малограђанских писаца; они пледирају за социјалну литературу, али настављају своју стару 'работу' – пишу као малограђани".[158] Управо за почетне стихове Рацинове песме Богданов наводи: „Није тешко распознати, како су се овдје у стихове овога радника увукле малограђанске магле."[159] Из те перспективе гледано, рецепција Коче Рацина у српским грађанским круговима била је обрнуто пропорционална како његовим поетичким начелима у зрелој стваралачкој фази и каснијем класичном месту у историји македонске књижевности, тако и његовом значају за покрет социјалне литературе, јер управо ону песму коју је социјални критичар издвојио као спорну, Слободан Јовановића издваја као песниково најпрепознатљивије остварење.

На тој културној и идеолошкој подлози настаје и осврт Зорана Мишића. Невелик обимом (свега један параграф), објављен на самом крају тог броја *Српског књижевног гласника*, он више представља коментар уз крађу аргументовану оцену. Већ од почетка, Мишић збирку не зове њеним дијалекатским насловом већ га преводи на српски. Отуда, у уводној реченици постоји одређена инкохеренција: „Збирка од десетак песама, писаних јужно-српским дијалектом, 'Бела свитања' су, ако не аутентична поезија, оно бар покушај да се једним дијалектом и на нове теме пишу стихови, покушај свакако интересантан и не увек

[155] *Исто.*

[156] *Исто.*

[157] Жељко Милановић, Ивана Живанчевић Секеруш, *Увод у проучавање македонске књижевности I*, Нови Сад, Филозофски факултет, 2018, стр. 118.

[158] Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*, Zagreb, Liber: Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1970, str. 83.

[159] Нав. према: *Исто.*

неуспео."[160] У нијансираној оцени, у чијој основи се може пронаћи и одјек перцепције Слободана Јовановића да је поезија Јужне Србије „пуна угледања", што овде прераста у запажање о неаутентичности, ипак доминира оцена да је у питању стварање на дијалекту. Чињеница да се са тог дијалекта наслов мора преводити показује и да он није близак већини говорника српског језика, што само по себи може имати и културно-политичке импликације. Оне се наслућују у смењивању културно познатих основа Рацинове поезије са њеним непознатим, али уоченим могућностима: „Има у овим песмама нечега од музике и меланхолије јужносрбијанских фолклорних песама, чији је тон доста вешто погођен. Уметничку прераду мотива Рацин није постигао. Међутим, његови стихови нису само покушај да се од јужносрпског дијалекта створи књижевни језик."[161] Критичар *Српског књижевног гласника* препознао је иницијалну намеру оснивача модерне македонске књижевности, јер је у књижевноисторијској науци већ постала подразумевана чињеница да је управо ова збирка показала „огромне могућности македонског народног језика да скоковито прерасте у језик једне савремене, модерне књижевности", како наводи Матеја Матевски у свом раду о Рациновој збирци.[162] Познати македонски историчар књижевности, својевремено и ректор Универзитета у Скопљу, Димитар Митрев, наводи да је међу македонским емигрантским круговима појава Рацинове збирке значила управо то: потврду посебности једног књижевног језика. Према његовим сећањима, за илегални македонски књижевни кружок у Софији, који су поред њега чинили Никола Вапцаров, Коле Неделковски, Ђорђи Абаџијев и Антон Попов, „вести о Рациновој збирци дошле су као нова врста охрабрења у напорима да оснаже македонску књижевну културу."[163] Међутим, није само због чињенице да је у питању прва збирка написана на том дијалекту, *Бели мугри* су у корену модерне македонске књижевности и због своје друге особине: социјалне тематике. Управо је она, речима Александра Спасова, као „револуционарни патос, префињени лиризам, активизам без парола и декларација" допринела да „збирка добије уметнички, али и културно-историјски и политички значај".[164] Зоран Мишић уочио је и тај слој ове песничке збирке, и истакао га као пресудан, у квалитативном смислу, али је своју оцену стилизовао тако да она не добије и призвук књижевнокритичке акламације: „Рацин је унео у своје стихове читаву проблематику Јужне Србије, и њених печалбара и берача мака. Он опева њихове напоре, патње и снове. Оптимизам борца за један бољи живот даје његовим песмама оно што им недостаје у уметничкој обради и песничким квалитетима."[165]

Укупно гледано, Мишић није негативно оценио Рацинову збирку, али је њене основне квалитете, или макар поетичке особине због којих је она интересантна, свео на етнографски и социјални ниво. Међутим, синтагма „читава проблематика Јужне Србије" показује и да између Рацинове слике сопственог народа и слике ових предела у култури грађанске класе између два светска рата постоји извесно подударање које се види и из приказа ове књиге у *Летопису Матице српске*, исте године. Миодраг Јевремовић такође наглашава дијалекатску особеност лирског текста: „До сада је књижевност Јужне Србије, бар скоро сва њена најпознатија дела,

[160] Зоран Мишић, „К. Рацин: Бели мугри, песме", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1940, стр. 236.

[161] *Исто.*

[162] Матеја Матевски, „Рациновите *Бели мугри*", *Прилози за наставата по литература: македонска поезија*, пр. Раде Силјан, Матица македонска, Скопје, 2011, 110–118; нав. према: Жељко Милановић, Ивана Живанчевић Секеруш, *Увод у проучавање македонске књижевности I*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2018, стр. 129.

[163] Dimitar Mitrev, „Racin: A Part of the Development of the Macedonian National Culture", Култура/Culture, 1–2/2011, Skopje, p. 14

[164] Нав. према: Жељко Милановић, Ивана Живанчевић Секеруш, *Увод у проучавање македонске књижевности I*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2018, стр. 129.

[165] Зоран Мишић, „К. Рацин: Бели мугри, песме", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1940, стр. 236.

писана на нашем српскохрватском књижевном језику. Рацинова збирка је први изузетак."[166] Миметички квалитет социјалног тематског слоја и он је истакао као пресудан: „Рацин је, искрено и верно, дао у својим песмама наш класични Југ. […] онај који је видео и осетио Јужну Србију, мора признати да је Рацин изразио њену стварност, и то праву стварност."[167] Коначно, његова завршна оцена дела потврђује ограничења слике коју је култура данашње Северне Македоније имала у ондашњој српској јавности: „Овим својим значајним почетком, са свом проблематиком Јужне Србије и са свом умешношћу подржавања народне лирике, Рацин обећава да ће временом постати добар песник, прави песник Јужне Србије."[168] Приказивач *Летописа Матице српске*, за разлику од колеге из *Српског књижевног гласника*, није приметио могућност да литерарно трансформисан дијалекат постане основа књижевног језика. Уместо тога, његова оцена се исцрпљује у већ постојећим представама о том поднебљу. У том контексту, Зоран Мишић се указује и као књижевни критичар који сем књижевноисторијских, има и одређене културне компетенције које су му омогућавале да већ у овом периоду, оцењујући једно књижевно дело, предвиди његов значај. Извесна врста ироније, међутим, може се уочити уколико се пореди оцена ове збирке објављена у два класична гласила српске књижевности, са њеним значајем за македонску књижевност свеукупно. Ипак, ова диспропорција и не мора бити толико необична уколико се политички значај Рацинове збирке, о којем пише Александар Спасов, упореди са политиком Комунистичке партије Југославије, чију смерницу у националном питању представља програм Коминтерне, усвојен на њеном Шестом конгресу у новембру 1928, када је ово најважније тело међународног комунистичког покрета донело „најрадикалније одлуке да се право народа на отцепљење конкретизује у образовању: 1. независне Хрватске, 2. независне Црне Горе, 3. независне и уједињене Македоније, 4. независне Словеније, 5. у отцепљењу мађарске мањине у Северној Војводини, 6. у солидарности радника и сељака, пре свега Србије, са албанским националним покретом у лицу Косовског комитета".[169] У пракси је ова директива омогућила националну политику засновану „на идеолошкој претпоставци да радничка класа (односно њена авангарда), кад постане хегемон нације, решава национално питање".[170] Због тога су и македонски комунисти, чији је део био и Коста Рацин, прихватили овакву политику „са убеђењем да се тиме решава пре свега питање њихове посебне националне државности".[171] Чињеница да у *Српском књижевном гласнику* (мање), односно *Летопису Матице српске* овакав потенцијал Рацинове збирке није био препознат, већ је она у доброј мери позитивно била вреднована као књижевно дело из корпуса српске књижевности, показује и ограничења српске грађанске културе како у погледу њене културне идеологије, тако и у схватању националног питања. Као део овог културног миљеа, и Зоран Мишић претпостављао је уметничку вредност текста његовој употребљивости, што ће се видети из преосталих књижевнокритичких текстова објављених пре Другог светског рата, нарочито у прилозима о Андре Жиду, али и у полемичком приказу књиге Миодрага Стајића *Маргиналије: књига 2* (1940). Пошто о француском модернисти Мишић има два текста, направићемо изузетак од хронолошког реда и прво анализирати приказ Стајићевих *Маргиналија*.

Аутор ове књиге био је један од ретких међуратних књижевних критичара који је тежио да продужи књижевнокритичко наслеђе Богдана Поповића и, у мањој мери, Јована Скерлића. Тако је крајем двадесетих објавио библиографију радова Богдана Поповића (1929), а тридесетих је објавио више радова, од којих најважније у тада већ делимично естетски конзервативном *Летопису Матице српске*, у којима покушава да реафирмише културни углед

[166] Миодраг Јевремовић, „*Коста Рацин: Бели мугри – песме*. Загреб, 1940", *Летопис Матице српске*, 354/1940, стр. 180.

[167] *Исто.*

[168] *Исто*, стр. 181.

[169] Branislav Gligorijević, *Kominterna, jugoslovensko i srpsko pitanje*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 1992, str. 255.

[170] *Isto*, str. 311–312.

[171] *Isto*, str. 334.

књижевне критике и поново јој припише чврсте естетичке темеље. Рођен 1906. у Врању, био је, као и већина академских фигура које срећемо у раној фази књижевнокритичког рада Зорана Мишића, гимназијски „професор у Београду", да би након заробљеништва у Немачкој, после 1945. прешао у Велику Британију, „одакле се није вратио у домовину".[172] У дијаспори је наставио књижевнокритички и педагошко академски рад, развијајући активност у Удружењу српских писаца у иностранству, док је радио и као „лектор за српскохрватски језик на Универзитету у Кембрицу".[173] Међу његовим бројним књижевнокритичким прилозима, нарочито пре Другог светског рата, водеће теме везане су за писце српске модерне, попут Борисава Станковића, или за мање радикалне модернисте, попут Драгише Васића или Бранка Лазаревића. У том контексту, био је након Другог светског рата и предан сарадник Слободана Јовановића, што показује и његову преданост грађанском културном идеалу без обзира на радикалне културне (пре рата) и друштвене (након рата) промене. Таква оријентација била је логична и с обзиром на Стајићево сарађивање у емигрантском листу *Порука*, гласилу Југословенског народног одбора чију платформу су чиниле „следеће идеје: борба против комунистичког режима; борба за демократију и владавину права; очување слободне и уједињене Југославије; организација Југославије на демократској и федеративној основи".[174] Оно што може бити занимљиво јесте да је уредник *Поруке* био Радоје Л. Кнежевић, који је био уредник и *Српског књижевног гласника* када је Зоран Мишић објавио своју негативну критику Стајићеве књиге. То показује да је полемички импулс критике био унутар идентичне културолошке парадигме, која је у оба своја пола, модернистичком и конзервативном, била поражена у грађанском рату након 1941. године.

Културолошка и естетичка позиција Миодрага Стајића видљива је из метакритичког текста, укљученог у другу књигу *Маргиналија*, „Право књижевне критике". Текст је објављен у *Летопису Матице српске* 1935. године (109/344, св. 2, новембар–децембар) и бави се положајем, значајем и статусом књижевне критике унутар тадашње српске и југословенске књижевности. Стајић текст отвара са тезом која те, али и наредних година све више добија на значају, а то је „отсуство истинске критике у нашој средини"[175]. Међутим, разлози за њено одсуство сведени су на персонални и моралистички ниво: „крупни разлог треба тражити у општим приликама и чудним наравима наших писаца, који су постали лако раздражљиви и нетрпељиви према свакој критици уопште", али разлоге „треба тражити и у отсутности правих њених претставника. Добру, праведну и оштроумну критику воде добри, праведни, оштроумни људи."[176] Моралистички аргумент, који има и културолошко значење, својом реториком подсећа на императиве Јована Скерлића пре Првог светског рата, али у себи садржи и одређен нормативни потенцијал, што се може уочити уколико се паралела између доброг критичара као доброг човека упореди са сличном паралелом карактеристичном за поетику класицизма. У том смислу, став Миодрага Стајића имплицитно тежи да критици поврати арбитарски статус, који је имала пре појаве авангардне књижевности. Он то и не крије, јер у наставку текста јасно и каже: „сетимо се само колико критика чини услуга у разним областима уметности, колико 'васпитава укус', 'помаже суду' и развија способности"[177]. Друштвено корисне особине књижевне критике, које је и сам аутор ставио под наводнике, сродне су, пак, књижевнокритичкој идеологији Богдана Поповића, што у збиру показује да је радикално модернистички књижевни експеримент, али не само као пролазна стилска формација већ као узрочник темељних културних промена, такође у Стајићевом фокусу. Тим пре, то се види из естетског императива „да је оно савршено и лепо што је и истинито", те да код нас књижевна

[172] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 877.

[173] *Исто.*

[174] Јовица Тркуља, „Предговор", у: Слободан Јовановић, *Поруке и путокази: текстови Слободана Јовановића у листу* Порука, Београд, Catena mundi, 2020, стр. 6

[175] Миодраг Стајић, „Право књижевне критике", *Летопис Матице српске*, 344/7–8. 1935, стр. 222.

[176] *Исто.*

[177] *Исто*, стр. 223

критика „има да управља тежње ка истинитоме и трајноме, ка ономе што неће под првим таласима времена отићи у заборав".[178] Премда је овај текст писан у тренутку када је већ формирана представа о „слому послератног модернизма", како гласи наслов прегледног текста Милана Богдановића из 1934, упадљиво конзервативна естетичка становишта аутора из *Летописа Матице српске* показују да се он поетичком кризом не користи из идеолошких разлога, као критичари са левице, већ у тежњи да ревалоризује предратни модернизам, који је, у лику Богдана Поповића, водио полемику са млађим књижевним нараштајем. Отуда се следећа реченица Миодрага Стајића може разумети као потврдни одговор на Поповићеве тезе из белешке о Стефану Малармеу: „Данас се извесни писци често позивају на друге писце, често рђаве вредности, извлаче их из прашњавих и мемљивих полица (Маркиз де Сад и други), тако да се човек пита у чуду: да ли ти људи, кад већ суде, имају укуса и здравог критеријума, па ако хоћете и уравнотежености? Право критике је да спречава зло, које се може нанети оваквим радом."[179]

Управо је појам „зла", карактеристичан за Поповићев текст, овде употребљен у истом смислу. Због тога, негативан приказ друге књиге *Маргиналија* за културолошко-идеолошку позицију Зорана Мишића има сличну вредност као и чињеница да је посебну пажњу посветио управо Стефану Малармеу. Његов преводилачки рад, у садејству са одговором на Стајићеву књигу, представља рекреирање полемике између предратних и поратних модерниста, али у битно другачијем књижевноисторијском тренутку.

Због тога Мишић свој приказ почиње управо негацијом моралистичког, и афирмацијом поетичког аргумента у разумевању књижевнокритичке кризе, када поставља питање да ли узрок недостатку критичара „Скерлићева кова" можда и то што „нова књижевност тражи новога критичара"[180], чиме даје предност интерпретацији над проскриптивним приступом књижевности. С тим реторичким питањем сродно је и запажање да је једна од „најзанимљивијих књижевно-психолошких појава послератног доба (не само у нас) био однос нове књижевности према старој и реакција јавности, књижевних кругова и критике на ту нову књижевност."[181] Суштина неразумевања између старе и нове критике према мишљењу Зорана Мишића јесте повезана са два разлога. Један је везан за културну неприпремљеност наше средине за модеран дух, а други у недостатку разумевања модерне књижевности као трансгенерацијског проблема: „Вероватно да нисмо били ни културно, ни психолошки, ни морално припремљени за сву сложеност проблема, које је наметао нов дух. У другим књижевностима такође је било пометње, али је модернизам на крају *решен*, и укључен у развој књижевности; код нас се међутим показало да нити је критика била способна да схвати како треба суштину *модерног духа*, нити су 'млади' (сем ретких изузетака) имали довољно талента и правог разумевања за нова стремљења, да би им могли дати уметничко остварење."[182]

Читав проблем недостатка адекватне и ауторитативне књижевне критике, коју је Миодраг Стајић тежио да начини ауторитарном, тј. нормативном, Зоран Мишић смешта у дубље културолошке основе. Његова оцена о неприпремљености за проблеме модерног духа, о његовом неразумевању показује да са дистанце, из 1940. године, може да се уочи извесна неподударност између српске културе, и то не њеног патријархалног већ грађанског модела, и промене коју је донео Први светски рат. На тај начин, он је обезвредио Стајићев моралистички аргумент и приближио се поетичком резоновању, што показује и следеће запажање о послератним критичарима: „Осим ретких изузетака, они не само што нису били на висини духовних стремљења свога доба и нису знали да оцењују књижевна дела савременим мерилом, већ нису достизали, општим критичарским особинама, ни своје претходнике и учитеље."[183]

---

[178] *Исто*, стр. 224.

[179] *Исто.*

[180] Зоран Мишић, „'Маргиналије' Миодрага Стајића", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 6/1940, стр. 619.

[181] *Исто.*

[182] *Исто*, стр. 620.

[183] *Исто.*

Премда се други део реченице може чинити сличним Стајићевим опаскама, он у себи носи извесну двосмисленост, јер ако критичари нису били „на висини духовних стремљења свога доба" и књижевна дела нису оцењивали „савременим мерилом" да ли то онда значи и да је њихова културна и теоријска подлога, са које су деловали, била неадекватна, те проблем није морао бити само у томе што нису достизали „ни своје претходнике и учитеље" већ управо то што су се на њих угледали? Другим речима, књижевнокритички апарат и појмовник генерације Јована Скерлића и Богдана Поповића није био адекватан за разумевање послератне књижевности, али Зоран Мишић ту тезу није истакао у експлицитном, већ имплицитном виду. У том чину види се извесна врста полемичког уступања пред ауторитарним фигурама грађанског културног круга, посебно према Богдану Поповићу, јер како другачије објаснити, сем одустајањем од експлицитног именовања, чињеницу да је смисао његовог критичког и преводилачког подузећа управо усмерен против Поповићевих књижевнокритичких и теоријских схватања? Таква прикривеност истовремено осликава положај *Српског књижевног гласника* под његовим последњим уредничким тимом, али и пред изазовом радикално левих или десних културних политика, које су неминовно могле да доведу до консолидације класичне либералне позиције, која се и десила, али након рата у већ помињаним емигрантским круговима.

Отуда, Зоран Мишић признаје и извесне вредности Стајићевој књижевнокритичкој позицији. Он истиче да осећање „одговорности према критичарском позиву, поред несумњиве зрелости погледа и мишљења, види се у целој књизи Г. Стајића и издваја је из гомиле неуспелих покушаја књижевне критике о којима је било речи."[184] Ова похвала, међутим, из контекста претходно написаног значи само да је књижевнокритички ангажман Миодрага Стајића успео да задржи нешто од скерлићевско-поповићевске парадигме, али да то не мора и у књижевноисторијском смислу да буде релевантно, што се види већ из следећих теза: да ова књига „не доноси никаквих нових открића о писцима о којима је било речи", односно да је „Г. Стајић позитивист, бар што се тиче његових погледа на естетику".[185] Због тога, Мишић наставља, „њега модерна уметност, нарочито сликарство (нпр. експресионистичко које захтева своју посебну естетику), неће уверити да је постало узалудно и неумесно служити се естетичким нормама"[186]. Пошто писац „често површно поставља проблеме нашега савременог живота", отуда је и могуће да у његовом тексту има мало „неумесних или наивних реченица", „али је такође мало и дубоких, оригиналних или духовитих мисли".[187] Важан је и додатак овом суду, који има начелан карактер и тиче се разлике између потреба књижевне критике у датом тренутку и њеног наслеђа пре 1914: „морам додати да склоност да се остане при утврђеним мишљењима може бити и штетна за савременог критичара".[188] Наглашавање штетности „утврђених мишљења" за „савременог критичара", не експлицитно и за сваког критичара, показује да је основно својство модерног духа, ког је Мишић акцентовао на почетку текста, управо промена. Насупрот равнотеже лепог, доброг и истинитог, за коју се залаже Миодраг Стајић, „Модерна уметничка форма […] не мора да буде хармонична."[189] Та дисхармонија последица је управо промена након Првог светског рата, које су срушиле „један привидно стабилан свет и увеле човечанство у стање историјског, цивилизацијског и космичког хаоса. У том стању ред животних и културних вредности потпуно је не само релативизован него и измењен и посуновраћен. Конфузија вредности наговештавала је велики цивилизацијски преврат."[190] Управо у тим, епохалним категоријама могу се разумети тезе Зорана Мишића о неспремности српске културе за проблеме модерног духа. Јер, другачије не би један критичар

[184] *Исто*, стр. 621.
[185] *Исто.*
[186] *Исто*, стр. 622.
[187] *Исто.*
[188] *Исто.*
[189] Милан Радуловић, *Класици српског модернизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995, стр. 81.
[190] *Исто*, стр. 99.

коме се признаје узорно слеђење традицијом завештаних образаца мишљења, могао имати неадекватне судове за модерну уметност.

Међутим, пратећи нијансирање Стајићеве реторике, Мишић примећује да у чланку „'Стари и нови' и њихов критичар" аутор „први пут излази (сасвим неочекивано и неоправдано) из свога резервисаног и објективног става"[191]. Ту промену он тумачи као последицу „не некаквог убеђења, већ једне погрешно замишљене књижевне идеологије"[192]. Овакав херменеутички заокрет, који подсећа на касније тезе Николе Милошевића из књиге *Идеологија, психологија и стваралаштво* (1972) да управо идеологија може бити разлог због којег неко дело иступа из уметничке кохерентности, истовремено је знак и да сам *Гласников* критичар оштрије иступи. У тој промени крије се и његова културолошка и поетичка апартност од конзервативног естетичког идеала који заступа Стајић, јер је реч о различитом читању једног важног текста Милана Богдановића „Писци и критичари" из 1929, када је овај још увек био близак послератном модернизму и спадао управо у оне ретке књижевне критичаре којима је Мишић признавао разумевање модерности. У том тексту, у којем Богдановић, између осталог истиче и заслуге импресионистичке, односно стваралачке критике, Миодраг Стајић проналази повод за свој програмски текст „Право на књижевну критику". У том пресеку различитих погледа на исту културолошку тему, Зоран Мишић проналази прилику да упути кључну негативну критичку примедбу, а она је да „извесно конзервативно настројење (да ли је тај став у природи Г. Стајићевог критичарског талента или је то само ствар идеолошке оријентације, спољашња потреба да се дају ауторитативни судови) спутава критичарев дух у превазилажењу старих схватања и тражењу новог израза."[193] Из ове оцене јасно се уочава идеолошка дихотомија конзервативно–модерно, као и позиције два књижевна критичара. Њима, на књижевнотеоријском плану, као антиподни типови књижевне критике, одговарају импресионистичка и догматска критика, и то као два вида тумачења књижевног дела која имају битно различито полазиште: „Г. Стајић на једном месту замера Милану Богдановићу да га 'искључиво инспиришу сама књижевна дела'. Ове су речи карактеристичне, како за разумевање Г. Стајићевог критичарског става, тако и за увиђање оних начела, на којима се разилазе импресионистичка и догматичарска критика."[194]

Из ове, готово завршне оцене (налази се на крају претпоследњег параграфа у тексту) могуће је разумети и шта је особина модерне књижевне критике, уколико она прати модерни дух промене – оријентација на само књижевно дело, што не мора бити слично само импресионистичкој критици, која се овде разумева у ширем смислу, већ и америчкој новој критици, која је свакако савремена раним Мишићевим радовима. Истовремено, она је коначна потврда да у књижевнокритичкој идеологији Зорана Мишића, већ од првих текстова, мисија критике јесте да прати књижевна дела, а не да их прописује.

Међутим, постоји и извесна врста ироније, не без претходне намере, у чињеници да Зоран Мишић разлику између импресионистичке и догматске критике показује на примеру лошег тумачења једног текста Милана Богдановића управо у тренутку када је сам Богдановић на левичарским становиштима. У години непосредно пред Други светски рат, Милан Богдановић у сукобу на књижевној левици сврстао се испрва уз Мирослава Крлежу, наступивши још у првој половини тридесетих „као речити заступник ангажоване књижевности"[195], да би током распламсавања сукоба на књижевној левици „стајао по страни, ретко писао и једва се оглашавао"[196]. Након рата је, „у доба пуне контроле агитпропа

[191] Зоран Мишић, „'Маргиналије' Миодрага Стајића", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 6/1940, стр. 623.

[192] *Исто.*

[193] *Исто*, стр. 624.

[194] *Исто.*

[195] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 356.

[196] *Исто*, стр. 358.

Богдановић био схваћен као парадигма доктринарног критичког импресионизма и арбитрарне самовоље”[197].

За коначно уобличење књижевнокритичке идеологије Зорана Мишића пре Другог светског рата важна је и разлика између приказа *Маргиналија* у *Летопису Матице српске* и Мишићевог текста. Аутор приказа је Живомир Младеновић, тада млади доктор наука и аутор прве дисертације о Јовану Скерлићу. Први ментор, до 1939. био му је Павле Поповић, а затим Александар Белић. Попут Миодрага Стајића, био је такође гимназијски професор, у Седмој београдској гимназији.[198] Из биографије приказивача јасно се види да припада поетички и културолошки конзервативнијем полу у тадашњој српској књижевности јер, као и Стајић, својим делом суштински наставља традицију предратне књижевне критике и историје. Ове особине видљиве су и у његовом тексту.

За разлику од Зорана Мишића, Младеновић много више пажње посвећује Стајићевим текстовима о Борисаву Станковићу и истиче њихов књижевноисторијски и интерпретативни допринос. Међутим, кључне разлике су у оцени Стајићевих естетских основа и књижевнокритичке идеологије. Младеновић понавља оцену аутора *Маргиналија* да „Наши данашњи писци тешко подносе објективну критику, нарочито кад је неповољна”,[199] чиме и сам заузима моралистички став према међуратним писцима, а нарочито полемичарима, честим међу авангардним и надреалистичким ауторима. Истовремено, он Стајићеве естетичке корене не назива конзервативним, попут Мишића, већ сматра да је аутор „у погледу уметничких схватања у традицијама реализма”[200], што је вредносно неутрална оцена, која, међутим, пажљивом читаоцу шаље готово истоветну поруку. Оно што наглашава, за разлику од Зорана Мишића, јесте наслеђе на које се Стајић ослања, а које позитивно валоризује. За ауторова естетичка опредељења, он истиче: „Оваква схватања, која имају свога корена у француској естетичкој школи, и која су најисправнија, г. Стајић је примио преко Богдана и Павла Поповића.”[201] Нешто касније, он примећује и да Стајић „дело испитује по нормама теорије ’реда по ред’, не подајући се претежном утиску, како су то чинили поједини критичари импресионисти, и то његове анализе чини стварнијим и научнијим.”[202] Зато је и један од Младеновићевих закључака, да је аутор „један од истакнутих настављача традиција г. Богдана Поповића”[203], иако логичан са становишта књижевно-теоријске и методолошке анализе, ипак и нека врста похвале, јер такав ауторов став јемчи да ће његови текстови и даље бити „научнији” од других књижевних критичара. Међутим, ослањање на ауторитет великана преткумановске Србије има и своје полемичко оправдање. Наиме, аутор чије анализе су „научније” и сам добија већи легитимитет да наступа са конзервативне, чак и ауторитативне позиције, због чега се Младеновић у оцени кључних текстова из *Маргиналија* дубоко разилази са Зораном Мишићем, што се види у следећој оцени: „Његове сугестије [Стајићеве, прим. аут.] о правима критике и о уметничким могућностима фељтона толико су убедљиве, да после њих не може више бити никаквих двоумљења, нити дискусије, о проблемима који се ту изводе начисто.”[204] Младеновић тако полемички наступа према оцени Зорана Мишића, објављеној знатно раније исте године. Наспрам оцена *Гласниковог* критичара о конзервативности аутора *Маргиналија* и проблему разумевања модерног духа, Младеновић доноси сцијентистички ауторитет, подржан угледом који су у академској сфери још увек имали браћа Поповић и Јован Скерлић. У том контексту, поређење Мишићевог и Младеновићевог приказа једне исте књиге показује и дубину размимоилажења академске и модернистичке књижевне критике не само у

[197] *Исто.*

[198] Славица Гароња Радованац, „О адресату”, у: Клара Скерлић, *Мој живот са Јованом Скерлићем*, Нови Сад, Академска књига, 2021, стр. 258.

[199] Живомир Младеновић, „Миодраг Стајић: Маргиналије. Друга књига. Београд, 1940”, *Летопис Матице српске*, 354/11–12. 1940, стр. 470.

[200] *Исто.*

[201] *Исто.*

[202] *Исто*, стр. 474.

[203] *Исто*, стр. 475.

[204] *Исто*, стр. 474.

методолошком већ и у дубљем, културолошком смислу. Оно се открива управо у позиву да књижевна критика испуни сцијентистички критеријум, односно да се исти напусти и учествује у динамици духа времена, са друге стране. Ова разлика, међутим, показује и да друштвени положај Зорана Мишића, као и његова културолошка позиција, не припадају у потпуности тадашњој грађанској елити јер и у њој самој постоји извесно раслојавање које, што се види по фигурама Миодрага Стајића или Живомира Младеновића, не мора имати стриктно генерацијски карактер. Другим речима, спрам тадашње академске књижевне критике, али и историје, Зоран Мишић, иако део културне мисије *Српског књижевног гласника*, ипак стоји у опозицији.

Она је формирана на модернистичкој позицији која стоји између конзервативне књижевнокритичке идеологије, коју је критиковао у приказу Стајићеве књиге, и левичарске инструментализације књижевности. Оба идеолошка спектра Зоран Мишић обухватио је двама текстовима о Андре Жиду, објављеним 1940. и 1941. у *Српском књижевном гласнику*.

Први од њих, под називом „Мишљења о Андре Жиду", изашао је у четвртом броју, књ. LIX нове серије СКГ, а у поднаслову је прецизиран и разлог писања књижевне критике: „Поводом брошуре 'Андре Жид или немоћ декадентног индивидуализма' од Ђорђа Јовановића". Јовановић је био левичарски књижевни критичар, један од оних „који су из надреализма прешли на књижевну левицу и заузели истакнуто место у покрету социјалне књижевности"[205]. Рођен је 1909, а погинуо на Космају 1943. као политички комесар Космајског партизанског одреда. Још за време студија постао је део надреалистичког покрета „и био један од уредника часописа 'Надреализам данас и овде'"[206], а након одслужења затворске казне због делатности у КПЈ, „сарађивао у левичарској штампи и био члан уредништва часописа 'Наша стварност'"[207]. Овај кратак преглед његове биографије показује да је, као књижевни критичар, непрекидно пратио основну идеолошку линију културне политике Комунистичке партије, премда га је партија по изласку из затвора „искључила из својих редова"[208] због држања пред иследницима. Тиме га је партија, по речима Предрага Палавестре, „принудила на послушност и слепо држање"[209].

Одређене особине његове културне и идеолошке оријентације могу се уочити и у његовој брошури о Андреу Жиду. Објављена као засебно издање 1940. године, она прати низ напада на Жидове путописе из СССР-а који су објављивани у европској левичарској штампи. Под називом *Повратак из СССР-а*, први је објављен на француском 1936. године, док је други, код нас преведен под називом *Допуне мом повратку из СССР-а*, објављен 1937. године. Оба текста настала су на основу импресија француског писца током боравка у комунистичком царству, где је као гост говорио на сахрани Максима Горког и затим као члан делегације страних писаца обишао поједине делове земље. Међутим, без обзира на богат пријем у СССР-у, Жид је своје путописе приповедао из перспективе разочараног левичара, оштро критикујући недоследности између обећања марксизма и совјетске стварности. На српскохрватском (тадашњем) обе књиге објављене су тек знамените 1952. године (у преводу Владана Деснице и са предговором Рудија Супека, у издању „Гласа рада" из Загреба), што показује да су Јовановићева брошура, али и Мишићев критички одговор, представљали и одјек идеолошких спорова у међународним оквирима, чиме сами текстови добијају додатну културолошку црту. Путописи познатих европских књижевника из СССР-а и иначе су представљали важан вид упознавања европских култура са затвореном комунистичком државом. У српској књижевност најпознатија су дела Станислава Винавера *Руске поворке*, сведока комунистичке револуције,

[205] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 406.

[206] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 837.

[207] *Исто.*

[208] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 407.

[209] *Исто.*

као и *Утисци из Русије* Драгише Васића, чији сапутник на путовању је био Сретен Стојановић, познати вајар, док се у хрватској издваја путопис Мирослава Крлеже *Излет у Русију*. Ова дела и засебно и у компаративној перспективи представљају различите начине и границе рецепције револуције у српској култури, од којих је свака била далеко од партијски зацртане.

Ђорђе Јовановић је, и мимо брошуре о Жиду, стекао ограничен углед у левичарским круговима жустрим осудама српске грађанске културе, писаца модерне и међуратног модернизма. Оштро је писао о Јовану Дучићу, Иви Андрићу, али и о Јовану Скерлићу, чија фигура му је послужила и за шири напад на српску грађанску културу. Ову позицију, која је заједничка и надреалистима и соцреалистима, Јовановић учвршћује нападима на Бранка Лазаревића и Милана Грола, које је „одбацио као представнике преживеле културе"[210]. Са једног „доследно социологистичког гледишта"[211], Јовановић је писао и о Радету Драинцу, Владиславу Петковићу Дису и Светолику Ранковићу. У том смислу, посебно су важни његови осврти на књигу *Из предратне Србије* Милана Грола, односно текст о Дисовој поезији.

Пишући о Гроловој књизи, Јовановић је поновио све идеолошке осуде Комунистичке партије на рачун српске грађанске класе. Према његовим речима, „Српска грађанска класа и њена култура" били су „у сталном 'савезништву са противнародним режимом' који је Србију одвео у капитализам, у рат, у 'империјалистичке подухвате српског грађанства' и хегемонизам у оквирима версајске краљевине."[212] Владислав Петковић Дис, као песник је „у предратној Србији морао да буде жртва бахатог и здравог националистичког волунтаризма, јер се није на прави начин побунио против свога доба, него му се као очајник противио својим декадентним немоћима и 'анархичним индивидуализмом'".[213] Текст о Дису, који је важан за разумевање соцреалистичког концепта декаденције и немоћи индивидуализма, објављен је исте, 1940. године, кад и студија о Жиду, која је написана три године раније. Ово подударање показује да је у питању шири културолошки подухват који не представља само идеолошку реинтерпретацију књижевности већ и нешто више од тога. Тим пре, карактеристично је и да је студија о Жиду објављена неколико година након путописа француског аутора, што значи да њена важност није у актуелности већ у поруци коју тај текст носи. Ова порука, што се види и из кратког прегледа његових критичких написа, није усмерена само на поетику међуратног модернизма, већ се својим опсегом протеже и на културну и политичку негацију српске културе модерног доба, што има и своје политичке реперкусије. Тим пре је карактеристично да се, у освит Другог светског рата, и сам *Српски књижевни гласник* нашао на његовом удару, као „најбољи пример 'опадања српске грађанске мисли и српске књижевности'"[214].

Студију *Андре Жид или немоћ декадентног индивидуализма* Јовановић је организовао на хронолошком принципу, пратећи дело француског писца од лирских почетака до путовања у Совјетски Савез. На тај начин успео је да обухвати и његову биографију, као и да пружи осврт на најпознатије правце рецепције његовог дела у матичној књижевности. У првим одељцима Јовановић је изнео свој књижевнокритички метод и идеологију, које се доследно држао до краја текста. За комунистичког критичара, „Жидово дело отсликава један друштвени процес, обухвата читав један низ појава нимало ретких у току идеолошког распада грађанске класе."[215] Позиција коју француски аутор заузима у односу на идеолошке полове међуратног света, а коју је означио као антиконформизам, за Јовановића представља само изговор за неприступање радничком покрету, односно посредну одбрану буржоаске класе. Због тога је и његов индивидуализам такође негативно вреднован. Овај став је „стално био, а у својој последњој маскаради нарочито је наметљиви и пискави пледоаје за један веома растегљив и неодређен индивидуализам, за кога Жид тврди да је угрожен и с лева и с десна"[216]. Оштра и

[210] *Исто*, стр. 408.
[211] *Исто.*
[212] *Исто*, стр. 409.
[213] *Исто.*
[214] *Исто*, стр. 410.
[215] Đorđe Jovanović, *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*, Beograd, Naša stvarnost, 1940, str. 11.
[216] *Исто*, стр. 7.

иронијски осенчена оцена у свом подтексту има јасно изражен идеолошки темељ, јер за соцреалистичког критичара не може бити неутралне позиције између левице и деснице, с обзиром на то да је истина искључиво на страни марксизма. Међутим, природа те истине је таква да омогућава да се читаво Жидово дело реинтерпретира из перспективе његове критике бољшевизма након повратака из СССР-а, па је задатак Јовановића да узроке Жидовог непријатељства открије у читавом његовом опусу. Ово методолошко становиште јасно је наглашено од самог почетка: „Жид је данас непријатељ оне класе којој је до недавно хтео да се прикључи, али та чињеница, мада необично значајна и далекосежна за данашњег и будућег Жида, осветљава и читаву Жидову прошлост."[217]

У овој констатацији експлицитно је присутан идеолошки приступ књижевном делу јер се као чињеница од значаја за разумевање целокупног дела једног писца преузима његов политички став. Међутим, унутар соцреалистичке књижевнокритичке идеологије, овакав приступ је могућ јер дело увек осликава класну природу друштвене стварности, па тако и Жидово: „Поетска и морална садржина Жидовог дела израз је декадентних врења читавог једног друштва у свом старачком раздобљу."[218] Пошто је његово дело одређено тако, Јовановић књижевнокритички обрачун са Жидом користи и да би негативно вредновао читаву модернистичку, односно декадентну литературу као књижевност лишену будућности јер будућност, према марксистичкој идеологији, припада радничкој класи: „Декадента је очигледно пре свега и претежно знак изумирања грађанске уметности: она никако не претставља њен даљи успон, а понајмање не ствара услове за рађање једне нове, напредне уметности, јер носилац те нове уметности може да буде само она класа која је носилац целокупног друштвеног напретка, усвајајући и развијајући све оне позитивне тековине грађанске уметности, па мака оне биле и из раздобља њеног пропадања."[219] Унутар ове таутологије остаје врло мало места за поетичке особености једне литературе, већ она мора бити упоређена са идеалом соцреализма и тек онда вреднована. Због тога је Жид и као приповедач лош: „Искидани и узрујани Жид није био кадар да створи горостасни реалистички роман, нити уопште да прихвати реализам. Жидова књижевна делатност пада у раздобље када буржоаска књижевност није више била моћна за велика реалистичка остварења и када се, у Француској нарочито, реалистички роман извитоперио у танана психолошка цизелирања и рафинерије, или, као код Бареса највидније, у романсирање у грађанском свету модерних социолошко-психолошких доктрина."[220] За разлику од декаденције, која има страх од стварности па представља бекство, што је Јовановић у тексту приписао и надреалистима[221], реализам представља највећи квалитет књижевне уметности који трансцендира и најтемељније поделе књижевности: „Реализам као уметничка истина, као израз објективне стварности у специфичном, уметничком облику није везан за овај или онај књижевни род."[222] У том смислу, Јовановић је комплетна Жидова дела, од поезије до дневничких записа, поделио на она са реалистичким и без реалистичких елемената, уз аксиолошки акценат на првима. Тај акценат омогућава му да прогласи управо она дела, која су препозната као модернистичка, негативно: „Жид пустолов и експериментатор смета Жиду уметнику, али га не уништава увек."[223]

Када је на тај начин оценио Жида као уметника, Јовановић је своју анализу проширио и на Жидову културолошку и идеолошку позицију, означену иронично као „жидизам". Овај појам означава дистанцу модернистичког интелектуалца, односно свесно неприступање идеолошким половима левице и деснице, што соцреалистички критичар приписује управо декадентном индивидуализму: „његова потоња класна 'конверзија' показује да он нимало није

[217] *Исто*, стр. 10.
[218] *Исто*, стр. 13.
[219] *Исто*, стр. 17.
[220] *Исто*, стр. 48.
[221] *Исто*, стр. 50.
[222] *Исто*, стр. 50–51.
[223] *Исто*, стр. 51.

презао да устане и против класе којој је тек пришао, чим је осетио и чим се уверио да она није никакав погодан терен за развој и неговање његовог декадентног индивидуализма."[224] Овај закључак омогућава Јовановићу да оспори кључне Жидове замерке из путописа *Повратак из СССР-а*, а које су управо и написане са левичарских позиција, јер „Жид никада и није приступио правом социјализму, већ оном његовом 'социјализму' кога је он морао да склепа од свог 'антиконформизма' не познавајући довољно ни научне ни практичне тековине радничке класе, живећи и делајући изван ње на начине који су њој били туђи и за њу неприхватљиви."[225] Тотални приступ разумевању књижевних феномена, остварен у Јовановићевом тексту, истовремено постиже неколико циљева: он критикује француског аутора као неспособног не само да разуме бољшевизам него и да напише истински прогресивно и левичарско дело. Такође, Јовановић истовремено негира било какву диференцију унутар социјализма као идеологије: истина може бити само она коју пропише Комунистичка партија СССР. У складу са њом, одређује се место и модернистичких (декадентних) писаца, и напредних грађанских интелектуалаца и целокупне стварности. Због тога у закључним одељцима студије критикује и све оне интелектуалце који су подржали Жидов став или га истичу као морално супериоран. Њихово становиште он сврстава под жидизам: „Жидизам је прикривено или јавно постао барјак под којим су се окупљале све оне разнолике, мада у основи исте, секте и кланови декадентне интелигенције буржоаског света, оне секте које нису биле кадре да се припоје прекретничким друштвеним снагама, које су могле једино да бесно, злурадо или достојанствено пљују по свим светињама буржоаског друштва, убеђени да се тиме од њега отцепљују и да га тиме руше."[226] Другим речима, модернистички интелектуалац који критикује или чак скандализује грађанско друштво, што је у оквирима српске књижевности могао бити случај са Растком Петровићем, није прогресиван нити се налази на правој страни историје, а и његова књижевност и целокупна декадентна уметност такође треба да буду превазиђени. Модернистичка уметност тако није израз проблема савременог човечанства већ само једне друштвене класе, и треба да буде замењена далеко једноставнијим, али идеолошки ригиднијим поетичким и културолошким моделима.

Због овако идеолошки и политички структурираног интерпретативног приступа, као доминантно ванкњижевног, и полемички осврт Зорана Мишића није лишен полемичког набоја сличног стилског регистра. Зато текст критичара *Гласника* почиње књижевноисторијском рекапитулацијом: „Наступио је нов књижевни тренутак. За последњих десетак година, откако се умирио модернистички покрет, са чуђењем опажамо како се наша стварност мења, како нестаје једне литературе која се тако бучно и животно изражавала у виду књижевних група и праваца."[227] Особеност позиције из које пише критику, дакле, већ је пост-модернистички, јер је зенит међуратног модернизма већ минуо. У том контексту, Мишић описује тај тренутак као откриће како се „цела та зграда руши као кула од карата, без видљивог повода"[228]. Мотив „повода" је значајан јер показује да Мишић покушава да пронађе унутрашњи разлог престанка модернизма, премда је из саме синтагме видљиво да он није везан за модернистичке поетике. Тим пре, авангарда је оставила трагове: „Наша атмосфера још је пуна трагова или Аполинера, бодлеровских егзотичних мириса и Малармеовог азура, лабудова и фаунова."[229]

Управо ту атмосферу, односно, општи културни миље који је неповратно промењен појавом послератног модернизма, „запљускује данас нови талас варварства, који прети да угуши ретке и драгоцене биљке и плодове уметности. Тај талас не долази споља, иако је потстакнут догађајима који се не збивају на нашој књижевној платформи, његови су носиоци највећим делом они који су били у нас бескомпромисни авангардисти."[230] Вредносни модел

[224] *Исто*, стр. 66.
[225] *Исто*, стр. 67.
[226] *Исто*, стр. 77.
[227] Зоран Мишић, „Мишљења о Андре Жиду", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1940, стр. 296.
[228] *Исто.*
[229] *Исто.*
[230] *Исто.*

који је успостављен односом културе и варварства, а који је заправо преокренут цитат из Јовановићевог дела (он пише о борби „између културе и барбарије"[231], где су варвари очигледно припадници грађанске класе или макар десно оријентисани интелектуалци) пројектован је и на кретања унутар авангардних покрета. Варвари у Мишићевој интерпретацији су управо они који су напустили сложене модернистичке поетике у корист соцреализма као једноставне, али идеолошки потентне и политички инструментализоване формације. Политичка инструментализација књижевности, другим речима, представља варварство. У том смислу, уколико се успостави паралела на основу идентичних мотива у оба текста, апсолутну вредност коју за Јовановића представља бољшевизам, односно научни социјализам, за Зорана Мишића представља модернистичка уметност. Његова књижевнокритичка позиција је отуда иманентна.

Међутим, између два тако различита приступа нема много додирних тачака које би омогућавале другачију врсту полемике, сем иронијске, па отуда Мишић супремацију свог становишта такође маркира експресивном или иронијском реториком. Такав Мишићев приступ подразумева и да кључне елементе Јовановићеве аргументације преокреће у корист своје, модернистичке позиције. Зато даље продубљује мотив варвара и трансформише га додатно у фигуру ренегата, познату из наше епске културе: „Ти јаничари наше књижевности, које су као младе модернисте потурчили некада најбучнији и најодлучнији међу авангардистима, постали су данас највећи противници свакога декадентства."[232] Јаничар, као ренегат, постаје тиме метафора издаје уметности зарад идеолошког императива. Истовремено, ренегатство доприноси да се изједначи позиција соцреалиста са традиционалистима, што је теза на којој је Мишић нарочито инсистирао након 1950. године: „Као што је послератни модернизам, чији су они били најекстремнији поборници, дочекан са негодовањем од стране претставника традиционалне књижевности, тако и они данас осуђују свако декадентство, па ма оно и погађало грађанску класу."[233] Уочена сличност Мишићу омогућава и да оповргне један од аргумената соцреалиста, а то је да модернистичка уметности не представља напредак. Јер, као итерација традиционалне књижевности, и соцреализам може бити оповргнут модернизмом. Отуда, следеће његово запажање звучи готово пророчански у контексту послератних полемика модерниста и реалиста: „Надајући се да ће социјална књижевности преузети место грађанске књижевности, они предосећају да би једног дана, када постану званичном књижевношћу, њихови интереси били исти као и њихових претходника, и да декадентство претставља исту опасност по њихов опстанак, као што је раније подривало грађанску књижевност."[234] Мотиви, односно појмови интереса или „званичне књижевности" показују и да Мишић препознаје моменат културног рата, као борбе за моћ у култури унутар соцреалистичких аргумената, па тиме мења и подручје полемике. Ако соцреалисти имају „утилитаристичке циљеве"[235], онда и оспоравање њихових становишта мора узети у обзир управо тај моменат.

Самом проблему који је Андре Жид изазвао међу соцреалистима Мишић такође прилази из перспективе оптужбе за ренегатство. Зато истиче да је овај класик модерне литературе „један од француских писаца на кога су се тако често позивали наши крајњи модернисти, они који га данас најжустрије нападају"[236]. Мишић затим, да би негирао оригиналност Јовановићевих напада, наводи и друге ауторе који су имали сличан, негативан став. Истовремено, он је свестан и да је повод полемике инхерентно политички, па тако појаву његових књига о Русији користи не да понуди другачији поглед на дело овог песника, есејиста и приповедача, већ да осветли суштину полемике: „Откако је, међутим, Жид објавио своје две књиге о Русији, његове књижевне концепције, његови артистички, морални, социјални,

[231] Đorđe Jovanović, *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*, Naša stvarnost, Beograd, 1940, str. 66.
[232] Зоран Мишић, „Мишљења о Андре Жиду", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1940, стр. 297.
[233] *Исто.*
[234] *Исто.*
[235] *Исто.*
[236] *Исто.*

психолошки и еротски проблеми престали су да узбуђују јавност и уступили место дискусији о његовом политичком ставу."[237] Као првог који је оспорио Жидове ставове, Мишић наводи Марка Ристића, који је пре Јовановића, са којим се разишао током сукоба на књижевној левици, истакао „да Жид још увек живи у затвореном кругу свога илузорног неконформизма, веран својој младалачкој површној етици свестраног и вечитог неприлагођавања"[238]. Наводећи Ристића, Мишић је индиректно показао и да међу интелектуалцима који су у сукобу на књижевној левици стали уз партијску линију постоји суштинско политичко слагање са ставовима опонената, што сенчи ексклузивност Јовановићеве позиције.

Међутим, без обзира на ове нијансе, које показују и да Мишић као књижевни критичар прилично добро познаје поетичке процесе и полемике између два светска рата, кључна је његова оцена иманентне, односно текстуалне неутемељености и произвољности соцреалистичког књижевнокритичког метода. Према његовом суду, „Није потребно нагласити колико је ова подела на декаденте и недекаденте произвољна и неоправдана, и колико је критеријум борбености и неборбености недовољан при оцењивању књижевног дела."[239] Оно што би било довољно за оцењивање књижевног дела отуда мора бити лишено утилитаристичког императива. Управо он је пресудан за арбитрарност саме аргументације јер је усмерава у политички учинковитом правцу. Зато Мишић и наглашава да је „сва ова аргументација и анализа проблема декадентности могла да послужи и оправдању Жида, само да је Жид учинио какав политички гест који би се допао писцу."[240] Због свега тога, завршни суд критичара СКГ о овој студији протеже се и на целу формацију којој Јовановић припада. Сви појмови којима соцреалисти оперишу, „сва та догматичарска аргументација и јевтин вербализам речито указују на моралну и интелектуалну пустош једног дела наших писаца, који, немоћни да се уметнички афирмирају, покушавају да, поричући значај 'декадентних пустоловина', у којима су и сами суделовали, прогласе себе за једине носиоце напредних стремљења у књижевности."[241]

Овим је читава аргументација партијске критике, о моралним и неморалним књижевницима, у односу на борбу радничке класе, преокренута у индивидуалистички морални аргумент о доследности уметничком позиву. Експлицитно, она подразумева да су соцреалисти заузели оштру политичку и идеолошку позицију не зато што је она исправна, већ зато што представља компензацију за креативну немоћ и афирмацију. У том смислу, уметност речи, нарочито у свом модернистичком виду, вишеструко је супериорна над идеолошком књижевношћу, док у грађанском и културолошком смислу, позиција политички и идеолошки непоткупљивог уметника, што Жид свакако јесте, има и морално превасходство. Позиција ни лево ни десно, коју је Ђорђе Јовановић жустро оповргавао, управо је она коју Зоран Мишић заступа.

То се види и из другог његовог текста о Андре Жиду, написаног поводом објављивања једног од томова његовог дневника. Текст је објављен наредне, 1941. године, у књ. LXII, бр. 3 нове серије СКГ. У свом уводном делу, текст представља и неку врсту коментара на велике промене у Француској након капитулације 1940. године. Те промене, пише Мишић, „потсетиле су нас на полемику, коју је, још пре светског рата, водио Андре Жид са Морисом Баресом и Шарлом Морасом"[242]. Полемика, која се условно може разумети као сукоб супротстављених културолошких становишта луталаштва и индивидуализма с једне, односно завичајне укорењености са друге стране (Жид, истиче Мишић, „није могао да прихвати Баресову тезу о потреби да човек не напушта никад своје завичајно тле"[243]), за аутора *Гласника* има европски

[237] *Исто*, стр. 298.
[238] *Исто.*
[239] *Исто*, стр. 299.
[240] *Исто.*
[241] *Исто.*
[242] Зоран Мишић, „Поводом 'Дневника' Андре Жида", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1941, стр. 156.
[243] *Исто.*

значај у модерном добу: „Њихова дискусија, у једном проширеном обиму, уствари је дилема коју је Француска себи поставила од револуције наовамо. Још шире схваћено, то је дилема данашње европске цивилизације."[244] У координатама историје српске књижевности, ова полемика може се разумети и као сродна полемици књижевне левице и деснице, која, према Мишићевом суду изреченом у тексту о студији Ђорђа Јовановића, има превасходно политичке корене јер обухвата модернисте који, након бродолома „Рембоове пијане лађе", покушавају да се „спасу на трошним сплавовима идеологија, не увиђајући да иду у сусрет бујици варварства која прети да прогута свет, и њих заједно са осталима. И док једни данас служе реакцији, други покушавају да, заклоњени заставом напредних идеологија, у име слободоумних идеја и начела, негирају ону књижевност из које и сами исходе и која је условила њихову делатност."[245] Двојство које Мишић приписује опозицији Жид–Барес, међутим, има дубље културолошке узроке јер се петеновска Француска „окреће концепцијама Бареса, песника националне енергије. Протестантски дух, који је у основи Жидова критицизма, уступа место старој католичкој традицији."[246] Насупрот традиционализму, Жидов *Дневник* „је последња велика химна индивидуализму. У осуди Жида и 'декадентне' уметности и у тражењу једног новог реализма сложили су се и 'леви' и 'десни' писци."[247] Одређујући прво Жидову позицију као ни лево ни десно, у чему се слаже са Ђорђем Јовановићем, Мишић истиче управо њу као једину хуманистички утемељену. Поколења Марсела Пруста и Андре Жида дала су, наглашава Мишић, „једну дивну књижевност, али књижевност коју данашње друштво, како изгледа, више не тражи."[248]

Меланхолични тон којим је овај пораз модернистичког индивидуализма описан показује у извесном смислу и дубоку колебљивост самог Зорана Мишића шта заиста следи у будућности, посебно с обзиром на утицај француске у српској култури, али и на историјски контекст када је овај број *Српског књижевног гласника* објављен (почетак 1941. године). Због тога Мишић, са много мање реторичке емфазе у односу на претходне текстове, закључује: „Баресова Француска преузима место Жидове Француске, која полако нестаје. Тренутно или за дуже време? То се још не види…"[249]

Ако узмемо у обзир да је полемика Жид–Барес имала и европску вредност, онда је пораз једне од страна такође и догађај од ширег значаја. Тај значај огледа се у томе да је у једној од култура које су колевка модернистичке литературе, управо тај тип књижевне уметности доживео пораз. Не улазећи дубље у његове разлоге, Мишић је приметио да за самим модернизмом не постоји више интересовање друштва. Међутим, како је на више места у текстовима из *Српског књижевног гласника* нагласио да је управо модернистичка књижевност једина адекватна дилемама модерног човека, онда се мора закључити и да је Мишићева оданост модернизму друштвено неусловљена, односно да је његово заступање модернистичких становишта, чак и када сам истиче да су ствар књижевне прошлости, аутентично. Из те аутентичне позиције долази и јасно сврставање на страну индивидуализма у сукобу културне левице и деснице, које није без значаја с обзиром на чињеницу да је објављено на страницама тада најугледнијег српског књижевног часописа.

Та позиција поетички је одељена од нараштаја српских симболиста, што је Мишић оцртао вишеструким афирмисањем Малармеове поезије, као и критиком културне и књижевнокритичке идеологије Миодрага Стајића, јер је права адреса тих поступака било ипак наслеђе Богдана Поповића. Према културном рату левице и деснице, Зоран Мишић определио се пишући о Андре Жиду. За овај случај, карактеристично је и да експлицитно полемише само

[244] *Исто.*

[245] Зоран Мишић, „Мишљења о Андре Жиду", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1940, стр. 296–297.

[246] Зоран Мишић, „Поводом 'Дневника' Андре Жида", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1941, стр. 158.

[247] *Исто*, стр. 157–158.

[248] *Исто*, стр. 157.

[249] *Исто*, стр. 158.

са соцреалистима, док се „реакције" тек успут дотиче. То, заправо, показује да је у друштвеном смислу позиција Зорана Мишића ипак ближа грађанским, него левим позицијама. Ова диспропорција у полемичкој оштрини, ипак некњижевно мотивисана, омогућава нашем аутору да своју књижевнокритичку идеологију изложи и на друштвено прихватљив начин.

Позиција између комунизма и фашизма била је карактеристична за оба пола српске грађанске културно-политичке сцене. Према истраживањима историчара Милоша Тимотијевића, успон фашистичких режима у Европи „условио је поларизацију јавности у Србији, посебно у Београду, престоници целе Југославије. Испољавале су се јасне поделе на левичарско-комунистичку, демократско-либералну, националистичко-конзервативну и профашистичку идеолошку оријентацију. Левичари су били најборбенији критичари фашизма, демократи су помно анализирали све аспекте кризе, критикујући комунизам, којег су се плашили исто колико и фашизма."[250] Међу демократским снагама, с једне стране био је Српски културни клуб Драгише Васића и Слободана Јовановића, који је преко часописа *Српски глас* доследно, упркос честим забранама, заступао ово становиште. Аутори часописа су подржавали „западне савезнике, посебно Француску, док су Британију хвалили као пример праве демократије"[251]. Као и Андре Жид у својим делима, демистификовали су „стереотипе о успесима комунистичке државе и њеној 'мировној' политици"[252]. Важно је и што су ови аутори „разграничили борбу различитих идеологија у започетом рату, сврставајући се уз либерализам"[253]. Интелектуалци овог опредељења, настављајући, уз сва поетичка неслагања са Богданом Поповићем или Јованом Скерлићем, културни образац настао пре Првог светског рата, имали су особен циљ који је измицао оштрој идеолошкој поларизацији јер „Прихватање модерности и задржавање појединих (изабраних) облика традиције био је идеал либералне интелигенције"[254].

Оно што Мишића ипак одваја од позиција Српског културног клуба јесте јасан отклон од тзв. реакције, под којом је могуће разумети и десну политичку идеологију. Као и у случају политичких анализа објављиваних крајем тридесетих у *Српском књижевном гласнику*, и за текстове Зорана Мишића може се рећи да потврђују медијалну позицију гласила. Речима Предрага Протића, и према бољшевизму и фашизму и националсоцијализму „*Српски књижевни гласник* имао је претежно критички и негативан став."[255] Књижевно-културни рефлекс те позиције убедљиво је видљив у становишту Зорана Мишића о положају и значају Андрее Жида.

Мишићево становиште потпомогнуто је и друштвеном позицијом *Српског књижевног гласника* уочи Другог светског рата, што се може уочити и на личном нивоу. Као и у случају сарадње са часописом *Дом и школа*, уредници најугледнијег српског часописа били су професори Друге мушке гимназије, Радоје Кнежевић (професор француској језика) и Божидар Ковачевић (професор српског језика и књижевности). Оба професора, по сведочењу Миодрага Јовичића, били су „француски ђаци", односно припадали су „истакнутим представницима француског духа и француске културе"[256]. Њихов висок друштвени статус показује и чињеница да су „били професори малолетном краљу Петру II", али и „слободни зидари".[257] Радоје Кнежевић је био „истакнути члан Демократске странке Љубе Давидовића, док је Божа

[250] Милош Тимотијевић, *Драгиша Васић и српска национална идеја*, друго издање, Београд, Службени гласник, 2019, стр. 368.

[251] *Исто*, стр. 361.

[252] *Исто.*

[253] *Исто.*

[254] *Исто*, стр. 41.

[255] Предраг Протић, „Однос *Српског књижевног гласника* према тоталитарним идеологијама између два светска рата", у: *Сто година Српског књижевног гласника: Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметности – Матица српска, 2003, стр. 393.

[256] Миодраг Јовичић, „Сећање на двојицу последњих предратних уредника *Српског књижевног гласника*", *Српски књижевни гласник*, трећа серија, 2/1993, стр. 111.

[257] *Исто.*

Ковачевић у младости припадао републиканцима Јаше Продановића"[258], чији истакнут члан је након Првог светског рата био и Драгиша Васић. Карактеристично за оба последња уредника *Српског књижевног гласника* је да су били „људи напредних, демократских схватања, у опозицији према владама које су управљале земљом током четврте деценије овог [претходног, прим. Н. М.] века (од Пере Живковића до Драгише Цветковића)."[259] Карактеристично је и да су ова два професора, својим каснијим судбинама, формирали две путање којим је српска грађанска интелигенција могла да крене након Другог светског рата. Радоје Кнежевић, као један од људи упућених у заверу против кнеза Павла, која је кулминирала пучем од 27. марта 1941, „постао је министар Двора у Симовићевој влади, с њом емигрирао и у иностранство, у Енгласку и, касније, у Канаду, увек активан и по напуштању министарске функције, био један од најближих сарадника Слободана Јовановића, а после његове смрти приређивач његових списа. На суђењу Дражи Михајловићу 1946. године, и Радоје Кнежевић је, уз Слободана Јовановића и друге, и због исконструисаних кривица, био у одсуству осуђен на десет година лишења слобода с принудним радом и остале споредне казне. Умро је 1983. у Виндсору у Канади."

Божидар Ковачевић, историчар, приповедач и песник, био је професор који је наследио Миодрага С. Лалевића, уредника часописа *Дом и школа*, у вишим разредима Друге мушке гимназије. Након окупације је остао у земљи и „почетком новембра 1941. био је ухапшен и заточен на Бањици."[260] Након пуштања на слободу, наставио је професорске дужности иако је зграда Друге мушке гимназије била срушена. Умро је 1990. За разлику од Демократске странке Милана Грола, која је након 1945. била у опозицији до укидања вишестраначја, Републиканска странка Јаше Продановића формално је била у власти јер је и њен председник био део ње. Новембра 1944, формиран је Народни фронт за Србију, а већ од маја 1945. Продановић је постао „министар за Србију у Привременој влади Демократске Федеративне Југославије"[261]. Божидар Ковачевић је након ослобођења наставио да заузима важне позиције у културном животу Србије, али са превлашћу соцреализма све више се оријентисао према књижевноисторијским темама које су и пре рата доминирале у његовом стваралаштву, сарађујући са Институтом за књижевност и Архивом САНУ[262], чији је био и управник[263]. У време када је Јаша Продановић заузимао позиције у врху власти, Ковачевић је био члан редакције часописа *Наша књижевност*, који је касније променио име у *Књижевност*, а симптоматично је што су уз њега, редакцију чинили аутори различитих опредељења: Милан Богдановић, Велибор Глигорић, Десанка Максимовић и Чедомир Миндеровић као главни уредник.[264] Истом књижевнокритичком еталону Ковачевић ће на известан начин припадати и са распламсавањем полемике између „реалиста" и „модерниста" на страницама часописа *Дело* и *Савременик*, објављујући књижевне критике у последњем, а нарочито је карактеристично да је његов текст објављен у истом броју кад и изразито негативан приказ прве књиге Зорана Мишића, *Реч и време*, из пера Маријана Јурковића. Двојица предратних сарадника, професор и његов ђак, тиме су се коначно разишли, посебно ако се узме у обзир да је Јурковићев текст најкарактеристичнији за овај број *Савременика* јер „изражава критичарска начела стваралаца окупљених око овог часописа"[265]. Генерацијски јаз као да је прерастао и у поетички, што није нужно био случај за време сарадње у *Српском књижевном гласнику*, који је и сам, са пропашћу

[258] *Исто*, стр. 112.

[259] *Исто.*

[260] *Исто*, стр. 115.

[261] Aleksandar Lukić, „Jaša Prodanović u Drugom svetskom ratu", u: *Intelektualci i rat 1939. – 1947.: zbornik radova s međunarodnog skupa Desničini susreti 2012. Dio 2*, ur. Drago Roksandić, Filozofski fakultet, Zagreb, 2012, str. 386.

[262] Софија Д. Божић, „Божидар Ковачевић и историја", *Philologia Mediana: годишњак за српску и компаративну књижевност*, 8/2016, стр. 43.

[263] *Исто*, стр. 50.

[264] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 21.

[265] *Isto*, str. 219.

грађанске државе, окончао своје постојање. Истакнути сарадници његове последње серије, међу које се и Мишић сврстао 1940–1941. морали су да пронађу другачије моделе сарадње са послератном, идеолошки стриктном културом.

ОД ПРИЛАГОЂАВАЊА ДО КЊИЖЕВНОКРИТИЧКОГ ОТПОРА: ЕСЕЈИ И ЧЛАНЦИ ОД 1945. ДО 1950.

Идеолошке и књижевнотеоријске особине епохе

У позну јесен 1944. завршене су борбе за ослобођење Србије од нацистичке окупације. Снаге Црвене армије из правца Бугарске и Румуније, потпомогнуте снагама Народноослободилачке војске Југославије и Партизанских одреда Југославије (НОВЈ и ПОЈ, од којих је настала ЈНА), протерале су, заробиле или ликвидирале преостале јединице војске Трећег Рајха, јединице Југословенске војске у отаџбини, као и припаднике квислиншких формација (љотићевци и недићевци), чиме је створена основа не само за ослобођење већ и друштвено-политичку револуцију. Стара грађанска класа и њени интелектуалци нашли су се у неповољној позицији. Пред њима је био избор између невољне сарадње са Комунистичком партијом кроз Народни фронт, или унутрашња емиграција, која је за неке била и принудна, као што је случај са интелектуалцима који су лишени грађанских права, попут Милана Кашанина или Симе Пандуровића.

Систем нове власти веома брзо је организован. Комунистичка партија Србије конституисана је већ у пролеће 1945. године, на конгресу одржаном „у Београду, 8–12. маја”[266]. За разлику од међуратног периода прве Југославије, културно-политички систем био је централизован, готово пирамидалне структуре. На врху се налазио централни комитет савезне партије, који је имао „монопол на доношење најважнијих одлука”, али су најважније одлуке доношене у „ужем телу – Политбироу – које је до априла 1948. радило као ЦК КПЈ”[267]. Као највиша тачка политичког система, „Политбиро се налазио ван сваке контроле, радећи без већих формалности, и без вишег партијског тела коме би полагао рачуне.”[268] Такав систем пресликавао се на републичке нивое, где су руководства партија имала сличну организацију, у којој је једно од одељења било задужено за агитацију и пропаганду, које је касније постало познато као Агитпроп. Управо су одељења за агитацију и пропаганду била „носиоци идеолошко-политичког и теоријског рада у Партији”, а Агитпроп ЦК КПЈ је „формулисао и културну и просветну политику”[269]. Важност пропагандног рада, као утицаја на свест најширих слојева друштва била је толика да је поменуто тело основано пре консолидације партијске структуре у Србији. Директива о реорганизацији пропаганде, „донета вероватно у марту 1945. године, поставила је организационе темеље апарата агитације и пропаганде”.[270] Према истраживању Љубодрага Димића, „административна делатност која врши институционализовање културне политике изводи [се] пре коначног ослобођења земље упоредо са стварањем апарата државне власти” због идеолошке осетљивости „коју је у себи носила културна политика”.[271] Она је морала да подржава циљеве револуције и промене друштва, и због тога није могла бити препуштена случају. Комунистичка партија, преко државних органа и новог законодавства, укинула је све приватне културне институције, без обзира на то да ли су оне страначке или верске, а у том процесу Партија је укинула и „спорне листове и часописе који су третирали културну проблематику”[272], међу њима и *Српски књижевни гласник*.

Основни масовни циљ културне политике јесте био искорењивање неписмености, али је и он био политички инструментализован. У складу са речима Владимира Иљича Лењина да

---

[266] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*, Beograd, Nolit, 1988, str. 32.

[267] *Isto*, str. 33.

[268] *Isto*, str. 47.

[269] *Isto*.

[270] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 37.

[271] *Isto*, str. 54.

[272] *Isto*, str. 57.

се „комунистичко друштво не може изградити у неписменој земљи”[273], описмењивање становништва било је од суштинског значаја за прихватање нове идеологије на што ширим основама. У том контексту, књига је третирана као инструмент револуције и „требало је да преобрази старог и створи новог ’социјалистичког човека’”[274]. Свеобухватни циљ, који је требало спровести у дело, према речима Бранка Петрановића, био је врло децидно одређен: „Духовно стваралаштво (књижевност, сликарство итд.) развијано је у смислу преношења политичких порука КПЈ. Од уметности и уметника тражено је да развијају уметност која ће бити ’одраз, објашњење и документ’ постојеће стварности, а по форми приступачна просечном радном човеку.”[275] Описмењено становништво, на крају овог процеса, требало је да буде усмерено преко новог стваралаштва искључиво ка једном, утопијском идеолошком хоризонту. Сва друга значења, као културни утицаји који нису из Совјетског Савеза, били су сматрани „делом политичке пропаганде”[276]. На тај начин, супремација идеологије премрежила је комплетан простор у коме су духовне делатности проналазиле своје утемељење. Аутономна важност књижевности или друштвених наука, која је делимично постојала у међуратном периоду, потпуно је нестала. Култура је тако постала „*инструмент класне борбе* и изградње ’новог човека’. Пред таквом прокламацијом нових задатака узмиче традиционално грађанско гледиште које културу схвата више у смислу *јавног дијалошког простора*, у којем се појединац самоостварује кроз властито стваралаштво.”[277]

Да би то било могуће, КПЈ је морала контролисати комплетан медијски апарат, који је на тадашњем технолошком нивоу развоја српског друштва већином био везан за штампане медије. У пракси је овај систем функционисао на следећи начин: „Партија руководи штампом тако што даје смернице шта ће се, о чему, када и како писати. Задатак редакција листова је био да те смернице спроведу у дело.”[278] Кључно место у медијском систему заузимао је, стога, „централни дневни партијски орган *Борба*.”[279] Међутим, ратна разарања и демографски губици, који су нарочито погодили образовани слој становништва, скупа са илегалним статусом партије пре 1944. године, узроковали су непостојање довољног броја кадрова за овај велики културнополитички задатак. Зато интелигенција у „првим данима функционисања новог система власти, за КПЈ добија посебну важност, не само економску и идеолошку већ и општекултурну”[280]. Да би зацртани циљеви културне политике били остварени, потребно је било упослити довољан број интелектуалаца, а то је „значило да се као један од основних задатака Партије постављало привлачење, диференцијација и преваспитавање буржоаске интелигенције, на једној страни, и стварање кроз ’социјалистичку школу’ ’нове интелигенције’ одане циљевима КПЈ.”[281] У тој двострукости, открила су се два проблема.

Први се тицао системског неповерења комунистичке партије према интелектуалцима јер у Југославији, а „посебно Србији, предратни интелектуалци су махом потицали из грађанских породица. Многи су ухлебљење налазили у државној служби.”[282] Зато у новој Југославији „није било места за све оне који су се у предратном периоду истакли

[273] Vladimir Iljič Lenjin, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963, str. 162.

[274] Срђан Цветковић, *Између српа и чекића 3. Отпор комунистичком режиму у Србији 1945–1991*, Београд, Catena mundi, 2021, стр. 385.

[275] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 127.

[276] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 164.

[277] Dušan Bošković, *Estetika u okuženju: sporovi o marksističkog estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Filip Višnjić, 2003, str. 16–17.

[278] *Isto*, str. 149.

[279] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 122.

[280] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 99.

[281] *Isto*.

[282] Петар Ристановић, *Илузија моћи: српски критички интелектуалци и комунистички режим*, Београд, Фондација Александар Невски, ИП Принцип, 2020, стр. 20.

антикомунистичким иступањима, потом подржаваоце монархије и краљевске владе у избеглиштву, сараднике покрета Драже Михаиловића и за све који су на било какав начин сарађивали са окупационим режимом."[283] Највећи део ове интелигенције, који је делимично припадао и Народном фронту, али већином је остао по страни, „заузимао је позиције немешања у политику, свесне мимикрије, прихватања нове идеологије као нужности, покушавајући да са њом начини компромис."[284] Као важан вид притиска, али истовремено и придобијања интелигенције, коришћене су и материјалне олакшице: „Истакнути интелектуалци добијају повлашћену Р1 карту, решава им се животно важно стамбено питање, објављују се њихови радови, добијају високе ауторске хонораре и уговоре."[285] Ипак, упркос свему томе, идеолошки монолитна партија увек је, у случају да је то могуће, бирала макар и мање стручне, али кадрове који су политички поуздани. Међу комунистима је увек „веће поверење у 'доброг партијца' него у 'довитљивог' и 'паметног' интелектуалца, чак и онда када је посао захтевао знање и образовање, и када је било очито да без тога не може да буде обављен."[286] У корену тог опреза било је идеолошки условљено, али и илегалном предратном праксом појачано уверење „да се из партијског кадра, дојучерашњих бораца, војних или политичких руководилаца, могу успешно регрутовати будући руководиоци у привреди, администрацији или културно-просветном раду."[287] Због тога је посебна пажња посвећена идеолошком васпитавању омладине, и то не само партијске.

У постреволуционарној комунистичкој држави пред омладином је био специфичан задатак. Ако је генерација њихових очева успела да сруши стари поредак, омладина је требало да изгради нови. Лењин је овај однос дефинисао на следећи начин у свом говору на Трећем сверуском конгресу Комунистичког омладинског савеза Русије: „Ви морате изградити комунистичко друштво. Прва половина посла у многом погледу је урађена. Старо је срушено, као што је и требало да буде срушено […] Пред вама је задатак изградње, и ви га можете решити само ако будете овладали читавим савременим знањем, ако будете умели претворити комунизам из готових, напамет научених формула, савета, рецепата, заповести, програма, у оно живо што уједињује ваш непосредни рад, ако будете умели претворити комунизам у руководство за вас практичан рад."[288] Културно-просветни систем зато је морао бити у темељу промењен јер је и идеал културне политике, нови човек, суштински другачији. Вођ бољшевичке револуције је ову потребу дефинисао одредивши хуманистички идеал грађанске епохе као мимикрију моћи: „Стара школа је изјављивала да она жели да створи свестрано образованог човека, да она учи наукама уопште. Ми знамо да је то било скроз наскроз лажно, јер је читаво друштво било засновано и одржавало се на подели људи на класе, на експлоататоре и угњетаване."[289] Због тога, комунисти су сматрали да стари културно-просветни систем није стварао слободног човека јер је дореволуционарна школа стварала „слуге потребне капиталистима", а „од људи науке правила људе који су морали писати и говорити онако како је то капиталистима годило."[290] Апорија револуционарне промене, која је заправо донела тоталитарни обухват, била је у томе што је прокламовано ослобођење могло бити остварено само комплетном идеологизацијом. У новом систему сви видови интелектуалне делатности изгубили су своју аутономију: „Смисао друштвених наука није био

[283] *Исто*, стр. 20–21.

[284] Срђан Цветковић, *Између српа и чекића 3. Отпор комунистичком режиму у Србији 1945–1991*, Београд, Catena mundi, 2021, стр. 330.

[285] *Исто.*

[286] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 119.

[287] Петар Ристановић, *Илузија моћи: српски критички интелектуалци и комунистички режим*, Београд, Фондација Александар Невски, ИП Принцип, 2020, стр. 22

[288] Vladimir Iljič Lenjin, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963, str. 155.

[289] *Isto*, str. 150.

[290] *Isto*, str. 153.

у откривању противуречности одређенога развоја већ у разгради схематских формула политике."[291]

У таквом, револуционарном систему, ни књижевност не може бити ослобођена ове врсте обавезе. Лењин је ову обавезу дефинисао императивом да „Књижевност мора бити партијна."[292] Свеобухватност комунизма је немогућа ако и књижевност није инструментализована. Она зато „мора постати *део* општечовечанске ствари, 'точкић и шрафчић' једног јединственог, великог социјалдемократског механизма, који ставља у покрет читава свесна авангарда читаве радничке класе. Књижевност мора постати саставни део организованог, планског, удруженог социјалдемократског партијског рада."[293] У традицији која се развила на основу овог Лењиновог текста, написаног 1905, у Совјетском Савезу је, коначно од августа 1934. и Првог свесавезног конгреса совјетских писаца, настала нормативна доктрина соцреализма, „и то најпре у реферату Максима Горког, а такође и у статуту Савеза писаца СССР, тек основаног на том конгресу"[294]. Сам термин први је користио Анатолиј Васиљевич Луначарски још 1924, али је дао „тако еластичне формулације да је у њима у новој ситуацији и новом односу снага могла наћи себи места већина најзначајнијих сукобљених група"[295]. Осам година касније, и сам Јосиф Стаљин искористио је исти термин када је на разговору у стану Максима Горког „назвао писце 'инжењерима људских душа", а социјалистичку уметност 'уметношћу социјалистичког реализма'"[296]. Уписивањем поетичке у статус еснафске организације писаца, као и пропагирањем ове доктрине са највишег политичког врха, социјалистички реализам тиме је из поетичког система прерастао у „један склоп друштвених односа, па тек онда неку садржински одређену доктрину"[297].

Ова стилска формација била је вишеструко регресивна у односу на међуратни модернизам. За разлику од индуктивних и разуђених поетичких програма, списак принципа на којима се заснивао соцреализам утемељени су у документима конгреса. Њих сачињавају: „принцип верног одражавања динамичног карактера стварности (или тзв. принцип истинитости); принцип партијности; принцип народности; принцип класне и идеолошке условљености књижевног стварања; имплицитни васпитни карактер и тенденциозност књижевности у остваривању васпитних циљева"[298]. Због тога се у стручној литератури писаној из иманентне књижевноисторијске перспективе неретко истиче да је овај правац био заснован на „лажним критеријумима који принципе друштвене праксе механички преносе у сферу уметности".[299] Ово преношење, засновано на марксистичким доктринама, истовремено је значило и да књижевност може имати само истоветан циљ као њена идеолошка основа. Да би то било могуће, књижевност је морала резоновати у најширим друштвеним слојевима, а не само унутар уметнички сензибилне публике. Зато је соцреализам у српској послератној књижевности донео „истовремено и деформисање реалистичке традиције и упрошћавање књижевне форме, осиромашење литерарног и песничког језика и изобличавање етичког

[291] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 38.

[292] Vladimir Iljič Lenjin, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963, str. 4.

[293] *Isto*.

[294] Sveta Lukić, „Književna kritika u socijalističkom realizmu", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 122.

[295] Mila Stojnić, „Razvoj socijalističkog realizma", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 95.

[296] *Isto*, str. 92.

[297] Dušan Bošković, *Estetika u okuženju: sporovi o marksističkog estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – „Filip Višnjić", 2003, str. 64.

[298] Mila Stojnić, „Razvoj socijalističkog realizma", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 93–94.

[299] Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972, стр. 10.

смисла књижевности преко које модерни писци успостављају активан однос са својом епохом”.[300]

Након Другог светског рата, када се већ назирао и хладни рат, догматска критика посебно је оснажена 1946. „одлукама Централног комитета СКП(б) о часописима ’Звезда’ и ’Лењинград’ и нападима на Зошченка и Ахматову”[301], познате руске књижевнике. Те одлуке настале су на основу реферата Андреја Александровича Жданова о књижевности и уметности поднетог пленуму ЦК СКП(б), који је имао пресудан утицај на „општи тон књижевне критике, књижевно-теоријских и књижевно-историјских истраживања, на однос према писцима и њиховим делима, на тематику, догађаје и књижевне планове”[302]. Пракса директне супремације идеологије над уметношћу речи спровођена је од тада у мери која није била присутна пре. Ждановизам је омогућавао да књижевна (и не само књижевна) критика буде „нека врста политичког комесара књижевности, дужна да контролише њену идејност”[303]. Задатак критике, која је била субординисана Агитпропу као реализатору културне политике партије, „није да само објашњава смисао књига и да врши њихову селекцију и класификацију, него и да буде водич, путовођа, пре свега у борби против реакционарне књижевности, каква је била сва књижевност која није била књижевност социјалистичког реализма, створена према теоријским схемама Максима Горког, Л. И. Тимофејева и А. А. Жданова.”[304] У срцу те књижевно-идеолошке концепције била је теорија одраза „вулгарно-марксистичког естетичара Тодора Павлова, који је књижевност тумачио као субјективни одраз објективне стварности и друштвено-историјски условљену културно-историјску појаву подигнуту на висину естетске реалности.”[305] У томе се и Павлов ослањао на класике марксизма, попут Владимира Иљича Лењина. У Лењиновом делу проблем миметичности прилично је ригидно дефинисан: „Наши осећаји, наша свест само су *слика* спољног света, и само се по себи разуме да одраз не може постојати без онога што се одражава, али оно што се одражава постоји независно од онога што одражава.”[306] Руски револуционар назвао је ову теорију материјалистичком, нагласивши тако примордијалност материјално-спољашњег у односу на имагинативни регистар, у чему је само поједноставио филозофско-естетичка проматрања утемељивача марксизма, Карла Маркса и Фридриха Енгелса.

У њиховом заједничком делу, *Немачка идеологија*, Маркс и Енгелс резолутно истичу социологистички приступ људској духовности: „У свакој епоси мисли владајуће класе јесу и владајуће мисли, то јест класа која претставља владајућу *материјалну* силу друштва у исти мах претставља и његову владајућу *духовну* силу. Класа којој стоје на располагању средства за материјалну производњу, самим тим располаже и средствима за духовну производњу, тако да су јој услед тога, узевши у просеку, потчињене и мисли оних који су лишени средстава за духовну производњу.”[307] Синтагма „средства за духовну производњу” је овде кључна јер најпластичније објашњава класичну марксистичку догму о економској бази и духовној надоградњи, која подразумева да духовно стваралаштво оправдава и објашњава економске односе, док у времену кризе, описује саму кризу, што и омогућава оцену соцреалистичке критике да је нпр. дело Андреа Жида израз кризе буржоаског друштва, о чему смо писали у претходном поглављу. У истом делу утемељивачи марксизма су образложили и експлоататорску природу класичне поделе рада. У капиталистичкој, и претходним етапама у развоју људског друштва, спецификовани рад подјармљивао је човека јер „чим почиње рад да се дели, свак добија одређени, искључиви делокруг, који му се намеће, из кога не може да

[300] *Исто*.

[301] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986, str. 28.

[302] Mila Stojnić, „Razvoj socijalističkog realizma”, u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 99.

[303] Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972, стр. 33.

[304] *Исто.*

[305] *Исто*, стр. 34.

[306] Vladimir Iljič Lenjin, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963, str. 114.

[307] Karl Marks – Fridrih Engels, *O književnosti*, preveo Jovan Popović, Beograd, Rad, 1961, str. 12.

умакне", јер човекова делатност „њега подјармљује уместо да он њоме господари".[308] Супротно томе, у комунистичком друштву „свак није ограничен на искључиви делокруг рада, него може по вољи да се изобрази у којој год грани", јер „друштво регулише општу производњу и баш зато мени омогућује да данас чиним ово, сутра оно, да јутром ловим, поподневом рибарим, с вечери гајим стоку, па и критикујем јело, а да никад не морам да постанем ловац, рибар, пастир или критичар, него поступам како ми је кад угодно."[309] На основу премисе да је човек ограничен својим уделом у производњи, Маркс и Енгелс поставили су начело да ослобођење људске личности долази тек након подруштвљавања средстава за производњу, јер ће оно омогућити и да појединац није роб својих професионалних компетенција. Међутим, у конкретној пракси социјалистичких и комунистичких партија, ова идеолошка претпоставка омогућила је и искрено уверење, о којем смо писали, да је корисније за специфичне задатке ангажовати приученог партијца него грађанског интелектуалца. У том смислу, Марксови или Енгелсови, а касније Љењинови или Стаљинови ставови о естетичким питањима за доследне партијце чак и теоријски могу бити подједнако вредни колико и књижевнотеоријски промишљена становишта академских стручњака.

Коначно, и естетички судови оснивача марксизма пратили су ову утврђену путању. У писму Маргарети Харкнес из 1888. Фридрих Енгелс овако дефинише реализам: „Реализам, по моме мишљењу, претпоставља верно давање типичних карактера у типичним условима."[310] У том контексту, као верно представљање, уветовано материјалним односима, реализам као идеални тип уметничког стварања надилази и идеолошке премисе аутора, што Енгелс показује пишући о Балзаку, јер је француски аутор, упркос својим конзервативним назорима, приказао приповедни свет који одговара историјском пропадању аристократије и надирању буржоазије, али и појави пролетаријата као класе која ће разрешити социјалне противречности. Зато је Енгелс Балзаковом делу приписао сазнајну вредност. Из његових романа, по сопственом признању, он је „научио више него из купусара свих професионалних историчара, економиста и статистичара тога доба скупа"[311].

Двадесетак година касније, и Лењин 1910. слично пише о Лаву Толстоју. Иако оцењује његову идеологију несупротстављања злу силом као учење „реакционарно у најтачнијем и најдубљем смислу те речи"[312], Владимир Иљич његово дело постулира као изузетно важно за разумевање руске историје од укидања кметства 1861. до неуспеле револуције 1905. Дело великана руске књижевности „изражава прелом у схватањима најширих народних маса у Русији поменутог периода, и то управо прелом у схватањима сеоске, сељачке Русије. Јер, критика савременог поретка код Толстоја разликује се од критике тог истог поретка код претставника савременог радничког покрета баш по томе што Толстој стоји на гледишту патријархалног, наивног сељака, што Толстој преноси његову психологију у своју критику, у своје учење."[313] Зато је и вредност руског класика утилитарна јер проучавајући његова дела „руска радничка класа ће боље упознати своје непријатеље"[314].

У теоријској концептуализацији која је доминирала совјетском науком о књижевности, као и српском у првим годинама након Другог светског рата, најподробније изложеној у уџбенику Леонида Тимофејева *Теорија књижевности*, Марксове, Енгелсове, Лењинове, али и Стаљинове идеје организоване су у систем знања. Први уџбеник, сличног наслова (*Основи теорије књижевности*) Тимофејев је написао још пре рата, 1940. године, да би уџбеник који је постао основа совјетске науке о књижевности соцреалистичког периода објавио 1945. У руској историји књижевности његов рад остао је познат по студијама стиха, историјама руске књижевности, као и препевима староруске књижевности.

[308] *Isto*, str. 25.
[309] *Isto*, str. 26.
[310] *Isto*, str. 38–39.
[311] *Isto*, str. 40.
[312] Vladimir Iljič Lenjin, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963, str. 74.
[313] *Isto*, str. 63.
[314] *Isto*, str. 64.

На почетку свог уџбеника, Тимофејев на основу сазнајне функције књижевности, децидно истиче: „Основна поставка марксистичке науке о књижевности јесте тврђење *да је књижевност идеологија*, да нам она пре свега *пружа сазнање о животу*. Та поставка је основни предуслов свих наших даљих дефиниција."[315] Да би аргументовао ову тврдњу, али не са естетичког већ марксистичког становишта, Тимофејев се позива на већ цитирано Енгелсово писмо у ком се налазе његове мисли о значају Балзакове прозе, што само по себи показује и да је врста сазнања које читалац добија из књижевног текста врло уско одређена. Наиме, она се тиче историјских и економских особина једног друштва. С тим у вези, како је сазнавање одређено и ставом онога ко одражава објективни свет, како је писао Павлов, то подразумева и одређени тип позива на измену тог описаног света, у складу са Лењиновом оценом о користи од читања Толстојевог дела. Зато се књижевност одређује и као „идеологија која помаже човеку да упозна живот и да у њему делује"[316]. Другим речима, још тада је било евидентно „да Маркс, Енгелс и Лењин, када оцјењују књижевне појаве, имају у виду њихово друштвено-политичко значење"[317], а не неко друго, иманентно уметничко.

Појам деловања овде треба разумети у уско идеолошком смислу. Упознавање са друштвеном стварношћу, са њеним законитостима, у које идеолози соцреализма верују, омогућава да је значај књижевности делатни: „Друштвени значај књижевности јесте сазнајно-васпитни значај. Познате речи друга Стаљина да су 'писци инжењери душа', навео их је друг Жданов у свом говору на конгресу писаца, изванредно јасно откривају друштвени значај књижевности."[318] У складу са овим нормативом, Тимофејев је, следујући цитираним политичким фигурама, каталогизовао и специфичне задатке. У условима изградње револуционарног друштва, они су следећи: „Социјалистичка изградња, приказивање њених хероја, откривање остатака капитализма у свести људи, утицање на развитак нове (социјалистичке) културе, утицај на свест новог (социјалистичког) човека у порасту"[319]. Пошто је она овако уско инструментализована, подразумева се и да њене поетичке основе не могу бити нарочито широке. Ако је уметност речи „пре свега одраз живота, сазнање живота", онда је поетичко-естетички императив „захтев истинског одражавања живота, захтев животне истине, важност уопштавања".[320] То подразумева да је критеријум истинитости везан за наративизовање, односно „одражавање" друштвених законитости, које се наративизују путем типских карактера.

Истовремено, тај идеал, који је и естетске природе, покреће и одређена вредносна питања. За Тимофејева, „Естетски однос према животу нераздвојно је везан са идеалима који имају друштвени значај."[321] Највиши степен на тој идеолошкој скали зато заузима тзв. „народно обележје" књижевности. Оно се састоји у томе „што ће уметник у своме стваралаштву постављати питања која имају опште-народни значај. Само у том случају ће његови ликови допрети до осећања, до мисли и воље народних маса."[322] Управо у овом теоријском појму долазимо и до проблема партијности књижевности, веома важног за разумевање стања у српској књижевности у првој деценији након Другог светског рата.

Овај проблем везан је за приповедно решење тих питања од општенародног значаја. Према мишљењу Леонида Тимофејева, „да уметник поставивши опште-народни проблем, ако пође од реакционарног погледа на свет, може да га реши тако, да то испадне непријатељско према народу. Зато је потребно да се истакне други услов народног обележја, наиме да уметник

[315] Leonid Timofejev, *Teorija književnosti*, Beograd, Naučna knjiga, 1948, str. 7.
[316] *Isto*, str. 10.
[317] Milivoj Solar, „Klasici marksizma i književna kritika", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 27.
[318] Leonid Timofejev, *Teorija književnosti*, prev. nep., Beograd, Naučna knjiga, 1948, str. 58.
[319] *Isto*.
[320] *Isto*, str. 95.
[321] *Isto*, str. 104.
[322] *Isto*, str. 108.

осветљава постављени проблем у интересу народа."[323] Разуме се, то је могуће само ако је уметник у идејном слоју дела преноси постулате марксистичке идеологије која једина, према сопственом уверењу, представља истинске интересе народа. Идејном слоју дела у марксистичкој теорији одговара (у нешто редукованом виду који не прави разлику између аутора и наратора) појам партијности. Партијност обухвата феномене као што су пишчеви „филозофско-политички погледи, који проистичу из његовог класног положаја, из његовог учешћа у класној борби свог времена", и зато могу да га ометају „да дође до народног карактера у том случају, ако се његови погледи разилазе са правим стањем ствари."[324] У обратном случају, ако аутор припада бољшевичкој идеологији, онда ће моћи „да дубље одрази живот, тј. да тачније одабере животне чињенице, да их правилније уопшти"[325]. Због тога, полазећи од идеолошко-филозофске таутологије, Тимофејев закључује: „Партија бољшевика, за разлику од свих других партија, по свом програму оличава интересе и идеале народа у њиховом најпунијем и најконцентрисанијем облику. Бољшевичка партијност не ограничава видокруг уметника, него обратно, проширује га, води га до дубоког народног обележја."[326]

Када се ове теоријске поставке, које одликује изразита кохерентност на ивици таутологије (јер је почетна премиса апсолутна и објективна истинитост маркисизма и његова аксиолошка супериорност: „Тоталитету знања, тајни историје или истини – опште је место марксизма – приступ има само пролетаријат."[327]) преведе у поетичко-стилске оквире, показује се њена осиромашеност и парадоксалност. Наиме, док теорија одраза захтева придржавање реалистичкој поетици, захтеви за променом, осликавањем револуционарних или трудбеничких хероја захтевају извесну дозу романтичарских поступака у карактеризацији. Због тога Тимофејев наводи да се „метод социјалистичког реализма карактерише настојањем уметника да створи социјалистичке карактере у социјалистичким околностима. Тај метод је заснован на јединству реалистичког и романтичког прилажења животу (у смислу дубине анализе и ширине перспективе), он поставља себи за задатак социјалистичко васпитање човека, његова карактеристична црта јесте свест о народним и партијским задацима уметника."[328] Међу принципима соцреализма које смо пре навели, идејност би распоређена подјенако на романтичарски и реалистички елемент, на „принцип романтизма – као израз оптимизма и тежње за новима, принцип реализма – као израз критичког односа према старом, буржоаском друштву и његовим заостацима у социјализму"[329]. У коначници, оваква књижевност тежи стварању културе, „националне по форми, социјалистичке по садржини и општечовечанске по значају"[330]. Приказивање и преображавање стварности, *комбинацијом реалистичке и романтичарске поетике*, уз тврду везаност за идеологију комунистичке партије, на језику „који је масама схватљив, ликвидирање оне у прошлости тако честе 'двојезичности', када су се у књижевности развијале нарочите, од општег језика издвојене форме",[331] представљају дефиницију и норму књижевности која се мора стварати у једном комунистичком друштву у изградњи.

По начелу субординације, које се пројављивало кроз доминантни совјетски утицај у култури након 1945. овако нормирано књижевно стварање постало је стандард у новој Југославији. Организован је систем књижевних часописа, под контролом Агитпропа, скупа са врло прецизно постављеном издавачком политиком, у оквиру које су „национализована сва

[323] *Isto*.
[324] *Isto*, str. 113.
[325] *Isto*.
[326] *Isto*.
[327] Dušan Bošković, *Estetika u okuženju: sporovi o marksističkog estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – „Filip Višnjić", 2003, str. 46.
[328] Leonid Timofejev, *Teorija književnosti*, prev. nep., Beograd, Naučna knjiga, 1948, str. 373.
[329] Sveta Lukić, „Književna kritika u socijalističkom realizmu", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 129.
[330] Leonid Timofejev, *Teorija književnosti*, prev. nep., Beograd, Naučna knjiga, 1948, str. 58.
[331] *Isto*, str. 375.

графичка предузећа, а приватна издавачка делатност је поступно ликвидирана. Подржављењем издавачких предузећа и штампарија успостављена је потпуна контрола над издаваштвом."[332] Компромис или прилагођавање на које је предратни интелектуалац могао да пристане заправо је било врло ограничено јер су могућности за његово деловање мимо контроле Агитпропа биле готово непостојеће. Соцреалистичка књижевност је по теорији требало да делује на најшире слојеве народа, требало је да чини други корак идеолошке индоктринације након масовног описмењавања и да тиме формира свест нарочито младих нараштаја. У ту сврху, оснивани су књижевни и омладински књижевни часописи. У њима су главну улогу преузели „преживели представници социјалне литературе"[333], што је представљало и својеврсну потврду, репресивним начинима извојевану, соцреализма у сукобу на књижевној левици. Поетички и идеолошки сродници „нових јаничара", са којима је Зоран Мишић полемисао у *Српском књижевном гласнику*, након револуције дошли су у позицију да спроводе своју културну политику и поетички утилитаризам јер су били „на руководећим дужностима у културним установама и, што је нарочито важно, у партијском апарату, тј. оном његовом делу који је био задужен за спровођење културне политике"[334]. Ови, Мишићевим речима, нови варвари из културног наслеђа одстрањују све оно са чиме се социјална уметност сукобљавала пре 1941, па оштрица „њихове критике пада нарочито на експресионизам и надреализам"[335]. Књижевни критичари који су пре рата „били носиоци и тумачи слободних схватања о аутономији уметности, изменили су и поједноставили своја мерила, а унутрашње естетске особине уметности запоставили у име њене спољашње пропагандно-дидактичке функције"[336]. У случају књижевне критике, овај обрт подразумевао је да су стваралаци развијене књижевнокритичке идеологије, међу које можемо убројати и Зорана Мишића, управо ову основу свог рада морали да измене.

Часопис *Младост* и први послератни текстови

Обриси ове књижевне политике били су видљиви већ у партизанској ратној периодици, што се пресликало и у првом гласилу са којим је Зоран Мишић сарађивао након 1945. године, „књижевном часопису 'Младост', намењеном младим стваралоцима, чији се први број, под уредништвом Душана Костића, појављује у Београду новембра 1945."[337] Неколико месеци касније, у јануару 1946. покренут је часопис *Наша књижевност* (доцније само *Књижевност*), а почетком 1948. Јован Поповић је „по партијској директиви"[338] покренуо и *Књижевне новине*, као „орган Савеза књижевника Југославије"[339]. У оба угледна часописа Зоран Мишић је сарађивао након неколико година проведених у редакционом одбору *Младости*, о чему ће више бити речи у наставку овог поглавља. У том смислу, за сва три гласила у којима је Мишић објављивао своје текстове у овом периоду карактеристично је да су уреднички и програмски предвођени стваралоцима чији политички статус у редовима КПЈ је неупитан. Примера ради, Душан Костић био је припадник „студентског покрета на Београдском универзитету, партизан од 1941", а после рата „уредник часописа 'Младост' и листа 'Књижевне новине', један од оснивача и првих уредник часописа 'Савременик'."[340] У предратној *Младој култури*, Костић је, поред уредничких, песничких и књижевнокритичких радова, објавио и низ краћих приказа

[332] Срђан Цветковић, *Између српа и чекића 3. Отпор комунистичком режиму у Србији 1945–1991*, Београд, Catena mundi, 2021, стр. 385.

[333] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 65.

[334] *Isto*, str. 65–66.

[335] *Isto*, str. 67.

[336] Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972, стр. 29.

[337] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 18.

[338] Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972, стр. 37.

[339] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 46.

[340] Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, 3. издање, Београд, Sezam book, 2007, стр. 1136.

који су овде посебно важни јер су написани управо о *Српском књижевном гласнику*. Он у марту 1939. пише да овај лист „плута по мутној води данашњице, упињући се свим силама да поштена ријеч, да истина побиједи и добије своје право значење”[341]. Он зато жели да „овај часопис на свом путу пође и даље, у ширину, стопама његовог некадањег уредника, либералног Јована Скерлића”[342]. Већ у броју пет, од новембра 1939, Костић саставља врло оштар пародијски текст[343] о Божидару Ковачевићу, новом уреднику *Српског књижевног гласника*, а у броју 6, који је изашао у фебруару 1940, Костићев колега песник Радивој Копарец пише врло негативно о новим уредницима СКГ, управо онима који су Зорану Мишићу и пружили шансу да се афирмише као изразито млад књижевни критичар.[344]

Већ с јесени 1945, Душан Костић је био вероватно и кључни део иницијативе за покретање часописа *Младост*. Њу је поднела „група младих људи из круга који је пре рата подржавао часописе *Зора*, *Нови средњошколац* и *Млада култура*”[345]. Одлуку о покретању часописа подржало је партијско руководство, али и „Централни одбор УСАОЈ-а”[346], односно Уједињеног савеза антифашистичке омладине Југославије, тела које је представљало омладински пандан Народном фронту и није било састављено искључиво од комунистичког подмлатка, као Савез комунистичке омладине Југославије (СКОЈ), са којим се фузионисао неколико година касније. У његовој првој редакцији био је и Зоран Мишић, за кога се не може рећи да је подржавао идеологију наведених предратних периодичних гласила. Ипак, *Младост* је по својој концепцији и кроз фигуру главног уредника била „наставак студентског часописа *Млада култура*”[347]. Задатак часописа је био да „постане трибина књижевног подмлатка, која ће обиље тема за обраду, које је пружила народноослободилачка борба пренети и развити на пољу књижевног и културног стваралаштва.”[348] У часопису су штампани текстови овде анализираног Леонида Тимофејева, а као примери доброг стила навођени „руски писци попут Максима Горког и Пушкина”[349]. Као рђави примери „наводе се: Момчило Настасијевић, Станислав Винавер и Тодор Манојловић”[350]. У складу са партијским неповерењем у интелектуалце, али и јасно дефинисаним отклоном од артизма у Тимофејевљевом уџбенику, основни став редакције *Младости* „јесте да су и невешти и почетнички радови ипак вреднији него формалистичка и декадентна дела, ма колико ова друга била успелија на плану израза, управо због своје тематике, идејне усмерености и израженог оптимизма”[351].

У том смислу, ако се упореде кадровске и идеолошке особености часописа *Младост*, јасно је видљива дубина промене књижевнокритичке идеологије, као и социјалног контекста у делу Зорана Мишића након ослобођења. Другим речима, управо оно против чега се борио пишући о Жиду, постало је норма коју је једино било могуће прихватити. Међутим, наслеђено неповерење комуниста према предратним интелектуалцима утицало је и на то да се самом Мишићу у почетку додељују задаци који су нижег ранга у односу на класичне књижевнокритичке. Уместо о књижевним делима или преводима, Мишић је у првим бројевима новопокренутог часописа писао о дневницима из рата, другим омладинским листовима, филмовима и стриповима.

Његов први текст објављен је већ у уводном броју *Младости*. Мишић је приказао три партизанска дневника из Другог светског рата, приповедача различитих у културном и

[341] Душан Костић, „Српски књижевни гласник”, *Млада култура*, 1/ 1939, стр. 61.
[342] *Исто*.
[343] Душан Костић, „Мистична папазјанија господина Божидара”, *Млада култура*, 5/1939, стр. 342–343.
[344] Радивој Копарец, „’Напредне’ и ’објективне’ спекулације ’Српског књижевног гласника’”, *Млада култура*, 6/1940, стр. 410–411.
[345] Биљана Ћирић, „Идеолошка оријентација књижевне критике у часопису *Младост* (1945–1952)”, *Philologia Mediana : годишњак за српску и компаративну књижевност*. 5/ 2013, стр. 169.
[346] *Исто.*
[347] *Исто*, стр. 170.
[348] *Исто.*
[349] *Исто*.
[350] *Исто*, стр. 172.
[351] *Исто.*

социјалном смислу. Тиме је показао да постоји чврсто јединство смисла и доживљаја народноослободилачке борбе без обзира на класно или национално порекло аутора. У питању су Владимир Дедијер, Драгојло Дудић и Владимир Назор. Њихова ратна сећања, сабрана у књиге идентичног назива („Дневник") критичар је претпоставио уметничкој књижевности јер има књига „од најтананије уметничке вредности које не преживе епоху у којој су стваране, јер нам ништа не казују о њој."[352] За разлику од таквих дела, „Књиге као што су дневници из народно-ослободилачке борбе не умиру никада, јер чине саставни део историје народа. При томе није значајно да ли ће партизански дневници остати као дела од трајне књижевне вредности."[353] Одраз или слика епохе овим судом успостављена је као врхунска културна вредност, која превазилази чисто књижевне квалитете једног текста. На тај начин, у теоријском смислу је поновљена једна од основних претпоставки соцреалистичке теорије књижевности, по којој је књижевно дело увек одраз објективне стварности. Међутим, унутар ове теоријске поставке, постоји диференцирање, по коме већу вредност имају дела која нису одраз само индивидуалног света или свести већ ширих, колективних кретања. Због тога је могуће да партизански дневници представљају трајније културно добро од уже уметничких текстова, јер одражавају нешто више: „све оне непролазне вредности које је родила и одгајила борба наших народа".[354] Тиме ови дневници представљају заметак ширих дискурзивних пракси: „Те вредности ће уметници искористити као мотив, историчари као податак, политичари као аргуменат"[355], што показује да ови текстови имају функцију темеља једне нове митологије, која треба да замени стару. Зато у контексту историје књижевности, „ове скромне забелешке сељака, бораца и новинара прерастају у непресушни извор потенцијалне снаге и стваралаштва. Оне се указују као прва делујућа снага у нашег новом књижевном развоју"[356]. Из митологијске перспективе, објава партизанских дневника, отуда, има вредност новог почетка, стварања новог имагинативног света који има своје структуриране односе, јасно оцртане херојске ликове, и зато „ове забелешке обележавају прекретницу у нашој књижевности и потврђују, снажно и уверљиво, напредна уметничка схватања."[357] Соцреалистичка теорија, која је имала велики број негативних критичких опаски о грађанској и модернистичкој књижевности пре рата, овим делима добија своја узорна, идеалтипска остварења. Као социјално, тематски и стилски ипак различити, дневници тројице аутора трасираће, речима Зорана Мишића, различите путеве у српској и југословенској књижевности. Дедијеров дневник ће „прерасти, када коначно постане својина наше нове књижевности, у прве покушаје великог романа у великом добу, Назоров дневник зачеће драмски приказ о великим офанзивама, Дудићев дневник родиће нови епос о српском сељаку устанику."[358] Симетрију између три дневника и три рода књижевности тешко је превидети: у том контексту, Дедијеров дневник треба да постане заметак новог историјског романа, Назоров нове драме, а Дудићев нове епске, али народне књижевности и митова који из ње проистичу. Због тога се за прву Мишићеву соцреалистичку критику не може рећи да представља превасходно оцену књижевног текста, јер аутономије књижевности унутар соцреализма и нема, већ валоризовање и кодирање новог културног и књижевног правца у повести српске литературе. Тиме је и успостављена извесна патерналистичка позиција критичара у односу на саму књижевност, која оспољава нормативност соцреалистичке поетике и теорије: постоје прописане теме и приповедачки методи и поступци који воде ка прописаном идеолошком циљу, тако да је посао критичара да проверава на који начин књижевна остварења прате зацртану путању.

То се види и из другог његовог текста, објављеног у истом броју *Младости*: „О културној страни омладинских листова". У њему је, након навођења сврхе постојања оваквих

[352] Зоран Мишић, „Дневници из народноослободилачке борбе", *Младост*, 1/1945, стр. 81.
[353] *Исто.*
[354] *Исто.*
[355] *Исто.*
[356] *Исто*.
[357] *Исто*.
[358] *Исто*, стр. 82.

часописа и њихове улоге у остваривању просветних и културних циљева новог, послератног времена, изнета типска оцена да су „културне странице некако одвојене од општега живота. Оне још не одражавају потпуно нашу стварност: стварност подизања, грађења, обрађивања поља, обнове, итд. Раније, у току борбе за ослобођење, било је више успеха: јављале су се борбене песме, приче, цртице. Данас се живот захуктао на све стране, пенуша река стварања – а о томе, мало."[359] Теза о заостајању културне стране омладинских часописа за стварношћу, која ће се већ у наредној години кристализовати у критичку, често пута понављану опаску о заостајању књижевности за временом обнове и изградње, представља стилизовано идеолошко усмерење књижевног рада. Писци, поготово млади, треба да пишу о оним друштвеним, економским или политичким догађајима који представљају остварење програма Комунистичке партије Југославије. У том смислу, заобилажење тема обнове и изградње изневерава кључну васпитну и сазнајну улогу књижевности у соцреалистичком систему, и тиме прекида дириговану пропагандну акцију чији је важан, премда не и једини део делатност омладинских, а доцније и књижевних часописа. Лењиновим речима, задатак омладине је да изгради комунистичко друштво,[360] и омладинска култура не сме да изостане у том подухвату.

У наредној, 1946. години, ове оцене додатно су се изоштриле у низу нових Мишићевих текстова, писаних на различите теме које нису увек биле књижевноуметничке или књижевнокритичке. Тако је текст из првог броја часописа за ову годину посвећен стрипу. У складу са комунистичким односом према „седмој уметности", стрип је споран већ као врста уметности. У српску културу стрипови „дошли су нам заједно са тзв. гангстерским филмовима, детективским романима и многим другим предратним модним пасијама".[361] Као тржишно исплативи вид наративне текстуалне уметности, „постали су најуноснији и најпогоднији вид противнародне публицистике. У томе смислу они су одраз одређених друштвених тенденција. Стрипови су усрдно популаризовали морална схватања својих издавача."[362] Противнародна схватања из овог цитата треба разумети у светлу раније анализираних књижевнотеоријских постулата соцреализма, везаних за идејни слој књижевног дела. Дакле, у стриповима се читалац не сусреће са истинским народним интересима, који се исцрпљују у социјалној револуцији и исправљању друштвене неправде, чиме и они сами, на том степену свог историјског развоја (који са рађањем југословенског социјалистичког стрипа постаје нешто битно другачије) служе одржавању капиталистичког поретка, што Мишић експлицитно и наводи, описујући чаробњака Мандрака или популарног јунака научне фантастике Флеша Гордона као „јунака нове митологије капиталистичког поретка"[363]. Стрипови, а из Мишићевог описа се види да он поглавито пише о популарном америчком стрипу, чак и морално су проблематични због слободнијег еротског елемента, али је кључно да свеукупност представљеног света ипак одражава капиталистички систем: „Јунаци стрипованих романа: чаробњаци, детективи, фантоми, банкари, спортски рекордери, гангстери, укротитељи дивљих звери и алхемичари свих врста служили су, стандардизованом елеганцијом својом и својих аутомобила, као узор читавом једном дегенерисаном и изопаченом друштву."[364]

Смисао овог текста, међутим, није само у теоријској експликацији зашто стрип није пожељна врста уметности, већ због чега је оправдана забрана неколика књига серијала *Три угурсуза за време окупације*. Серијал о угурсузима, познат још у предратној Југославији, након 1945. измењен је у складу са новонасталом ситуацијом, па је додата тема из борбе против окупатора. Међутим, како је стрип соцреалистичкој норми споран сам по себи, онда Мишић закључује да је Окружи народни суд у Београду донео „праведну пресуду и забранио даље

[359] Зоран Мишић, „О културној страни омладинских листова", *Младост*, 1/1945, стр. 100.
[360] B. Vladimir Iljič Lenjin, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963, str. 155
[361] Зоран Мишић, „Стриплитература на тржишту", *Младост*, 1–2/1946, стр. 84.
[362] *Исто.*
[363] *Исто.*
[364] *Исто.*

издавање ових свезака."[365] Због тога је спорно и што се међу корицама листа *Врабац*, „дивни плодови поезије и маште, као што су руска бајка 'Василија прекрасна' и наша народна песма 'Мали Радојица' подвргавају одвратном и неукусном изобличавању", а ништа мање неприхватљиво је и што у хрватском часопису *Керемпух* „велике теме из отаџбинског рата совјетских народа оскрнављују се и вулгаризују кроз стрипове."[366]

Као текст писан након судске забране стрипова, овај Мишићев рад представља апостериорно теоријско оправдање једне судске пресуде. Тиме он показује и да је стрип ипак представљао извесну табу тему ондашње комунистичке културе. Као допадљива и забавна форма, која је привлачила пажњу омладине, а чијим законитостима партијски проверени ствараоци нису били дорасли, стрип је био двоструко сумњив, и са социјалистичке, али и са културно-конзервативне стране гледишта, јер је „промовисао вредности непримерене социјалистичком човеку: индивидуализам, авантуризам, ноћне локале, криминал, порнографију"[367]. Међутим, када су тржишни и културни услови, након 1952. године донели одређену либерализацију издаваштва, „Чак и званични омладински листови објављују стрипове, јер би их без стрип додатака ретко ко куповао"[368], чиме је почетна оцена о економској условљености појаве стрипа парадоксално потврђена, док је негативна вредносна оцена о самој уметничкој форми прећутно одбачена. У тренутку, пак, када Мишић објављује овај текст, либерализација је далеко, а једино што је потребно јесте оправдати судску одлуку тако да она не представља вид репресије већ управо ослобођења од кича и шунда. Зато се текст завршава таквом идеолошком инверзијом: „У нашој Федеративној народној републици омладина је стекла право да тражи да се не дозволи даљи противомладински и противнародни рад тих издавача и стваралаца стрип-'литературе'."[369] Право на слободу штампе, које је било врло рестриктивно и у Краљевини, овде се преиначује у право на забрану штампе као вид заштите, а сама омладина, у тој истој инверзији, може да проговара искључиво гласом званичних омладинских гласила, што показује доследно спровођење тезе о комунистичкој партији као авангарди и предводници радничког покрета, која у случају омладине ову патерналистичку улогу преноси на СКОЈ и сродне организације, које „проговарају" кроз своје званично гласило – *Младост*. Отуда, на делу омладина и не тражи забрану стрипова, што је доцнија пракса и показала, већ је ова забрана нужна уколико омладина мора да испуни своју идеолошку улогу. Сличној инверзији, са истоветним циљем биће подвргнута и књижевној критици омиљена реторичка фигура читаоца, о чему ће доцније бити више речи.

Околност да књижевни критичар, као Зоран Мишић, пише о стрипу показује да у новом друштву још увек не постоји довољна профилисаност стручне јавности, па су даровити појединци приморани да обухватају више уметничких области. Тако и овај аутор у следећем, трећем броју *Младости* за 1946. пише о филму. Међутим, за разлику од стрипа, филм је лош само ако није совјетски или комунистички, што показује да је већ тада партијска пропаганда, макар и преко увоза совјетских остварења, овладала средствима филмске производње, за разлику од стрипоцртачке. Социологистички смисао другачијег односа према филму види се већ из уводног пасуса Мишићевог текста „Филмови о шпијунажи". Када је филм „својина народа, када служи његовим правим интересима, када је филмска продукција у рукама савесних и одговорних људи, филм може да буде од огромне важности за просвећивање народа и његово културно уздизање."[370] Са друге стране, ако су власници средстава за производњу филмова капиталисти, ова уметност „претставља средство за зараду и постаје израз одређених друштвених тенденција."[371] Поређење између две врсте филма, одређене у зависности од

[365] *Исто*, стр. 85.

[366] *Исто*.

[367] Срђан Цветковић, *Између српа и чекића 3. Отпор комунистичком режиму у Србији 1945–1991*, Београд, Catena mundi, 2021, стр. 353.

[368] *Исто*, стр. 354.

[369] Зоран Мишић, „Стриплитература на тржишту", *Младост*, 1–2/1946, стр. 86.

[370] Зоран Мишић, „Филмови о шпијунажи", *Младост*, 3/1946, стр. 96.

[371] *Исто*.

политичке природе њихове продукције, показује и да у соцреалистичкој теорији не постоји могућност аутономне уметности. Због тога, популарни, криминалистички филмови, о којима Мишић пише, нису узроковани својом економском исплативошћу јер „Појава гангстерства у Америци или криминала и разврата например у Француској, свакако је карактеристична за друштвени поредак тих земаља, и разумљиво је да литература, па и филм, не могу да мимоиђу ту акутну проблематику."[372] Међутим, због тога што не осуђују друштвено и економско порекло криминала, овакви филмови „делују поразно у васпитном смислу, још више развијају рђаве нагоне, раздражују живце, разарају здраве појмове о моралу и друштвеној функцији човека."[373] Уместо да осуђују криминал, такви филмови су „средство пропаганде у рукама оних друштвених слојева који су из себе излучили гангстерство"[374].

Насупрот њима, аутор истиче совјетске филмове о шпијунажи, у којима агенти контрашпијунаже (НКВД-а) нису епски суперхероји, јер то не могу ни бити „у земљи где 180 милиона грађана бди над безбедношћу земље, где је будност у одбрани отаџбине дужност сваког човека."[375] Такође, у совјетским филмовима је проблем шпијунаже постављен „на реалну, друштвену основу: агенти и шпијуни то су људи који претстављају непријатеље социјализма, који служе интересима империјалистичких сила, који окупљају око себе издајнике народа, последње остатке прегажене реакције."[376] Зато они не успевају знатније да наштете комунистичком друштву, јер против себе имају армију савесних грађана, за разлику од капиталистичких друштава. Овај закључак важан је јер представља извесну врсту слепо погрешне (због теоријске перспективе) интерпретације жанровских одлика као одраза друштвених односа. У тој схеми, атрактивни елементи популарних криминалних или шпијунских сижеа представљају одраз слабости капиталистичког система, а не елементе форме усмерене ка постизању комерцијалног ефекта, док се нижа жанровска ефектност комунистичких остварења оправдава немогућношћу таквих сижеа у социјалистичком друштву. Због тога Мишић и овај текст, као и претходни о стрипу, мора да закључи декламаторски: „Ова два совјетска филма за највећи део наше омладине претстављају путоказ у њеном великом задатку: непрекидној будности у одбрани отаџбине."[377] Еклатантна пропагандна неистинитост ове тврдње садржана је управо у заклањању иза друштвеног слоја у чије име се говори. Јер, ако за већи део омладине неуспешнији облици популарне културе представљају путоказ, онда је немогуће да производи непријатељске пропаганде буду тржишно успешни. Ако гласило омладине, као ауторитативна и идеолошки легитимна инстанца нагласи која врста популарне културе је омладини потребна, онда то не представља емпиријски закључак, већ нормативни исказ усмерен ка обликовању културне политике, а заправо њеном унапред замишљеном сужавању. Соцреалистичка анализа популарног филма у том контексту само је, као и у тексту о стрипу, апологија једне суштинске цензуре. Филм, као и друге уметности, мора да „служи постављеним друштвеним задацима, односно властима поратне Југославије"[378].

Ауторитарност и једна врста патернализма провејава и из најважнијег текста објављеног те године, „Теме које очекују наше младе писце"[379]. Вишеделна анализа представља директно упутство шта се очекује од младих писаца како у погледу теме тако и прокламоване уметничке вредности, које тренутно нема. Због тога Мишић почиње друштвено-историјским осврtом о томе које „најлепше и најбогатије теме очекују писце"[380]. На првом месту, то је минули рат, али искључиво из социјалистичке перспективе, што се види из

[372] *Исто*.
[373] *Исто*, стр. 97.
[374] *Исто*.
[375] *Исто*.
[376] *Исто*.
[377] *Исто.*
[378] Петар Пијановић, *Српска култура 1900–1950*, Београд, Службени гласник, 2014, стр. 252.
[379] Зоран Мишић, „Теме које очекују наше младе писце", *Младост*, 3/1946, стр. 44–50.
[380] *Исто*, стр. 44.

пажљивог именовања сукоба: „никад није вођен праведнији рат од отаџбинског рата совјетских народа и наше народно-ослободилачке борбе, никада историска збивања нису извајала људе тако снажно и тако уверљиво."[381] Унутар ове епске и епохалне догађајности, идеолошка схема већ је одредила светлу и тамни страну: „С једне стране све оне мрачне и назадњачке снаге у предратном друштву, стопљене у један једини злочиначки акт фашистичке агресије. С друге стране незадрживи покрет стваралачких и борбених снага и величанствено буђење свести и сазнања широких народних маса."[382] Ова дихотомија, која садржи и револуционарну кристализацију иначе сложених процеса, указује и на непомирљивост нове културе према старој, грађанској. Међутим, критичар готово да јадикује што „то велико доба још није довољно уметнички изражено. Изгледа да писци, нарочито млађи, који тек приступају књижевном стварању не могу да се отргну извесног осећања збуњености и неке неодређене бојазни."[383] Мишић, пак, сматра да нема разлога за то јер у новој држави „остварени су пуни услови за слободу књижевног стварања и нашим писцима пружа се пуна могућност за слободан и стваралачки рад."[384]Ако је већ тако, онда је идеолошки условљен оптимизам једини могући закључак о општим приликама, јер „следећи свој природни уметнички развој, сваки даровити млади човек, који се посветио писању, временом ће постићи виши степен реалистичког писања ако буде живео чврсто и органски повезан са својим временом, својим народом и напредним снагама у друштву."[385]

Испод ових општих појмова крију се идеолошки налози који треба да буду извршени да би, сагласно теорији соцреализма, настало успешно уметничко дело. У том кључу, Мишић је наставио своју анализу. Теме је степеновао по приоритетима. На врху, природно, „долази велика тема ослободилачке борбе наших народа".[386] Она је специфична јер, према суду критичара, „Писац не мора више да трага за личностима; он их види свуда око себе, живе, изразите и стварне. Његов је посао да у њима пронађе оно што је битно, истинито и типично", што подразумева да је потребно „средити утиске" и „повезати их у логични систем, схватити их у њиховој условљености, у њиховој логичној повезаности са друштвеним развојем."[387] Ова повезаност, из перспективе претходне идеолошке кристализације сукобљених страна, претпоставља да се ослободилачки жар светлих ратних јунака неминовно пројектује на њихово социјално и класно порекло, односно да мотивација за отпор окупатору неминовно мора происходити из отпора предратној, унутрашњој репресији. Са поетичке стране гледано, то подразумева и стварање миметичке синтезе: „Дати тако појединачно у општем, индивидуалне судбине у друштвеном збивању, могуће је једино ако се упозна и схвати правило и у потпуности цела епоха. Зато је потребно проучавати историју народно-ослободилачке борбе, не само кроз појединачни доживљај, кроз анегдоту и лични утисак, већ у светлости историске науке, у њеној друштвеној и политичкој условљености. Потребно је ући дубоко у суштину питања сарадње са окупатором, открити мрачну позадину издајничких режима, проучити делатност четника и усташа."[388] Мишић овде не даје подробнија објашњења како је то могуће с обзиром на непостојање историјске дистанце између писца и догађаја, што значи да се ово не односи толико на опште постулате историографског процеса већ на његову марксистичку концептуализацију. А онда претпоставља повезивање грађанске класе, као капиталистичке, са фашизмом, односно пролетаријата са антифашизмом. Због тога постоји и следећи захтев, помало неочекиван за младе писце: „потребно је повезати нашу ратну проблематику са општим светским збивањем, посматрати је у светлости велике борбе слободољубивих народа против фашизма", јер се једино тако „наши писци могу приближити

[381] *Исто*.
[382] *Исто*.
[383] *Исто*.
[384] *Исто*, стр. 45.
[385] *Исто*.
[386] *Исто*.
[387] *Исто.*
[388] *Исто*, стр. 46.

великим књижевностима”[389]. Из тих књижевности, у складу са марксистичким валоризовањем реализма, Мишић наводи „опис битке на Ватерлоу код Стендала или Кутузовљев рат код Толстоја”[390] као примере које треба подражавати (у чему у доброј мери понавља оцене класика марксизма), док од домаћих писаца наводи искључиво песничка дела, објављена током рата: „Јаму” Ивана Горана Ковачића, „Пјесму о биографији друга Тита” Радована Зоговића и „Стојанку мајку Кнежопољку” Скендера Куленовића у којима је „потпуно остварено оно што се назива уметничком транспозицијом”[391].

У складу са налогом да се млади писци осврну и на наводне „сараднике окупатора”, критичар као прототипски материјал препоручује стенограме (објављене 1945) са процеса члановима „Националног комитета” ЈВуО, јер су на том процесу књижевници „могли да слушају живу историју фашизма и издаје и да сазнају о психологији злочинаца више него из сваке научне књиге.”[392] Упућивањем на судске документе који имају и историографску вредност, Мишић понавља тезу из текста о ратним дневницима, јер у оба случаја мемоари позитивних, односно искази негативних јунака представљају материјал који, управо у овим вредносним координатама, мора бити предмет уметничке обраде.

На другом месту, као и у низу сродних текстова, Мишић постулира послератно време изградње новог друштва и државе. На овом месту, да би нагласио колико нове теме диктирају и нове уметничке поступке, критичар даје и оцену предратне књижевности која се у битном разликује од сопствених ставова из *Српског књижевног гласника*. Из нове перспективе, предратна грађанска књижевност „била је конзервативна и политички и уметнички. Она је била већим делом у служби очувања тзв. традиција грађанске класе и заступала је њене интересе.”[393] Премда се први део ове оцене делимично слаже са појединим Мишићевим ставовима из *Гласника*, идеолошки увид је директно повезан са новим политичким системом. На том фону је и ревидирана оцена међуратног модернизма: „Друга група писаца, припадници модернистичких праваца у књижевности, и ако су се често трудили да се повежу са напредним друштвеним снагама и да се супротставе грађанском друштву, обрађивали су искључиво настране и болесне друштвене појаве, лутали између равнодушности и очајања и писали језиком мутним и неприступачним.”[394]

Из овакве оцене модернистичке поетике јасно се разазнаје шта нова млада књижевност не треба да буде: њене теме не треба да буду „болесне”, она мора да одаје оптимизам новог времена и не сме бити неразумљива. Међутим, овакав приступ не треба само да буде примењен на „период обнове и изградње земље”[395], већ и на описивање предратних друштвених сукоба као корена ратних подела. Управо у овом елементу савремена књижевност, према Мишићевом суду, не испуњава свој задатак. Она не даје потребну уметничку транспозицију обнове државе и друштва јер „наши писци још увек нису довољно повезани са народом”[396]. У соцреалистичком смислу речи, то значи да не представљају у довољно обимном виду идеологеме социјализма као народне интересе нити суделују у самој друштвеној динамици. То подразумева извесну утемељеност теме у личном искуству: „Данас је потребно активно и свесно суделовати у раду заједнице, да бисмо осетили сву богату личну и друштвену проблематику свога времена. Потребно је бити са омладинцима на сечи дрва, видети радника на машини, запевати песму са хиљадама људи, па осетити пулс и динамику живота.”[397] Овај агитпроповски налог, који је испуњен и у биографији узорних предратних грађанских аутора, попут Иве Андрића, отуда се испоставља и као теоријски неопходан, што још једном показује

[389] *Исто*.
[390] *Исто*.
[391] *Исто*.
[392] *Исто*, стр. 47.
[393] *Исто*.
[394] *Исто*, стр. 47–48.
[395] *Исто*, стр. 48.
[396] *Исто*.
[397] *Исто*, стр. 50.

јединство идеологије, политике и поетике у овом раздобљу. Ипак, на врху поетичких императива соцреализма увек је проблем представљања типа, па Мишић, у складу са тим, текст завршава позивом да „пре свега треба моћно и дубоко оцртати лик новог човека, човека снажног и напредног поколења које је извојевало слободу своме народу и данас изграђује своју народну републику."[398]

До краја године, Мишић је у *Младости* објавио неколико текстова, какве ће писати током ове декаде. То су прегледи нових бројева књижевних часописа, извештаји са књижевних вечери и састанака, као и прегледне анализе рада литерарних секција и омладинских културних друштава. У том смислу, текст попут „Наши књижевни часописи" не представља ни метакритички ни књижевноисторијски оглед, већ поређење актуелне продукције периодике са агитпроповским циљевима. На тај начин је подстицана, макар формално, дискусија о правцима културног развоја. Због тога је, у овом првом прегледном тексту о периодици, Мишић изнео и судове о предратној књижевној периодици, у којој је и сам суделовао (што разумљиво прећуткује). За аутора, часописи пре рата сврставају се у четири групе. У прву спадају модернистичка гласила, основана након Првог светског рата, часописи који су „верно изражавали оно стање духа у послератном грађанском друштву, када је створено мноштво декадентних књижевних праваца који су у крајњем исходу имали поразно дејство по нашу књижевност, исцрпљујући многе праве таленте у бесплодним формалистичким истраживањима и погрешно оријентисаној друштвеној борбености."[399] У другу групу Мишић сврстава часописе попут *Српског књижевног гласника*, који су почели да излазе почетком века, и „који су требали да претстављају наставак књижевних традиција, дакле грађанску књижевност у ужем, најпрецизнијем смислу"[400]. Као „конзервативни и политички и уметнички, ти часописи су животарили, ослоњени на свој углед, који им је осигуравао место у званичним просветним институцијама и библиотекама"[401]. Трећа група сачињава часописе блиске културној политици монархистичког режима (*XX век* и *Смена*), али је само четврта група, коју назива најмногобројнијом и најживљом, заслужила позитивну вредносну оцену. То су левичарски омладински и књижевни часописи, из којих је настало и језгро редакције *Младости*, попут *Стожера*, *Младе културе*, *Наше стварности* и *Уметности и критике* (у складу са соцреалистичком доктрином, Крлежин *Печат* није споменут). Међутим, разлог зашто ови часописи имају узорито место у овом прегледу јесте њихов политички карактер. Они су били „најмоћнији и најефикаснији вид упорне борбе против удружених снага политичких властодржаца и културних назадњака"[402]. Ова гласила била су „трибина са које се упорно и непрекидно чула борбена реч, пламтила напредна мисао и ширила права уметност и култура."[403] Као такви, њихова реч у културном рату представљала је 1946. идеал: „У мору питања о којима је требало изрећи суд, и догађаја према којима је требало одредити став, наши напредни писци су увек налазили прави пут и најисправније решење."[404] Ова оцена, која се не тиче непосредно часописа, подразумева прећутно упутство о томе одакле треба преузети став, и како он треба да буде формулисан и образложен, о свим предратним књижевним и културним питањима. Истовремено, он указује и на обавезни смер редакцијске политике нових гласила. Она могу бити наставак мисије само ових часописа, док остале групе не долазе у обзир. Због тога је наставак текста знатно краћи од увода. До краја овог прилога Мишић је побројао књижевне часописе који у том тренутку активно постоје, а то су загребачка *Република*, скопски *Нови ден*, београска *Наша књижевност*, затим *Летопис Матице српске*, мађарски *Мост*, али и два омладинска часописа, *Младост* и *Младинска ревија*.

[398] *Исто*.
[399] Зоран Мишић, „Наши књижевни часописи", *Младост*, 4–5/1946, стр. 98.
[400] *Исто*.
[401] *Исто*.
[402] *Исто*.
[403] *Исто*.
[404] *Исто*, стр. 99.

Поред овог текста, иза наслова „Књижевне вечери на правном факултету”[405] крије се једноставан извештај о трибини на којој су Милорад Панић Сурeп, Оскар Давичо и Душан Костић читали своје песме и говорили о свом делу. Значај овог текста, међутим, није у ономе шта је о овим песницима речено те вечери, већ у имплицитној поруци писца прилога да је њихова поезија поетички, али и политички усклађена са захтевима послератног времена. Такође, овај извештај је важан и за разумевање динамике књижевног живота међу академском омладином, јер је дужи низ година књижевна трибина на Правном факултету била важно место на којем се огледао правац културне политике. А она је, међутим, имала своје директивне правце и према писцима почетницима, који још нису доспели до страница омладинских часописа. За њих је био предвиђен рад у омладинским културни друштвима. О томе је Мишић написао текст „Рад литерарне секције омладинског културног друштва ’Иво Лола Рибар’”.

Репортажни тон, који омогућава читаоцу да поверује у илузију непосредног извештавања, и овде је присутан. Аутор посвећује значајну пажњу дискусијама у раду литерарне секције друштва, јер су у тим полемичким разговорима „искрсавала многа питања од општег књижевно-теоријског и друштвеног значаја на којима се ваљало посебно задржати и детаљно их проучити.”[406] Управо у овом елементу њиховог рада, који се тиче питања чијом разрадом руководи Агитпроп, Мишић налази прве негативне моменте. Према његовом суду, „Ту секција није умела да правилно организује свој рад и да издвоји оне теме које се понављају кроз дискусију, па да их постави као основу за рад и проучавање на посебним састанцима који би били посвећени теорији књижевности, проучавању писаца и дискусији о другим актуелним питањима из области књижевности.”[407] Премда се захтев за оваквом систематичношћу може чинити и претеран, он прецизно раскрива степен идеолошке премрежености читавог система културе по дубини. Другим речима, да би се од литерарно надарених омладинаца и писаца почетника добили социјалистички аутори који прво објављују у омладинским, а касније и у магистралним литерарним гласилима, потребно је да они буду књижевнотеоријски и књижевноисторијски утемељени и усмерени у складу са поетиком соцреализма. Примедба да омладинци питањима књижевности не прилазе са потребном скрупулозношћу управо показује да агитпроповска политика ништа не жели да препусти случају. Зато Мишић и истиче да ће „Најуспелији радови чланова литерарне секције”[408] бити објављени у часопису *Младост*, јер се основни задатак оваквог друштва састоји од „културног уздизања омладине и одгајивања нових кадрова књижевних и културних радника.”[409]

Сличну књижевнокритичку праксу Зоран Мишић наставио је и током 1947. године. У недостатку развијене драмске критике, писао је о драмама Ивана Цанкара *За добро народа*[410], Молијера[411], Шекспира[412] (чије сонете је пре рата препевавао) и Константина Симонова[413], али и о филмовима (више у наставку текста). У књижевноисторијском смислу, објавио је један дужи текст под називом „Стендал и Балзак на нашем језику”[414] који потврђује основне соцреалистичке теоријске догме, што показује да су и класици европске литературе били озбиљније анализирани само ако су били у функцији афирмације партијске литературе. У књижевнокритичком смислу, важан је текст „Неколико напомена о почетничким радовима” јер се у њему сумирају начелне нормативне, али и вредносно негативне оцене из претходних година (1945. и 1946).

[405] Зоран Мишић, „Књижевне вечери на Правном факултету”, *Младост*, 6/1946, стр. 99–100.

[406] Зоран Мишић, „Рад литерарне секције Омладинског културног друштва ’Иво Лола Рибар’”, *Младост*, 11/1946, стр. 91.

[407] *Исто*.

[408] *Исто*, стр. 92.

[409] *Исто.*

[410] Зоран Мишић, „Иван Цанкар. За добро народа”, *Младост*, 1–2/1947, стр. 121–124.

[411] Зоран Мишић, „Молијер на нашој позорници”, *Младост*, 4/1947, стр. 87–90.

[412] Зоран Мишић, „’Отело’, трагедија Виљема Шекспира”, *Младост*, 6/1947, стр. 82–89.

[413] Зоран Мишић, „Константин Симонов: ’Руско питање’”, *Младост*, 10/1947, стр. 85–88.

[414] Зоран Мишић, „Стендал и Балзак на нашем језику”, *Младост*, 3/1947, стр. 24–31.

Настанак текста мотивисан је искуствено. Мишић до увида о почетничким радовима долази „Листајући по рукописима који стижу редакцији 'Младости' из свих крајева наше земље".[415] На основу таквог узорка, објективно ограниченог али са идеолошким ауторитетом, он истиче да се може „уочити низ карактеристичних чињеница и појава, које нам необично живо осветљавају опште развојне тенденције у стварању младих писаца и помажу нам истовремено да добијемо пуниј слику о нашој новој књижевности, њеним општим одликама и смерницама."[416]

Прва карактеристика је у чињеници да се у рукописима „све видније одржавају значајне промене које су наступиле у животу наше земље и указује лик новог омладинца"[417]. Одлике новог омладинца, као нове фигуре социјалистичког аутора, „које су истовремено и опште одлике наше омладине, испољавају се у тематици њихових радова, чврсто и дубоко везаној за живот наше земље, за стварност нашег времена, за прегнућа и заједничке циљеве и мисли наших радних људи."[418] Ауторов закључак директно је условљен марксистичком тезом о економској бази и културној надоградњи: фигура новог аутора условљена је новим друштвеним и економским односима, што у извесном смислу лимитира његове тематске могућности.

Међутим, управо у следећем кораку који теорија соцреализма захтева, а то је уметничко обликовање искуства новог друштва, Мишић проналази недостатке, упркос прогамираној идејности: „Многе песме и приповетке, везане за актуелну тематику, делују празно и неубедљиво, иако су надахнуте племенитим и полетним осећањима, идејношћу, здравим и напредним погледима на стварност."[419] За овај специфично поетички проблем, Мишић предлаже идеолошко решење: „Да би се писало о великим темама нашег времена потребно је јасно и дубоко поимање стварности, правилно и научно расуђивање, изграђен поглед на свет."[420] Управо у томе почетници мањкају. Преузимајући фразеологију и теме, „они се често задовољавају тиме што се са збивањима у свету упознају из новинарских вести и из оних површних коментара које чују из свакодневног разговора."[421] Дакле, због овог недостатка искуства, непроживљености онога што је јединствено у новом времену је „за многе почетничке радове карактеристична декларативност, фразерство, безбојан и наративан стил, празна публицистика, новинарски речник. Приповетке и песме своде се на суво, неуметничко бележење догађаја и констатовање чињеница."[422] Писати такве стихове, не значи описивати нову стварност већ „у основи значи удаљити се од стварности, од омладине и њеног живота, и ограничити се на празно мудровање о догађајима."[423] У прози се, према ауторовом суду, ови недостаци још драматичније испољавају: „Код приповедача почетника позитивне личности најчешће говоре у стално повишеном и декламаторском тону, и у свакој прилици и на сваком месту испољавају своје позитивне одлике и напредна схватања, и то најчешће на речима, кроз декларативне и програматске фразе, тако да се читаоцу чини да сами себе хвале."[424]

Мишић, у позицији критичара једног агитпроповског гласила, ограничен је званичном идеологијом и отуда не може да извуче консеквентан закључак на који његова запажања упућују. Из перспективе теорије соцреализма, његове оцене су веродостојне, али суштински проблем који се уочава из неутралне позиције (премда таква у социјалистичком реализму не постоји) јесте проблем уметничке неуверљивости идеолошки усмерене литературе. Међутим, пошто не може бити речи о могућности да соцреалистичка литература, сама по себи, не може бити естетски успела, онда проблем може бити само у недовољном придржавању нормативних

[415] Зоран Мишић, „Неколико напомена о почетничким радовима", *Младост*, 7–8/1947, стр. 98.
[416] *Исто*.
[417] *Исто*, стр. 98–99.
[418] *Исто*, стр. 99.
[419] *Исто*.
[420] *Исто*.
[421] *Исто.*
[422] *Исто.*
[423] *Исто*, стр. 101.
[424] *Исто.*

захтева. Млади писци морају стећи интензивније и идејно продубљеније искуство живота у социјализму, да би естетска страна њихове литературе била уверљивија. Овај аргумент, који потпуно занемарује поступност и протежност књижевноисторијских процеса кроз епохе и стилске формације, књижевност сагледава анахроно, изван њених реалних историјских координата. Због тога имплицитна некохерентност Мишићеве аргументације постаје додатно наглашена у наставку његовог текста јер као главну позитивну особину младих песника истиче ведрину и полетност: „Све више ишчезава претстава о младом песнику као о тужном усамљенику, кога је живот сломио и принудио да своју поезију начини одјеком мрачних и туробних мисли, беспуђа и клонуђа. Такав је песник могућ и схватљив у земљама где нема слободе, он је постојао и међу нама пре рата, када су нељудски односи у друштву сламали и разарали људе."[425] Ако се, међутим, такав песник и јави, „чини нам се као да слушамо одјек једног ремена које је прошло и који је неким случајем залутао међу нас"[426]. На нижем текстуалном нивоу, у питању су „мотиви позајмљени из предратне лирике и показују много више прочитану литературу него лични доживљај."[427] Ова оцена је посебно важна јер показује да из идеолошке перспективе и само људско искуство није слободно – немогуће је осетити било шта друго сем полета и ведрине уколико се живи у напредном друштву. Као и у случају естетски лоших, а идејно исправних дела, и овде је реч о проблему искуства – оно недостаје, али се не надомешта публицистиком, већ неисправно одабраним књижевним наслеђем.

Мишић, коначно, посеже и за извесним педагошким аргументом, кад истиче да су битни предуслови „сваког рада на књижевности савлађивање оних основних знања у погледу композиције, стила, језика, па и правописа, без којих се не може замислити уметничко дело."[428] Из такве, патерналистичке перспективе, Мишић младом аутору поручује да мора „и из речи, из језика" да „измамљује нове изражајне могућности."[429] Насупрот овој језичкој инвенцији, чест је случај, наставља Мишић цитирајући Јована Поповића „да млад писац своја најискренија осећања казује готовим и већ отрцаним калупима који више не казују оно што он хоће да каже".[430] Цитирање Поповића, из чланка објављеног у истом часопису, показује да када је реч о делимичном прекорачивању идеологема соцреализма, опет је потребно ослонити се на известан ауторитет. У том контексту, чак и када наступа изван соцреалистичког миљеа, Мишић се персонално ослања на његове значајне протагонисте. Када је навео још неколико њих (Тимофејева и Максима Горког), аутор са нешто више слободне наводи: „Реториком и извештаченим језиком најчешће се прикрива сиромаштво мисли, недовољна моћ запажања и неспособност сликовитости реалистичког описивања догађаја."[431] Књижевност младих соцреалистичких писаца не достиже потребну естетску вредност управо у оном сегменту који је карактеристичан за уметност речи у њеној разлици у односу на друге видове употребе језика. Зато критичар наглашава да је за песника-почетника највећа потешкоћа „савлађивање неколико специфично 'занатлиских проблема', као што су композиција дела, метрика, ритам, слик итд."[432] Међутим, како је погрешна књижевноисторијска лектира такође проблем, о чему је Мишић писао раније, аутор наглашава да се почетници „не труде да стекну ни оно основно знање, које се може добити из сваког уџбеника теорије књижевности"[433], односно да немају довољно теоријско, а не читалачко утемељење.

Пред младим писцима је, упркос свему, и даље исти задатак – избећи како подражавање преживелих романтичарских поетских решења, тако и идејну несаображеност новом времену јер „калемљењем старих мотива на нашу нову стварност и њиховом старинском обрадом,

[425] *Исто,* стр. 102.
[426] *Исто*.
[427] *Исто*.
[428] *Исто*, стр. 103.
[429] *Исто.*
[430] *Исто.*
[431] *Исто*, стр. 105.
[432] *Исто.*
[433] *Исто*.

неизбежно се изопачује истинитост књижевног приказивања друштвених односа који данас постоје у нашој земљи."[434] Оно што остаје неизговорено јесте питање како достићи овај идеал, ако не комбинацијом реализма и романтизма коју нормира Леонид Тимофејев у својој теорији књижевности? Зоран Мишић, доследно развијајући своју аргументацију, достиже саму границу кохерентности новог идеолошко-поетичког система, никада је прекорачујући, односно не именујући ову инкохеренцију већ у сваком кључном моменту, када је потребно изрећи конкретно решење откривених проблема, понавља налоге из прописаног аргументаријума.

У филмским критикама, Мишић није стигао до овако далекосежних домета. Основни фокус у његовим текстовима усмерен је ка анализи ликова и заплета, те последичном извлачењу закључака о култури и друштву које су те филмове изнедрили. Они су обележени дихотомијом, наслеђеном још од Лењинових списа о националној култури које смо споменули на почетку овог поглавља, о култури владајуће класе и култури потлачених. У складу са том тезом, култура једног народа је располућена у складу са класном располућеношћу његовог друштва. Управо то је главна теза текста „'Ми подржавамо Француску'", о истоименом документарном филму, делу Комунистичке партије Француске чији пропратни текст је написао „познати француски књижевник Луј Арагон."[435] Синопсис филма прати историју француског народа са кључном тезом да су искључиво класе које нису биле носиоци власти биле носиоци прогреса, уз веома важан додатак да након буржоаске револуције пролетаријат преузима функцију некадашњег трећег сталежа: „Француску републику продала је и издала класа нових израбљивача, шпекуланата и богаташа. Пред нама, на платну, појављује се, наместо ликова охолог племића и лицемерног свештеника, лик новог експлоататора: похлепног и ниског буржуја, који се обогатио на рачун свргнутих аристократа и уздигао на крви и прегнућима радних људи."[436] Зато тек у радничкој класи „слободарска Француска је наставила да живи", односно тек радни људи „могу с правом да кажу: ми настављамо Француску."[437]

За разлику од овог текста, приказ совјетског филма „Последња ноћ" више представља тематску филмску критику написану књижевнокритичком терминологијом. Већ у уводу наглашава основне елементе сижеа, ликова, распореда позитивних и негативних акцената, подељених у равнотежи између две породице, „радника Захарина и фабриканта Леонтјева[438], чије судбине се укрштају у Октобарској револуцији. Подела на две породице совјетском редитељу је користила да би нагласио поделу на две класе, што Мишић доследно описује кроз читаву радњу филма. Без нарочито опширније анализе, критичар текст завршава цитатима из филмова, у чему се огледа имплицитно позитивна оцена, у складу са повлашћеним положајем совјетских културних производа у тадашњој Југославији.

Уједно, овим текстом се завршава Мишићева ексклузивна сарадња са часописом *Младост*, јер ће наредне, 1948. године постати релативно редован аутор новопокренутих *Књижевних новина* и објавиће прве текстове у месечнику *Наша књижевност*. У аналошком погледу на његову активност пре Другог светског рата, види се јасан образац: сарадња у *Младости* служила је да се његов књижевнокритички потенцијал утврди у новим околностима, након чега је добио утицајнију (премда ограничену позицију, о чему ће више речи бити касније) позицију, која је одговарала његовом положају у *Српском књижевном гласнику* 1939–1941.

Почеци сарадње са *Књижевношћу* и *Књижевним новинама*

Као сарадник часописа *Наша књижевност* Зоран Мишић јавља се већ у првом, јануарском броју 1948. И у овом случају, као и када је почињао да пише у *Српском књижевном*

[434] *Исто*, стр. 108.
[435] Зоран Мишић, „'Ми подржавамо Француску'", *Младост*, 10/1947, стр. 87.
[436] *Исто*, стр. 88.
[437] *Исто.*
[438] Zoran Mišić, „'Poslednja noć'", *Mladost*, 12/1947, str. 99.

гласнику, тема је била из стране, тачније преводне књижевности. Претходне године, издавачка кућа Атенеум (Atheneum) објавила је другу књигу чувеног романа Маргарет Мичел *Прохујално са вихором*, у преводу Михаила Ђорђевића. Роман је већ тада изазивао велику пажњу широм света, чему је знатно доприносила и екранизација из 1940, дакле већ позната домаћој публици, у којој главне улоге тумаче Кларк Гејбл и Вивијен Ли. У години када су из београдске штампарије „Слога" изашли први примерци превода дела, спољнополитичка и културнополитичка ситуација била је драстично другачија. Зоран Мишић свој текст почиње уводом у којем читаоца упознаје са борбом против ропства у САД, али тако да са робовласништвом повеже капиталистички систем: „Ослобођени црнци постали су надничари на поседима својих бивших господара или радници у градовима, и подвргнути су новим облицима капиталистичке експлоатације, која је, у још ужаснијим облицима, очувана и до данас. Амерички капиталисти односе се и данас према црнцима као према људима ниже расе."[439] Све грозоте робовласничког система, међутим, ишчезавају у роману Маргарет Мичел. Зато је већи део текста састављен из Мишићевих ироничних коментара о томе шта „ми знамо", а шта пише у роману, што се најбоље види из коментара који захватају најшири историјски и сижејни план: „Ми знамо да је војска Севера у своме походу на Југ доносила са собом ослобођење потлаченим црнцима, да су одреди генерала Шермана, кршећи отпор осорних плантатора и уништавајући поседе робовласника, остваривали велико, револуционарно дело у историји америчког народа. Не, одговара Маргарет Мичел, они који су тражили укидање ропства били су прави непријатељи црнаца. Они нису могли да им пруже 'негу коју су им некада давали власници плантажа' (стр. 658)."[440] Ово супротстављање колективног субјекта „ми" ауторки романа сугерише, међутим, не ширину историјског образовања критичара, које је несумњиво велико, већ став комуниста према Грађанском рату у Америци. Роман америчке списатељице упоређен је управо са тим идејним комплексом, па тек накнадно оцењен као књижевно дело. У тој перспективи, главној јунакињи приписан је расизам и посредна веза са ноторним Кју-Клукс-Кланом, који је оцењен као „фашистичка претстража америчког империјализма". [441]

Пропагандни (заправо дефанзивни, као у тексту о стрипу) смисао текста је видљив и из, за Зорана Мишића врло ретког, поистовећивања аутора и приповедача, али и чињенице да је књижевну оцену дела написао на самом крају. За роман као наративно дело критичар истиче: „Не догађа се често да неки амерички писац напише роман на 1039 страна, који је истовремено, и у најсрећнијој сразмери, и писмено скројена, мајсторски справљена и примамљиво сервирана сензација за љубитеље литерарно-филмских шлагера, и тако запањујуће бестидна ризница најцрњих мисли које могу да испуне главу једног неодговорног човека."[442] Прави циљ текста, међутим, написан је на самом крају. Повезујући робовласнике са капиталистима, а преко њих са грађанском класом широм света, Мишић поентира истичући да у речима Скарлет О'Харе о лепотама старог света „чујемо нама добро познати глас. Јер и у нашој земљи постојао је један свет који је однео вихор, и тај је свет имао исте оне идеале за које се бори Мичелина јунакиња."[443] Овим пропагандним повезивањем аутор је оптужио предратни грађански свет готово за робовласнички однос, не према црнцима, али свакако према нижим, сељачким и пролетерским класама. Идеолошки сигурним тоном, као и када је писао о стрипу или западноевропским филмовима, Мишић завршава текст уверавањем да у новој Југославији ово дело неће имати читаоце: „Али наш народ не чита такве књиге и Маргарет Мичел нема својих поклоника у нашој земљи, сем међу бродоломницима, којима је и намењена."[444] Међутим, када

[439] Зоран Мишић, „Једна апологија робовласничког поретка на нашем језику", *Наша књижевност*, 1/1948, стр. 49.

[440] *Исто*, стр. 51.

[441] *Исто*, стр. 53.

[442] *Исто*, стр. 54.

[443] *Исто*, стр. 55.

[444] *Исто*, стр. 56.

су спољнополитичке прилике промењене, а због њих и идеолошке стеге попустиле, роман је поново објављен, у истом преводу већ 1952. године.

У октобарском броју *Наше књижевности* Мишић је приказао почетничку књигу Ериха Коша, *У ватри* (1947). Нагласивши да је књига карактеристична већ самим тим што „захвата из народноослободилачке борбе",[445] Мишић прелази на проблем приповедних стратегија, које одступају од соцреалистичке норме. Кош бира да о борцима приповеда у тренуцима одмора, „између два марша или две акције"[446], а тек у другом, паралелном плану је епска догађајност, „реконструисана описно-приповедачки у казивању једног од присутних лица".[447] Такав начин приповедања омогућава повезивање ликова и амбијента, ентеријера, екстеријера или природе, описи се „готово прожимају са ходом догађаја и доживљавањима људи"[448], али то није исправно. Мишић истиче да „то вољно спуштање диапазона херојске, епске песме о борби за слободу на њене ниже, дискретније и тише тонове, претставља, у суштини, бирање лакшег пута и одаје недовољну стваралачку готовост"[449], што је синтагма која подсећа на војни термин „борбена готовост". На поетичком плану, такав поступак „не дозвољава снажније, реалистичко захватање догађаја и типизацију ликова, одаје и извесно субјективистичко настројење писца, његову недовољну спремност за приповедачко објективизирање стварности".[450] Ипак, све те оцене само су припремни аргументи за извођење коначног закључка: „Тај начин грађења приповетке на импресији и атмосфери нужно доводи до низа слабости у погледу идејно-тематске основне и садржајне вредности приповетке."[451] У овој оцени, верност соцреалистичком поетичком моделу доводи Мишића до једног готово класицистичког захтева за саображавањем теме и поступка, који показује, можда и мимо воље аутора, степен нормативности који је тада владао у српској књижевности. Због простора који је добијао у *Младости*, потом и у *Нашој књижевности*, ове особине много су уочљивије него у текстовима објављеним у *Књижевним новинама*.

Књижевне новине основане су почетком 1948. године, по узору на совјетску *Литературнују газету*, као централизовани „орган Савеза књижевника Југославије"[452], што показује, макар у намери, његову надређену ауторитативну позицију у односу на друге књижевне часописе. Мисија овог часописа била је „да се усмерава књижевно стварање на југословенском простору, у циљу његове монолитности и успешног извршавања задатака које друштво поставља."[453] У уредништву су високо котирани чланови партије: „Лист најпре уређују Јован Поповић и Милан Дединац, а од 14. септембра [1948, нап. Н. М.] као уредници се потписују Јован Поповић, Чедомир Миндеровић и Маријан Јурковић."[454] У књижевноисторијској литератури могу се наћи и експлицитнија упућивања на партијско порекло часописа, па тако Предраг Палавестра пише да је лист „по партијској директиви, покренуо почетком 1948. године, Јован Поповић", који „није био критичар ни по духу, ни по темпераменту, ни по вокацији."[455] Као лист централизоване позиције, он није пратио само књижевни живот већ је бележио и „вести о изложбама, књижевним вечерима, позоришним представама и о уметничком аматеризму у земљи."[456] У том смислу, готово сваки број доноси и преглед књижевних часописа, неретко и метакритичке прилоге, који имају јасну идеолошку

[445] Зоран Мишић, „Приповетке Ериха Коша 'У ватри'", *Наша књижевност*, 10/1948, стр. 692.
[446] *Исто*.
[447] *Исто.*
[448] *Исто.*
[449] *Исто*, стр. 693.
[450] *Исто*.
[451] *Исто.*
[452] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 46.
[453] *Isto*, str. 47.
[454] *Isto*, str. 46.
[455] Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972, стр. 37.
[456] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 47.

опредељеност: „Критика критике и настојање да се критичка пракса што више изједначи с политиком идеологизације целокупног јавног и интелектуалног живота били су посебно мотивисани критичком ситуацијом и недовољном ефикасношћу дневне критике, којом се, у првим послератним годинама, бавио релативно мали број писаца."[457]

У том контексту, текстови Зорана Мишића имају посебно место, јер је већина њих, објављена 1948–1951. била прегледног типа, написана као нека врста водича кроз актуелну часописну продукцију. Тако у 1948. години сем приказа збирке Радоја Радовановића *И вековима тако*…, дуже критике прозних дела Новака Симића, анти-ибеовског колажа под називом „Истина ће, друже, победити!" и антиколонијално интонираног осврта на поему Пола Клодела, остали радови су били прикази часописа. Ова чињеница, као и одсуство његовог имена из списка главних чланова редакције (иако је био њен део), показује да је његово место било између омладинске и званичне књижевности. Као вишегодишњи члан редакције и аутор *Младости*, Мишић је у *Књижевним новинама* био задужен да прати свој дојучерашњи миље. У тим текстовима, симптоматично је да се понављају опште оцене о поезији и прози млађих аутора. Исти случај је и са књижевним критикама, о поезији Радоја Радовановића и прози Новака Симића.

Радовановићеви стихови о страдању југословенских народа кроз историју, објављивани у недељнику *Република*, који је остао последње упориште непартијске интелигенције (за овај лист је годинама писао Станислав Винавер) критичар истиче да не одговарају савременом тренутку. Радовановићеви текстови су „болећиви", они „добијају своју отужно сентименталну и старинску, рекло би се старачку интонацију", и у њима, „поезије има врло мало."[458] Међутим, ако ови стихови немају ни идеолошку и уметничку вредност, због чега их Мишић критички приказује? Као пример како не треба писати. Аутор истиче да Радовановићеве стихове „овде спомињемо као доста неуобичајен анахронизам, као пример у књижевности, данас код нас сасвим редак, малограђанског погледа на свет и реаговања на догађаје. То су јевтини изливи, срачунати да измаме сузу 'осетљивим' душама, које су током четири године рата 'потресали' призори страхота и патњи а да, сред револуционарних промена које су се збивале, нису схватали смисао збивања нити осећали херојски садржај ослободилачке борбе."[459] Након ове оцене, јасно је да је разлог писања негативног осврта тема песничке збирке – није могуће писати о Другом светском рату и повезаним темама изван прописаних оквира.

Оцене о поезији младих, које је крајем претходне године објавио у часопису *Младост*, Мишић, занимљиво, понавља у оцени новог броја овог листа. Песници који су тамо објавили своје редове, и даље имају проблем да обухвате ваљано однос песничке форме и савремености: „Трудећи се да нађу свој, индивидуалан и емотиван песнички израз, они се, међутим, поводе понекад за спољашњом, траженом сликовитошћу, градећи стихове на разнеженим, меким тоновима, нагомилавајући метафоре на штету мисаоне концизности песме, и, истовремено, удаљавајући се понегде од савремене тематике."[460] Посебно оштре оцене Мишић је дао о црногорском књижевно-културном часопису *Стварање*, који је окупљао „већи број књижевних, друштвених, културних радника из Црне Горе".[461] Поједине песме, објављене у часопису „су песнички оскудне, неуспеле и у уметничком изразу, и по својој идејно-тематској основи", а као посебно неуспешну наводи песму Радослава Ротковића, за коју истиче да је „почетничка и невешта љубавна песма са банално-старинском интонацијом".[462] Занимљиво је да је Ротковић, доцније један од водећих заговорника црногорске књижевне и језичке

[457] Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972, стр. 38.

[458] Zoran Mišić, „Zbirka nesavremene poezije (Radoje Radovanović: 'I vekovima tako…')", *Književne novine*, 23. III 1948, str. 4.

[459] *Isto*.

[460] Zoran mišić, „Martovski broj časopisa 'Mladost'; Najnoviji broj časopisa 'Stvaranje'", *Književne novine*, 20. IV 1948, str. 4.

[461] *Isto*.

[462] *Isto*.

посебности[463], као заступник конзервативне, соцреалистичке струје међу првима писао негативно и о самом Мишићу преломне 1952. године.[464]

У тексту „Априлски број 'Летописа Матице српске'", аутор је позитивно оценио настојање да најстарији српски књижевни часопис оствари сарадњу „књижевника из других република", али је највећи део приказа метакритички негативни осврт на приказ романа Хамзе Хума *Адем Чабрић* из пера Ђузе Радовића, касније професора ФДУ и управника Библиотеке САНУ. Мишић истиче да је Радовићев начин приказивања „у основи туђ циљевима и методу савремене критике."[465] Импресионистички стил Мишић осуђује као „лежеран", што је посебно опасно ако треба дати негативан суд. Због тога Мишић закључује да такав тип критике „која претендује да буде пример слободног, есејистичког начина писања", заправо се „своди на самозадовољну егзибицију речима. Таква врста критике, коју још увек понекад сретамо и у другим часописима, неприхватљива је, нарочито када се ради о књигама које, као 'Адем Чабрић', захтевају одлучну и оштру критику, принципијелан и аргументисан суд."[466]

У приказу омладинског књижевног листа *Зора*, који је 1948. почео да излази у Сарајеву, Мишић опет понавља оцене већ написане у прегледним текстовима из *Младости*. Он похваљује младе босанско-херцеговачке песнике и приповедаче да се „одликују бодрим омладинским духом, одговорним и правилним прилажењем савременој тематици"[467], али зато оштро критикује радове Ристе Трифковића због натуралистичких мотива и акцентовања нагонске стране човекове личности, те Бранка В. Радичевића због пасторалних мотива. Док натурализам, оријентисан на нагоне, доводи до тога да „Риста Трифковић даје у својој приповеци лажну и историски искривљену слику ослободилачког рата", за поезију чачанског песника истиче да се у њој „лик наше земље и човека градитеља новог живота једва може назрети, а полет изградње земље компромитује тим што и пчеле као да учествују у њему."[468] Оба ова стваралачка усмерења Мишић критикује као изразито негативна, што условљава и једну веома оштру, цензорску оцену да радови попут ових „одају недостатак самокритичности код писаца и недовољну будност редакције", због чега на редакцијама оваквих листова „добрим делом лежи одговорност да младим писцима – помогну да виде погрешност тога пута."[469] Ове речи, међутим, не припадају књижевној критици у ужем смислу већ више представљају испољавање надзорне функције централног часописа Савеза књижевника Југославије у односу на млађе и мање важне периодичне публикације. Зоран Мишић, у том смислу, овде наступа готово као гласноговорник Агитпропа који указује нижим нивоима пропагандно-васпитне хијерархије у чему је њихова мисија и где греше. Због тога су његови негативни метакритички и књижевнокритички осврти важни јер указују на тематске, мотивске, стилске и методске границе соцреалистичке књижевности.

Већ помињани дужи критички осврт на прозу Новака Симића синтетише све ове оцене на једном месту, али поводом аутора средње генерације (рођен 1906), који је прве радове објавио још пре рата. Мишићев приказ обухватио је збирке *Иза завјеса* (1946) и *Закони и огњеви* (1947), те роман *Бркићи из Бара* (1948). За прву аутор истиче да је „изузетна међу делима Новака Симића, највише опречна начину обраде у другим његовима приповеткама", због чега „понајмање пружа праву слику о књижевним могућностима Новака Симића и његовим одликама као писца."[470] Симић, истиче Мишић, није успео да приповедно пружи органску слику предратних босанских варошица и друштвено-економских односа у њима, већ је та слика „још увек само илустрација, механичко набрајање и потенцирање појединости,

[463] Видети више у: Danilo Radojević, „Rotkovićeva odbrana crnogorske istorije i kulture", *Radoslav Rotković. Život i djelo*, ur. Aleksandar Radoman, Adnan Čirgić, Nikola Popović, Cetinje, FCJK, 2014, str. 37–39.

[464] Radoslav Rotković, „Modernizam i moderno", *Tribina*, 1/1952, str. 14; Isti, „Kritika na malo i na veliko", *Krugovi*, I/1, 1952, str. 75–80.

[465] Zoran Mišić, „Aprilski broj 'Letopisa Matice srpske'", *Književne novine*, 27. 4. 1948, str. 6.

[466] *Isto*.

[467] Zoran Mišić, „Jedan omladinski časopis", *Književne novine*, 11. 5. 1948, str. 4.

[468] *Isto*.

[469] *Isto*.

[470] Zoran Mišić, „Tri knjige Novaka Simića", *Književne novine*, 8. VI 1948, str. 4.

сиров и неоживљен доказни материјал. То су конвенционално-драматични мотиви, ситуације толико пута употребљаване и злоупотребљаване, мелодрамске инсценације с тежњом за ефектом".[471] Насупрот идеолошки прописаној садржини, Симићево дело губи вредност у оном специфично литерарном домену, где је посебно проблематичан његов стил, „површне социјалне репортаже" који се осећа „нарочито када се радња преноси из средине босанске паланке у велеградски 'вртлог', у свет ноћних локала, мрачних улица, великих трговина и пословних канцеларија".[472] За разлику од уметничке неуверљивости у збирци *Иза завјесе*, Мишић *Законима и огњевима* као књизи замера доминантни натурализам који је на граници модернистичких поетика: „То натуралистички упорно понирање у мрачне вирове нагона и страсти, сва та биологистичка апаратура тумачења људских поступака, здружује се код Новака Симића и с другим реквизитима психологистичког књижевног метода, који потсећају на извесна дела претставника декадентне књижевности запада."[473] Коначно, пишући о Симићевом роману, Мишић проналази другачију замерку. Ово дело „не даје верну и уметнички истиниту слику о животу људи из народа, сељака, железничких радника, ложача, ливаца у творницама железа" због тога што је, повезујући судбину протагониста са законима природе (преко важног мотива воћњака) Симић „своје личности потчинио природи, учинио их да живе њеним законима, сјединио их с њом, прожео их њеним дахом, мирисима, шумовима и кретњама."[474] У поређењу ове Мишићеве критике са претходним, видљиво је да је аутор у делу Новака Симића, на различитим нивоима, пронашао све до тада типски бележене мане савремене књижевне продукције.

Нешто су другачији Мишићеви текстови о радију или о спољнополитичким темама, писани у форми књижевне критике, које је објавио у *Књижевним новинама* до краја године. У њима су идеолошки захтеви соцреализма употребљени у другачијем контексту, тако да је од њих остао само основни идеолошки импулс. Додуше, овај пут у битно другачијем контексту због сукоба око Резолуције Информбироа, што је основна теза текста „Истина ће, друже, победити".

У тренутку изолације ФНРЈ од других земаља комунистичке интернационале, контрола и усмеравање средстава информисања постали су веома важни. Радио, као један од основних медија у ондашњем друштву, имао је посебну улогу јер је тада био „савремено и ефикасно средство масовне комуникације"[475]. Ради бољег ефекта контролисаног радио програма, чак је и Министарство просвете још 1945. „послало распис свим окружним народним одборима, а ови срески, месним и сеоским у којима се указује које емисије треба да се колективно слушају. То су најчешће биле емисије из политике, информативне емисије о изградњи земље и емисије из културе."[476] Међутим, нагло повећање употребе радија, уз неповерење према предратним новинарским кадровима, довело је до тога да редакције „нису биле потпуне ни довољно способне"[477]. Према оцени партијског врха, у емисијама из културе било је „доста фразирања. Изостајало је тачно и прецизно конкретизовање и истицање културних проблема."[478] Поред тога, Партија није била задовољна „ни идејном страном емисија, јер су писане површно, што је била последица неизграђености самих редакција."[479]

Сумарне оцене о стању радио-програма на почетку друге Југославије нису се брзо промениле. Да би се то постигло, макар у домену емисија из културе, након неколико година у полемику о радију укључиле су се и *Књижевне новине*. Отуда, најдужи текст Зорана Мишића у првој години његове сарадње са овим гласилом управо је посвећен емисијама о књижевности

[471] *Isto*.
[472] *Isto*.
[473] *Isto*.
[474] *Isto*.
[475] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 146.
[476] *Isto*, str. 147.
[477] *Isto*.
[478] *Isto*.
[479] *Isto*.

на радију, под насловом „О литерарном програму нашег радиа", објављен у рубрици „Питања за дискусију".[480]

Већ сам наслов рубрике показује да је у питању друштвена критика, изречена са места које представља званични форум књижевника Југославије. У том смислу, књижевно-уметничке редакције радио-станица, о чијем раду је овде реч, у општој хијерархији заузимају слично место као и омладински часописи – они су подређени укупним интересима књижевности, који су каналисани кроз рад Савеза књижевника. Мишић стога текст и отвара подсећањем на функцију радијског медија. Он је „најмасовније и најутицајније средство наше агитације и пропаганде, значајна полуга културног и просветног уздизања маса, драгоцен и веран тумач наше културе и уметности".[481] Коначно, радио је и „ефикасно оружје у рукама народа који изграђује социјализам"[482].

Милитаристичка терминологија којом се критичар служи показује неишчилели револуционарни жар Агитпропа. Социјализам се, дакле, изграђује, односно партија и друштво су и даље у некаквој врсти рата – културног и идеолошког. Зато је потребно усавршити средство које се користи. Мишић простор проналази у ономе што би могао као *књижевни* критичар одмах да препозна – стилу. Недоучени радијски новинари при писању радијских вести користе конвенционални стил, док Мишић саветује да се на том медију „не треба држати ни новинарских калупа, ни књижевних образаца, већ стварати и неговати свој језик, 'језик радиа', посебан радио-стил, који ће се оснивати на истраживању свих особености и захтева радиофоније."[483] Захтев за таквим, оригиналним и стваралачким стилом донекле је преобликован захтев за брижљивим уметничким језиком у књижевности, који Мишић често истиче. Ова паралела, међутим, показује до које мере је јавна реч, књижевна и новинарска, била лишена аутентичног личног печата: „Остварити радио-стил значи уствари борити се против сваког устаљеног 'стила', против дидактичког и једноличног начина писања и компоновања емисија, против шаблона и рутинерства у раду."[484]

Развијајући даље ову основну замерку, Мишић појединачно анализира културну хронику, књижевне прилоге и радио драме. Он детаљније појашњава начелни захтев, конкретизујући кроз савет да „није сваки литерарни текст прикладан за радио. То се нарочито односи на књижевни прилог, емисију у којој се дају одломци из прозних и песничких дела наших и страних писаца. Стога се за редактора ове врсте емисија, који сам ништа не пише, осим неколико кратких уводних реченица (тзв. 'најаве') главна тешкоћа састоји у избору текста."[485] У укупном неуспеху културних емисија, лошем избору текстова „доприноси често рђав избор читача, лош гласовни материјал и мале интерпретативне способности појединих чланова радио-драме, који читају текстове. То се нарочито односи на читање стихова. Поклонити пуну пажњу неговању рецитације као важног подручја драмске уметности, један је од основних задатака нашег радиа."[486] Мишић даље позива позоришне раднике да помогну новоформираним радијским редакцијама, али кључни утисак који се стиче јесте да кадрови који продуцирају радијске емисије немају елементарно књижевно образовање нити професионалне квалификације. Зато он предлаже побољшања која се данас сматрају основним елементима радијске новинарске професије, као што је неговање дикције. При томе, истиче Мишић, „потребно је марљиво проучити све особености технике извођења пред микрофоном."[487]

---

[480] Zoran Mišić, „O literarnom programu našeg radia. Pitanja za diskusiju", *Književne novine*, 7. 9. 1948, str. 3–4.

[481] *Isto*, str. 3.

[482] *Isto*.

[483] *Isto*.

[484] *Isto*.

[485] *Isto*, str. 4.

[486] *Isto*.

[487] *Isto*.

Паралела са критикама које Мишић упућује младим песницима и прозаистима и овде се сама намеће. У оба случаја, неуспешност њиховог деловања условљена је непознавањем основа комуникације на изабраном медију, књижевном или радијском, што показује забрињавајуће појаве у друштву. Једино у том случају, чињеница да се Мишићу додељују врсте текстова који по важности нису компатибилни са текстовима које је писао у *Српском књижевном гласнику* пре рата може бити и парадоксални доказ његове укупне компетенције, упркос вероватној партијској неповерљивости. Његово укупно образовање било је довољно чврсто да му омогући кретање, мање или више успешно, кроз различите видове јавне комуникације, од књижевности, преко стрипа и филма, до радијских таласа.

На овај Мишићев текст реаговао је хрватски водитељ, глумац, филмски и позоришни редитељ Иван Хетрих (1921–1999). Потцртавајући јединственост радио-драме у односу на позоришну драму и филм, Хетрих је у суштини сажео и стручном терминологијом и методолошким напоменама допунио београдског критичара. Оно што може бити интересантно јесте да је цитирајући Мишића, он кроатизовао његове цитате, што је редакција *Књижевних новина* оставила неизмењеним. Тако он у Мишићевој реченици „схвата" претвара у „схваћа", „ко" у „тко", „редитељ" у „редатељ",[488] што представља неочекиван пример контаминације различитих књижевнојезичких стандарда. Но, ако се овај пример остави по страни, видеће се да је Хетрих, чак и кад је делимично исправљао опаске Зорана Мишића, основне поруке свог текста усмерио у истом правцу: ка недовољној професионалној компетенцији радијских новинара, додуше, ограничивши се на критику београдског радија.

Тематски, али и културно широки обим Мишићевих текстова додатно је обогаћен двама текстовима који излазе из оквира домаће књижевности и додирују се са спољнополитичким мотивима, истовремено остајући књижевни по изворној инспирацији. Тиме се и овај критичар сврстао уз магистрални, једини могући ток оновремене књижевне критике јер је цела 1948. година била врло изазовна за југословенско друштво и државу.

Изолација је била последица распламсавања тињајућег сукоба између југословенске и совјетске комунистичке партије. Овај сукоб испрва је био само низ размимоилажења у односу на одређена спољнополитичка (проблем конфедерације са Бугарском, што је тумачено као потенцијално слабљење Југославије[489]) или економских неслагања (у вези са заједничким предузећима)[490], али је током ове године ескалирао, и то у симболички важним датумима.

Након повлачења совјетских саветника, војних и привредних почетком марта 1948, Јосиф Стаљин је, рачунајући на историјску симболику, 27. тог истог месеца послао своје писмо ЦК КПЈ.[491] У њему су изнете оптужбе које су дубоко теретиле југословенску партију. Према Стаљиновим речима, њени чланови су развијали „антисовјетску атмосферу", на нелегалан и недемократски начин водили партију, прихватали капиталистичке елементе у њој, претпостављали Народни фронт самој странци комуниста, али и допустили „да у југословенском Министарству спољних послова раде британски шпијуни".[492] На ово писмо југословенска компартија је одговорила. У писму Стаљину, домаћа партија истакла је „и нека начелна питања. Истакнуто је да 'ма како неко од нас волио земљу социјализма СССР, он не смије ни у ком случају мање вољети своју земљу, која такође изграђује социјализам'."[493] Ова оцена је имплицитно подразумевала да совјетски пут у изградњу социјалистичког друштва није једини могући, што је, према тумачењу Бранка Петрановића, „истовремено био одговор комунистима које је магија идеологије онемогућавала да се одвоје од стереотипног тумачења пролетерског интернационализма".[494] Почетком маја, Јосиф Стаљин и Вјачеслав Молотов

[488] Up. Ivan Hetrih, „Radio-drama – nova grana naše umjetnosti", *Književne novine*, I/35, 12. 10. 1948, str. 4.

[489] Уп. Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 204.

[490] Уп. *Isto*, str. 185.

[491] *Isto*, str. 205.

[492] *Isto*, str. 206.

[493] *Isto*, str. 208.

[494] *Isto*.

написали су ново писмо, у коме су истовремено и умањили улогу југословенских партизана у ослобађању отаџбине, изједначивши антифашистичке заслуге других комунистичких партија са југословенском, иако партије тих земаља (Пољске, Чехословачке, Мађарске, Румуније, Бугарске и Албаније) нису имале толико бројне оружане јединице.

Све европске комунистичке партије, чланице Информбироа, подржале су Стаљинове ставове, изузев Пољске радничке партије. Међутим, пошто ЦК КПЈ није прихватила ове оптужбе, читава афера требало је да буде расправљена на састанку Информбироа у Букурешту, током јуна исте године. На тај састанак, међутим, КПЈ је одбила да упути делегацију, иако је совјетска страна 19. маја поново затражила да Југославија, као оснивач Информбироа, пошаље делегате. Међутим, ЦК КПЈ „је у изјави од 20. јуна 1948, упућеној заседању Информбироа у Букурешту, подвукао да став ЦК СКП (б) онемогућава дискусију на равноправној основи и да примењени поступак није 'у духу споразума и принципа добровољности на којима се базира Информбиро'."[495] Након таквог става, делегати осталих европских комунистичких партија, на заседању које је одржано „између 20. и 22. јуна у једном краљевском дворцу близу Букурешта",[496] усвојили су „Резолуцију о стању у Комунистичкој партији Југославије", познатију као „Резолуцију Информбироа". Сам текст Резолуције објављен је у Прагу 28. јуна исте године, што такође има симболичку вредност, док је коментар ЦК КПЈ, уз текст Резолуције објављен два дана касније, 30. јуна у *Борби*. На тај начин, Информбиро је покушао да активира симболички потенцијал превасходно српске слободарске традиције, нагласивши, у самом тексту Резолуције, да КПЈ спроводи „потпуно турски терористички режим"[497] у унутрашњим партијским односима. Овај ненаглашени, али јасни традицијски рефлекс у тексту Резолуције одговарао је и инструментализованом словенофилству комунистичких партија, оспољеном две године раније на „Свесловенском конгресу, отвореном 8. децембра 1946. године у Београду"[498]. На том конгресу, и сама Југославија истакла је „историјску мисију словенских народа у борби против фашизма", а у послератном свету „привржености миру".[499] На скупу је говорио и патријарх Гаврило Дожић, поздравивши маршале Тита и Стаљина.[500]

У том контексту треба сагледавати и обраћања совјетских писаца након Резолуције, попут радијске честитке „југословенским народима за Дан Републике, не помињући КПЈ и њено руководство",[501] што изазива дириговану реакцију већине југословенских књижевника, јер су само изоловани појединци, попут Радована Зоговића, Стефана Митровића и Велеса Перића подржали Резолуцију. Југословенски писци „дакле, воде битку на исти начин као и Партија, следећи као и до тада њене налоге и правила политичке борбе."[502] Специфичност ове борбе била је двострука. Са једне стране, партија која је заговарала интернационалистичке ставове, сада се нашла изолована и од Истока и од Запада, а држава „је преко ноћи постала објект невиђеног политичког и партијског притиска"[503]. Са друге стране, противречност се огледала и „у чињеници да се управо тада централизује рад партијског апарата за агитацију и пропаганду, заоштрава административни начин управљања и појачава контрола Партије у области духовног стваралаштва."[504] За читав апарат Агитпропа као најважнији задатак наметнули су се „системска борба против непријатељских утицаја у културном животу, против

[495] *Isto*, str. 211.

[496] *Isto*.

[497] „Резолуција Информбироа", *Борба*, 30. јун 1948, стр. 5.

[498] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 182.

[499] *Isto*.

[500] *Isto*, str. 183.

[501] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 63.

[502] *Isto*.

[503] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 221.

[504] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 67.

безидејности и аполитичности, подизање културног живота на виши идејни и политички ниво, развијање науке, указивање свестране идејне помоћи за развитак књижевности и свих грана уметности, борба против декадентних и формалистичких схватања и тенденција".[505] Самим тим, ови задаци постали су обавезујући и за редакције часописа, а поготово значајних као што су *Књижевне новине*.

Текст којим је Зоран Мишић пружио прилог овој борби, под насловом „Истина ће, друже, победити", објављен је већ 21. септембра у поменутом часопису. На самом почетку, аутор експлицитно наглашава јединство писаца и партије у одбрани тековина револуције. Према Мишићу, писци међутим, не следе директно партију, већ се прикључују „Гласу наших народа против беспринципијелних напада на нашу Партију и нашу земљу"[506], што је важно пропагандно померање акцената. Оно омогућава да се одбрана од оптужби Информбироа мотивише уметничким разлозима, јер за југословенске писце „порицање тековина наше борбе и лажна светлост бачена на праве путеве наше изградње" представља „негирање свега оног светлог и ваљано што је постало нераздвојна садржина њиховог рада, њихове уметности".[507] У контрасту са текстовима у којима је критиковао заостајање књижевника за животом и обновом, у овој ситуацији је опис домаће књижевности обликован око јединства друштва и његове књижевности.

Међутим, садржина текста није опис реакције књижевника већ коментарисање аматерских песама које су редакцији послали идеолошки будни читаоци. Поводом њих Мишић опет напушта своје дотадашње критеријуме и истиче: „На непосредан и искрен начин казују наши читаоци своја дубоко проживљена осећања, оно што данас мисли и осећа сваки наш човек, који увреде нанете нашој земљи и нашој Партији осећа као рану на својој души", поготово што Југославија и даље стоји „лице у лице против империјалиста Запада".[508] Читаоци, као и Мишић, деле исте ставове. Иван Павковић из Загреба каже да као „што је неразрушиво идејно јединство Партије које се одлучно и најбоље манифестирало на Петом конресу [одржан 21–28. јула 1948, нап. Н. М.] – исто тако је и непоколебљива моја вјера у правилност партиске и државне политике нашег ЦК"[509]. Загребачки читалац зато клеветнике КПЈ „потсећа на славни пут наших народа, борбени пут кроз који се ковало братство са Совјетским савезом", и то у стиховима: „Наш дух живи... / и срце бије – / И поклик / пише / и поклик / чита: / За Партију! / За Тита!"[510] Други читалац, Л. Лазаревић, истиче да је Партија „све што имам. Она се у ткиво упила моје, у куцањ срца и занос врели, она ме води и диже... Она је реч и мисао моја, и дело и корак смели".[511] Поручнику Нови Поповићу од Партије нема ништа „ни лепше ни срцу ближе на целом свету", а на основу стихова Благоја Митрашиновића Мишић закључује да је за југословенског човека несхватљиво „да неко може посумњати у нашу љубав према Совјетском Савезу, у нашу оданост Стаљину".[512]

Наведени цитати и ауторски коментари, превасходно окренути спољнополитичким темама, колажирани су тако да стварају утисак да постоји јединство између Партије, народа и књижевника, где сва три нивоа југословенског друштва мисле и пишу исто. На тај начин се из овог текста види до које мере је централизација Агитпропових активности била чврсто постављена, а Мишић, као критичар *Књижевних новина*, није могао да је избегне. Оно што је најважније у овом тексту јесте да се основна аргументација ипак изводи, како је показано на почетку, из соцреалистичке теорије, што показује до које мере је Мишић био спреман и способан да пише по задатом шаблону.

[505] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 232.

[506] Zoran Mišić, „Istina će, druže, pobediti!", *Književne novine*, 21. 9. 1948, str. 3.

[507] *Isto*.

[508] *Isto*.

[509] *Isto*.

[510] *Isto*.

[511] *Isto*.

[512] *Isto*.

Он се види и у другом тексту написаном по спољнополитичкој инспирацији, о односу француског писца Пола Клодела према колонијалним ратовима које је Француска водила након Другог светског рата. Непосредан повод за овај текст је Клоделова песма „Свети архангел Михаило", посвећена француским падобранцима који се боре против вијетнамских (Мишић користи старији географски појам Индокина) устаника. Оцена песме изразито је негативна. Критичар истиче да је она испевана у Клоделовом „познатом 'библиском' метру, у дугачким и чворноватим прозаичним стиховима, који су нека мешавина вулгарног уличног жаргона и модернизоване библиске грандилоквенције милитаристичко-клерикалног типа".[513] У таквим стиховима је, наставља Мишић, „свака поједина реч флагрантан и бруталан акт обрачунавања са слободарским и хуманистичким традицијама Француске", односно ова песма је „задојена мрачним, средњевековним верским фанатизмом, стопљеним, у некој бизарној и одвратној мешавини, са циничним и бруталним говором савременог империјалисте и колонизатора".[514] Оваквој Клоделовој поезији Мишић супротставља левичарске песнике, током рата активне у покрету отпора, који су певали „о гневу и мржњи народа на поробљивача", док Клодел, глас „француског милитаризма и католичког мрака", „пева химну поробљивачима и насилницима".[515]

Нешто слободнији стил којим је Мишић написао овај текст, у односу на крут, бирократско-пропагандни језик коментара о Резолуцији Информбироа, показује да је у питању тема која није била у врху приоритета Агитпропа, али јесте била део званичне политике ондашње Југославије. Упркос негативном односу Комунистичке партије Француске према КПЈ, Југославија је доследно водила антиколонијалну политику, и Мишићева књижевна критика била је илустрација тог правца. Међутим, слободнији стил којим Мишић критикује Клоделову поезију може указивати и да у тим оценама има елемената личног става. Уколико се сетимо једног од последњих његових предратних текстова о Француској[516], о којем смо писали у претходном поглављу, видећемо да је подела на две Француске, слободарску (леву) и фашистичку (десну) присутна и у овој његовој књижевно-критичкој фази. У том смислу, пишући о Полу Клоделу Мишић је дошао у ситуацију да се његова предратна и послератна књижевнокритичка и културна идеологија приближе и открију до које мере је у првој фази послератног Мишићевог рада остало елемената предратног. Пол Клодел, као песник опредељен за конзервативну, хришћанску културну идеологију, био је подједнако стран како социјалистичкој, тако и модернистичкој књижевној и културној јавности.

Истовремено, овај Мишићев текст важан је и као индикатор ширих кретања српске књижевности у односу на француску, као некада најутицајнију. Сада је однос српске према француској књижевности био диктиран идеолошки битно различитим критеријумима, који су као пожељене узоре истицали само оне који су прошли соцреалистичку верификацију. Они су имали своје идеолошке, спољнополитичке и поетичке елементе, који ће се видети и у текстовима објављеним наредне, 1949. године.

Паралелна сарадња у *Младости* и *Књижевним новинама* (1949)

На идеолошком, а самим тим и књижевнотеоријском плану, друга година сукоба са Информбироом донела је учвршћивање политике која је доказивала правоверност КПЈ. Као одговор на оптужбе да се Партија „растворила" у Народном фронту, „Комунистичка партија је извучена из 'илегале' и службено промовисана у руководећу снагу друштва", а почетком те године „ЦК је донео одлуку о колективизацији на селу. Био је то покушај да се амортизују

[513] Zoran Mišić, „Pol Klodel, arhangel Mihailo i francuski padobranci u Indokini", *Književne novine*, 9. 11. 1948, str. 2.

[514] *Isto*.

[515] *Isto*.

[516] Зоран Мишић, „Поводом 'Дневника' Андре Жида", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1941, стр. 156–158.

критике изнете у Резолуцији Информбироа".[517] Међутим, ове мере нису донеле промену одлуке СССР-а, па је од стране комунистичког блока уведена „тотална економска блокада (раскинути су трговачки уговори и остали привредни аранжмани), и наговештена војна интервенција. У таквим околностима, Тито се све више окретао према Западу, тражећи, прво економску, а затим и политичку помоћ"[518] Вођство југословенске парије је, због свега тога, „све више осећало потребу за битнијим корекцијама политичког и економског система и ослобађањем од идеолошке догме о совјетском моделу као обавезујућем прототипу социјализма у свим земљама у којима су се комунисти домогли власти."[519] Са совјетске стране, у новембру месецу објављена је у Будимпешти и Друга резолуција Информбироа, која је означавала „даљу ескалацију напада на Југославију"[520]. Одјеци нестабилне друштвено-политичке ситуације, методички спровођени кроз већ поменуту централизацију рада Агитпропа, виде се како у већим књижевним догађајима, тако и у раду књижевних часописа и самог Зорана Мишића.

Већ у јануару 1949. одржан је пленум управе Савеза књижевника Југославије, који „осуђује клеветничку кампању против Југославије и позива писце 'да се истинским и дубокоуметничким приказивањем наше Народне револуције и социјалистичке изградње, укључе још снажније у живот наших народних маса'", а исту осуду понављају и учесници „годишње скупштине Удружења књижевника Србије".[521] Међутим, оштро укоравање писаца да не прате друштвену стварност полако изостају па „строги критичари почињу да мењају своје доскорашње оцене кад говоре о квалитету дела савремених домаћих писаца (очито због информбировске кампање). На годишњим скупштинама књижевника Србије и Хрватске неколицина говорника изјављује да треба више истицати позитивне особине књижевних дела и не тражити, као до сада, само њихове негативне стране."[522] Спољнополитичка нелагода коју је изолација од СССР-а произвела полако производи идеолошко-теоријске последице, па „Трећи пленум ЦК КПЈ, одржан јула исте године, отвара процес ослобађања од административног и бирократског вођења културне политике, подстичући слободну идејну борбу".[523] Споменута потреба за корекцијама социјалистичког модела огледа се у „удаљавању од неких најрадикалнијих теза совјетских теоретичара", па се и о уметности „не говори више тако громогласно као о слушкињи идеологије".[524] Да би се ова идеолошка померања, мања у обиму али ипак значајна, спровела по дубини пропагандног апарата, у новембру (14–15) одржано је саветовање редакција омладинских часописа и њихових сарадника. Реферате су прочитали Јосип Барковић и Ристо Тошовић, као представници хрватске и српске омладинске књижевне сцене. Међу делегатима је било и „двадесетак угледних старијих писаца",[525] међу којима и неки од класика српске књижевности, попут Иве Андрића или Бранка Ћопића, али и Бора Дреновац, тада функционер Агитпропа. Управо он је „критиковао догматска схватања у питањима естетике и књижевности као и тенденције да се сви стваралачки проблеми подведу под одређене норме."[526] Важно је и његово запажање да „марксистичкој теоријској мисли тек предстоји решавање низа естетичких проблема у светлу марксистичко-лењинистичког

[517] Ђоко Трипковић, „Спољни фактори и политичка кретања у Југославији 1945–1955", у: *Историја једне утопије: 100 година од стварања Југославије*, књ. 2, ур. Бранимир Нешић, Срђан Петровић, Београд, Catena mundi, 2014, стр. 153.

[518] *Исто*, стр. 154.

[519] *Исто*, стр. 155

[520] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 233.

[521] Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986, str. 65.

[522] *Isto*.

[523] *Isto*, str. 67.

[524] *Isto*.

[525] *Isto*, str. 69.

[526] *Isto*, str. 70.

учења".[527] Коначно, Дреновац је истакао и да „ћемо најсигурније ићи напред ако будемо активно проверавали теорију према пракси, искуству, животу, ако се будемо чували свих схема и вештачких конструкција"[528]. Дреновчеве речи тако откривају како се кључна дилема југословенског друштва рефлектује на плану културне, па и књижевне политике, али и како директно утиче на књижевно-критичку идеологију и књижевну поетику.

Међутим, ових ставова још увек нема у званичном саопштењу са саветовања, објављеног у *Књижевним новинама* од 22. новембра. У закључцима, сажетим у 21. тачки, наводе се уобичајене идеолошке оцене и захтеви. Већ на другом месту наводи се да млади писци „треба пре свега да, проучавајући марксизам-лењинизам, добро упознају законитости друштвеног развитка, а посебно путеве изградње социјализма у нашој земљи."[529] Трећи закључак тиче се „овладавања стручно-литерарним знањем и много темељнијим познавањем нашег културног наслеђа",[530] што показује врло важан редослед приоритета, хијерархијски чврсто постављен у складу са циљевима владајуће идеологије. Редакције се обавезују и на „Раскринкавање ревизионистичких циљева руководилаца СССР-а и њихове кампање против наше земље и партије" у једанаестом закључку, док се у осамнаестом истиче да редакције часописа „треба да се боре против буржоаских утицаја и остатака у животу омладине".[531] На све ове циљеве учесници су се обавезали и писмом Јосипу Брозу Титу, написаним као израз „непоколебљиве вјерности и љубави према Централном комитету наше Партије и Теби, друже Тито."[532] Занимљиво је и да је на страницама истог листа објављен и део дискусије, где су најшири простор добили Иво Андрић и Чедомир Миндеровић (речи Боре Дреновца нема), док су дискусиона излагања осталих учесника, па и Зорана Мишића знатно редукована.[533] У дужој варијанти објављена су у часопису *Младост*.

Као критичар већ похвално споменут у реферату Јосипа Барковића,[534] Зоран Мишић изнео је сопствене начелне ставове о могућностима и задацима марксистичке књижевне критике, и изнео преглед омладинске књижевне критике од 1945. до тог тренутка. Он је и сам приметио да је критика у омладинским гласилима на почетку „имала једну ужу функцију, такорећи школскопедагошку",[535] али да је време да се са том праксом прекине. Права марксистичка критика, по његовом суду, „појављује се веома мало, јер је то, као што смо рекли, један сложен посао, нарочито када треба ревидирати извесне појмове из области науке и књижевности, који су се уврежили годинама и деценијама."[536] Ова метакритичка опаска, коју Мишић пре није истицао, још јасније показује методичко и књижевнотеоријско колебање које је дефакто постојало евидентно, упркос примерима који су истицани. Дилема се, углавном, састојала у томе како „водити рачуна о идеји, која треба да буде руководиља нашим критичарима", али тако да се критика не „вулгаризира".[537] Мишић наглашава да су узорни, велики критичари умели „да о извесној проблематици пишу исто толико лепо и сликовито као и сами песници", односно да је „снага једног критичара да и он сам ствара своја дела, а не само да се ограничава на једну новинарску рецензију",[538] што показује једно дубоко незадовољство књижевнокритичком сценом која је мањкава и у теоријском и стилском смислу, али и позив на промену. Њен задатак поново мора постати и чисто књижевни: „Расправљати о фабули, о нашој приповетци младих, о питањима из области естетике, требало би да буде предмет наше

[527] *Isto*.
[528] „Reč Bore Drenovca", *Mladost*, 11–12/1949, str. 878, nav. prem.: *Isto*.
[529] „Zaključci savetovanja redakcija omladinskih časopisa", *Književne novine*, 22. 11. 1949, str. 1.
[530] *Isto*.
[531] *Isto*.
[532] „Telegram drugu Titu", *Književne novine*, 22. 11. 1949, str. 1.
[533] Up. „Savetovanje mladih pisaca Jugoslavije", *Književne novine*, 22. 11. 1949, str. 3–4.
[534] *Isto*, str. 3.
[535] „Дискусија на саветовању младих писаца", Младост, 5/12, 1949, стр. 980.
[536] *Исто*, стр. 981.
[537] *Исто.*
[538] *Исто.*

критике, која ће на тај начин добијати све живљи облик стваралачког рада."[539] Мишић додаје и да би требало „више неговати рад који се назива огледима или есејима". Коначно, и он се слаже да код негативне критике „ипак не треба уносити и сувише оштар тон, што је често одлика и знак темперамента којим човек пише, али ово треба избегавати тако да тон не буде и сувише жучан."[540] Овим речима, које такође нису у целости пренете у *Књижевним новинама* (чак су у мањој мери и измењене, али не супстанцијално), Мишић је наговестио и свој битно другачији књижевнокритички став и праксу наредне, 1950. године, о чему ће бити речи у следећем поглављу. Овде треба нагласити да ако се његово излагање на дискусији упореди са друштвеним контекстом и излагањима виших функционера, видећемо да до одређеног померања у корист аутономнијег (не и аутономног) разумевања књижевне критике и књижевности уопште у Мишићевом раду долази постепено, у корак са званичном културном политиком. То ће бити још видљивије ако се осврнемо на његове текстове објављене исте године, али пре саветовања.

Први и најважнији текст објављен те године јесте „Један поглед на поезију младих", есејизирани приказ, односно есеј поводом зборника *Поезија младих*,[541] објављеног 1948. године. Обликован тако да представи широк дијапазон соцреалистичке поезије млађег нараштаја, зборник је, упркос каснијем ангажману његовог уредника, Риста Тошовића[542], постао тачка пресека једне поетике која касније није заживела, због чега и Мишићев текст о зборнику, касније у измењеном виду прештампан у књизи *Реч и време: разговори о поезији* (1953) има посебан значај.

Као приказ књиге која сумира доктринарно-поетички идеал омладинске поезије, Мишићев текст објављен је у оба часописа у којима је сарађивао. Краћа верзија штампана је у *Књижевним новинама*,[543] а дужа у *Младости*[544] што и сам аутор наводи: „У овом чланку, који треба да наговести неколико битних проблема и видова развоја поетског стварања наших младих песника, третирани су радови из свих наших република, изузев Словеније и Македоније. Чланак је први пут објављен у 'Књижевним новинама' од 1. марта 1949. Овде се доноси у нешто проширеном обиму."[545]

Као и већина текстова који садрже ретроспективни преглед стваралаштва млађих песника, и овај садржи похвалу друштвено-политичкој ситуацији као плодоносној за слободан књижевни развој: „Младим писцима су данас широм отворене све могућности за правилан и свестран развој. Њихова социјалистичка домовина обезбеђује им пуне услове за слободан рад, какве писци ни издалека нису могли имати у условима капиталистичког друштва, у предратној тегобној стварности, која их је спутавала и ломила њихове стваралачке напоре, где је свака напредна мисао била гушена и прогањана."[546] Ова констатација, којој противречи сама Мишићева биографија (поготово због чињенице да је исказује критичар који је као врло млад имао прилику да објављује, чак и песме, у *Српском књижевном гласнику*), пребацује одговорност за неиспуњен стваралачки задатак – верно приказивање нове друштвене стварности – на младе ауторе. Прва Мишићева замерка у том смислу је неусклађеност садржине и форме, где је ова друга упадљиво архаична: „читалац ће ту на сваком кораку наићи на неку наивну, младалачку невештину у мисли и изразу […] изненадиће се када му песма трактористе или бригадирке са Пруге наједном зазвучи некако старински, као да је интонирана

[539] *Исто.*

[540] *Исто*, стр. 982.

[541] Ристо Тошовић, *Поезија младих*, Београд, Ново поколење, 1948.

[542] Иако је ових година фигурирао као „један од идеолога младих", Тошовић је касније „дао тренутке интимних исповести, устрепталих пред природом, меланхолично романтичних по дубљим изворима и опредељењима". В. Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, 3. издање, Sezam book, Београд, 2007, стр. 1168.

[543] Zoran Mišić, „Jedan pogled na poeziju mladih", *Književne novine*, 1. 3. 1949, str. 3–4.

[544] Зоран Мишић, „Један поглед на поезију младих", *Младост*, 4/1949, стр. 281–294. Због већег броја запажања и закључака, као и порекла касније верзије, интерпретираћемо дужу верзију.

[545] *Исто*, стр. 281.

[546] *Исто.*

на наш касни романтизам седамдесетих година прошлог века, или ће се ражестити када понекад запази како млади песник ваја лик нашег новог, ослобођеног човека према неком расходованом модернистичком калупу, који је служио да се дочарају богзна какви, већ поодавно ишчезли штимунзи."[547] Сумирајући ову помало импресионистичку мисао, Мишић поцртава да је „нови живот наше земље, у своме револуционарном ходу и лепоти којом се изражава и обликује у свакој новој радној бици, у сваком лику новог човека, натопио и поезију новим садржајем",[548] али тај садржај не прати и форма. Другим речима, тракториста као лирски јунак захтева соцреалистичку песничку форму, која је, како смо већ навели, једна врста синтезе реалистичког и романтичког, али науштрб овог другог. Ова несразмера наводи критичара да оцени да песме из *Поезије младих* још увек нису „плод зрелог, сталоженог и дубље мисаоног односа према животу"[549], што, видећемо касније, подразумева већу идејну сагласност поезије комунистичкој догми.

Оно што је похвално у поезији младих лиричара јесте „позитивна тежња да свој стих растерете свих китњастих украса, интелектуалистичких играрија, свега оног барокно-декоративног, што је у новијој пракси грађанске поезије, нарочито модернистичке, служило да прикрије и надокнади сиромаштво садржаја".[550] Посебно наглашавање модернистичког огрешења, за разлику од романтичарског, које је само споменуто, показује и који поетички модел је соцреализму ипак био најдаљи. Због тога аутор истиче да „аутентично лирски, искрени акценти могу се наћи само онде где је песник пришао животу наше земље",[551] односно приступио реалистички описивању савремених прилика. Међутим, ако у таквој поезији изостане активистички, борбени дух и замени га емоционални однос према лирском свету, онда то „води у ситне, малограђанске штимунге, па и у детињарије".[552] Са друге стране, претерана епизодичност и догађајност поезије може да води ка лошој епичности, „често на суву, публицистичку нарацију, на препричавање догађаја, и више је знак немоћи да се кондензује материја у уметнички израз него песникове тежње за ширим захватима у савремену тематику".[553] Ипак, како су такви случајеви ретки, Мишић први део текста закључује увиђањем да „у нашој савременој поезији, нарочито међу младима, преовлађује једно опште романтичарско настројење, које се манифестује у врло широкој скали и у разним видовима".[554]

Таквој осећајности, која није проблем сама по себи већ је чак и нужна за соцреалистичку синтезу, недостаје идеолошки коректив, који би младим песницима омогућио „да снажније реалистички захвате у збивања око себе", насупрот још увек шематичног „приступања савременој тематици".[555] Јер, упозорава Зоран Мишић, таквим „поступком поетизације стварности, лирског прожимања човека и природе, замагљује се видик у стваран живот, губе се контуре живих, делујућих људи, и одлази се у идеалистичку интерпретацију друштвних односа".[556] Тако није могуће приказати нови идеални тип, „нови лик нашег човека, који својим радом и снагом воље и свести савлађује природу, преображава лик своје земље и мења односе у друштву".[557] Лик социјалистичког хероја, отуда, постаје препоручена лирска фигура оновремене поезије, што млади песници нису препознали, и самим тим неистинито приказали комунистичку стварност.

Овај просветитељски, готово цивилизаторски лик новог човека посебно је важан Агитпропу на почетку 1949. године, када се, подсетимо се, спроводи колективизација. Овај друштвено-политички задатак опредмећује се у Мишићевом тексту као негативно опажање да

[547] *Исто*, стр. 282.
[548] *Исто.*
[549] *Исто.*
[550] *Исто*, стр. 283.
[551] *Исто.*
[552] *Исто*, стр. 284.
[553] *Исто*, стр. 285.
[554] *Исто.*
[555] *Исто*, стр. 286.
[556] *Исто.*
[557] *Исто.*

у савременој поезији не сме бити „идеализације сеоског живота, у данима када све видније настаје социјалистички преображај нашег села, када се све више заоштрава класна борба и сеоско становништво све бројније усваја облике колективног привређивања”.[558] Ова оцена Зорана Мишића досад је најдиректнији идеолошки императив уписан у књижевну критику, што показује до које мере је он интегрисао идеолошки налог у своју књижевнокритичку праксу након четири године стварања у новом контексту. Као такав, он се и у овом тексту претвара у фреквентну оцену креативне несувислости савремене поезије, јер млади песници „немају још довољно стваралачког духа, инвентивности и маште”[559] да открију нове облике у савремености.

Међутим, осим романтичарске емотивности, која може прећи у „болећивост”, млади песници стварност могу деструирати и на други начин. Зоран Мишић истиче да напуштање поетички једноставног стиха аутоматски води у модернизам, односно да „формалистичка истраживања” младе ауторе одводе „често до усвајања средстава и метода предратне модернистичке поезије, које покушавају да пренесу на савремене теме и њима изразе нове садржаје, узете из наше стварности. Природно је да се у таквом лажном и артифицијелном осветљењу деформише стварност, да се теме из савременог живота претварају у голе апстракције”.[560] Деформисање стварности, као поетичко огрешење, у том смислу аналогно је оцени да критичари југословенског социјалистичког експеримента неистинито оцењују домаће догађаје, што показује до које мере је дискурзивни поредак био тоталитарног карактера јер је иста оцена била варирана кроз различите нивое пропагандне комуникације: од саопштења Политбироа до књижевне критике. Мишић, наступајући са соцреалистичких позиција, упозорава на опасност искорачивања из таквог поретка: „Такве антиреалистичке тенденције[561], које се испољавају у искиданости реченице, у разлагању мисли на тренутна, каприциозна расположења, у ефектима насилно тражене сажетости израза, претстављају најопаснију странпутицу за младе песнике, која води у крајњи формализам и беспуће.”[562] Фрагментизација песничке слике, која је овде описана, а која представља једну од важних особина модерне лирике од међуратне авангарде наовамо, из соцреалистичке перспективе представља готово забрањени поетички правац.

Ово се може објаснити једино уколико сазнајну компоненту књижевности, до које је теорији соцреализма стало, упоредимо са темељном претпоставком фрагментарне песничке слике, а то је несазнатљивост света. Међутим, ова несазнатљивост је готово немогућа из марксистичке перспективе, што свеукупно чини Мишићев суд истовремено и ригидним и оправданим, у зависности од књижевнотеоријске и дискурзивне позиције из које се његов рад оцењује. Отуда, још логичније се на ово упозорење наставља и објашњење оваквих појава: „Све ове формалистичке тенденције претстављају најчешће плод идеолошке неизграђености младих писаца, недостатка шире културе, сигурнијег уметничког укуса и идејно-политичког мерила, којим би се руководили у избору својих књижевних узора.”[563]

Ова оцена, међутим, врло је важна за разумевање соцреалистичке књижевнокритичке праксе, која има и књижевноисторијске последице. Идеолошка изграђеност, чије одсуство овде Мишић акцентује, руководила би младе песнике другачијем избору књижевне традиције на коју се ослањају, што директно доводи и до једног дијахронијског редукционизма и цензуре, као последице идеолошког усмеравања књижевне историје, о чему ће више бити речи поводом других Мишићевих текстова из ове године.

Као доктринарни поетички императив, Мишићева критика звучи још јасније: „И најзад, да ли се линија наше Партије у социјалистичкој изградњи и теоретске поставке наших

[558] *Исто*, стр. 287.
[559] *Исто*, стр. 288.
[560] *Исто*, стр. 290.
[561] Мисли се на стихове Анте Земљара из песме „За мном хајка по отоку”, која није део антологије *Поезија младих*.
[562] Зоран Мишић, „Један поглед на поезију младих”, *Младост*, 4/1949, стр. 292.
[563] *Исто.*

руководилаца могу схватити ако се не познају општи закони друштвеног развитка, ако се писац не наоружа знањем науке марксизма-лењинизма? На то питање млади песници даће једнодушан одговор. Не може се писати истинито о животу, не може се створити поезија дубоке, човечанске лепоте ако песник не упозна живот и његове законитости."[564] Закони живота и познавање живота, отуда, након овог Мишићевог реторичког питања (и одговора) испостављају се као метафора, или шифра, чије значење није поетичко, већ идеолошко. Познавање живота у соцреалистичкој теорији означава познавање марксизма јер једино он објашњава законитости друштва.

Попут претходних година, и ове је Мишић пратио рад других књижевних и културних часописа, оцењујући их у односу на најшире зацртане циљеве културне политике. Тако је у једном од априлских бројева *Књижевних новина* писао о покретању часописа *Културни радник*, органа „Савеза културно-просветних друштава Србије". Поздрављајући оснивање оваквог гласила, он је напоменуо да је ово „трећи часопис који покрећу републички савези културно-просветних друштава, са циљем да преко свог органа још живље и непосредније делују у смислу правилног усмеравања културно-просветног рада у нашој земљи"[565]. Пошто су овакви, културно-просветни савези преузели део задатака Народног фронта и објединили „делатност свих масовних организација – синдиката, омладине, АФЖ-а – на културно-просветном пољу", часописи попут овог „пружиће непосредну помоћ савезима културно-просветних друштава у испуњењу" задатака.[566] Преносећи најважније делове уводног чланка Добрице Ћосића, и Мишић истиче да нарочиту пажњу „треба посветити културно-просветним друштвима у селима где постоје радне задруге и задружни домови", што показује и да су и *Књижевне новине* морале подржавати политику колективизације на селу. Чланак Боре Дреновца, о томе да је „наше село захватила свестрана културна револуција", а на који Мишић такође обраћа посебну пажњу, још један је доказ тога.

У тексту „Септембарски бројеви наших књижевних часописа", објављеном тек 15. 11. у *Књижевним новинама*, Мишић примећује одређене типске недостатке, о којима је писао и претходних година, али о којима је и дискутовано управо током тог месеца на саветовању редакција омладинских часописа, о чему је већ писано. Према Зорану Мишићу, представљени бројеви наших тада најзначајнијих књижевних часописа „показују још увек неке заједничке недостатке: све виднији недостатак критичких осврта, несигуран критеријум у избору песничких прилога, недовољна актуелност материјала, површно и ретко регистровање значајних културних и друштвено-политичких збивања у нашој земљи и свету"[567]. Посебно, представљајући часопис *Књижевност*, више пажње даје делима Новака Симића, о чему је већ писао прошле, 1948. године, као и приповеци „Свадба" Михајла Лалића, за коју закључује да „указује на нове развојне могућности Михаила Лалића, једног од најдаровитијих савремених приповедача".[568] О часопису *Младост* имао је највише похвалних речи, уз коментар да поједини нови сарадници, међу којима су Стеван Раичковић и Иван Ивањи, „наговештавају истинит таленат"[569].

Сличног, прегледно-саветодавног карактера је и чланак, други по реду у његовој библиографији, о радијским емисијама. Овога пута, Мишић се позабавио и музичким укусом слушалаца радија, истичући као позитиван пример изостајање „вулгарне и тривијалне каванске 'народне' музике"[570] са радија. Са развијањем социјалистичке свести, истиче аутор, односно са даљом идеологизацијом јавне свести, „нестаје и тих трагова некултурне

[564] *Исто*, стр. 293.

[565] Zoran Mišić, „'Kulturni radnik'. Organ Saveza kulturno-prosvetnih društava Srbije, *Književne novine*, 12. 4. 1949, str. 4.

[566] *Исто.*

[567] Zoran Mišić, „Septembarski brojevi naših književnih časopisa", *Književne novine*, 15. 11. 1949, str. 4.

[568] *Isto*.

[569] *Isto*.

[570] Zoran Mišić, „Marginalija o emisijama našeg radija", *Književne novine*, 10. 5. 1949, str. 4.

прошлости”.[571] Мишић се у каснијем раду није више бавио музичким репертоаром на радију, али овај текст показује до које мере се критичарска пракса, уколико је идеологизована у већој мери, може проширивати и на она поља која превазилазе стручне компетенције. Међутим, као да је и сам свестан тога, Мишић поводом часописа *Радио* у истом чланку истиче да публикације те врсте не треба да ангажују „наше познатије писце и критичаре” већ „да настоје да уздигну нове кадрове својих сарадника, који ће, поред стручног знања, располагати општом културом и научно-теоретским образовањем”.[572]

За разумевање књижевнокритичке идеологије Зорана Мишића у овом периоду веома је важан и текст „Забелешка о Балзаковој годишњици”, јер омогућава директно поређење књижевноисторијских, културолошких и идеолошких ставова аутора у односу на предратни период. Иако је насловом упућен на Оноре де Балзака, као повлашћеног реалистичког писца у соцрелистичкој теорији (због већ наведених текстова Фридриха Енгелса), Мишићев текст почиње подсећањем на смрт Пола Валерија (1871–1945). Он наводи да се са „Валеријем сахрањује читав један свет, који се више неће повратити. Свет који је грађански интелектуалац бескрајно стрпљиво и са крајњим напором ума сазидао као свој затворени, неприкосновени и недокучиви систем истраживања функционалних релација духа, да би се том херметичком апаратуром заштитио и изоловао од свега материјалног, овоземљаског, класно условљеног, неумољиво стварног, што својим незграпним прстима прети да замрси и покида танане нити тог сложеног интелектуалног ткања”.[573] У књижевноуметничком контексту, обележје овог света је тзв. чиста, односно апстрактна поезија, лишена социјалног и сваког другог ангажмана. Као таква, незаинтересована за друштвене односе, она је аутоматски била идеолошки опредељена јер је „грађанско друштво дозвољавало бекство и изолацију као један од видова своје идеологије”, али данас (1949, у тренутку настанка текста) се таква позиција „плаћа реалном, опипљивом монетом, конкретним, овоземаљским услугама владајућем капиталу”.[574] Овим поређењем Мишић је у кратким потезима означио основну соцреалистичку тезу о условљености модернизма и његовој служби капиталистичкој идеологији и класи, јер свака уметност мора бити политична због свог идејног слоја, па кад она то није у социјалистичком смислу, онда мора служити противничком табору.

Због тога, наставља Мишић, и француски писац Андре Малро, близак сарадник Шарла де Гола, министар информисања, касније и културе у Четвртој француској републици (1946–1958), „не би могао да буде ни агент америчког империјализма, као што је постао, да своја излагања о уметности не интонира, бучно и недвосмислено, на глас Атлантског пакта.”[575] Политика, стога, писца подсећа да „хтео не хтео, ипак некоме на овом свету служиш, Кавењаку, Петену, Де Голу или коме другом генералу контрареволуције”.[576] Поређење Петена и Де Гола показатељ је идеолошке тотализације која прожима овај текст, јер у питању су две по свему супротстављене историјске фигуре: први је био на челу колаборационистичке владе у Вишију, а други на челу Покрета отпора, чији члан је био и Андре Малро. Међутим, када се изједначе све друштвене снаге које нису социјалистичке идеологије, онда је могуће закључити да је и Пол Валери „припадао оној ’духовној елити’ која је припремила капитулацију Француске и Петена”,[577] што Мишић управо чини.

Овој друштвено-уметничкој формацији Мишић затим придружује Пола Клодела, о коме је већ писао, те Андре Жида, за кога истиче да је у току краја завршио „свој дуготрајни и кривудав, али сигуран пут у моралну беду и издају, својом последњом, и неминовном метаморфозом у поклоника немачког фашизма”, о чему ништа детаљније не пише. Овим даљим навођењем аутора Мишић стиже и до актуелне француске књижевне сцене, за коју

[571] *Isto*.
[572] *Isto*.
[573] Zoran Mišić, „Zabeleške o Balzakovog godišnjici”, *Mladost*, 5/1949, str. 351.
[574] *Isto*.
[575] *Isto,* str. 352.
[576] *Isto*.
[577] *Isto*.

наглашава: „Муцајући Валеријевим или којим другим језиком 'апстрактне уметности', нова генерација француских декадентних писаца, у име 'атлантске културе' а за рачун америчког империјализма, уствари спроводи све бесомучнију хајку на све оне трајне и истините вредности које је дала француска књижевности."[578] Баштиник тих вредности, поред левичарских песника из Покрета отпора, чију антологију је споменуо пишући против Пола Клодела[579], Мишић види у наслеђу Онореа де Балзака.

Њега супротставља на првом месту Полу Валерију, управо због чувене реченице овог последњег, да „Никада нећу рећи: Маркиза је изишла у пет сати!", чиме је Валери формулисао не само свој већ и трансгенерацијски поетички „презир према том старинском и примитивном књижевном роду који се зове роман. Отада се ова формула провлачи као лајтмотив кроз све разнолике покушаје, учињене за последњих неколико деценија, да се дискредитује реалистичка књижевност, изражавајући у разним видовима увек једно исто: немоћ декадентне буржоаске литературе да сагледа и одрази стварност, њен панични страх пред животом и друштвеним снагама које њиме управљају „њену мржњу према свему што подиже и оплемењује човека."[580] Овим ставом, Зоран Мишић је директно противречио самом себи. У тексту који смо анализирали у претходном поглављу, „Мишљења о Андре Жиду"[581], тадашњи млади сарадник *Српског књижевног гласника* полемисао је са Ђорђем Јовановићем и бранио уметнички индивидуализам и оспоравао политички поглед на књижевност: „Није потребно нагласити колико је ова подела на декаденте и недекаденте произвољна и неоправдана, и колико је критеријум борбености и неборбености недовољан при оцењивању књижевног дела."[582] Девет година касније, Мишић, као аутор *Младости*, парафразира књижевноисторијске ставове Јовановића и користи готово исте синтагме, додајући им и спољнополитичке мотиве: „тај процес лаганог, али постојаног расточавања и декаденције француског романа дошао је данас у своју последњу фазу, пред којом и највештији врачеви и чаробњаци из табора поклоника атлантске културе и Маршалове помоћи остају беспомоћни".[583] Пристајући уз некада побијану идеолошку дихотомију, Мишић закључује да француска литература може наставити развој само на два начина: „путем Валерија или путем Балзака"[584]. Тиме је на књижевноисторијском плану обликовао парафразу Лењинове мисли о постојању две руске културе, једне која припада владајућој класи, и друге коју изграђује потлачена класа. Тотализујући идеолошки поглед на уметности тиме је читаву књижевност сагледавао у контексту хладноратовске супротстављености капиталистичког и социјалистичког света (отуда помињање атлантске културе и Маршалове помоћи[585]), у којем је Југославија имала специфичну позицију након Резолуције Информбироа. Коначно, овакав Мишићев став био је сасвим у складу са ставовима изнетим на Петом конгресу КПЈ (јул 1948), на коме је соцреализам потврђен „као једина доктрина. Он је постао идеолошки и политички обојен идеализам, чији је крајњи циљ била потпуна индоктринација грађана."[586]

Међутим, услед принуде коју је пред руководство КПЈ ставила тешка економска ситуација, већ исте те, 1949. године, „Југославија је успела да успостави шире економске односе са западним земљама. Размена са САД је 1949. достигла предратни ниво."[587] Половином те године силе запада „отпочеле су пружање економске помоћи: одобрени су први

[578] *Isto*, str. 352–353.

[579] Видети претходни део поглавља.

[580] *Isto*, str. 353.

[581] Зоран Мишић, „Мишљења о Андре Жиду", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1940, стр. 296–299.

[582] *Исто*, стр. 299.

[583] Zoran Mišić, „Zabeleške o Balzakovog godišnjici", *Mladost*, 5/1949, str. 354.

[584] *Isto*.

[585] Маршалов план Југославија је одбила још јула 1947. Уп. Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*, Beograd, Nolit, 1988, str. 180.

[586] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 21.

[587] *Isto*, str. 243.

кредити и испоруке индустријске опреме, интензивирани преговори о трговинској сарадњи"[588]. Заузврат, „Тито је био спреман да чини концесије Западу, у замену за економску, војну и политичку помоћ, али је од самог старта ставио до знања да неће допустити мешање Запада у унутрашњу политику. На првом месту је тражио гаранцију да Запад неће радити на измени политичког система и дестабилизацији постојеће власти."[589]

Унутрашњеполитичка ситуација тиме остаје непромењена, што има утицаја и на сагледавање претходних периода. То је видљиво на примеру два текста Зорана Мишића, о прозним делима посвећеним Првом и Другом светском рату. У њима аутор понавља, нарочито у првом тексту, основне премисе комунистичке националне политике, „у чијем средишту се налазила Србија, односно српски народ и оспоравање резултата његове националне борбе"[590]. Редовно истичући хипотезу кривице великосрпске буржоазије за хегемонистички положај других народа у Југославији, комунистички обликовано југословенство имало за циљ „сламање српске државности која је утемељена почетком Првог српског устанка (1804)"[591]. Оваква политика заснована је још пре Другог светског рата, а једна од њених најексплицитнијих формулација изнета је на Трећем конгресу КПЈ (1926): „Југославија је многонационална држава у којој се српска нација јавља као владајућа. Империјалистички режим владајуће српске буржоазије заснован је на политици националног угњетавања и економског исцрпљивања несрпских нација."[592]

Ови ставови КПЈ одјекују у приказу романа *Пуста земља* Синише Пауновића, који је Зоран Мишић објавио у једном од септембарских бројева *Књижевних новина*. На почетку приказа, Мишић износи условну похвалу, истичући да Пауновићево дело ратне године приказује „верно, без улепшавања и свесних или нехотичних друштвено-историјских деформација, којима је обиловала предратна грађанска литература о овој епоси"[593]. У наставку текста види се и шта у соцреалистичком смислу ова верност подразумева: класно условљавање приповедног односа према окупатору, тако да је социјална диференцијација „опредељивала формирање читавог низа нових типских претставника друштвеног живота, од носилаца отпора према окупатору до шпекулантстко-колаборационистичког слога народних издајника"[594]. Међутим, Мишић примећује и да овакве наративне тенденције више припадају пишчевим намерама него остварeним елементима текста јер је средина коју је Пауновић описао (провинцијски град у окупацији, обликован на основу пишчевог родног Чачка) „провинцијски свет малих трговаца и ситних чиновника, са својим малограђанским менталитетом, узаним видиком, који се не простире даље од кућне тарабе и дућанске тезге"[595], тиме ефективно одбацивиши могућност да ситнобуржоаски, дакле доњи средњи слојеви грађанског друштва могу имати развијену националну свест. За тај класни елемент, окупација је „значила више елементарну рушилачку снагу, која прети да уништи њихове животе и домаћинство, него националну несрећу и опасност по заједничке интересе народа"[596]. Ова Мишићева критичка опаска сасвим је складу са тезом о великосрпској буржоазији као носиоцу српске националне идеологије, јер она подразумева да националистичка свест има октроисан правац ширења, те не може бити аутентично присутна у нижим друштвеним слојевима.

Зато Мишић као додатну негативну особину романа наводи и одсуство критичког, дакле негативног оцењивања малограђанске друштвене стварности, чији је живот, кроз

---

[588] Ђоко Трипковић, „Спољни фактори и политичка кретања у Југославији 1945–1955", *Историја једне утопије: 100 година од стварања Југославије*, књ. 2, ур. Бранимир Нешић, Срђан Петровић, Београд, Catena mundi, 2014, стр. 155.

[589] *Исто*, стр. 154.

[590] Коста Николић, „Комунисти и југословенска идеја", *Историја једне утопије: 100 година од стварања Југославије*, књ. 1, Београд, Catena mundi, 2014, стр. 560.

[591] *Исто*, стр. 558.

[592] *Treći kongres KPJ. Izvori za istoriju KPJ*, Beograd, Komunist, 1986, str. 149. Према: Исто, стр. 574.

[593] Zoran Mišić, „'Pusta zemlja' Siniše Paunovića", *Književne novine*, 13. 9. 1949, str. 3.

[594] *Isto*.

[595] *Isto*.

[596] *Isto*.

приповедање о мукама породице главног јунака Лутрије, „без потребе обавио копреном сентименталности, иза које читалац ипак разазнаје контуре ситних људи, учаурених у оквире малограђанског живота”[597]. Исти тај фиктивни читалац, као реторичка фигура испуњена идеолошки пожељним садржајем, хтеће „да изван тога света потражи истините представнике народних тежњи, носиоце отпора против окупатора и борбе за слободу”[598]. Отуда, Пауновић јесте умерено постигао политички дириговани идеал, јер „није подлегао искушењу да од ратних збивања начини стереотипни мит о албанској голготи и националистичку епопеју”[599], али није приказао ни оне јунаке који су, у складу са идеологизованом теоријом књижевности, могли једини бити носиоци прогресивних, ослободилачких тежњи. Због таквог, може се рећи програмског огрешења, за коначну оцену није од пресудне важности што Пауновић „умешно влада приповедачком нарацијом и прозире које он описује имају убедљивост истинских и доживљених појединости”[600], јер „даље од те хроничарске нарације, репортерског и праволинијског низања чињеница и призора Синиша Пауновић не иде”[601]. Пошто само радничка и сељачка класа може бити носилац слободарских тежњи, слика националног јединства, у којој су насупрот окупатору сабрани сви слојеви, „од сеоске и градске сиротиње до угледних грађана из Палилуле, богатих трговаца и сеоских газди, сви подједнако задојени мржњом према непријатељу”[602], одбацује се као шематизована и поједностављена. Као коначни суд, Мишић је истакао да аутор није успео „да разлучи оно што је у овом рату претстављало израз истинских ослободилачких тежњи народа од националистичких ’кајмакчаланских’ фанфара буржоаско-монархистичког спрега солунских победника”[603]. Ова идеолошка, експресионистички стилизована оцена показује да је један од задатака овакве негативне критике историјских романа била суштинска редакција историјске свести у прози: познате теме и мотиви, тада већ конститутивни за српску књижевност, морали су добити социјалистичко преобликовање, из ког је видљиво и на који начин је комунистичка национална политика постајала део културне и књижевне.

Супстанцијално другачија је оцена књиге Ериха Коша, *Три хронике*. Мишић је пише осврћући се на извештавање комунистичке радио-станице из Мађарске, „Кошут”. То му омогућава да успостави паралелу између информбироовских претњи и ратних злочина мађарских окупационих јединица, што показује да се на информбироовску оптужбу за фашизам, која ће у новембру 1949. бити експлицирана у Другој резолуцији ИБ-а, одговара на исти начин. У таквој спољнополитичкој ситуацији, појава Кошеве књиге је добро дошла, јер је у питању време „када су догађаји о којима се пише још увек блиски и присутни у сећању наших људи, када револуционарни преображај започет у тим годинама још увек траје, а жаришта агресије и националистичких ревандикација у суседнима земљама још увек се нису угасила”[604]. Мишић наставља да у таквом контексту сваки „документат и сведочанство писаца о нашој борби значи један нов доказ, један нов одговор контрареволуцији”[605].

Кошева књига је у том смислу драгоцена, али оцена о делу постаје нијансиранија када је њен поетички лик у питању. Мишић осуђује модернистичке елементе у Кошевом приповедању, истичући да „када је нужан и објективан израз истине у збивањима, тај реалистички говор постиже узбудљиве и упечатљиве акценте”, али се претвара у „мучну и ненадахнуту натуралистичку нарацију”[606] када се сведе на пуко набрајање чињеница. Модернистичка огрешења присутна су у оним деловима књиге у којима се мења приповедачки

[597] *Isto*.
[598] *Isto*.
[599] *Isto*.
[600] *Isto*.
[601] *Isto*, str. 4.
[602] *Isto*.
[603] *Isto*, str. 3.
[604] Zoran Mišić, „Zabeleške na marginama jedne knjige o Oslobodilačkom ratu”, *Književne novine*, 25. 10. 1949, str. 3.
[605] *Isto*.
[606] *Isto*.

проседе, па ту разноврсност Мишић тумачи као „неуједначеност у изразу и методу", која је „резултат интелектуалистичких недоумица, као и приповедачке невештине".[607]

Ако ову оцену сагледамо у контексту других Мишићевих радова из те године, али и шире културно-политичке ситуације, видећемо да она верно, и даље, одражава идеале соцреализма. Нешто повољнија укупна оцена него у случају Пауновићевог романа, упркос бољим утисцима о чисто уметничкој страни дела аутора из Чачка, показује и да у оном моменту, у ком је потребно одредити коначни значај једне књиге, политичко-идеолошки моменат увек односи превагу. На плану праксе, коју представља књижевнокритички рад Зорана Мишића, још увек није могуће уочити последице промена које су наишле прво на спољнополитичком плану.

Међутим, на вишим културним и пропагандним инстанцама, одређени кораци учињени су управо 1949. године. Ако је Пети конгрес, одржан прошле године, био у знаку догматске правоверности, на Трећем пленуму ЦК КПЈ (одржаном током децембра 1949) могао се наслутити почетак преокрета. Овај партијски скуп „се оградио од догматизма, прагматизма и партијског пресуђивања у култури. Одбачена је заблуда да се применом административних мера у тачно испланираним роковима може изменити људска свест."[608] Одбацивање партијског пресуђивања у култури значило је да постоји потреба „да се превазиђе дотадашња сопствена пракса, одбацивање искуства прве земље социјализма и прихватање ставова изворног марксизма да промене у људском мишљењу и свести могу настати само кроз 'стални процес' решавања супротности између производних снага и производних односа."[609] Одбацивање „искуства прве земље социјализма" зато треба разумети као даље окретање од совјетског модела, са свим последицама које овакав заокрет може донети. Уколико то применимо на план књижевне критике, то би на првом месту значило отклон од соцреалистичке теорије, али отклон који је октроисан у истој мери у којој је та теорија првобитно и била наметнута: „најпре су се усудили да 'неошишано мисле' водећи државни функционери Милован Ђилас и Едвард Кардељ, да би их, уз инерцију, бојажљиво следили партијски апаратчици".[610] Пут до новог социјалистичког човека, који је у књижевности наметан као идеални тип, сада је био другачији: „Да би у његовом формирању успела, Партија је морала да нађе нове 'сопствене форме' за његово васпитање и образовање које су се заснивале на превазилажењу бирократских метода у раду, изналажењу слободног идејног развитка на основама социјалистичке демократије, супротстављању буржоаским остацима и давању веће иницијативе установама и појединцима."[611] Постепено окретање Западу на плану економије, реализовано кроз финансијске аранжмане, индустријску сарадњу и трговинско повезивање, прелило се, из истог разлога, и на културу: „Политички сукоб Југославије и Совјетског Савеза који је почео 1948. довео је и до редефиниције културне политике."[612] Путања којом је до тога дошло делимично прати марксистичку догму о бази и надоградњи, уз битну реалполитичку допуну: прво је настао спољнополитички проблем, уско везан са статусом КПЈ, затим је дошло до економског повезивања са Западом, а након Трећег пленума осмишљена је, прво на идејно-програмском (и теоријском плану) могућност промене и на пољу културе. Сви ови процеси важни су за разумевање друштвеног и идеолошког контекста у коме се појављују текстови Зорана Мишића из 1950. године.

---

[607] *Isto*.

[608] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 21.

[609] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 241–242.

[610] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 23.

[611] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 244

[612] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 22.

ФОРМИРАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКОГ КЊИЖЕВНОГ ОБРАСЦА: КРИТИКЕ И ПОЛЕМИКЕ ОД 1950. ДО 1954. ГОДИНЕ

Први знаци промене – есеји, прикази и чланци: 1950. година[613]

Као преломна година у полемици између реалиста и модерниста неретко се означава 1952. година, али први опипљивији знаци слободе стваралаштва могу се уочити већ у децембру 1949. Поред Резолуције Информбироа, која је произвела све веће одвајање Југославије од комунистичког лагера,имеђународне културне околности погодовале су томе. Исте године, под уредништвом енглеског левог интелектуалца Ричарда Кросмана, објављен је важан зборник есеја шесторице интелектуалаца, међу којима су били Артур Кестлер и за Мишићаважан Андре Жид, под називом *Бог који је пао* (The God that failed) у којима аутори образлажу своје разочарење у Совјетски Савез у име стваралачке индивидуалностии хуманијег друштва. Премда не треба пренаглашавати значај ове књиге у односу на југословенску ситуацију, чињеница је да се њенанајважнија теза, о изневеравању изворног марксизма, у важној мери поклапа са закључцима Трећег пленума ЦК КПЈ (одржаног исте године), што отвара питање окретања домаће партије становиштима европске левице.

Као што смо већ истакли, у Југославији су прве значајне „критике упућене совјетској теоријској мисли, додуше опрезне и не одвећ радикалне", дошле „од стране високих партијских функционера, који ће и доцније често (посредно) подстицати расправе о многим проблемима уметности, усмеравати их, али у извесном смислу ограничавати."[614] Први је то учинио на програмски заокруженији начин Едвард Кардељ у говору који је одржао на пријему у Словеначку академију наука и уметности, 12. децембра 1949. Он је истакао да „без борбе мишљења и без научне дискусије, критике и проверавања теоретских ставова у пракси, нема напретка науке, а ни успешне борбе против реакционарних концепција и догматизма у науци."[615] Крајем месеца, 29–30. децембра у Београду је одржан поменути Трећи пленум ЦК КПЈ, аготово истовремено (25–28. децембра) у Загребу је одржан Други конгрес књижевника Југославије, на којем је Владимир Бакарић тражио од књижевника „откривање истине и доказивање предности југословенског социјалистичког система у односу на совјетски"[616].Том приликом Оскар Давичо је веома негативно оценио„достигнућа совјетске књижевности и соцреалистичку доктрину као механицистичко сабирање поступака реализма и романтизма, идеализацију совјетске стварности која значи затварање очију 'пред свим што је незгодно и што можда не би требало да још постоји после 32 године'."[617] Према тврдњама Свете Лукића, Давичов познати есеј „Поезија и отпори" такође је „без одјека – прочитан још 1949. у Удружењу књижевника Србије, али је објављен тек 1951. у часопису *Младост* и следеће године у посебној брошури. Тај текст одиграо је битну улогу у првој фази ослобађања и дедогматизовања наше књижевности. Рекло би се да се нашао на линији којом је она, ипак, могла релативно несметано даље да се развија."[618]

Међутим, у складу са хијерархијском организацијом југословенског друштва, с правом се може истаћи пресудни значај Кардељевих речи. У контексту предстојећих спорова између реалиста и модерниста, његов говор „прва је мериторна и експлицитна критика совјетског модела културе, без које не би било могуће разумети правац и ток каснијих збивања у

[613] Овај сегмент дисертације делимично је објављен у тексту: Никола Маринковић, „Рађање модернистичког књижевнокритичког обрасца: Зоран Мишић у 1950. години", у: *Импресионистичка и стваралачка критика : зборник радова са првих Михизових сусрета (2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад, Матица српска; Ириг, Српска читаоница, 2023, стр. 257–279.

[614] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 73.

[615] Нав. према: Исто.

[616] *Исто*, стр. 73–74.

[617] *Исто*, стр. 75.

[618] Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965).Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*, Beograd, Prosveta, 1968, str. 26.

југословенској култури. По свом интелектуалном садржају, а свакако и политичком значају, ту критику можемо узети као неку врсту оквира за спорове о којима је реч."[619] Чињеница да су се слични тонови чули симултано и на Пленуму Централног комитета и Конгресу књижевника била је поуздан знак нове културне политике, која је била нужна, што се види из Бакарићевих речи, у контексту новог позиционирања државе. Она је у извесном смислу личила на борбе фракција у Комунистичкој партији Совјетског Савеза (СКП(б)), јер су групе истомишљеника наступале заједно, а пресудну арбитражну улогу имао је врх партије пошто се једино борбом идеја могло „доћи до најприхватљивијег решења за све чланство и она се није могла водити без неких организационих облика".[620] Такве борбе као по правилу јављају се „у најважнијим и судбоносним тренуцима по саму партијску активност"[621]. Таква атмосфера с правом је поређена са стањем совјетске литературе у годинама пре харковског конгреса књижевника, када је услед живе сукобљености неколико група писаца које су имале супротстављене ставове о томе шта представља књижевност социјалистичке земље, ЦК совјетске партије 1925. донео*Резолуцију о политици партије у области уметничке књижевности*. Њом је признато право на постојање разним књижевним групама али је одбијена политичка легализација било које групе као партијске. ЦК СКП(б) се једино изјаснио за слободно такмичење група и струја."[622]Истакнуто је да „пролетаријат у својим рукама већ сада има непогрешиве критерије у односу на друштвено-политички садржај било каквог књижевног дјела",[623] са чим је и Кардељево становиште сродно: „постоје поуздани критеријуми за уочавање негативног идеолошко-политичког садржаја дела; слободан је избор тема и облика"[624].Унутар овако задатих координата, које су структурно и даље биле у оквиру традиције комунистичких партија, требало је да се одвија борба за књижевноуметничку парадигму која ће адекватније одговорити на испоручени захтев. Због тога се мора уважити закључак да је овако наговештена либерализација стваралаштва ипак била октроисана, односно дарована: „Слобода по свом појму чини прокламацију (перформатив) сувишном, а неопходност да слобода другог буде прокламована перформативом, чини је неизвесном и двосмисленом. Јер, онај ко има моћ да даје слободу другоме, могао би је и укинути."[625]

Ограничење стваралаштва тиме све више постаје ограничавање темеи садржине: „књижевник може бирати метод и средства уметничког обликовања, али при том не сме *изневерити социјалистичку суштину* и *поруку свог дела*."[626]У књижевноисторијској перспективи, испоставља се да је прокламацијом слободе стваралаштва обновљена борба на књижевној левици од пре Другог светског рата, између надреалиста и присталица социјалне литературе, што је неминовно реактивирало поетичко и есејистичко наслеђе међуратне књижевности јер се традицији ангажоване литературе, као јединој допуштеној, сада придружује и надреализам. Однос социјализма и књижевности изнова је проблематизован да би се пронашло решење које није (само) совјетско. Тако је суштину полемике описао Борислав Михајловић Михиз у тексту којим сумира књижевну 1953. годину: „Бачена је реч 'борба мишљења' а још је било рано, мишљења недомишљена и борци још одвикли од борења. А

[619] Dušan M. Bošković, *Stanovišta u sporu. Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960*, Beograd, Izdavački centar SSO Srbije, 1981, str. 3

[620] Branislav Gligorijević, *Kominterna, jugoslovensko i srpsko pitanje*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 1992, str. 186.

[621]*Isto*, str. 185.

[622] Dušan M. Bošković, *Stanovišta u sporu. Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960*, Beograd, Izdavački centar SSO Srbije, 1981, str. 36.

[623] *Isto*; cit. prema *Sovjetska književnost 1917–1932*, ur. Aleksandar Flaker, Zagreb, Naprijed, 1967, str. 448. Опширније о сучељеним становиштима у Совјетском Савезу видети у: Mila Stojnić, „Razvoj socijalističkog realizma", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 80–97.

[624]*Isto*, str. 37

[625]*Isto*, str. 4–5.

[626] Николај Тимченко, *Књижевност и догма*, Београд – Лесковац, Српска књижевна задруга – Задужбина „Николај Тимченко", 2006, стр. 23.

питање је следило једно друго, стара престизала нова, најновија прорастала кроз једна и друга, а једно, крупно и незаобилазно, све јаче тражило одговор и све више нагонило макар на брзоплетост, на закључак било какав, било чиме: 'шта је заправо социјалистичка литература, а шта не?'"[627]

Слобода форме, али не „поруке", ипак задржава марксистичку структуру у себи, као итерацију теорије одраза у односу на другачију друштвену подлогу. Форма може бити модернистичка, али садржина и даље мора бити социјалистичка, више не једнообразно, по узору на СССР, већ у нешто слободнијем виду. Ова делимична слобода истовремено је и ограничавала и подстицала књижевно стваралаштво јер модерна форма испрва није требало да сигнализира сличност либералним културама већ другост југословенског социјализма. Речима Ратка Пековића, „питање слободе стварања не поставља се принципијелно, већ у складу са практичним политичким потребама"[628]. У тој врло уско одабраној културној политици кретала се књижевност, чак и кроз јавне осуде и полемике поводом дела која нису била препозната као модернистичка, попут „Јеретичке приче" Бранка Ћопића (1950) или романа *Зимско љетовање* (1950) Владана Деснице, али јесу представљала „велики изазов затеченој књижевнокритичкој свести"[629].Као нека врста поетичке средине, поред ангажоване „кубикашке" поезије, појављује се поезија окренута „тзв. малим стварима, личним темама, пејзажу, интимним расположењима и љубави"[630],неретко и у стваралаштву истих аутора. Ову поезију, као појаву између соцреализма и модернизма, Зоран Мишић је врло рано оценио као анахрону и поетички превазиђену, о чему ће више бити речи у наставку.

У таквом културно-политичком контексту, Мишић је 1950. у два специфична текста понудио своју нову позицију, која је књижевноисторијски стара онолико колико садржи елементе његових модернистичких књижевнокритичкихстановишта пре Другог светског рата. Први је под насловом „Два примера шаблонске критике на поезију младих", објављен већ у јануарском броју часописа*Књижевност* (V/1, 1950). У овом дужем тексту аутор критички анализира два приказа исте збирке Слободана Галогаже, *Зоре над џестама* (1949). Први је написао Наско Аганов у загребачком *Извору* а други Душан Пухало у часопису *Младост* из Београда. Као основну замерку на оба текста Мишић издваја некреативну примену „појединих марксистичких поставки […] на одређени литерарни текст"[631] У свом ироничном маниру, Мишић истиче да неискусни критичар „који од марксизма зна само неколико основних формула, нађених у Тимофејеву или каквом другом бољем или лошијем уџбенику, често је склон да поверује како је, научивши известан број таквих формулација, открио чаробни штапић којим је довољно да два или три пута замахне током свог излагања и критика је самим тим већ готова."[632]

Реченице или фразе, преузете из класика марксизма или соцреалистичких уџбеника, у текстовима лоших критичара постају и саме део лошег текста. Мишић развија своју метакритичку осуду, указујући на опасност соцреализма по саме марксистичке максиме: „Тако се догађа да од оних основних, најсадржајнијих, дубоко смишљених и прецизно формулисаних поставки, које су дали класици марксизма-лењинизма, када доспеју у руке невештог критичара, који их сваког тренутка призива у помоћ и без милости парафразира, претаче из једног калупа у други, обрће и окреће на све могуће начине, на крају не остане ништа до магловитих и произвољних, невешто срочених и често бесмислених фраза, какве срећемо у чланку Наска Аганова […]"[633]Овим долазимо до својеврсног парадокса јер аутор упозорава да

[627] Борислав Михајловић Михиз, *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2021, стр. 229.

[628] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 87.

[629]*Isto*, str. 82.

[630]*Isto*, str. 89.

[631] Зоран Мишић, „Два примера шаблонске критике на поезију младих", *Књижевност*, 1/1950, стр. 78.

[632]*Исто*, стр. 78-79.

[633]*Исто*, стр. 79.

марксистичке максиме у књижевној критици губе значење управо онда када се користе као идеолошко средство. У књижевнотеоријском смислу, Мишић се користи (не толико) прикривеном формалистичком аргументацијом, али да би показао шта права марксистичка књижевна критика треба да буде, прво користи парцијални цитат из Марксових *Економско-филозофских рукописа из 1844*, о томе да је домен марксистичке критике, „читаво богатство човечјег и природног бића"[634], да би истакао да се Аганов „уместо књижевне анализе" користи „лошим новинарских фразама". Међутим, шта би онда била та књижевна анализа? Мишић на почетку текста не даје одговор, већ продужава да иронијски, прво парафразом, а потом реторичким питањима која се наслањају на цитате из Марксових и Енгелсових дела, деструира Агановљев књижевнокритички дискурс.

Занимљиво је и да се, у тежњи за иронијским ефектом, аутор користи и делима тада проскрибованих песника. Након опсежнијег цитата из Агановљевог текста у којем млади критичар и песник истиче да је потребно „саживити се, срасти са том истином [мисли на 'херојско корачање у социјализам', прим. Н. М.] и тек онда као младица, чврстим коренима везана за тло – шумити крошњом свог талента – тумачити наш живот", Мишић истиче да га тај „магички ритуал" подсећа „на ону причу из једне предратне збирке пародија, причу о песнику који је, сходно некој својој теорији, постао дрво и настанио се у Кошутњаку као седма буква лево."[635] Пређутавши тачан назив књиге коју наводи (*Пантологију новије српске пелингирике* Станислава Винавера), као и песника на ког се парафразирани навод односи (Милоша Црњанског), Мишић постиже двоструки ефекат: иронијски потенцијал сопственог дискурса доводи до максимума, истовремено задржавши оштрицу тада важеће идеолошке осуде међуратних песника (иако је Станислав Винавер и након рата активно објављивао у полуопозиционој *Републици*). Штавише, поредећи књижевнокритички налог Наска Аганова са суматраизмом Црњанског додатно је – са марксистичког становишта – дискредитовао текст о ком пише. Коначно, цитат показује и да је Мишић, у години када је овај текст објављен (1950) већ наговестио своју позицију књижевноисторијски ерудитног критичара.

За разумевање Мишићевог књижевнокритичкогстановишта и културнополитичке позиције у том тренутку, важан је и аргумент којим он мотивише негативан став према Агановљевом и сличним текстовима: „Писац који уместо књижевне критике из дана у дан слуша проповеди о томе како треба да се 'саживи са нашом стварношћу', да 'прожме себе истином о животу', неће ништа ново научити о тој стварности и о томе животу, а још мање о томе како да о њима пише; више је вероватно да ће заборавити и оно што је знао."[636]Кључни појмови у овој оцени и даљесу „стварност" и „живот", у складу са још увек чврсто присутном естетичком теоријом одраза као одлучујућој за јавно разумевање књижевне уметности. У том контексту, књижевна критика је лоша зато што изневерава свој културни и идеолошки циљ, а не зато што програмски противречи соцреалистичкој доктрини. Међутим, чињеница да писац из такве критике неће научити „како" да пише о „стварности и животу" указује и на дубљу Мишићеву мотивацију, која ће пронаћи своје адекватније уобличење у огледима и критикама написаним након 1950. године. То се види и из наставка овог текста, у којем истиче да су се млади песници „с правом тужили да и у најзрелијим и најбрижљивије писаним критикама ретко налазе конкретну уметничку анализу својих радова и аргументисане судове о њиховом квалитету."[637] Мишић додаје да се, срећом, све чешће појављује књижевна критика у којој се „више расправља о такозваним занатским проблемима и 'поклања више пажње форми', него што је то досад био случај", те да се таква критика „све више приближава некој врсти аналитичке критике, која се оснива на конкретној и детаљној анализи уметничког текста."[638]

Као метод, конкретна и детаљна анализа уметничког текста најсроднија је америчкој новој критици. Један од њених најважнијих појмова је помно или верно читање. Оно се

[634]*Исто*.
[635]*Исто*, стр. 81.
[636]*Исто*, стр. 81–82.
[637]*Исто*, стр. 82.
[638]*Исто.*

„заснива на ослобађању дела свих спољашњих – историјских, политичких, идеолошких – контекста и пажљивој анализи његових реторичких механизама."[639] Међутим, као и у случају формалистичког или књижевноисторијског аргумента раније, Мишић не наводи књижевнотеоријски ауторитет којим би поткрепио свој став или прецизирао навод који је стран марксистичкој естетици, што се може довести у аналошку везу са идеолошким преосмишљавањем југословенског друштва након Резолуције Информбироа. Као што је на званичном нивоу било потребно пронаћи аутентичну верзију марксизма, тако се и у Мишићевом тексту ово колебање, које структурно прати октроисани захтев струци, осликава на нивоу теореме. У том контексту је јасан и тадашњи Мишићев културнополитички профил: његови ставови о дужностима књижевне критике не одступају од најширих оквира прописане културне политике, што открива употреба скривених или мање скривених метода и цитата. Књижевноисторијски и књижевнотеоријски апарат који се налази изван теоријског модела који се тих година напушта и даље није именован, али је ефективно присутан.

Деловање културнополитичког контекста на Мишићев текст, међутим, ипак није једносмерно, јер Мишићева пракса има и повратну спрегу. Она означава правац и домет освајања нових или затомљених књижевнотеоријских и књижевноисторијских модела у годинама које следе. Другим речима, Мишићева интерпретација простора који је дозвољен у оквиру нове културне политике у доброј мери утиче на доцнију динамику самог тог простора, што ће се неколико година касније видети на примеру *Антологије српске лирике*, у коментарима о Милошу Црњанском или Момчилу Настасијевићу.[640]

У самом тексту, важан катализатор овог књижевнокритичког подузећа јесте проблем еротизма у поезији. Одбацујући Агановљеве осуде еротских мотива у поезији Слободана Галогаже, Мишић истиче да су оне последица једног конзервативизма који није утемељен у исправно схваћеном марксизму: „Таква филистерска и, у суштини, конзервативна схватања о моралу, поезији, о човечјој природи, претстављају крајњи и нужни исход спекулативне процедуре канонизирања извесних основних марксистичких принципа, она су логична и неминовна последица вулгаризаторског и у суштини идеалистичког процеса окамењивања и фетишизирања појединих поставки о идејности, типичности, хероизму, моралу, које, претворене у догме, губе сваки људски, животни и човечански смисао и претварају се у своју супротност, у инструмент оправдавања и подржавања свакојаких примитивистичких, реакционарних, антихуманих и антиуметничких тенденција у литератури. Такве апстрактне шеме и калупи могу се испунити свачим што се коме прохте, оне подједнако могу да послуже и да се најбоље уметничко дело оцени као безвредно, и да се најјевтинији кич прогласи за образац велике уметности."[641] Тешко је не приметити да Мишић у овој осуди користи исти стил који осуђује, а што је у критици већ наговешћено у *Борби* од 6. априла 1950, где у приказу јануарског броја *Књижевности* пише да млади критичар „примером свог приказа препоручује непотребно употребљавање цитата и такође заморну фразеологију естетских појмова и израза позајмљених из филозофског речника"[642]. Последњи део цитиране Мишићеве реченице као да и јесте пример када се неко „служи речником позајмљеним са неке неуспеле уличне конференције"[643], што показује да се дискурс овде померио. Са евазивне стратегије Мишић прелази на напад који стилски подсећа на текстове ауторитативних комунистичких идеологашто отвара могућност да је права усмереност овог текста можда и другачија од експлицитне. Наиме, иза метакритичке природе текста крије се његов полемички циљ, уписан

[639] Mihal Pavel Markovski, „Američki formalizam – new criticism", u: *Književne teorije XX veka*, ur. Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, Beograd, Službeni glasnik, 2009, str. 152.

[640] Никола Маринковић, „*Српски песници између два рата* Борислава Михајловића Михиза и *Антологија српске поезије* Зорана Мишића: поређење по сродности", у: *Михизов век: зборник поводом стогодишњице пишчевог рођења (1922–2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад – Ириг, Матица српска – Српска читаоница, 2022, 194–198. Овде инкорпорирано у текст четвртог поглавља.

[641] Зоран Мишић, „Два примера шаблонске критике на поезију младих", *Књижевност*, 1/1950, стр. 84.

[642] В. Д., „Књижевност: број 1, јануар 1950. год.", *Борба*, 6. 6. 1950, стр. 2.

[643] Зоран Мишић, „Два примера шаблонске критике на поезију младих", *Књижевност*, 1/1950, стр. 80.

у почетке полемике реалиста и модерниста. О томе сведочи следећи део Мишићевог текста који, као екскурс, нема нарочите повезаности са његовом непосредном темом, али логички произилази из употребљене аргументације: „Међу такве апстрактне шеме спадају и наше претставе о формализму, декаденцији, 'модернистичким застрањењима' и другим 'рецидивима' буржоаске уметности, које су се у главама појединих критичара, а преко њих, нажалост, и у свести њихових читалаца толико замаглиле, побркале, деформисале и расплинуле да су изгубиле свако конкретно значење и постале синоним за сваку бесмислицу или глупост, ознака за све што је негативно, штетно или ружно, или из било ког разлога 'не одговара нашој стварности'."[644] Прокламована борба мишљења, чак и пре свог врхунца, у овом Мишићевом тексту добила је заговорника једне од страна.

Уочава се паралела између две врсте појмова који су изгубили „конкретно значење": са једне стране то су сржни термини соцерализма, а са друге појмови који ће у полемици реалиста и модерниста имали опредељујућу важност. У том контексту, Мишићев текст има и функцију позива на реинтерпретацију основних појмова који су диктирали теоријску и програмску динамику књижевног живота у Југославији. Тиме метакритички текст постаје културнополитички, али тако да не напушта дозвољен дискурс као поље игре по стриктним правилима. Да би то било могуће, није довољан само марксистички аргумент у модернистичку корист, већ и знатно шири, прогресивистички. Због тога Мишић критичаре попут Аганова, као присталице конзервативнијих поетика и теорија, оптужује за супротстављање напретку једне младе поезије, а преко ње и културе: „поред проглашавања сваке бесмислице или почетничке невештине за формализам или декадентство ми ћемо у нашим часописима и листовима наићи и на критике где такви термини, претворени у застрашујуће и мистериозне формуле, служе да се жигоше и анатемише сваки полет људске мисли, смелост у изразу, тежња за обогаћењем још увек оскудне ризнице наше поезије, где се најсмелија и најплоднија истраживања у области људске мисли и поезије стављају под индекс и под дејством магичних формула критичарев претварају у неку врсту табуа, којима је зазорно приступити, акамоли им у лице погледати."[645]

Иако на овом месту Мишић не изриче шта модернизам јесте, јасно је шта он под модерном поезијом подразумева. То је „смелост у изразу, тежња за обогаћењем још увек оскудне ризнице наше поезије", односно „најсмелија и најплоднија истраживања у области људске мисли и поезије". Међутим, ако је ризница наше поезије „још увек оскудна", може ли се рећи да је у овим речима исказан и експлицитни вредносни суд о поезији српског соцреализма? Овде долазимо до веома важног момента, јер Мишићева аргументација повезује његове најзначајније поратне текстове са предратним, у којима се јасно определио против тзв. социјалне поезије. Захтевајући од књижевне критике да напусти соцреалистичку фразеологију и да се више посвети форми, анализирању и пажљивом читању уметничког текста, Мишић имплицитно захтева и промену књижевнотеоријске парадигме, а са њом и целокупног усмерења поратне књижевности. Као оправдање за овакав захтев, он истиче несаобразност соцреалистичке критике сопственим циљевима, што аргументује одабраним цитатима из дела оснивача марксизма, не и совјетских теоретичара књижевности на које се и сам до ове године позивао, док је задржао пропагандне поруке о суштинском напретку поратног у односу на међуратно друштво. Због тога за савременог младог песника истиче: „Између његових литерарних преокупација, његових наклоности и страсти, његовог начина живота, све до најситнијих свакодневних навика, послова и брига, и животног и уметничког пута једног, свеједно ког грађанског песника из раздобља између два рата, постоје исто толико битне и квалитативне разлике колико су битне и квалитативне разлике између живота којим данас живимо и предратне друштвене стварности."[646]

[644] *Исто*, стр. 84.
[645] *Исто*.
[646] *Исто*, стр. 85.

Међутим, да ли је ово аргумент којим би Мишић био задовољан као метакритичар? Чињеница да је и у овом екскурсу из књижевнокритичког и књижевнотеоријског дискурса прешао у идеолошки показује скривеницентар текста: он припрема теоријско образложење модернизма и омогућава његову објаву. А када је дошао до овог момента расправе, Мишић покушава да дефинише шта модернизам такође није. Да би то показао, прелази на текст Душана Пухала о истој песничкој збирци. Овај текст Мишићу је важан јер истовремено омогућава редефиницију појма модернизма, али и дефинисање шта би аналитичка критика требало да буде.

На првом месту, оне делове песничког текста које Пухало препознаје као модернистичке и декадентне Мишић означава као уметнички неуспешне, па за овог критичара каже да се „у суштини ради о почетничким лутањима, о невештини и сиромаштву израза, о недостатку стваралачке снаге."[647] Да би овај суд поткрепио, поново се позива на Маркса и његово писмо оцу из 1837. о сопственим младалачким песмама. Аутокритика коју је Маркс изрекао о својој поезији за Мишића постаје потврда ауторитета у полемици. На тај начин се открива извесно идеолошко лукавство, јер би неко ко жели да полемише са Мишићем и оповргне његове судове морао да полемише са ставовима Карла Маркса. Да би појачао овај ефекат, Мишић коначно полемички именује критички модел који заговара. За Пухала и сродне критичаре Мишић наводи: „Уместо марксистичке анализе уметничког текста, они преко читавих страница развијају најпримитивније, формалистичко и цепидлачко тумачење неког изолованог стиха по старинској 'ред по ред' методи, да би доказали његову нелогичност и бесмисленост."[648]

Аутентична марксистичка аналитичка критика не би била формалистичка у вулгарном смислу, нити би подсећала на методе Богдана Поповића (против кога се Мишић индиректно определио још пре 1941) али би морала и да се клони пропагандне уопштености. Међутим, Мишић овај метод не образлаже даље већ се опет враћа на разлику између дилетантизма и модернизма, а све да би одбранио потоњи. За модернизам је карактеристична поетички оправдана формална недовршеност или несавршеност, док је код неуспелих песничких покушаја реч о недостатку стваралачке снаге: „Ако у Галогажиним песмама нема 'ни једне потпуно довршене слике', онда је то једноставно зато што не уме да их доврши, јер за то нема довољно знања или песничке снаге; али ако такве 'недовршене слике' нађемо у модернистичкој поезији (уколико је такав широк појам овде прикладан), онда можемо бити сигурни да их је песник намерно оставио недовршеним, јер је у тој 'недовршености' његов стваралачки метод."[649]

Премда на крају текста истиче да не заступа модернизам, што показује извесно колебање у погледу идеолошке ширине која је у расправи дозвољена, Мишић ипак поентира неком врстом педагошког метакритичког налога који би био близак модернизму: „Уместо што се исцрпљује у дидактичким проповедима и у детективском трагању за 'модернистичким застрањењима', он би [критичар, нап. Н. М.] корисније послужио младим песницима ако би им помогао, колико је то у његовој моћи, да науче свој песнички занат, и учећи га да сазнају и присвоје 'човечји смисао' у разнородним и пространим областима уметности, оне неизвитоперене, аутентичне уметности, која 'одговара читавом богатству човечјег и природног бића'."[650]„Човечји смисао", који Мишић ставља под наводнике, у полемичком контексту закључка текста има шири хуманистички смисао, али у оној перспективи коју је задао Петар Шегедин у реферату[651] на Другом конгресу Савеза књижевника Југославије. Наиме, Шегедин је у реферату под називом „О критици" наводио исте одломке из дела Карла

[647] *Исто*, стр. 86.
[648] *Исто*, стр. 87.
[649] *Исто*.
[650] *Исто*, стр. 88.
[651] Занимљиво је, за разумевање субординације у поступној либерализацији књижевног стваралаштва, напоменути да објављена верзија реферата (в. наредну фусноту) почиње цитатом из помињаног Кардељевог говора.

Маркса које и Мишић цитира у свом полемичком тексту (оба су објављена током јануара 1950), и изнео начелно исте замерке које је и Мишић полемичко-аналитички формулисао. Наводећи шта критика не треба да буде, хрватски аутор истиче: „Критичар који се подредио пракси чак и једне идеологије, ако у односу према умјетничком дјелу искључи критериј 'богатства људског и природног бића', он посредује само свијешћу да 'мора' (нужда) радити у интересу принципа једне теорије и тим постаје оно што и трговац минералима, који је у односу између себе и минерала вођен практичним интересима, свога трговачког посла и спустио се испод нивоа онога што је Маркс назвао 'људским смислом'."[652]Позивање на раније Марксове радове (*Економско-филозофски списи* из 1844) није случајно јер указује на редефинисање основних идеолошких премиса да би се у хијерархијској теоријској поступности оправдала и политичко-бирократска.Путања од Маркса преко теоријског рефератаОскара Давича до појединачних књижевнокритичких текстова аналошки одговара путањи којом налог члана Политбироа ЦК КПЈ, Едварда Кардеља, преко реферата Петра Шегедина постаје део метакритичке аргументације Зорана Мишића. У том контексту, и овај Мишићев текст, иако означава раскид са соцреализмом, чврсто прати партијску политику.

Исте, 1950. године Зоран Мишић објавио је још један полемичко-метакритички текст, овај пут о књизи Весне Парун *Пјесме*, објављене у јануару 1949. (требало је да изађе из штампе претходне године), што је њена друга збирка песама, након *Зора и вихора* (1947) које су дочекане оштром осудом догматске критике. За овај вид негативне рецепције карактеристична је не само негативна критика Марина Франичевића, објављена у часопису *Република* исте године[653], већ и осуда помињаног Владимира Бакарића, изречена на једном партијском форуму, да је њена поезија „'Печат' без Крлеже", те да је потребно „оштро ударити на све те појаве"[654]. У том контексту, Парунова је књигом*Пјесме* изашла у сусрет замеркама упућеним са партијског врха, посебно у циклусу песама о омладинским акцијама, тако да се она данас оцењује као једна „од њезиних најслабијих збирки"[655]. Међутим, и као таква, опет је била предмет негативне критике, овај пут од стране касније прослављеног филмског редитеља, а тада књижевног критичара и повременог сарадника *Књижевних новина* Ватрослава Мимице[656]. Текст Зорана Мишића „О 'жуборењу потока' и 'току људског живота', о Весни Парун и једној критици на њену збирку песама"[657] објављен је управо као реакција на Мимичин рад.

Текст није представљао апологију хрватске песникиње, већ нови покушај да се укаже на то шта права књижевна критика треба да буде. Истовремено, наговештава и Мишићеву намеру да нови књижевнокритички модел прошири и на шири југословенски контекст, што је неколико година касније артикулисао у тексту „За јединствени југословенски критеријум" (1956). Из перспективе метакритичке методе, текст о Весни Парун значајан је и због чињенице да се у њему употребљава историцистички приступ у одређивању релевантности теоријских постулата критике, као начин да се оповргне надређеност реализма другим облицима књижевног стварања.

Мишић текст почиње напоменом да нема „ниједног писца који у десет или стотину томова својих радова није изрекао бар једну *погрешну* или *лоше формулисану* мисао и критичар који код њега потражи и нађе баш *ту и такву реченицу* свакако да није одабрао исправан пут."[658] Ватрослав Мимица неадекватан цитат преузео је од руског књижевног критичара Николаја Добољубова, чије критике су биле „есеји о моралу, политичким или

[652] Petar Šegedin, „O kritici", *Književne novine*, 17. 1. 1950, str. 2.

[653] Marin Franičević, „O nekim negativnim pojavamau našoj savremenoj književnosti". *Republika,* 7–8/1947, str. 429–451.

[654] Martina Kokolari „Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog 'slučaja'", *Studia lexicographica*, 1/2015, str. 40.

[655] *Исто*, 45.

[656] Ватрослав Мимица, „О новој збирци пјесама Весне Парун", *Извор*, 9/1949, 580–585.

[657] Зоран Мишић, „О 'жуборењу потока' и 'току људског живота', о Весни Парун и једној критици на њену збирку песама", *Књижевност*, 2–3/1950, 239–261.

[658] *Исто*, стр. 239.

економским питањима", својеврсна „школа за политичко и морално образовање".[659]Као критичар таквог опредељења, Доброљубов је имао важно место у теоријском пантеону соцреализма јер се управо на њега ослањао и А. А. Жданов у познатом„реферату о часописима *Лењинград* и *Звезда* што га је поднео Пленуму ЦК СКП(б) 1946"[660], па Мишић полемику почиње управо оспоравањем његове мисли, чиме полемика са Мимицом постаје и полемика са ждановизмом.Цитат који је Мимица преузео од Доброљубова у преводу гласи: „Чиме се умјетност већма уздиже – описивањем жуборења потока и излагањем односа долине према брежуљку или приказивањем тока људског живота и сукоба различитих принципа, различитих друштвених интереса?"[661] За Зорана Мишића, овако аподиктично питање је спорно: „Ништа опасније од таквих 'јасних' питања, на која ти се чини на први поглед да је сасвим једноставно и лако дати и *јасан* одговор. Обично се иза таквих 'јасних' или-или питања крије мутна, или у најбољем случају упрошћена мисао."[662]

Након што је подвргао сумњи мисао Николаја Доброљубоваотписавши је као софистичко лажно питање, Мишић се користи књижевноисторијском перспективом да би показао када „жуборење потока" има уметничку аутентичност, а када не. Као пример неаутентичности, наводи песме италијанског песника Пјетра Метастазија из 18. века који „могли су у најбољем случају да послуже за испуњавање оперских либрета"[663]. Насупрот њима, пасторалне мотиве који доприносе „уздизању уметности" проналази у поезији Франческа Петрарке, „јер је у њиховом жуборењу први дах ренесансе"[664]. Зато оно „што је код Метастазија 'умјетно и лажно', ти 'јадни поточићи', од којих је остао само пасторални декор и псеудокласичарска поза, све је то код Петрарке било природно и истинито; био је то нови, живописни и човечански амбијент у коме се рађала и обликовала поезија новог човека, отргнута из средњевековног мрака, у коме није било места 'жуборењу потока'."[665]Екскурс из књижевне прошлости, стилизован као низ питања и одговора носи несумњиву поруку да књижевни критичар мора бити и књижевноисторијски образован. Иронијски слој текста, међутим, има полемичку сврху јер треба да дискредитује не само Мимичине судове већ и компетенцију. У ту сврху, Мишић користи мисли Карла Маркса, свог повлашћеног теоријског заштитника, али и стихове Владимира Мајаковског, чиме шаље двоструку поруку: с једне стране да не напушта опредељене границе „борбе мишљења", а са друге да припада модернизму у најширем смислу речи. Тај циљ, међутим, сакривен је иза експлицитне намере која има књижевно-иманентну вредност: „Све што сам досада настојао и могао да покажем, то је да има поточића и 'поточића' и брежуљака и 'брежуљака', да постоје добре и лоше песме о жуборењу потока, као што постоје и добре и лоше песме о току људског живота, и да се због ових или оних мутних или плитких 'поточића' не може осудити *сваки* поточић који зажубори у поезији."[666]

Марксов цитат, којим се Мишић служи да оправда певање о пасторалним мотивима, естетичке је природе. Писац *Капитала* тврди да целокупна „људскост чула, настаје тек посредством постојања неког предмета, посредством *очовечења* природе"[667]. На тај начин он књижевнокритичку идеологију Доброљубова, коју Мимица користи у складу са соцреалистичким претпоставкама, дезавуише теоријским аргументом вишег идеолошког степена. Наводећи исту Марксову књигу као и у претходно анализираном тексту, Мишић долази до појма уметничке праксе, који је нагласио и Едвард Кардељ крајем претходне године:

[659] Petr Kropotkin, *Russian literature*, New York, McClure – Phillips & Co., 1905, p. 292.

[660] Mila Stojnić, „Razvoj socijalističkog realizma", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 99.

[661] Наведено према: Зоран Мишић, „О 'жуборењу потока' и 'току људског живота', о Весни Парун и једној критици на њену збирку песама", *Књижевност*, 2–3/1950, стр. 239.

[662] *Исто*, стр. 240.

[663] *Исто*.

[664] *Исто*.

[665] *Исто*.

[666] *Исто*, стр. 243.

[667] *Исто*, стр. 244.

„Питање избора између 'поезије о поточићима' и 'поезије о животу' није никаква 'вечита' уметничка дилема, која има своју теоретску вредност, већ су то питања која се постављају у пракси, у одређеном историјском тренутку, и за одређене, појединачне случајеве."[668]Насупрот пожељној оријентацији на појединачне случајеве, која би аналошки одговарала фокусу иманентне критике на појединачни књижевноуметнички текст, Мишић уочава мањкавост схематизоване критике. Зато је задатак адекватне књижевне критике да утврди уметнички квалитет текста.

Након што је оспорио Мимичину интерпретативну схему, Мишић зато истиче да предстоји и критички и метакритички задатак: „да утврдимо да ли 'описивање жуборења потока' код Карамзина или Весне Парун претставља *заиста*'умјетно и лажно доживљавање свијета'. Доброљубов је тај посао успешно обавио, јер се оцењујући Карамзина није служио оном примитивном и вулгаризаторском шемом коју цитира Мимица. Остаје нам да утврдимо како је тај посао обавио Мимица у случају Весне Парун, да ли се он и у конкретној анализи држао оне шематизиране 'или-или' алтернативе, коју је тако гласно и недвосмислено најавио негде у почетку свог чланка."[669] Да би то утврдио, аутор се пита о смислу оспорених стихова Парунове. У том питању он открива суштину лирског језика, коју сачињава „један други квалитет стваралачког поступка уметниковог, без кога уметност, а поготову лирика, не може да постоји. То је 'сликовност' у другоме свом, ширем значењу, где се под уметничком 'сликом' подразумева посебни, специфични начин уметничког одраза стварности, по коме се уметности и разликује од других идеологија."[670]

Понављајући један од темељних естетичких постулата о природи лирике, Мишић отвара и далекосежнију могућност аутономије уметности. Јер, ако оно што соцреалистички критичар оспорава припада самој бити уметности, онда су могућа два разлога за то: да је критичар некомпетентан те да његови судови нису ваљани, али и да је теорија којом се служи погрешна. Истовремено, фокусирање на разлике између књижевности и других творевина духа Мишићу омогућава да пређе и на поље поетске форме као пресудно за књижевнокритичко вредновање. Он уочава важност ритма у песмама Весне Парун, као пут „којим песма долази до нас", чиме обесмишљава оцену супарника да је у поезији ауторке присутно „бјежање у ритам, у звук, у боју и мелодију ријечи",[671] јер су у питању темељне особине поезије као такве. Померањем интерпретативног фокуса на изражајни, а не тематски слој песме, Мишић добија аргумент за закључак који окреће наопако вредносне судове Ватрослава Мимице, јер „он није у стању да уочи једну једноставну и очигледну чињеницу: да су стихови Весне Парун о сунцокретима и другим 'ситним и личним темама' (међу које спада и један део песама о Прузи) *бољи, уметнички зрелији и искренији* од стихова о 'грандиозним пејзажима' и другим 'великим' темама. Свакако да у томе није никакво преимућство поезије Весне Парун, али то је *истина*, и њу треба рећи."[672]

Већ задобијени метод пажљивог читања и анализе уметничког текста Мишићу омогућава да из другачије перспективе закључи због чега су неуспешне песме о савременим темама. Међутим, пошто у том кораку његова књижевна критика прелази у домен културне политике јер тежи успостављању извесне врсте естетског обрасца, он је опет морао да се позове на речи Карла Маркса, овај пут о неопходности другачијег песничког говора услед промене коју је донела индустријска револуција: „Модерне машине, како је говорио Маркс, преорале су лењиву сеоску привреду, живот је донео нове читанке и дрворезе, и човек је заволео нове речи, речи које се окупљају по градским улицама, путују аутострадом, говоре на митинзима и раде у угљенокопима."[673] Овај аргумент има своју естетичку уверљивост, али за ерудитног критичара, попут Зорана Мишића, он је књижевноисторијски само делимично

[668] *Исто*.
[669] *Исто*, стр. 246.
[670] *Исто*, стр. 247.
[671] *Исто*, стр. 249.
[672] *Исто*, стр. 255.
[673] *Исто*, стр. 257.

тачан. Зато Мишић настављареторички екскурс о „новим речима“, овај пут обраћајући се Паруновој, а не Мимици: „Оне су већ давно, од Витмена и Мајаковског, стекле право грађанства у поезији, а са њима су наново задобијене за поезију и речи као што су слобода, домовина, човечанство, љубав, велике, истините речи, које нису изумрле, иако су их људи тако нештедимице расипали и чинило се за тренутак да су их били проиграли.”[674]У експлицитно педагошком маниру, аутор наводи одломке из поезије Пола Елијара, Владимира Мајаковског и Оскара Давича, да би указао на „један други говор, који Весна Парун још не познаје”[675]. Тај говор, премда Мишић то не истиче, на основу овакве аргументације једини је одговарајући за задатке који су пред песником новог доба поставили партијски врховници. Његове поетичке особине су, међутим, другачије: „Тај говор није више сликовит у обиљу и живописности метафора. Његова је лепота у сажетој мисли, у једноставним речима.”[676]

Отуда се након анализе Мишићевих метакритичких текстова намеће неколико закључака. На првом месту, он полемику са соцреалистичким критичарима, користи да би образовао књижевнокритички дискурс унутар задатих културнополитичких оквира, готово синхроно са њиховим проглашавањем. На то нас наводи чињеница да је текст „Два шаблонска примера критике на поезију младих” објављен истог месеца (јануара 1950) кад и реферат Петра Шегедина, прочитан крајем децембра 1949. Дакле, нови књижевнокритички образац је културнополитички, књижевноисторијски, али и књижевнотеоријски и естетички заснован. У свим својим елементима, он има експлицитне и имплицитне чиниоце. Међу имплицитнима је најзаступљенија међуратна поезија, у широком луку од дела Милоша Црњанског и Станислава Винавера (које не цитира афирмативно) преко Мајаковског и Елијара па до Оскара Давича, што показује извесну превласт футуристичке и надреалистичке поетике, а што може имати политичке, пре него поетичке разлоге. У књижевнотеоријском смислу, имплицитно су присутни формалистички, али и аргументи америчке нове критике, који се још увек не поткрепљују и цитатима аутора ових теоријских праваца, јер цитирање Мишић још увек користи као трансфер ауторитета – отуда је на првом месту дело Карла Маркса.

Извесна померања, видљива у ова два најважнија текста која је објавио 1950, могу се уочити и у осталим, премда у много мањем обиму. У *Књижевним новинама*, броју од 10. јануара (седам дана пре Шегединовог текста) приказао је октобарски број *Књижевности* из прошле године, посвећен добрим делом пленарном састанку Удружења књижевника Србије. Занимљиво је да је похвално и делимично дуже (цео параграф) писао о приказу Младена Лесковца[677] антологије *Југословенска поезија* (1949), истакавши да примедбе које је Лесковац упутио надилазе значај књиге, те да дискусија поводом њих „није ни на састанку Удружења продубљена, нити је досада прихваћена и продужена у нашој штампи”[678].У већ помињаном броју истог гласила од 17. јануара, Мишић је дао осврт на нове бројеве часописа *Младост* и *Извор*, где је пишући поновио негативну оцену осврта Душана Пухала на поезију Слободана Галогаже. Занимљиво је да је управо Мишић, као дугогодишњи (не и главни) уредник *Младости* изричито написао да овај лист „У књижевној критици највише оскудева. Једини приказ у овом броју (Душан Пухало о збирци песама Слободана Галогаже) површно је и невешто писан.”[679]

У броју од 4. јула, Мишић је опет, поводом часописа *Младост*, написао занимљив осврт који није толико посвећенконкретном броју овог гласила, колико је сама *Младост* била повод да изнесе неке од ставова које ће шире образложити две године касније у чувеном тексту „О смислу и бесмислу, о лирици ’меког и нежног штимунга’, о једној чежњи и једном говору на

[674] *Исто*.
[675] *Исто*.
[676] *Исто*, стр. 258.
[677] Младен Лесковац, „Поводом зборника ’Југословенска поезија’”, *Књижевност*, 10/1949, стр. 306–314.
[678] Zoran Mišić, „Књижевност”, *Književne novine*, 10. 01. 1950, str. 4.
[679] Zoran Mišić, „Mladost”; „Izvor”, *Književne novine*, 17. 1. 1950, str. 4.

свим језицима света", објављеним управо у овом гласилу, али са другом редакцијом.[680]Већ јула 1950, Мишић износи један од кључних аргумената: „о чежњи и о сузама, о очима љубљене и о ломљави винских чаша пева се у истом оном старо романтичарском, помало сладуњавом и подоста наивном, дечачки анархоидном тону као и до недавно, док су цветном Аркадијом хитали трактористи и бригадисти са Пруге."[681]Соцреалистичка поезија ставља се у исти, анахрони контекст као и сентиментално-интимистичка, да би показала, премда то овде није речено, супериорност модернистичке.Због тога је похвалио минималистички поетички правац којим је Иван Ивањи закорачио у поезију у збирци *Живећу увек пролећем* (1950), премда је целој књизи дао претежно негативну оцену због недостатка снажнијих поетских искустава: „Нажалост, има доста празног разговора у песниковој збирци, малокрвних реченица и јалових поетских екскурзија. Песник креће да види задружни дом, иде, иде, поткрепио се успут и сланином и белом погачом, а кад тамо – ништа. Ништа нисмо доживели што би било вредно помена, ни ми, ни он."[682]

Тиме је Зоран Мишић дефинитивно заокружио промену сопствене књижевнокритичке праксе (још увек не толико идеологије и експлицитних становишта), изградивши прве елементе новог књижевнокритичког обрасца и метода. Он је знатно више аналитички него пре, и када тумачи критички текст, са намером да пронађе његова слаба места, али и када тумачи поезију. Разлика између ове две врсте читања пажљиво је прилагођења истицању разлика које поезију конституишу као уметничку творевину наспрам дискурзивних пракси. Експлицитно призвана анализа указује на аутономију поезије од других врста текстуалне комуникације, иако се овом естетичком темом тек узгредно бави.У том смислу, позив књижевне критике је да одвоји уметнички успелу од лоше поезије, а не да врши њену идеолошку класификацију и дисквалификацију. Истовремено, то имплицира да као потребан естетски образац више не може фигурирати тематски омеђена већ искључиво естетски евалуирана поезија. У идеолошком смислу, овакав приступ представља својеврсно истраживање простора слободе унутар задатих оквира борбе мишљења јер те, 1950, Југославија још увек тражи свој идентитет. У тренутку када се тек спремао суштински прелом 1952. године, испоставља се да је Зоран Мишић ту борбу прихватио међу првима.

Његови текстови објављени су пре чувеног есеја Душана Матића, „Поезија је непрекидна свежина света", који је прво прочитан као предавање 16. децембра 1950. на „Вечери савремене лирике", а затим објављен десет дана касније у *Књижевним новинама*. Као што Зоран Мишић, цитирајући Маркса, истиче промену којом је епоха машинске индустрије утицала на песништво, тако и Матић своју запитаност над смислом поезије мотивише пописом научних открића у првој половини 20. века, од којих „човека ухвати вртоглавица"[683].Пред перспективом човека који је „практично сагледао до дна бескраја, који не може да замисли, али који, ето, може да мери и види"[684], Матић је дошао до спознаје смисла поезије.Он није у верном преношењу своје епохе или у обликовању новог социјалистичког човека већ у томе да нас „врати очас у сам корен нашег бића, веже присно за саме основе живота, да пробуди човека у човеку, кога могу, кога су могле рутина, навика, досада, посао, апстракција, осионост да скрију од њега самог"[685].У том контексту, ако смисао поезије није онај који је прописан соцреалистичком доктрином, већ се само овлаш дотиче Марксовог врло широког појма „људскости", да ли то значи да постоји нека истина о хуманитету која је транстемпорална и тиме проблематична са појединих марксистичких становишта? Матић ово питање, које из његових ставова нужно проистиче, не поставља, већ покушава да пронађе синтезу са марксизмом истичући да сем што носи одраз епохе, поезија „носи и раскриљено срце људи

[680] Зоран Мишић, „О смислу и бесмислу, о лирици 'меког и нежног штимунга', о једној чежњи и једном говору на свим језицима света", 2–3/1952, стр. 113–128.

[681] Zoran Mišić, „Dve zabeleške na maraginama majskog broja 'Mladosti', *Književne novine*, 4. 7. 1950, str. 4.

[682] Zoran Mišić, „Ivan Ivanji, 'Živeću uvek prolećem'", *Književne novine*, 11. 7. 1950, str. 4.

[683] Dušan Matić, „Poezija je neprekidna svežina sveta", *Književne novine*, 26. 12. 1950, str. 1.

[684] *Isto*.

[685] *Isto*, str. 4.

који нам муцаво ипак више казују од онога што су им њихово време и њихов развој допустили да живе. Тиме поезија једне епохе надживљава своје време. Поезија је непрекидна свежина света."[686]Наводећи наслов текста као неку врсту закључка, Матић тиме сигнализира да, и поред свега, поезија није оно што се о њој тврди у соцреалистичким уџбеницима. Он ступа и у дискретну полемику са самим оснивачима марксизма, управо цитирајући Маркса који не успева да објасни зашто класична грчка уметност има ванвременску важност. Зато кад на крају свој текст прво заврши тезом да је поезија „инструмент слободе или није ништа"[687],Матић у закључку цео свој метафоричко-теоријски апарат прилагођава, локалним приликама: „Једно само знам да данас кад борба наше земље, кад проблем нашег социјализма, добија светске размере, нашој поезији отварају се неслућене могућности да зазвучи најчовечније колико год је то данас могућно."[688] Управо се у овим речима крије сва парадоксалност положаја српске (и југословенске) модерне књижевности половином 20. века – она је освојила право на универзалност, ван блоковске поделе света, управо због (гео)политичких околности, али на саме те околности не може утицати. Иако до кључног помака ка модернистичком изразу ове године није дошло, сазрело је схватање према којем „Тражење властитог пута у социјализам и одбацивање калупа који не одговарају југословенским условима, захватили су и област уметности."[689]

Заузимање позиција и теоријско-поетичких ставова: 1951. година

На транстемпоралности књижевности и специфичном положају нове државе инсистира и Оскар Давичо у већ поменутом есеју „Поезија и отпори", који је објављен у двоброју 7–8 часописа *Младост*, а коначно уобличен у фебруару те године, што је Давичо и напоменуо на крају текста. Овај след указује на чињеницу да су главне теоријско-есејистичке радове којима је наговештена слобода песничког и уметничког стварања током ове године писали надреалисти. У светлу паралеле са сукобом на књижевној левици од пре Другог светског рата, иступање бивше поражене стране указује да ће овога пута резултат бити другачији, у складу са другачијим спољнополитичким положајем КПЈ.

Кроз овај дугачки текст Давичо анализира, на себи својствен, метафорички начин, однос поезије према различитим отпорима. На првом месту, то је извесна конзервативност укуса, коју он повезује са отпором према новој поезији: „У савременику живи Јакшићев јамб и јечи Дис још увек снажније неголи савремена поезија. Она ће испунити душу деце. Конзервативизам, и кад није политички, природна је самоодбрана од надолазећих ритмова без нимбуса, мелодија неконсакрираних навиком. Лепотама на које смо навикли бранимо се против нових лепота, које, међутим – ми то још не знамо и не признајемо – имају на нас више права од старих. Лепота, као и свака навика, држи до себе и тражи верност."[690] Давичо користи формалистички аргумент, као и Мишић прошле године, што је сасвим у складу са новим положајем совјетске престаљинистичке књижевноуметничке праксе у новом југословенском контексту, али и у складу са сличним тоновима који су били готово опште место међуратног модернизма. Тако треба посматрати и његово ново коришћење већ познате симболистичке, а доцније и авангардне поетеме да је поезија стварање, а не подржавање. У контексту послератних спорова, оно је превасходно уперено против естетичке теорије одраза: „Поезија не може уопште бити подражавање, јер се подражава ономе што постоји, а поезија је садржајем и обликом – оно што постоји тек у клици, што не постоји јасно и видљиво мада ће постојати."[691] Класичном полемичком методом синонимног преобликовања противникових

[686] *Isto*.
[687] *Isto*.
[688] *Isto*.
[689] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 93.
[690] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Београд – Сарајево, Просвета – Свјетлост, 1969, стр. 24.
[691] *Исто*, стр. 34–35.

становишта, Давичо од појма „одраза" прелази на „подражавање", а од њега на „преписивање", поредећи соцреалистичке песнике, али и интимистичке, са стваралоцима позне средњовековне књижевности: „Код њих, код савремених Кипријана Рачанина, који не пишу него кипријанишу, који, дакле, преписују, који су неке еклектичне пчеле између сто пољских цветића, све је лепо, све је красно, све је вечна лепота и вечна тема, све је јасно и ласно, али, све у свему и брат брату, то литература није, и треба имати пандурски мозак па на том брусу тражити меда."[692]

Са друге стране се налази вечита песничка потрага за новим изразом, који треба да овековечи проблеме и суштину новог човека и новог доба, али тако да у себи садржи и неке универзалне вредности. Управо у овом мотиву, а не у критичком односу према соцреализму, треба тражити далекосежније последице Давичовог текста: „Да би живот у уметности био леп, а то значи и вечно жив, треба да садржи синтетисане у себи извесне елементе константних људских проблема."[693] Решавањем марксистичког проблема естетске привлачности античке уметности (иако уметност одржава своју епоху и производне односе), југословенски модернисти су теоријски ослободили простор за другачијетрадиције у једној књижевности и поезији. Модерно и традиционално су се стопили у појму универзалне вредности и „људског смисла" (такође марксистичког мотива), што представља важан међукорак ка поновном откривању аутономије уметничког дела.

У том контексту веома је важан и текст Душана Матића „Догма и стваралаштво", из априла 1951, у којем је подвргао сумњи саму могућност марксистичке естетике. Као и Давичо, и Матић соцреалистичке критичаре назива догматским, па их тим пре упоређује са језуитима (Давичо са схоластичарима), наглашавајући да је таква критика нормативна, попут класицистичке: „догматска критика у својим разматрањима полази управо од онога што баш треба тек сагледати, увидети, показати, тек доказати. Она претпоставља могућност постојања апсолутног посматрача, посматрача-свевида, и у његовим рукама – ако је такав свевид телесно ипак замишљив – таблице апсолутних естетских вредности."[694] Пошто нормативизам не одговара природи поезије, онда је потребно књижевну критику одвојити од естетике, а естетику од идеологије јер „не може се без опасности идентификовати критика са естетиком. Естетика, ако је могућна, онда је то једино као наука, и као таква она подлеже и критеријуму коме подлеже и свако научно сазнање. Не постоји – уколико постоји као наука – никаква марксистичка естетика, као што не постоји ни марксистичка физика, или агрономија. Међутим, критика... Јесте, критика може – и треба, за марксисте – да буде и марксистичка. Кажем и марксистичка, јер се свет не исцрпљује једном доктрином, свет не живи од својих одблесака, па ни свет лепота, који исто тако постоји, иако на свој начин, постоји јер делује." Негирањем могућности марксистичке естетике, Матић је само испунио већ најављени захтев Едварда Кардеља с краја 1949. за аутономијом науке, али одвајањем књижевне критике од марксизма, тиме што ју је резервисао само за марксисте а идеологију лишио универзалне важности, он чини корак даље. Зато критика за њега постаје „израз самог живог односа људи према уметничком и песничком делу; она га посматра у свој његовој сложености; она има да га сагледа у пуном његовом значењу, а не само у његовом естетском виду. Она извире из самог уметничког и песничког доживљаја, и нужна је, према томе, и неизбежна овде и данас, без одлагања."[695]

Дужи цитати из Матићевог текста били су неопходни да покажу до које мере се за врло кратко време књижевна критика одвојила од нормираног места у идеологизованом систему и померила ка ефективно импресионистичким становиштима – отуда ово укорењивање књижевнокритичког текста у доживљају уметничког дела. Међутим, како од појма доживљаја

[692] *Исто*, стр. 37.
[693] *Исто*, стр. 39.
[694] Dušan Matić, „Dogma i stvaralaštvo", *Književne novine*, 24. 4. 1951, str. 1.
[695] *Isto*.

полазе и друге књижевнокритичке школе 20. века[696], Матићев полемички текст отвара могућност књижевнотеоријске полифоније, уместо књижевнотеоријског једноумља карактеристичног за први период послератне Југославије.

Истовремено, апострофирајући књижевну критику као зависну од дела, а не од естетике, Матић преокреће до тада успостављену хијерархију ауторитета, па тражи да се и само стваралаштво ослободи књижевнокритичког туторства: „Време је да се код нас прекине с оном несвесном и несрећном праксом која чини да се стваралац осећа пред критичаром као ђак пред професором, оптужен пре судијом, грешник пред Страшним судом господа бога и његових доглавника […] Не волим терор, то сви знају. Али, ако треба бирати између 'терора' критичара и 'терора' песника, претпостављам 'терор' песника."[697] Теоријски је ова промена логична, али тиме претпоставља и да се мења дефиниција како самог књижевног дела, тако и књижевне критике. Ипак, у полемичком тону којим одишу овај и слични текстови (видети следећи пасус) објављивани у првој половини ове године у *Књижевним новинама*,[698] књижевност која функционише по либералнијим естетским критеријумима назива се само књижевношћу, што би значило да све друге врсте бављења литературом њој додају одређени епитет који јој умањује уметничку вредност, као што је то дефинисао Владан Десница у својим познатим текстовима о примењеној књижевности, написаним 1950, али објављеним тек 1952.[699] Зато Матић истиче, готово сасвим на прагу идеје о аутономији књижевноуметничког текста: „Поезија може да се угнезди у читав један живот, који песнички постоји чак и независно од сваког дела."[700]

У контексту тренутка када је објављен, важно је нагласити да је Матић овим текстом потврдио и подржао тезе из два важна есеја објављена у истом гласилу, први је Риста Тошовића „Нека и сами пјесници проговоре о поезији"[701], односно Зорана Мишића „Нека критичари проговоре и о литератури"[702], објављеног као одговор Тошовићу. У првом раду, Тошовић истиче недостатак аутопоетичких текстова песника, насупрот њиховим изјавама политичке или идеолошке природе, као и радовима у којима негативно оцењују однос књижевне критике према поезији. Аутопоетички текстови, пак, донели би потребну равнотежу јер би таквим остварењима њихов аутор „проговорио о својим схватањима поезије, о својим поетским узбуђењима и немирима, о ономе мучном и узвишеном 'акту стварања', о свим оним тренутним и дуготрајним падовима кроз које пјесник долази до своје поетске мисли док се изрази"[703]. Са друге стране, и књижевна критика треба да се промени тиме што ће постати стваралачка, самим тим литерарнија. Тошовић то посебно наглашава: „Јер, чини ми се, донијети суд о једном поетском остварењу такође је резултат једног креативног процеса, слично ономе као код пјесника."[704] Да би то могао, и критичар „мора посједовати нешто што се зове таленат или моћ креативне инспирације: ако то не посједује (критика није искључиво контемплативни метод) он нам не може објаснити и портретирати пјесника у потпуном богатству боје, ритма, емоције."[705] Другим речима, већ пре Матића, Тошовић је у јавни простор призвао стваралачку критику која је већ постојала у међуратном периоду, посебно у делу Бранка Лазаревића, или Станислава Винавера. То се види и у Тошовићевом залагању за „јединство онога свјесног и потсвјесног метода без чега нема ни истинског пјесника нити

[696] У српској и југословенској култури динамичну рецепцију имало је дело феноменолога Романа Ингардена, чија једна од најважнијих књига на српском језику управо има овај појам у наслову: *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Beograd, Nolit, 1975.

[697] Dušan Matić, „Dogma i stvaralaštvo", *Književne novine*, 24. 4. 1951, str. 1.

[698] Естетски конзервативна редакција, на челу са Скендером Куленовићем и Миланом Богдановићем постављена је тек у октобру те године.

[699] Видети: Vladan Desnica, *Progutane polemike*, Beograd, Stubovi kulture, 2001, str. 11–35.

[700] Dušan Matić, „Dogma i stvaralaštvo", *Književne novine*, 24. 4. 1951, str. 1.

[701] Risto Tošović, „Neka i sami pjesnici progovore o literaturi", *Književne novine*, 13. 03. 1951, str. 1.

[702] Zoran Mišić, „Neka kritičari progovore i o literaturi", *Književne novine*, 03. 4. 1951, str. 1.

[703] Risto Tošović, „Neka i sami pjesnici progovore o literaturi", *Književne novine*, 13. 03. 1951, str. 1.

[704] *Isto*.

[705] *Isto*.

истинског критичара”[706], који одговара опису Винаверовог књижевнокритичког поступка као „јединства између рационалног и несвесног, спонтаности и будности”.[707]

Због тога Мишићев одговор Тошовићу није тек настављање једног текстуалног низа који је самом уредништву *Књижевних новина* био веома важан (сва три текста штампана су на првој страни). Јер, Мишић се надовезује управо на проблем традиције, који је тек теоријски отворен. То успева полемички се осврћући на текст Велибора Глигорића, такође објављен у *Књижевним новинама*, под насловом „О улози наше литературе између два светска рата”[708]. Повод за овај текст је приближавање десетогодишњице почетка Другог светског рата у Србији, што аутор користи као политичко-морални изговор да нагласи вредност покрета социјалне литературе, као једине пожељне традиције на коју се омладина може угледати, патетично преувеличавајући њен реални домет: „Масе су данима живеле од револуционарног даха таквих литерарних посета, као да су биле озарене најлепшим надама будућности.”[709] Као главни циљ тог покрета навео је борбу „са реакционарном буржоаском интелигенцијом која се била извештила у пропагандним махинацијама, борба са представницима декадентне литературе, који су се иживљавали у анархо-индивидуалистичком третирању књижевности”[710]. Ови декадентни књижевници чак су, према Глигорићевом виђењу, компромитовали саму уметност речи, али је зато социјална књижевност „разбудила интерес народних маса за књижевношћу и културним животом”.[711] Због свега тога, рад таквих аутора (које Глигорић поименице не наводи) „у епоси између два светска рата спада у најсветлије странице наше литературе”[712].

Детаљнија анализа Глигорићевог текста показује да је он у целости усмерен на контекст сукоба на књижевној левици. Текстови надреалиста Оскара Давича и Душана Матића мењају резултате овог сукоба, и Глигорић као да покушава да се томе супротстави. Због тога Мишић наводи да је „наш однос према литератури између два рата”[713] горући проблем. За Глигорићев текст умесно поставља питање „да ли је то заиста чланак о литератури”[714], с обзиром на то да је проблем међуратне књижевности веома сложен, али и ургентан јер се тиче идентитета књижевности у том тренутку.

Пошто је текст универзитетског професора несаобразан важности теме, Мишић истиче да „јубилеји и конгреси не могу бити повод да се мумифицира и са неколико конференцијашких формула преломи преко колена и запечати читава једна епоха, толико сложена и непроучена, која још живи и наставља се у нама, у нашим савременим текстовима, у нашим тражењима и у нашим несаницама”[715]. Сем што се овакав третман међуратне књижевности, чак и у наговештајима, веома разликује од Мишићевих ставова пре 1950. године, о којима је било реч у претходном поглављу, кључно је запазити да је сада укупно тумачење међуратне књижевности отворен процес и да са освајањем слободе стваралаштва и аутономије књижевног дела долази и до редефинисања традиције. Прво лице множине, којим се Зоран Мишић служи, отуда као да говори управо у име те омладине којој се Глигорић обраћа, показујући да за њу књижевна историја има другачији смисао. Међутим, у складу са Давичовим готово успутним речима из „Поезије и отпора” да треба да цвета „све већа слобода за оне који хоће ново, не краља и буржуја”,[716] и Мишић не негира друштвену важност тзв.

[706] *Isto*.

[707] Јасна М. Јосиповић, „Импресионистичка и стваралачка критика у српској књижевности прве половине 20. века”, у: *Импресионистичка и стваралачка критика : зборник радова са првих Михизових сусрета (2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад, Матица српска; Ириг, Српска читаоница, 2023, стр. 95.

[708] Velibor Gligorić, „O ulozi naše literature između dva svetska rata”, *Književne novine*, 6. 03. 1951, str. 1.

[709] *Isto*.

[710] *Isto*.

[711] *Isto*.

[712] *Isto*.

[713] Zoran Mišić, „Neka kritičari progovore i o literaturi”, *Književne novine*, 03. 4. 1951, str. 1.

[714] *Isto*.

[715] *Isto*.

[716] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Београд – Сарајево, Просвета – Свјетлост, , 1969, стр. 51.

напредних писаца, али поставља питање уметничке вредности такве поезије, тим пре што Глигорић не наводи конкретна имена. Ипак, питања која Мишић на крају поставља, а која су реторички обликована у виду софистичког слагања различитих могућности идеолошки опозитних парова, показују до које мере се Глигорићев идеолошки монолитан дискурс не може применити на историју књижевности ако јој се прилази иманентно: „Постоје, међутим, и они 'претставници декадентне литературе, који су се иживљавали у анархо-индивидуалистичком третирању књижевности'. Шта ћемо са њима? Шта ћемо и са онима који нису били декадентни, али нису били ни напредни? А са онима који, иако нису били декадентни, ипак су се иживљавали? За све њих очигледно нема места у Глигорићевој нашој литератури између два рата."[717]

Овако постављена, Глигорићева књижевноисторијска перспектива доведена је до пароксизма, па се као једини начин разумевања целине међуратне литературе намеће другачији приступ. Зато Мишић посебно истиче да „не могу да постоје, нити су икада постојале, две 'наше литературе'; или онда једна од њих није литература, а то значи да није ни наша."[718] Ово лишавање литературе епитета, о којем смо већ писали, указује на продужетак оног померања ка концепту аутономије књижевноуметничког текста, што Мишић овде књижевноисторијски демонстрира. За њега, литература се одређује пре свега поетички. То показује након кратког осврта на особине једне соцреалистичке антологије, када закључује: „Наша литература између два рата, то су управо они писци који су престали да говоре језиком Милутина Бојића, и на томе послу откривања нових путева и нових изражајних могућности сви су понешто допринели, и напредни писци, и претставници грађанске литературе. То је била нова, модерна литература, која није била више налик на Шантића или Бојића, као што ни модерни Београд није више личио на Београд из деветстоте"[719]. Ова теза, која из данашње перспективе изгледа саморазумљива, у том тренутку имала је врло полемичан смисао јер је показивала да се са поновним откривањем традиције отвара и простор за поезију другачијег идеолошког предзнака, чији дигнитет сада омогућавају поетички разлози. Премда се овом темом више није бавио током 1951, ова кратка напомена показује закономерност окретања ка песничкој традицији у даљем развоју послератног модернизма. Речима да је међуратна поезија одговарала модерном Београду, Мишић сугерише и да послератни модернизам одговара послератној епохи, али своје узоре не види у социјалној литератури, иако му је она идеолошки ближа него тзв. грађанска.

Десетак дана након овог текста, Мишић на истом месту објављује кратак коментар под називом „Прво је: свако нека зна шта хоће", наслова позајмљеног из стиха једне песме Вељка Петровића о слободи. Овај текст, интониран у благо ироничном тону и премрежен интертекстуалним асоцијама, тежи одговору на питање „Како онда писати да би песник био у своме времену. То смо питање често постављали старијој генерацији, нарочито критичарима. Одговора, наравно, нисмо добили. Да ли се томе треба чудити?"[720] Ако је одговор Глигорићу писан имплицитно из перспективе сопствене генерације, овај текст је у том погледу директнији. Мишић експлицитно истиче за свој књижевни нараштај: „Расли смо под окриљем старијих и умешали се сасвим озбиљно у њихове старе распре од пре десет или двадесет година, и ако од тога данас немамо богзна какве користи. Читали смо, као и они, Мајаковског и Јесењина у Пешићевом преводу. Сада, кажу, опет читамо Црњанског. Писали смо о прузи. Сада пишемо о перецама. Личили смо на 'Литаратурну газету'. Сада личимо на Пола Жералдија. Имамо тридесет година, и још нас увек зову младима."[721] Кључни проблем, на који његова генерација не може да одговори, ако не жели да се држи „златне средине, переца и Богдана Поповића", јесте решавање дилеме између модернистичке и соцреалистичке поезије: „изустимо ли коју реч, зачас се пред нама створе два баука: баук модернизма, баук 'социјалне

[717] Zoran Mišić, „Neka kritičari progovore i o literaturi", *Književne novine*, 03. 4. 1951, str. 1.
[718] *Isto*.
[719] *Isto*.
[720] Zoran Mišić, „Prvo je: svako neka zna šta hoće", *Književne novine*, 17. 4. 1951, str. 1.
[721] *Isto*.

поруџбине’”.[722] Наводећи низ епохалних догађаја (трка у атомском наоружању, рат у Кореји и сл.) и страних песника и писаца које би требало читати, али се не читају (Фокнер и Хемингвеј), Мишић проблем поједностављује асоцијацијом на песму Ђуре Јакшића „Отац и син”, као дилему између културе и духовне запуштености: „Зна ли наша генерација шта хоће? Ако зна, нека каже. Хоће ли културу или, као онај Амиџин син, сремског вина и печења јареће? […] Култура не пада с неба право у шешир песнику док он седи код ’Скадарлије’ или док навија на утакмици за ’Црвену звезду’. И за њу, мислим на културу, треба навијати, још упорније и још страсније. Нека буду и разни клубови: само да је што више навијача.” Иако би се ове речи могле окарактерисати као позив својој генерацији на неговање књижевне културе и ерудиције, оне истовремено показују и позицију коју ће модернизам заузети[723], а тиме и његову природу. За разлику од књижевних и културних пракси и покрета којима се супроставља, а у које спадају соцреализам и интимистичка лирика „нежног и меког штимунга”, модернистичка позиција подразумева пуну свест о традицији, јер се књижевна ерудиција управо исцрпљује у њој. Међутим, традиција, овде подведена под културу, не долази сама од себе већ, речима Томаса Стернса Елиота, мора да се заслужи. Оба друга песничка покрета, међутим, или негирају већину традиција (као соцреалистички) или су анахрона у својој затворености за књижевну и културну историју (интимистички, овде поистовећен са боемштином).

Поред Душана Матића, на ове Мишићеве текстове одговорили су Танасије Младеновић и Јара Рибникар, која се тада још користила псеудонимом „Душанка Радак”. Ова два текста показују и распон могућих становишта, док се полемика још увек није заоштрила. Младеновић, као поетички конзервативнији аутор, Мишићу замера оно чега у његовом тексту нема, али до чега би таква поетичка позиција могла да доведе: „читава ствар не стоји тако (или боље: толико) трагично, као што би то на први поглед изгледало према, у основи тачном, Мишићевом мишљењу. То ново сигурно није оно епигонско тапкање у погледу форме, па и садржине, за модернистима између два рата; тапкање које се јасно могло уочити у многим последњим остварењима неких младих песника.”[724] Ово одбацивање епигонства, наоко саморазумљиво, показује да је Младеновић књижевноисторијски ближи Глигоријевим погледима, чиме се привидна сагласност у главном проблему испоставља само као полазиште за сукоб. Он испливава око питања односа модерног доба и модерне форме. Иронизујући Мишићев стил, Младеновић истиче: „да ли самим тим што је наше доба – доба атомске енергије и једно уметничко дело треба да буде реализовано по некаквим (можда) принципима атомистике да би, на тај начин, с правом могло да добије етикету савремености?”[725] Ово одбацивање чврсте везе између епохе и форме, до које је модернистима било стало, међутим није изречено у име соцреалистичке догме, већ нешто конзервативнијих, али ипак поетичких начела: „Никакве ’револуције’ у погледу форме, а најмање ако су епигонске и лажне, не могу заменити прави поетски израз и праву суштину и смисао истинског и искреног поетског доживљавања, истинских уметничких остварења.”[726] Иако не појашњује детаљније шта би „прави поетски израз” могао бити, из последње реченице је јасно да је у питању једно интуитивно и ентузијастичко поетичко становиште: „Према томе, све се скрива у оној магијској и често необјашњивој снази песникова талента, у његовој вештини баратања речима и матерњим језиком, осећању најтананијих нијанси, треперења људских душа и природе, у његовој снази продирања у проблеме и психологију свога доба, у његовом темпераменту и, коначно, у његовој идеолошкој, културној и научној спреми.”[727] Употреба епитета „магијски”, односно „необјашњиви”, као особина песниковог талента овде показује да се, упркос позивања на дозу ерудитне „спреме”, песништво и даље разумева као онај иронизовани „дар са неба” из

[722] *Isto*.
[723] О чему ће писати у тексту „Певање и мишљење” из 1953, видети последњи одељак овог поглавља.
[724] Tanasije Mladenović, „Pravi poetski izraz ili ’revolucija’ forme”, *Književne novine*, 24. 4. 1951, str. 1.
[725] *Isto*.
[726] *Isto*.
[727] *Isto*.

Мишићевог текста. У том контексту, Мишићев модернизам више инклинира концептима тзв. мисаоне, ерудитне поезије, него романтичарским представама о таленту, што ће бити уочљивије у текстовима из каснијег периода.

Одговор Јаре Рибникар, написан у реторички високом, готово акламативном тону, објављен је готово месец дана касније, такође у *Књижевним новинама*. За разлику од Младеновића, она у потпуности подржава Мишићеве тезе, али им додаје једну важну нијансу: укорењује модернизам у искуству партизанске борбе у Другом светском рату. То чини када о већ помињаној дилеми те генерације истиче: „У суштини се ради о несвесном потцењивању наших сопствених снага; такво неповерење, међутим, у дијаметралној је супротности с рекама пробуђене енергије које је покренуо херојски ратнички период."[728] Тај период је „дао могућност појединцу да живи у складу са својим идеалима и да их, жив или по цену смрти, претвара у стварности. Како је то било просто! Сваки ко се борио за свој опстанак и за своју личну срећу борио се уједно и за опште добро и напредак. […] Бујице енергије нису имале куда да се излију после ослобођења."[729] Та немогућност артикулације ослобођене енергије довела је, по њеном суду, до кризе: „Уствари је дошло до неочекиване кризе уметничког стваралаштва, а то је била криза која није одговарала постојећим условима, ни духовним, ни економским ни социјалним. Та је криза пресађена на наше тло рукама искусних совјетских 'стручњака'."[730] Тиме је она ефектно избегла осврtање на соцреалистичку прошлост готово свих учесника у динамици књижевног живота и апсолутну естетску неуспелост прве послератне књижевности приписала совјетском утицају. Због тога она, проширујући Мишићев захтев, у закључку апострофира културно отварање ка свету као решење: „Неким нашим писцима користиће још увек Балзак, Толстој, другима Волт Витмен, Рилке, трећима Хемингвеј, Елио Виторини; треба знати и Пруста и Жида, Џемс Џојса, а занимљив је свакако и Сартр и Фокнер и многи, многи други. […] Само је један захтев свима нама заједнички: тражимо широко отворене прозоре на све стране света. А трагаћемо за убедљивим уметничким изразом."[731]

Иако у поетичком смислу део њених теза подсећа на футуристичко повезивање слободе израза са ослобођењем из економског и политичког ропства, он је и у складу са позицијама које је Оскар Давичо заузео у већ анализиној „Поезији и отпорима". Песник „Хане" и „Србије" такође уочава неминовност ослобађања свих људских делатности, и ту неопходност помало романтично назива јереси: „Поезија је позив горења и изгарања, трајна повезаност за ломачу јереси. Али позив има за претпоставку нужност, ова друштвену неопходност, а она – слободу."[732] Употреба појма јерес, међутим, није само реторички украс већ део шире културне политике. Она је видљива из централног места које уметност средњовековних јеретика, богумила, заузима у каталогу чувене изложбе југословенске средњовековне уметности у Паризу 1951, коју је приредио Мирослав Крлежа, а која је „објективно, била у функцији текуће политике отварања према Западу, после сукоба Југославије са Информбироом".[733] Управо богумилску уметност („свијет богумилских мраморова") Крлежа проглашава најаутентичнијом у тадашњем историјском контексту, истичући да „на овим планинским висовима [мисли се на динарске пределе где је заступљена култура стећака, нап. Н. М.], траје култ љепоте, која није хтјела да има никакве везе са било чиме, што је могло да вриједи као импорт из западњачких или бизантинских сфера духа".[734] И Оскар Давичо, коментаришући ову изложбу (у скраћеној поставци која је гостовала у Загребу), пише нешто слично о

[728] Dušanka Radak (Jara Ribnikar), „Neka raste bujno i slobodno", *Književne novine*, 22. 5. 1951, str. 2.
[729] *Isto*.
[730] *Isto*.
[731] *Isto*.
[732] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Београд – Сарајево, Просвета – Свјетлост, 1969, стр. 20.
[733] Ратко Пековић, *Паралелна страна историја. Спорови о језику, нацији, литератури 1945–1990*, Београд, Албатрос плус, 2009, стр. 17.
[734] Miroslav Krleža, *Eseji. Knj. 5. Sabrana djela Miroslava Krleže*, Zagreb, Zora, 1966, str. 256–257.

уметности стећака: „Импонује то бунтовно непоштовање, то вечито наше буњијство изражено у уметности која, вероватно, без икаквих узора настаје у босанским шумама где се никад цару царево није без невоље давало. Ни богу божије. У изложеним мулажима богумилске уметности још више, него ли у црквеном сликарству, значајнијем као артистичка реализација, доживљујемо опет себе, дакако, себе какви су нам били преци, себе, какви смо остали да личимо на њих.”[735] Традиција која се протеже даље од међуратне књижевности, другим речима, у концептуализацији нове политике КПЈ утемељена је у богумилским традицијама као у пројектованој далекој претходници нове геополитичке еквидистанце од Истока и Запада.

Ова политика у делима Оскара Давича долази до изражаја и у тексту „Маргиналије поводом једног вековног људског сна и данашњих преговора о примирју”, написаног поводом почетка преговора између зараћених страна у Корејском рату. Давичо у срж текста поставља мемоаристичку епизоду о совјетском новинару који сања Стаљина, чиме рефлектује страх „да се погоди шта мисли мргодна сфинга с брковезом”[736], како га је звао. Њега директно Давичо оптужује за почетак рата, истичући да је нападач лице које „не носи цилиндер, већ качкет који би личио на војничку шапку кад не би потсећао на капе које су носиле царске занатлије”[737]. Још експлицитније, он наводи да „Севернокорејци нису пошли у ослободилачки рат. Нису бранили, ни стицали независност.”[738] Зато су они изневерили вековни људски сан, који, како аутор показује у почетку текста, траје кроз све револуције које су од осамнаестог века до тада биле подигнуте. Да би се сан наставио, потребна је дестаљинизација комунизма јер „СССР је скренуо с пута на ком је пролетерска и човекова конкретност имала шансе да постане свељудска слобода.”[739] Конректизација револуције се изгубила у бирократизму и потчињености једном центру моћи и тиме отуђила пролетера од револуционарне стварности, а „Југославија га је вратила ту, прожела стварношћу, учинила поново садржајним. Пролетерска, човекова машта о срећи, његов сан о слободи, једнакости и братству зове се данас независност народа.”[740] Њу спречавају стаљинисти, који „успављују” истинске револуционарне снаге „молитвеним млиновима ревизионистичке цитатоманије”[741]. У том смислу, Давичов текст, иако је песнички интониран и стилизован око већ познате опреке између догматизма и слободе (где стаљинизам поприма особине религиозног система), заправо служи потврди југословенске политике, а тек на другом месту оправдава и нова културна стремљења.

Текст Зорана Мишића, „Панике и снови”, конкретизује Давичов шири план на нивоу поезије и поетике, али и „да би песништво Миодрага Павловића одбранио од оптужби које је Владо Дубравчић” изнео у једном чланку из јула те године[742]. Насупрот фигури тиранина, од које стрепи Давичов сапутник из СССР-а, Мишић поставља фигуру модернистичког песника, коју не описује тим епитетом, али која је јасно уочљива из описа који рефлектује модернистичке топосе, да би реченицу завршио стиховима из песме „Крик треба поновити” Миодрага Павловића: „Јер мрак је песникова јава, претеће сенке лутају континентима и морима, између њега и сунца нанизано је још једном милион лобања, и наново се чује узвик са прозора који нестаје, *и тај крик одиста треба поновити*”.[743] Прави песник, наставља аутор, не може бити обманут да је тиранин фигура слободе. Ови ефектним маневром са моралистичком поентом, Мишић одриче соцреалистима право да се називају песницима, али

[735] Oskar Davičo, „Svetovnost i jedinstvo”, *Književne novine*, 27. 03. 1951, str. 3.

[736] Oskar Davičo, „Marginalije povodom jednog vekovnog ljudskog sna i današnjih pregovora o primirju”, *Književne novine*, 10. 7. 1951, str. 3.

[737] *Isto*.

[738] *Isto*.

[739] *Isto*.

[740] *Isto*.

[741] *Isto*.

[742] Видети више у: Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 55.

[743] Zoran Mišić, „Panike i snovi”, *Književne novine*, 17. 7. 1951, str. 3.

право питање је да ли се они уопште на тај начин и изјашњавају о овој теми, узевши у обзир да у том тренутку присталица резолуције Информбироа нема више у јавности. Међутим, у наставку текста ова моралистичка позиција задржава само своју поетичку компоненту, па се Давичовом сну, који садржи и елементе естетике ружног, односно зла у савременом свету, супротставља, на ироничан начин, она поезија која се на наиван начин бави лепотом, конкретизована у једном цитату из поезије Десанке Максимовић. Такву поезију Мишић отписује као неаутентичну и поставља питање: „Како се може волети бескрај и човек, паук и мрав ако се заборави сан о човеку мргодној сфинги која сурвава црне звезде бомби на људе, ако се не понови крик са прозора који нестаје, ако се не упамти лик паука који је својом сенком замрачио 'прастаре судове светлости'?"[744]

Овим реторичким питањем, Мишић је, у сенци Давичовог текста и ауторитета, ефективно одговорио Танасију Младеновићу на ироничну опаску о „атомистичкој поезији" из полемичког осврта од 24. априла. Идеална фигура песника нове генерације, оног заједничког „ми" које представља младе, тада је пронађен у песништву Миодрага Павловића. Истовремено, слепило сентименталистичке поезије према историјској драми епохе Мишићу је послужила да покаже како она, конзервативније и реалистичније поетике, не одговара свом првобитном циљу у марксистичком контексту – да одражава епоху. Отуда он исписује дуже реченице у којима иронијски препричава наивну, интимистичку поезију и њен настанак: „Доскора је поезија наше данашњице била хитам у задружни дом, друже зар ти је тешка глина, бригадирка пева за трактором, вагонети, вагонети, све су линије хоризонталне. А онда се умешао такозвани унутрашњи живот. Песник је постао интиман. Руже нису више морале да облигатно цветају око задружног дома или омладинске пруге, већ су могле да се ставе у вазу, рецимо, на прозору драге. Али су и даље остале руже од папира, одгајене у стакленој башти песникове панике пред животом, декорације и кулисе 'вештачког раја', у који се песник сакрио да заборави ружне снове о пауцима, брковезима и подрумима који тону у ноћ."[745] Такав песник, другим речима, пева неаутентичним гласом јер осећа страх од савременог света. У његовим стиховима „не видимо интегралну личност песникову, смелог и увек будног истраживача који дубоко у себи носи све противречности своје епохе".[746] Он припада малограђанском типу „који стихове, као и живот, изговара четвртином даха, да се не би преморио и пробудио око себе мисли и панике толиких загонетних и предубоких вода"[747]. Тиме је Мишић и интимистичку лирику, као и соцреалистичку, инкриминисао као архаичну, наивну, естетски потпуно застарелу и неуспелу, али и морално проблематичну. Овај закључак прегнантно је заокружио у максими: „Паника пред животом рађа панику пред уметношћу." Коначно, он тиме повезује поетско осећање са историјским, инсинуирајући да је осећање модернистичке слободе диктирало разилажење са Информбироом: „Да смо слушали пастирске фруле, наставили да оремо без модерних машина нашу лењиву сеоску привреду, већ би се поодавно на београдској ћумуркани настанила мргодна сфинга с брковезом […] Ми смо изабрали другу логику. Гледамо сфингу очи у очи, без панике, и не стрепимо да дешифрујемо мрачан и панични смисао њених загонетки."[748] Овим закључком, надопуњеним и тезом да је песников неспокој „покретачка снага историје"[749], Мишић је само додатно заоштрио позицију послератног модернизма, истовремено одредивши конзервативније поетичке доктрине и као цивилизацијски инфериорне јер њихов укупни поглед на свет, односно идејни смисао, доводе до слепила пред злом у свету, а оно је, макар што се Корејског рата тиче, на Истоку.

Зоран Мишић „Паникама и сновима" је уобличио неколико особина модернизма. Ова стилска формација, премда се то експлицитно не наводи, има западну геокултурну оријентацију, али укорењеност у историји српске поезије. Он није лиричан у традиционалном,

[744] *Isto*.
[745] *Isto*.
[746] *Isto*.
[747] *Isto*.
[748] *Isto*.
[749] *Isto*.

романтичарско-парнасовском смислу, и отворен је ка поетици ружног, апстрактнијим песничким сликама и дискурзивнијем стилу. Као такав, он у последњем кораку заиста и симболизује или одражава другачију позицију друштвених снага у Југославији, али, засад у теорији, може функционисати и без њих, односно аутономно.

Истовремено, анализирани текстови показују размере либералније уређивачке политике *Књижевних новина* током првих девет месеци ове године. Као врхунац те политике, може се навести прегледни чланак Станислава Винавера о делу Томаса Стернса Елиота, у тренутку када још увек није било довољно превода његових дела на српски или хрватски језик. Винавер на почетку чланка опрезно преноси мишљење да је Елиот „највећи песник нашега доба", али га не износи као лично. Истовремено наводи, без обзира на америчко порекло и припадност енглеској књижевности, да у поетичком смислу „потиче, несумњиво, из француске 'чисте поезије' и сличних француских покрета"[750]. Винавер затим износи укратко и без подробнијих појединости историју француских међуратних песничких покрета, поименице наводећи само Анри Бергсона, да би закључио да је и енглески песник био вођен „тежњама за најдубљом поезијом, и с тим страхом од језичке искрућености".[751] Међутим, за разлику од француских модерниста, англо-амерички је зарад сопственог песничког и језичког програма обухватио дубљи традицијски опсег: „Да би до свега тога дошао, Елиот усваја целу целцату енглеску књижевност као своју радну сировину: он се користи свим ранијим песницима и књижевним текстовима, не само кад продире у дубине језичког осећаја већ и као нечим што одговара огромном, плодном експерименту читаве нације."[752] Као кључно место те трансисторијске синтезе, Елиот, према Винаверовом суду, бира хришћанство, и то римокатоличко, чиме долази до идеологеме коју је немогуће не осудити у датом контексту, јер он „хоће да у име највеће културе да нам наметне застареле догме историског католицизма. Ту нам је тешко да пођемо за њим".[753] Ипак, Винавер има разумевања за овај избор великог песника јер Елиот и њему слични (попут Клодела) „хоће да нас врате католицизму, да бисмо сачували досадашњу културу".[754] Због тога Винавер одваја догматски католицизам од културног, коме даје одређену вредност: „Као песничка инспирација, пак, католицизам и даље остаје моћан, и то не толико услед својих сопствених изворних сокова, колико од нагомиланих и преврелих сокова безбројних песничких векова које је унео у се: мисаоности Платонове, узруја Плотиновог, проникнућа Аристотелових, и тако даље и тако даље."[755] На тај начин, аутор долази до кључног Елиотовог појма, а то је „интеграл", као културна свеобухватност којој песник треба да тежи. Зато истиче да англо-америчка културна јавност следи тај циљ, изузимајући римокатоличку компоненту: „Сви они усвајају идеал Елиотовог књижевног свеобухвата, али се, наравно, не слажу с њим да је баш католицизам обухватио све људске и свељудско. И још за сва времена."[756] Овим Винавер, премда то не истиче експлицитно, као да сугерише у чему се огледа значај Елиотовог дела за српске књижевне прилике. Он је и у томе што Елиот има критички однос према декаденцији, а аутор *Пусте земље* је „као песник, баш противник декаденције"[757], премда је другачије разуме од соцреалистичких теоретичара. Зато Винавер наводи да критичари са књижевне левице „виде у Елиоту песника који на изванредно сугестиван начин брани капитализам и империјализам"[758], док га естетски конзервативци оптужују за неразумљивост и елиптичност његових стихова. Винавер, овај пут износећи лично мишљење, додаје да и једна и друга врста критике жели „да му одреди границе и обрисе, да га сведе у прегледне облике и калупе, док је сва Елиотова доктрина у томе: да је велики песник

[750] Stanislav Vinaver, „Delo T. S. Eliota", *Književne novine*, 28. 8. 1951, str. 2.
[751] *Isto*.
[752] *Isto*.
[753] *Isto*.
[754] *Isto*.
[755] *Isto*.
[756] *Isto*.
[757] *Isto*.
[758] *Isto*.

данашњице у вези са читавом европском књижевношћу од Хомера на овамо, и према томе несхватљив на олаке обрасце, чак шта више и на било какве обрасце"[759]. Несводивост на обрасце, другим речима, означава слободу од нормативне поетике, што је кључни захтев противника соцреализма, а ту слободу омогућава управо традиција, односно свест да је сва поезија, од Хомера (који се због Маркса често наводи) па до савремености део једног низа. Испоставља се, што Винавер не истиче експлицитно, да елиотовски идеал традиције превазилази, слично Матићевом и Давичовом концепту човека, теоријски проблем који је поставио Карл Маркс. Управо због тога, Винавер, поново опрезно, истиче Елиота не само „као књижевну величину нашега доба" већ и као „плодну тему за борбену измену мисли".[760] Тиме се јасно уочава како борба мишљења постаје начин повратка песничке, а потом и друге традиције у јавни говор, као неопходног предуслова аутономије књижевног дела. Као хетерономно, оно је зависно од епохе и идеологије које одражава, што је основ марксистичке естетике. Ова борба посебно је истакнута на Четвртом пленуму ЦК КПЈ, одржаном током лета 1951 (3–4. јун), на коме је донета важна резолуција „којом се Партија одриче административног уплитања у питања стваралаштва, омогућавајући борбу мишљења"[761]. За саме чланове партије, борба је постала готово и обавезна, поготово у штампи, што се види из текста саме резолуције: „Чланови КПЈ имају пуно право да се о теоретским погледима појединих чланова Партије, независно од тога какве ови функције врше, као и о погледима теоретских радника уопште, слободно изражавају и дискутују било усмено, било у партиској и другој штампи."[762] У ширем смислу, и Винаверов текст био је одговор на ову директиву.

Међутим, спомињање гласила у самом тексту Резолуције захтевало је и њихово редефинисање, што ће имати последица за даљи рад Зорана Мишића. Да је он био укључен у цео процес, види се по краткој белешци уз текст Ристе Тошовића, „За часописе – носиоце борбе мишљења", који је објављен 12. јуна 1951, у *Књижевним новинама*. У белешци пише да је овај реферат „прочитан као увод у дискусију о књижевним часописима која је одржана на састанку Удружења књижевника Србије 6. о. м. У дискусији су учествовали Зденко Штамбук, Оскар Давичо, Младен Ољача, Зоран Мишић, Радомир Константиновић, Скендер Куленовић, Душан Матић и Станислав Винавер."[763] Тошовић инсистира да више не може бити часописа „општег типа", нити у структурном нити у идејном смислу, јер такви „не могу никада постати жаришта једне принципијелне и потпуно слободне борбе мишљења на који нас законито гура развитак наше демократије".[764] Развитак, као и могућност да периодична гласила проговоре о проблемима времена биће могуће постићи „једино под условима да наши часописи постану – као што је то увијек било и као што је то свуда данас у свијету – израз мишљења и литерарних схватања појединаца или група писаца који међусобно имају извјесних додирних тачака и приближно исте литерарне концепције."[765] Тошовић додаје: „тек онда када будемо могли да исказујемо своје мисли и да се за њих боримо кроз свој часопис, тек ћемо тада бити у пуној могућности да поведемо истинску борбу мишљења"[766]. Када се ове речи сагледају у светлу поменуте Резолуције пленума ЦК КПЈ, као и у светлу чињенице да се дискусија одиграва свега неколико дана након овог сабрања, јасно се види поступност једне културне политике. Она подразумева да се диференцирање часописа, што ће подразумевати и оснивање нових, испоставља као неопходан услов испуњавања званичне партијске политике, па макар ти часописи „били и дефицитни"[767]. Финансијска напомена добија посебну важност јер показује

[759] *Isto*.
[760] *Isto*.
[761] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 94.
[762] „Резолуција о теоретском раду у КПЈ", у: *Четврти пленум Централног комитета Комунистичке партије Југославије (3. и 4. јуна 1951)*, Београд, Борба, 1951, стр. 40.
[763] Risto Tošović, „Za časopise – nosioce borbe mišljenja", *Književne novine*, 12. 6. 1951, str. 1.
[764] *Isto*.
[765] *Isto*.
[766] *Isto*.
[767] *Isto*.

до које мере је сама борба мишљења имала политички приоритет у условима промењеног финансирања које је „из надлежности власти пренето на саме културне установе и институције […] што је доносило укидање државних дотација (или њихово свођење на минимум тамо где их је било немогуће укинути”[768].

Као једна од последица идејне диференцијације часописа, почетком октобра промењена је редакција *Књижевних новина*, чиме је започета тзв. зелена серија, која се тако звала по боји заглавља. Уместо редакције предвођене Душаном Костићем и Танасијем Младеновићем, која је омогућавала да се унутар једног часописа нађу супротстављена мишљења, нова се поетички профилисала у конзервативнијем смислу, поставши једном од носилаца тзв. реализма. На њено чело постављени су Скендер Куленовић и Милан Богдановић. Са друге стране тада се налази часопис *Младост*, чији уредник Ристо Тошовић, у мајско-јунском броју читаоце обавештава да ово гласило „више нема омладински карактер”[769]. Као главни сарадник уз Тошовића, у редакцији *Младости* се истиче Радомир Константиновић. Овај списак имена, који се поклапа са учесницима јунске дискусије Удружења књижевника Србије, показује закономерност предстојеће борбе. У оквиру ње, за модернистичке критичаре више није било места у *Књижевним новинама*, али како ни *Младост* институционално није могла бити њихова платформа, Зоран Мишић је привремено поново почео да пише о филмској уметности, што постаје показатељ његове позиције у турбулентним политичким тренуцима. Зато постаје један од уредника гласила *Филм*, на чијем челу је надреалиста Александар Вучо, будући главни уредник *Сведочанстава*.

У првој филмској критици коју је написао после неколико година, Мишић је врло негативно приказао филм „Мајор Баук”, у режији Николе Поповића и по сценарију Бранка Ћопића. Његова главна замерка јесте одсуство драмског потенцијала у радњи филма, коју карактерише врло споро приповедање, упоредиво са усмено-епским, из песме „Почетак буне против дахија”. Тако се, међутим, „више не пише приповетка. […] још мање се на причању и препричавању може градити драма. А филм никако.”[770] Пренето на филмско платно, архаично приповедање производи следећи ефекат: „Смењују се кадрови, који су више илустративно-документарне, програматски замишљене слике, но органски дубље повезани делови драмског збивања”[771].Ћопићев сценарио такође није допринео ни психолошком продубљивању ликова, а „режија их је већ потпуно дала праволинијски, у једној димензији; они се од почетка до краја ни у чему не мењају, у њима се мало шта збива што би било наговештај унутрашњег доживљавања, интимна вибрација на догађаје”[772]. Код таквих, плакатских ликова нема „никаквог дубљег конфликта ни унутар људи, у души њиховој, нити између појединаца, у њиховим међусобним односима.”[773] Мишић стога закључује да је ова фундаментална слабост потекла из сценарија јер је управо он одговоран за недостатак праве драмске радње, што условљава да су ликови неуверљиви, „остали у оквиру шаблона из ранијих наших ратних филмова: идеализовани или карикирани”.[774] Као главног кривца, међутим, Мишић не означава Ћопића нити режисера поименице већ – једнострано разумевање реализма као „заједнички праузрок, да тако кажемо, за све досадашње недостатке наших филмова”[775]. То схематско, поједностављено разумевање реализма своди се на приказивање чињеница, док би уметност била њихова стваралачка синтеза: „Свака права уметност рађа се из унутрашње потребе ствараоца да нам саопшти оно своје јединствено откриће, које управо и јесте стваралачки чин: да је, макар и у једном магновењу, открио за језик чињеница други један, *свој*, уметнички

[768] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988, str. 251.

[769] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 101.

[770] Zoran Mišić, „Major Bauk”, *Film*, 16. 10. 1951, str. 3.

[771] *Isto*.

[772] *Isto*.

[773] *Isto*.

[774] *Isto*.

[775] *Isto*.

говор."[776] Ова структуралистичка примедба, настала на основу Де Сосировог разликовања општег језика и појединачног говора, показује у ком правцу се разумевање природе уметничког дела у експлицитно-теоријским исказима Зорана Мишића променило од почетка 1950. године. У домену филма, ова теоријски аксиом подразумева специфично приповедну проблематику, али само његово помињање има већи значај за разумевање Мишићевих књижевнокритичких становишта.

Оно се јаче истиче ако Мишићеву критику упоредимо са непотписаном (дакле, редакцијском) белешком о овом филму објављеној у *Књижевним новинама* од 12. октобра. У њој се истиче да аутор сценарија драмску фабулу „оставља без оправданог разлога и полази поново путем хронике, сликајући опет судбину свог јунака кратким фрагментарним сценама, и сводећи свој главни драмски материјал само на веће поглавље на крају дела."[777] Иако се у овом делу утисак редакције прилично поклапа са Мишићевом оценом, као узрок се наводи нешто друго: „Из овога се мора закључити да је Ћопићев литерарни темпераменат, претежно приповедачки и лирски, био недовољан да савлада интензитет и сажетост драмског облика, и да се вратио оној форми која му је боље одговарала."[778] Основна разлика између два негативна критичка текста открива се у разлици системске и ауторске неадекватности филмском медију. Док је за Мишића целокупна естетика поједностављеног, социјалистичког реализма неадекватна природи филма, за редакцију *Књижевних новина* проблем је само у Ћопићу, већ проскрибованом због „Јеретичке приче".

Да је Мишић питањима филма приступио програмски, водећи се истим захтевима за модернизацијом као и на пољу књижевности, види се из следећег чланка, под називом „Позориште и филм", објављеног у *Филму* од 1. новембра[779]. Писан за рубрику „Шта други пишу", овај чланак само препричава, уз врло мало коментара, истоимени текст француског филмског теоретичара и критичара Андреа Базена о односу седме уметности и театра. Његов значај јесте у новини коју овај аутор даје појму реализам, као и у односу између простора на филму и простора у театру. Као теоретичар, Базен је био врло утицајан у другој половини прошлог века, и сматран „'духовним оцем' 'новог таласа' у француском филму"[780], који се по својој модернистичкој поетици врло разликовао од достигнућа југословенске кинематографије педесетих. Базен је филм посматрао „превасходно као живу фотографију; из тога је закључивао да је филмска слика у бити реалистичко сведочанство о стварности, на чему почива њена психолошка уверљивост"[781], те је због тога био противник апсолутизовања монтаже „какво је пропагирала класична теорија филма под утицајем 'совјетске монтажне школе'"[782]. Преносећи његове кључне теоријске ставове, Мишић је заправо заговарао отварање домаће филмске праксе према западним узорима.

У том погледу, у следећем тексту, који је изашао у два наставка, он је имплицитно полемисао и са својим ставовима из 1946. о одређеним филмским жанровима. У питању је полемичко-афирмативни приказ првог домаћег шпијунског филма, у режији Владимира Погачића и по сценарију Оскара Давича, „Последњи човек" (1951). Мишић истиче да је приказивање овог филма изазвало опречне коментаре, међу којима се издвајају они „против 'шпијунско-гангстерско-авантуристичких филмова' (у сарајевском 'Ослобођењу')"[783]. Пошто сматра да је делимично у питању и неспоразум, Мишић на основу књижевне историје изводи порекло овог филмског жанра, где истиче да се „заборавља да је тип тзв. 'полицијског' или 'пустоловног' романа само један модернизовани, савременог укусу и захтевима популарности прилагођени изданак дугог једног историјског развоја, другоразредна варијанта једне богате и

[776] *Isto*.
[777] „Povodom prikazivanja filma 'Major Bauk'", *Književne novine*, 12. 10. 1951, str. 5.
[778] *Isto*.
[779] Zoran Mišić, „Pozorište i film", *Film*, 01. 11. 1951, str. 4, 7.
[780] „Bibliografske beleške" u: *Teorija filma*, prir. Drušan Stojanović, Beograd, Nolit, 1978, str. 551.
[781] *Isto*.
[782] *Isto*.
[783] Zoran Mišić, „Avantura u literaturi i na filmu", *Film*, 01. 12. 1951, str. 3.

обимне литературе”[784], која сеже дубоко у антику преко феномена авантуре. Она, према Мишићу, представља слику „човекове жеђи за акцијом, као један од видова његовог ослобађања, његове вечите жудње за непознатим”[785]. Овако архетипски одређујући корен једног жанра, Мишић га лишава његове социокултурне подлоге, што с једне стране подсећа на откривање универзалног хуманистичког смисла књижевности у есејима Душана Матића и Оскара Давича, али с друге стране лишава аргументације приговор критичара сарајевског *Ослобођења* да је такав жанровски филм тековина западне, капиталистичке културе и по себи не представља уметничко дело. Са друге стране, Мишић овај филм истиче као позитивну разлику у односу на већину доступне домаће и стране продукције па истиче да је сваки гледалац, „који је недавно, после читавог низа лоших наших и страних филмова на крупне друштвене, психолошке и историске теме, открио *уметничку* истину баш у неколико ’шпијунских’ филмова, могао је доћи до врло једноставног закључка, до оне старе истине коју многи заборављају: да се лепота једног књижевног или филмског дела не крије у жанру и теми, већ у његовој уметничког реализацији.”[786] У ширем теоријском смислу, сам проблем криминалитета тако постаје ирелевантан: „Гангстери у Америци су друштвена појава у најмању руку исто толико значајна колико и балови на води, калифорнијске плаже, гламор лепотице или она прилично површна психоанализа уз пратњу клавира, која пробија иза свих седам велова савремене кинематографије.”[787]

Међутим, у тексту „Филмови о шпијунажи”, објављеном у мартовском броју *Младости* из 1946, Мишић наводи да је филмска уметност „израз одређених друштвених тенденција”[788], а да појава „гангстерства у Америци или криминала и разврата например у Француској, свакако је карактеристична за друштвени поредак тих земаља, и разумљиво је да литература, па и филм, не могу да мимоиђу ту акутну проблематику.”[789] Пошто јасно не осуђују овакву проблематику, такви жанровски филмови су „средство пропаганде у рукама оних друштвених слојева који су из себе излучили гангстерство”[790]. Када сличне оцене износи коментатор *Ослобођења*, шест година касније, Мишић истиче да се то чини „са вулгаризаторских позиција”[791], што је фраза којом се укупна соцреалистичка естетика често оцењивала. У том смислу, Мишићево критичко становиште уочава се као битно промењено, јер са недогматских становишта, један жанр се посматра у аутономном, друштвено неусловљеном положају, утемељен у историји културе а не друштва и економије. Због тога се његово поређење не врши у односу на совјетске, социјалистичке филмове о шпијунима, што Мишић чини 1946, већ са америчким, жанровски сродним делом „Џунгла на асфалту” (1950) који је изазвао пажњу југословенске јавности, у режији Џона Хјустона и по сценарију који потписују он и Бен Медоу. Ово померање референтне тачке указује на иманентну, жанровску критичку перспективу. У њеном оквиру, предност коју заузима америчко остварење опет је ствар уметничке реализације, која је одговор и на додатну примедбу из сарајевског *Ослобођења* о наглашеној карактеризацији негативца у југословенском остварењу, односно „истицању позитивних особина шпијуна Вили Колба”[792]. Мишић свог опонента исправља и наглашава да није у питању истицање позитивних особина негативног јунака већ је доживљај гледалаца филма о борби против страних шпијуна „малтене обрнут, јер је, захваљујући површној и неубедљивој разради ликова официра УДБ-е и других учесника у радњи, Вили Колб толико добио у снази и уверљивости да гледалац уствари прати *његову* борбу, психолошки је стално *њиме* преокупиран, *његову* судбину најдубље доживљава, јер је уметнички најубедљивије дата.”[793]

---

[784] *Isto*.
[785] *Isto*.
[786] *Isto*.
[787] *Isto*.
[788] Зоран Мишић, „Филмови о шпијунажи”, *Младост*, 3/1946, стр. 96.
[789] *Исто*.
[790] *Исто*.
[791] Zoran Mišić, „Kamera koja ne snima doživljaj”, *Film*, 15. 12. 1951, str. 3.
[792] *Isto*.
[793] *Isto*.

Тиме Мишић показује да је негативни јунак у овом филму не само структурно повлашћен, што би било у складу са доцнијим истраживањима Николе Милошевића о проблему негативног јунака, већ су позитивни јунаци уметнички неуспели, упркос идеолошкој исправности филма (што гарантује између осталог и његов сценариста, на чији рачун Мишић нема примедби иако би тај корак у анализи био логичан).

За разлику од коментатора сарајевског листа, Мишић доста пажње посвећује локализацији радње, чињеници да је она недовољно домаћег колорита те се не може рећи да градски амбијент којем домаћа служба открива шпијуна и бори се против њега гледалац уопште може да доживи као Југославију, што такође иде на руку негативцу јер „између њега и 'терена' на који је дошао по налогу из иностранства да шпијунира и диже у ваздух постројења није било оне унутрашње, латентне супротности из које би се једино и могао дубље извући идејни смисао конфликта."[794] Тиме је критичар, и на плану односа амбијента, простора и идејног слоја дела показао своју привржености иманентном разумевању дела, јер управо овај слој, за социјалистичку јавност веома важан, мора имати своју уметничку мотивисаност. Да би то све било у неким будућим остварењима постигнуто, Мишић препоручује да се усвоје искуства холивудског референтног дела, Хјустоновог филма, чијим трагом камере треба поћи премда је, закључује Мишић, можда „прерано да нашим редитељима постављамо такве захтеве"[795]. Самом Мишићу овде би се могло приговорити да је прецењио утицај камере и режије на филмско дело, а потценио важност сценарија, али то већ спада у феномене филмске уметности који имају посебну уметничку логику до које није могуће допрети тек књижевноисторијским путем. Кључни теоријски помак ипак представља чињеница да и као филмски критичар, Мишић заговара елоквентни унутрашњи приступ. Тиме је наставио, само у другом уметничком медију, сопствену критичку мисију наговештену исте године текстом „Нека критичари проговоре и о литератури", којој ће се и сам вратити већ с пролећа наредне, 1952. године. За то је добио прилику већ у фебруарско-мартовском двоброју *Младости*, одговарајући на текст Милана Богдановића из једног од последњих бројева *Књижевних новина* из 1951, у ком је критички врло оштро писао о новој песничкој генерацији, предвођеној Васком Попом, Миодрагом Павловићем и Радомиром Константиновићем, који су скупа објављени у броју *Младости* (јул–август 1951) у ком је штампан и есеј Оскара Давича „Поезија и отпори".

Ако погледамо смисао прегледа часописне продукције, о чему смо писали у прошлом поглављу поводом сличних радова Зорана Мишића у *Књижевним новинама*, онда се за Богдановићев текст с правом може рећи да представља став извесног друштвеног ауторитета. Међутим, с обзиром на проглашену борбу мишљења и идејну диференцијацију часописа, овај текст више није могао представљати став иза којег стоји централни пропагандни апарат већ само једно крило партије. То се, додуше, не види из Богдановићеве реторике. За Давичов текст он пише да обилује „шароликом чипком каприциозних мотива, у којима на много места истинити акценат из срца одјекне, а одмах затим га покрије и замагли више или мање духовита игра речи, дакле, произвољност у констатацијама, идејама и закључцима"[796], чиме избегава да коментарише његове кључне аргументе против реалистичке поезије. О песницима пише знатно подробније. Објављене ауторе дели у две групе, где прву чине Душан Костић, Танасије Младеновић и Весна Парун, за које истиче да су „претежно лиричари меког, нежног штимунга, лирски вибрантни у одређеној мери, која од једног до другог варира и у квалитету и у интензитету, али и са нечим у основноме тону лирски заједничким"[797]. У другу сврстава Душана Матића, Радомира Константиновића, Васка Попу и Миодрага Павловића, а поезију Светислава Мандића описује посебно, доделивши јој ефективно место између, као поетички најуспелију позицију.

У том смислу, ако је о Мандићевој поезији писао у суперлативима, иако обилује мотивима из српског средњег века, па је самим тим потенцијално проблематична за

[794] *Isto*.
[795] *Isto*.
[796] Milan Bogdanović, „'Mladost' broj 7–8, za juli–avgust", *Književne novine*, 23. 12. 1951, str. 3.
[797] *Isto*.

титоистичку идеологију, у поезији модернистичких аутора није запазио ништа вредно похвале. Њихову групну појаву тумачи као офанзиву „поетског несмисла и бесмисла", која је систематична „тако да изгледа скоро као срачуната".[798] Зато он поставља реторичко питање: „Шта све ово значи, не као садржај, јер тако ништа не значи, већ као појава?"[799] Ово скерлићевско питање (он је поезију Владислава Петковића Диса и Симе Пандуровића такође тумачио као феномен а не самостална уметничка дела) показује да насупрот једном програмском оглашавању песника старије и млађе генерације (предратних надреалиста уз поратне модернисте) супротставља одређено идеолошко становиште. Оно се поетички открива као конзервативно крило сукоба на књижевној левици, дакле као оно које се наслања на традицију социјалне поезије, што се види кроз питања да ли је њихова поезија „враћање на одавно порушене и у коров зарасле позиције футуризма или надреализма? Или су то неки нови снобуновни покрети којима се поезија уствари апоетизира и антипоетизира, што ће пре свега рећи одваја од човека и од живота, супротставља човеку и животу?"[800]Одговором на то питање, који је могао бити књижевноисторијске или поетичке природе, али ипак није, Богдановић открива своју идеолошку друштвену позицију иза које, међутим, више не стоји иста количина моћи као пре децембра 1949: „Све су то већ разговори давно вођени и давно завршени. Све су то питања већ давно постављена и са давно датим дефинитивним одговорима на њих. А ево, рецидиви у степену тешке врућице данас и овде се јављају, као да пркосе времену и друштву које изграђује виши смисао и живота и човека"[801].Употреба медицинских термина показује суштинско неприхватање модернистичке поетике јер у подтексту ових метафора и даље стоји смисао који је декадентној поезији давала соцреалистичка критика: ако је она одраз кризе грађанског друштва, онда у друштву које изграђује социјализам може бити само аномалија, односно болест. Због тога Богдановићев текст прелази из књижевнокритичког у културолошки и теоријски регистар, што се види по његовом разумевању односа речи, смисла и значења, на примеру чувене Попине песме „Коњ". Цитирајући је, Богдановић наводи да је она лишена смисла јер: „Реч је смисао, јер ако није смисао онда ништа друго и није до неколико доиста бесмислених знакова на папиру. […] Реч је врховни израз животнога садржаја, сами знак живота. […] Негирати смисао, значи негирати поезију."[802]

Из лингвистичке перспективе, његовим реченицама провејава врло конзервативно уверење да језички знак одговара смислу означеног појма и да није арбитраран, што у поетичкој и књижевнотеоријској перспективи подразумева да су семантичке могућности поезије, у односу на општи језик, врло ограничене и да је, десосировски речено песнички говор иницијално ограничен. Таква, назовимо је реалистичком перспективом, није у стању да до краја прати игру модернистичких асоцијација, али наслућује да она није произвољна. Зато Богдановић изводи један од закључака који се могу чинити и врло неповољним по свог аутора: „И оно што је у оваквим стиховима најнеугодније и морално најнеподношљивије, управо и јесте то што је сав тај бесмисао врло смишљан. И тај бесмисао са предумишљајем вас на неки начин вређа, јер вас изиграва. И то зацело није пријатно."[803] Идеолошки моменат у овом закључку, којим се признаје и сопствена херменеутичка немоћ, јесте одустајање од потраге за смислом и значењем тог „плана бесмисла", јер би управо такво читање нове поезије допринело њеном разумевању. То, међутим, није идејно исправно, што би се могло прочитати као најдубљи Богдановићев исказ. Због свега тога, овај чланак представља један вишеслојни напад на модернистичку поезију, али и модернизам сам по себи. Зато ће и одговор Зорана Мишића представљати такође вишеслојну и далекосежну одбрану модернизма, али и корак ка његовој полемичкој дефиницији.

[798] *Исто*.
[799] *Исто*.
[800] *Исто*.
[801] *Исто*.
[802] *Исто*.
[803] *Исто*.

Полемички и критички чланци у години прелома

Одговор Милану Богдановићу објављен је у двобројју *Младости* у битно измењеним условима по сам часопис. Након програмског уводника у јануарском броју, за који је касније установљено да га је написао Радомир Константиновић, покренути су врло оштри напади на само гласило и њен нови програм.[804] Они су резултирали његовим гашењем, о чему је дискутовано и на априлској скупштини Удружења књижевника Србије. У стенограмским белешкама са скупштине, чији је избор објављен у *Сведочанствима*[805], Скендер Куленовић је истакао да, иако противан модернистичком програму *Младости*, дубоко осуђује начин на који је то урађено – одбијањем издавачког предузећа које је стајало иза часописа, „Новог поколења", да са издавањем настави из финансијских разлога. Куленовић је подвукао да „критички став према том часопису никако не повлачи за собом и ту консеквенцу да једна редакција која тај часопис издаје може простим економским аутоматизмом одузети могућност часопису да развија своја гледишта о литератури"[806], и додао да ће тим поводом послати писмо партијском дневнику *Борба*. Радомир Константиновић се осврнуо на низ напада на *Младост*, највише на текстове Боре Дреновца (тада и партијског функционера) и Милана Богдановића, нагласивши да је „дискусија унапред онемогућена ако се један текст који је писан, како рече сам друг Дреновац, квазилирским речником, протумачи на уско политички начин."[807] Тиме је хтео да читаву дискусију врати на чисто литерарни терен, јер су честе оптужбе за копирање западне литературе могле задобити и идеолошки неприхватљив смисао. У том контексту, Мишићев одговор на Богдановићев вишеслојни напад имао је знатно шири смисао, који је препознат у чињеници да је након првог објављивања[808], прештампан у свим Мишићевим књигама, а објављен је и у другим публикацијама четири пута[809].

Мишић свој чувени текст „О смислу и бесмислу..." започиње цитатима из дела Карла Маркса и Виктора Игоа. Наводећи Марксове речи о стилу, посебно оне о немогућности човека да свој дух укалупи у наметнуте оквире, Мишић као да унапред сугерише да расправа о слободи стваралаштва и модерној уметности није антисоцијалистичка. Међутим, она је свакако регресивна, што се види их његове меланхоличне опаске да је тужно „за човека кога је мисао повела макар за који педаљ даље да се непрестано мора враћати унатраг, да би још једном започео све испочетка"[810]. Но, уместо онога о чему је планирао да говори, аутор наводи појмове којима се служио Милан Богдановић (смисао, бесмисао, декаденција), као речима које „буде ружне успомене; говорићу по други и по десети пут, јер се другачије не може, јер сваки залет маште мораће се враћати покуњено на почетак до год се речи као што су ове буду ковитлале у свом зачараном кругу"[811].

Заузевши прогресивистичку реторичку позицију, Мишић цинично наставља: „мораћу да још једном поновим таблицу множења"[812], наводећи случај преобликовања Валеријеве песме о мору од стране неименованог „литерарног душебрижника" из разлога неразумљивости. Тим поступком, наводи Мишић, „дао би се и несрећни 'Коњ' Васка Попе прекројити", иако је у Попиним песмама „смисао готово анегдотски прозиран".[813] Због тога, као што Богдановић поставља питање о модернистичкој поезији као појави, тако и Мишић питање смисла разматра, не без ироније, исто као појаву: „И шта збиља хоће те смешне гајде

[804] Више о томе у: Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 112–114.

[805] „O herojstvu i antiherojstvu", *Svedočanstva*, 19. 4. 1952, str. 7–9.

[806] *Isto*, str. 9.

[807] *Isto*.

[808] Zoran Mišić, „O smislu i besmislu, o lirici 'mekog i nežnog štimunga', o jednoj čežnji i jednom govoru na svim jezicima sveta", *Mladost*, VIII/2–3, 1952, str. 113–128.

[809] Више о томе у: Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 314–322.

[810] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 117.

[811] *Исто*, стр. 118.

[812] *Исто*.

[813] *Исто*, стр. 119.

смисла[814], које се периодично, ево већ стотинама година, усплахирују и зацвиле кад год се јави неки непознат, дисонантан, 'непријатан' звук, кад год се наместо фруле зачују саксофони, кад год наместо старих, угледају нове мајсторе певаче са њиховом дијатоником тамо где су биле дорске и фригијске лествице, и са њиховим све новијим сазвучјима наместо дијатонике?"[815] Наведени музички примери подсећају на позив Станислава Винавера из есеја „Манифест експресионистичке школе" („Ми желимо да дамо нове тонове, друкчије састављене, тонове другобитнијих неких инструмената. Ми хоћемо нове и симфоније и тонове."[816]) чиме се дискретно одговара на Богдановићеву опаску да су питања декаденције и социјалне уметности „давно" решена. Јер, ако је Винаверова, експресионистичка апологија модернизма та питања решила још пре, онда је тек Богдановићев текст анахрон, а не поезија Васка Попе или Миодрага Павловића. На плану борбе против ждановизма, позивање на дијатонику може се односити и на реферат Андреја Жданова са „Саветовања совјетских музичких делатника" у ЦК СКП(б) из 1948, на коме је, поводом опере Вана Мураделија „Велико пријатељство" (Великая дружба) осудио савремену озбиљну музику због одсуства препознатљиве мелодије и нехармоничности у целини.[817]

Следећи контрааргумент Мишић црпи из књижевне историје, посежући за значењем почетка *Горског вијенца*, па истиче да се већина читалаца (чиме Богдановића оставља у мањини) „предаје читању, уздајући се у песника и његово поштење, а свако је читање у неку руку ствар поштења, и ако читалац узима књигу у руку са предумишљајем да га је, тамо где му је нешто остало нејасно, песник изиграо протурајући му бесмислице, сигурно је да за њега неће ништа значити ни Рилке, ни Мајаковски, ни Маларме, ни Витмен, ни Гарсија Лорка, а велико је питање да ли за њега и Данте или Његош могу ишта да значе."[818] Овим је Мишић преокренуо смисао фигуре читаоца (коју и Богдановић користи) отворивши питање о смислу читања поезије: да ли се поетском тексту прилази са поверењем или предубеђењем, из чега неминовно следи да критичари попут уредника *Књижевних новина* заправо ни елементарни, почетни херменеутички корак не чине на исправан начин. Критичар и апологета *Младости* затим проблем смисла у поезији једне генерације перспективизује у контексту једне шире епохе, признајући „да је иза метафоре у старијим текстовима много једноставније открити логичко-појмовни смисао него у модерним"[819]. То, међутим, поново значи само да је Богдановићево становиште анахроно, а имплицитно и непоткрепљено чисто књижевноисторијским искуством. Отуда, Мишићеви кључни аргументи делују педагошки стилизовани, али ако се та полемички мотивисана стилска нијанса занемари, они прецизно описују природу модерне поезије у ширем смислу: „Ако се у модерној поезији логичко-појмовни интегритет речи у склопу метафоре све више сужује и поетске дружбе речи проширују ван свих канона, повезујући се међусобно у најразличитије складове, па чак и у нескладне и дисонантне склопове, ако је данас на свим језицима света дозвољено рећи за човека који је упрегао коња да му се између вилица настанио […] то више није само тековина ове или оне песничке школе и поетско-идеолошка одора ових или оних слојева друштва, већ је то један, модерни, заправо већ поодавно устаљени говор поезије, за који су се борили и Бодлер, и Нервал, и Новалис, и Мајаковски, и Елиот, песници и с једне и с друге стране барикаде"[820]. Тим језиком, наставља Мишић, „могу се, додуше, казивати различита, и супротна идеолошка становишта, као што се савремена ратна техника користи и с једне и с друге стране 38. упоредника".[821]

[814] Синтагма је преузета из песме Душана Матића „Море".

[815] *Исто*, стр. 120.

[816] Станислав Винавер, *Громобран свемира*, фототипско издање, Београд, „Филип Вишњић", 1985, стр. 23

[817] Уп. А. А. Жданов, „Речь на совещании деятелей советской музыки", https://www.classicalmusicnews.ru/articles/zhdanov-speech/ (посећено 01. 03. 2025)

[818] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 120.

[819] *Исто*.

[820] *Исто*, стр. 121.

[821] *Исто*.

Имплицитни аргумент реалиста, који се своди на то да су песничка форма и стил идеолошки маркирани, овде је побијен на два начина: лингвистички и аналошки. У лингвистичком смислу, појмови „интегритета речи", „поетске дружбе" или „склопа" тичу се проблема семантике речи унутар метафора и других стилских фигура, где сужавање тог интегритета значи нешто супротно: ослобађање ширег склопа асоцијативних значења што се види по разрешењу једне метафоре из Попине песме. У аналошком смислу, поређење ратне технике у Корејском рату са језиком савремене поезије није сасвим прецизно, али показује једну врсту прогресивистичке књижевноисторијске перспективе, која је била иманентна модернистима. Она се, као и у више до сада анализираних текстова, своди на питање односа времена и језичких облика, уз претпоставку, утемељену у Марксовим текстовима, да напредак технике неминовно утиче на уметност али – и то је кључно – сам тај утицај нема идеолошко значење. Другим речима, и отуда Мајаковски и Елиот у истом списку аутора, модернистички се може певати и у капитализму и у социјализму. Полемички резултат ове тезе јесте да Богдановић може припадати само оној књижевнотеоријској школи која ово не прихвата, а то је соцреалистичка, која је у том тренутку у Југославији политички инкриминисана.

При крају првог дела текста, Мишић на овим основама обесмишљава и друге Богдановићеве аргументе, превасходно онај о осећају непријатности који изазива модернистичка поезија, премда га, опет полемички мотивисано, донекле симплификује. Да би то учинио, он поново користи аргументе, у нешто краћем виду истакнуте у тексту „Панике и снови" из 1951 (отуда и реминисценција на Корејски рат) да модерна поезија онеспокојава, јер су њени стихови „често опори, чворновати и тешки, као и ти садржаји живота из којих су поникли. Руже су у њима понекад руже ужаса, и бонаца каткад полегне над светом и тамо где је данас сјај до сјаја, сутра ће се указати амбис до амбиса, амбис у амбису; само што су ти императиви, и та противречја, и ти тешки животни садржаји другачије речени"[822]. Ако је исти, условно речено, садржај, само другачије изречен, што опет указује на разлику између језика и говора као најтемељније полазиште Мишићеве херменеутике, онда је питање смисла и бесмисла поново сведено на питање форме. У том контексту, Богдановићев аргумент да је модернистичка поезија индиферентна према свом времену, што заправо значи према уже схваћеним циљевима социјалистичке политике, постаје лишен управо „смисла". Мишић то експлицитно и изриче: „Није овде, према томе, индиферентизам за императив тренутка итд., оно што критичаре модерне поезије вређа и онеспокојава. Оно што њих вређа, то је форма којом су ти стихови казани."[823] У последњем кораку, као полемички коначни ударац, Мишић наводи да одбацивање модерне форме значи супротно од онога у име чега је оптужена – занемаривање управо савремених садржаја: „Овакав начин расуђивања увек је доводио и доводи и данас дотле да се одбаце прогресивни, животни и савремени садржаји само зато што су казани у модерној форми, а заштити сваки садржински и суштински индиферентизам само ако је казан без модернистичких такозваних застрањивања, тј. на 'пријатан' начин, у форми која је допадљива, мека и нежна, и, према томе, не прети да нас помери из нашег толико пријатног и безбедног душевног дремежа."[824] Враћањем на питање форме, иако је у једном тренутку његова противаргументација била врло близу (скривеном) политичком смислу полемике, те инсистирањем да је модернистичка поезија управо супротно од онога за шта је Богдановић оптужује, Мишић је сигнализирао да је укупан културнополитички циљ заједнички обојици полемичара. Тако је свој текст задржао у прописаним оквирима тзв. борбе мишљења, односно „у границама начела и мерила политичке праксе"[825]. То подразумева да се „присталице социјалне литерарне и идеолошке критике, с једне, и млади писци, попут Зорана Мишића, с друге стране, слажу у погледу задатака поезије, али се разликују у схватању форме,

[822] *Исто*, стр. 122.
[823] *Исто*, стр. 122–123.
[824] *Исто*, стр. 123.
[825] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 121.

односно уметничког израза"[826]. Ипак, без обзира на ово друштвено усаглашавање у чисто локалном, југословенском смислу, из књижевнотеоријске и културолошке перспективе проблем је био сложенији: „под видом борбе за књижевни израз, одигравају се најчешће битке око догматског приступа функцији и дометима књижевности: Чему књижевност и какве су дужности писца? Да ли и колико књижевност сме или може да се удаљи од стварности и својих обавеза да служи друштву и да га 'одражава'?"[827] У том контексту, модернистичка, очуђена форма може утицати и на другачију улогу и функцију песника, која не мора нужно бити антисоцијалистичка, али може више инклинирати западноевропским културним обрасцима. Колико се у том правцу може кретати југословенска књижевност као целина, међутим, није било питање које су могли (или смели) да реше ни Милан Богдановић ни Зоран Мишић. Уколико се на овом месту присетимо како је, од Резолуције Информбироа до пролећа 1952. спољнополитички интерес иницирао постепену културну либерализацију, видећемо да је било „у интересу социјалистичке демократије, да се прокламује слобода стваралаштва а да се у пракси будно контролишу и дозирају начин на који се она користи и домети до којих се стиже"[828]. Овај контекст управо тако и треба разумети: он не мења ништа у књижевнотеоријској природи Мишићевих ставова, али може утицати на опсег његове аргументације и књижевноисторијске синтезе.

Други део текста посвећен је врло оштрој критици тзв. интимистичке лирике, поезије „меког и нежног штимунга". Мишић је књижевноисторијски контекстуализује као изданак симболизма и модерне од пре Првог светског рата, и њену присутност тумачи као „знак умора и клонућа читаве једне поетске струје која је, од Дучића и Ракића наовамо, исцрпла све своје сокове вежбајући се, према упутствима Богдана Поповића, у краснопису на такозване вечите теме, глуха и слепа већ педесет година за велика збивања и велике стрепње."[829] Премда би се његовој оцени могло приговорити да не узима у обзир однос симболизма и културне и националне динамике уочи Првог светског рата, чињеница је да оваква књижевноисторијска перспектива повезује полемику реалиста и модерниста са поетичким струјањима између два светска рата, чиме Зоран Мишић постаје наследником авангардне поетичке праксе. У том контексту, и соцреалистичка поезија постаје само итерација симболистичке, иза које полемичар види малограђански поглед на свет. Совјетског комесара Жданова и српског естетичара Поповића повезује сличан однос према модернизму, што у полемичком смислу представља ефектну, али нетачну аналогију. Ипак, такву поетички традиционалнију поезију „нису оплодиле ни ових наших десет револуционарних година; само што су јој дале нове декоративне ознаке, попут оних црвених барјачића на пејзажима наших дојучерашњих социјално-реалиствујушчих сликара."[830] Иза тог мотивског „декора", наставља Мишић, „није било тешко још ни онда открити њихову малограђанску суштину, ситну душу ситног грађанина који се усхићује животом да би побегао од њега"[831]. Ова оштра, културолошко-идеолошка оцена делимично подсећа на замерке које је Мишић имао на прве послератне песничке гласове[832], али је написана из суштински другачије перспективе. Малограђанин, као неко затворен у свој непосредни, интимни свет, суштински конзервативних опредељења и уплашен од епохалних промена, једна је од реторичких фигура које су настале у левичарском дискурсу и нарочито су биле коришћене међу припадницима надреалистичке литературе. Стога у одбрани модернизма, Мишић употребом ове фигуре активира надреалистичко полемичко наслеђе, али само у елементима, без заговарања непосредне поетике те стилске формације. Као примере интимистичке лирике „нежног и меког штимунга" Мишић наводи

[826] *Isto*.

[827] Николај Тимченко, *Књижевност и догма*, Београд – Лесковац, Српска књижевна задруга – Задужбина „Николај Тимченко", 2006, стр. 23.

[828] *Исто*, стр. 42.

[829] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 125.

[830] *Исто*.

[831] *Исто*.

[832] О чему смо писали у претходном поглављу.

неколико неуспешних песама Ота Шолца, Мирослава Антића, Милоша Ђоровића, Бранка Ћукића, али и Јанка Ђоновића, Славка Вукосављевића, Николе Дреновца, Гвида Тартаље па чак и Душана Костића, са којим је интензивно сарађивао у првим редакцијама часописа *Младост*.

Како је таква поезија лишена увида у дубље културолошке, друштвене или политичке драме савремености, Мишић такав формално реалистички поетски метод назива нереалним, јер представља „индиферентизам стихова писаних зарад стихова"[833], што је игра речи усмерена на критику симболистичког идеала ларпурлартизма. Као поетички покрет који је у контексту сукоба реалиста и модерниста прогласио неутралност, интимисти су по природи своје позиције окренути ка себи. У том смислу, ларпурлартизам је у њиховој поезији, пише Мишић, неизбежан. Пародирајући њихову перспективу, критичар наставља: „Ми нећемо да будемо ни ждановци ни декаденти, ни модернисти ни паролаши. Ми смо свет за себе, а то значи, свет по себи, па ћемо и стихове писати зарад себе, то јест зарад стихова и лепоте, која је, као што је познато, вечита и једино уточиште сред ових гужви, судара и ветрова који дувају са све четири стране света и ремете наш мирни, поподневни и поратни мирнодопски починак."[834]

Подсећајући читаоце на сопствени текст од пре две године о Весни Парун,[835] Мишић наглашава да је поново потребно подвући линију између „праве интимне лирике и оне која то није, између поточића и 'поточића'"[836]. Као кључну дистинктивну одредницу праве поезије Мишић поново истиче однос песничке форме и епохе, у вези са јединством садржине и форме. Прогласити такав критеријум значи „рећи да је у поезији сваки индиферентизам за ствар времена, за императив тренутка, за тешке садржаје живота исто што и индиферентизам у тражењу новог песничког израза, да песник чији се изражајни дијапазон гиба од Змаја Јове до Милоша Црњанског не може открити ни нове поточиће, облаке и тополе, ни нова жуборења ни нове токове људског живота"[837]. Овде је занимљиво и ново контекстуализовање поезије Милоша Црњанског и то његове суматраистичке фазе – не као модернистички-превратне већ као континуитета романтичарско-симболистичке праксе. Као такав, Црњански је „велики песник једне неправедно занемарене прошлости", што је знак извесне књижевноисторијске либерализације (за разлику од соцреалистичке перспективе историје српске поезије), али као узор може бити погубан за даљи развој „наше савремене поезије, њених најдаровитијих претставника, Стевана Раичковића, Свете Мандића и неколицине других, који још увек, опчињени чаролијом 'Стражилова', лутају ваздушасти и витки над облацима белима"[838]. Наместо стражиловске линије, Мишић као „једини пут регенерације наше поезије" (занимљиво је да овде и он користи медицинске термине, као и Милан Богдановић у свом тексту, што значи да је опонентима заједничка и представа о „обољењу") предлаже један метафоричко-манифестни императив, иза којег није тешко препознати општа места модернистичке поезије и пре и после рата: „вратити се животу, његовим одиста великим и истинитим токовима, садржајима и стрепњама; отворити широм прозоре у свет, кренути у окршај са свим ветровима времена и струјама људске мисли на свим језицима света, које су се у литератури таложиле за време док смо ми спавали зимским сном".[839] Ипак, за разлику од међуратних модерниста који су неретко истицали особеност наше културне позиције у односу на Запад, па тиме потенцирали и извесну поетичку аутономију, Мишићев позив за окршај са оним што је настало у светској књижевности за време соцреалистичке изолације српске књижевности значи суштинско отварање модернистичкој западној литератури, што је те, 1952. године ефективно и учињено поновним растом превода из водећих европских литература.

[833] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 131.
[834] *Исто*, стр. 130.
[835] Видети анализу тог текста у првом делу овог поглавља.
[836] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 132.
[837] *Исто*.
[838] *Исто*.
[839] *Исто*, стр. 132–133.

Зато у трећем делу овог дугачког манифестно-полемичког текста Мишић коначно проговара и у име модерниста, што је позиција коју је прилично избегавао у претходном периоду, док тзв. борба мишљења није и званично прокламована. Овај сегмент започиње цитатом Андрее Малроа из одговора на једну анкету. У одговору, француски писац и културни радник истиче по чему се послератни модернизам разликује од међуратног: „Опозиција између модерне и старе уметности је заостатак из времена када се модерна уметност супротстављала механичкој уметности (што ће речи академизму – прим. прев.), а ова последња присвојила за себе стару уметност."[840] Ову тезу, која афирмише Елиотов концепт традиције, Мишић проширује и на географске и цивилизацијске разлике. Она је „дубока мудрост нашег времена, које је упоредо са својим трансконтиненталним летовима и освајањима непознатих географских и историјских пространстава, разорило и све приоритетне системе у уметности, и повезало их у времену и простору у један велики људски интеграл"[841]. Томас Стернс Елиот за осећање историје код песника наводи да „присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак."[842] Мишић, међутим, не цитира непосредно Елиота већ Малроову мисао која јој је врло сродна, што може значити да постоји идеолошка препрека због неприхватљивости Елиотовог културног римокатолицизма. Коначно, проширивање ове тезе и на простор не представља само омаж песми Радомира Константиновића коју је Милан Богдановић у свом тексту критиковао већ рефлектује, у културном смислу, нову позицију Југославије. Модернистичка поезија, другим речима, на културном плану рефлектује нове геополитичке односе Југославије, као што је соцреалистичка то чинила до разлаза са Информбироом (што ће бити видљиво и на основу чувеног реферата Мирослава Крлеже „О слободи културе" на Трећем конгресу књижевника Југославије).

Мишић зато новооткривену хуманистичку свеповезаност књижевности описује готово као немогућу, као чудо: „То сазнање о јединствености уметничке мисли кроз све векове и све упореднике поникло је, истина, у једном разједињеном свету, толико разједињеном и замраченом да се чини немогућним да је у њему, томе свету који је из себе излучио Матхаузене и Јасеновце, изложбе 'изопачене' уметности и ждановске едикте, могла да се роди таква мисао."[843] Модернистичка поезија (и уметност) отуда чини уски, средњи пут између два тоталитаризма, стаљинистичког и нацистичког, што одговара укупној позицији либерализма у историји 20. века, али у контексту српске поезије, то показује отварање према западноевропским утицајима. Чињеница да ово отварање логично произилази из основних теза једног од најважнијих текстова Зорана Мишића, и то у полемици са Миланом Богдановићем, самом тексту даје одређен, али ограничен, политички значај.

Он се, додуше, могао наслутити већ тиме што је цитиран Андре Малро, за кога је баш Мишић још 1949. писао да не би могао да буде ни агент америчког империјализма, као што је постао, „да своја излагања о уметности не интонира, бучно и недвосмислено, на глас Атлантског пакта."[844] Ипак, кључно је што се анализирана одлика модернизма прво тумачи као једина поуздана оријентација у свом времену, а затим и као неизбежна последица југословенске ситуације. Завршавајући свој текст, Мишић прво за песнике модернисте пише да „сви они који су, на својим стварним или замишљеним путовањима земљама које нису више ни непознате ни далеке, открили да је на свим језицима света једно чекам и једно тражим и један смисао уметности […] имају одиста поуздану бусолу у овом нашем невремену."[845] Да је до те мисли дошла генерација послератних модерниста, за Мишића није случајност јер „другачије није ни могло бити, данас, четврте године откако смо изабрали да будемо макар и

[840] *Исто*, стр. 134.
[841] *Исто*.
[842] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 35.
[843] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 135.
[844] Zoran Mišić, „Zabeleške o Balzakovoj godišnjici", *Mladost*, 5/1949, str. 352.
[845] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 136.

сами, знајући да смо тиме негирали самоћу, откако се са југословенског радија зачула интернационала, откако је пример који смо дали, остајући особен и наш, отворио видике за све људе”.[846] Управо то, изричито тврди Мишић, „нова песничка генерација […] жели да каже”[847].

Паралела између ждановизма и десног тоталитаризма, уз истовремено повезивање Богдана Поповића са таквим естетским доктринама није, међутим, ексклузивно Мишићева полемичка теза. У томе се он, у контексту послератне есејистике, ослања на помињани текст Оскара Давича „Поезија и отпори”. Давичо, годину дана пре Мишића, износи врло сличне тезе: „Али у фашистичкој Италији, где су официозни теоретичари проповедали теорију тенденције, аргументима истима или сличним као јаје јајету онима који су истицани на транспаренте под којима сам се и ја у име прогреса борио, Моравија, Виторини, Алваро и други опирали су се регресивном тоталитаризму истичући богданопоповићевску заставицу куле од слонове кости и уметности ради уметности. У њиховим, италијанским условима тај је барјачић био црвен, јер се понашао као да је црвен у односу на црни, фашистички, супротстављајући му се. У рукама Богдана Поповића и Слободана Јовановића исти тај имао је, иако бео, црне боје погрома.”[848] Оцена да је интимистичка лирика неаутентична јер репрезентује малограђански поглед на свет такође је слична Давичовим експлицитно поетичким ставовима. Чувеном надреалисти поезија је такође израз људске драме, а она „није цвркутави склад, ни жубор потока у смирај, ни акробатика ма које, па чак ни ’напредне’ подврсте”.[849] Звук нове поезије такође није ни суматраистички, односно „сентиш уздах на Калишу, ни осмеси од којих цветају трешње на Суматри. И на Јави. Али не у јави где ржу гласови јавног живота”[850], што показује да је Мишићева теза о анахроности лирике Црњанског такође преузета. Међутим, ова подударања не значе да тезе Богдановићевог опонента губе на вредности јер су већ негде (никако у целости) формулисане, већ показују да у овој фази Мишићевог дела његови књижевнокритички ставови стоје у близини са надреалистичким, што потврђује тезу да је, макар у почетку, сукоб реалиста и модерниста поновио сукоб на књижевној левици, што ће бити видљиво из њихове улоге у часопису *Сведочанства*, у ком ће Марко Ристић бити „главни идеолог”[851].

Веза између модернизма и књижевности западне Европе, међутим, не значи нужно да је све што долази у оквиру културне сарадње са либералним делом човечанства истовремено и пожељно. То се види из Мишићевог текста објављеног готово истовремено са одговором Богдановићу, филмској критици мјузикла „Тежак пут” (Hard Way, 1943), у режији Винсента Шермана. Мишић је ово остварење, упркос његовом жанру, тумачио на иманентан начин. Филму даје већ на почетку укупну негативну оцену, наводећи да смо „у једном магновењу назрели драмски чвор на коме се могао изградити добар психолошки филм”.[852] Уместо тога, реч је о „прилично баналној историји о лицу и наличју артистичког живота”[853]. Та историја састављена је „углавном из игре и песме стереотипних артистичких ’нумера’”[854], што је оцена која прати и обликовање главних ликова. Међутим, и као такав он има потенцијал за успех, односно „прети да се допадне публици васпитаваној на површним холивудским ’љубавним филмовима’ јер је рађен рутинирано и вешто, занимљиво и живо”[855]. Такве особине, „његова конвенционалност и произвољност спретно су заташкане динамичном радњом, музиком,

[846] *Исто*, стр. 137.
[847] *Исто*.
[848] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Београд – Сарајево, Просвета – Свјетлост, 1969, стр. 76.
[849] *Исто*, стр. 42.
[850] *Исто*, стр. 91.
[851] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 133.
[852] Zoran Mišić, „’Težak put’lakog žanra”, *Film*, 15. 3. 1952, str. 7.
[853] *Isto*.
[854] *Isto*.
[855] *Isto*.

игром и промаћи ће оку многих гледалаца, оног нажалост великог броја људи који се филму подају као опојним дрогама и уместо капута остављају разум и свест у гардеробу"[856]. Критички набој ове оцене показује не само неразумевање жанровских одлика мелодрамског мјузикла, јер од њега се не може очекивати исто што и од уметничког филма (Мишић чак и не користи термин „мјузикл") већ и модернистичко перспективизовање уметности као напретка који предводе елитни, освешћени појединци. О томе је Елиот 1945. писао у есеју „Друштвена улога поезије": „Развијати једну културу не значи све људе довести у први ред, што би се свело само на то да сву иду укорак: већ значи одржавање такве једне *élite* поред главне и пасивне множине читалаца који отприлике не заостају више од једне генерације."[857]

Као и поезија и сликарство, и филм треба да узнемири гледаоца и подстакне га на дубље промишљање стварности. Зато када је реч о „лаком жанру", Мишић у финалу текста износи врло резолутну оцену да је таква, популарна култура, „неподношљива". Ако се сетимо поново текста о криминалистичким филмовима из 1946, којим исти аутор готово да позива на њихову забрану[858], видећемо занимљиво подударање у општем суду о неприхватљивости популарне културе, али у модернистичком кључу: она је таква јер паралише критичко мишљење, а не зато што рефлектује негативне одлике капиталистичких друштава. Ово становиште врло је блиско погледима неких од водећих западних марксиста на масовну културу, посебно припадника Франкфуртске школе. Можда и најпознатији међу њима, Теодор Адорно, сматрао је да масовна култура делује на свест тако да спречава дистанцу од друштва: „Комерцијални карактер културе проузрокује нестанак разлике између ње и практичног живота."[859] У теоријском смислу, ова Адорнова оцена врло је блиска Мишићевим описима дубљег смисла интимистичке лирике, која такође заробљава свог аутора и читаоца у неаутентичном оквиру малограђанског живота, тиме га спречавајући да осети драму, односно тензију епохе. Права култура ту драму подстиче и чак изазива. Смирење те тензије „између културе и њених објективних услова угрожава је леденом духовном смрћу "[860], додао би Адорно. Из такве перспективе, Мишићев позив за модернизацијом поезије заправо је неопходан, а његове речи да је то „једини пут регенерације наше поезије"[861] добијају шири теоријски ехо. Међу српским песницима, овај елитистички позив за супротстављање укусу најшире публике исписао је такође и Оскар Давичо, у „Поезији и отпорима", написавши да права уметност „шокира у први мах и, ни под каквим изговором, неће оправдати своје прилагођавање аплаузу разумљивости или ма ком виду клецања пред рђавим укусима. […] Уметник није демократа кад је у питању истина и не мора да, као дирекција радија, води рачуна о већинама."[862]

Међутим, и Давичо се, индиректно и касније, прикључио помињаним нападима на *Младост*, што показује да је концепција тог часописа била ипак преурањена и неодобрена на вишим партијским форумима. Своје одбијање подршке он је образложио у тексту „Писмо" (упућеном Александру Вучу), објављеном у *Сведочанставима* од 5. априла 1952. Занимљиво је напоменути да је један део његових аргумената врло сличан Богдановићевим, иако би се из перспективе „Поезије и отпора" морало очекивати другачије. Ова инкохеренција (на коју ће се и Зоран Мишић накратко осврнути у приказу књиге Марка Ристића *Књижевна политика*, о чему ће касније бити речи), чврст је доказ политичке мотивисаности забране, јер идеје изложене у програму нове серије (у помињаном уводнику јануарског броја за 1952) „нису преузете од старијих писаца антидогматске оријентације већ су плод духовног сазревања једне

[856] *Isto*.

[857] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 197.

[858] Зоран Мишић, „Филмови о шпијунажи", *Младост*, 3/1946, стр. 97.

[859] Theodore Adorno, *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, 8th edition, London – New York, Routledge, 2008, p. 61

[860] *Ibid*, p. 121.

[861] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 132.

[862] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1969, стр. 29.

генерације која испољава нова књижевна хтења”[863]. Самим тим, *Младост* је потенцијално могла измаћи контроли старијег поколења надреалиста. Обе одлуке, и о гашењу *Младости* и оснивању новог гласила су, испоставило се, „доношене у *затвореним круговима и тајно*”, што сигнализира „*владавину ванестетских критеријума* при вредновању књижевних дела и појава”[864].

Према Давичовој оцени, *Младост* није идеолошки опасна већ досадна јер је већ виђена и понављачка. Основне тезе из њеног манифеста, наставља Давичо, „прочитао сам већ пре годину, десет, двадесет година. Можда. Незгодно. Али млади су, траже се. На туђим страницама? Па они нису у стању да схвате ни оно што преписују. Нека. […] Чему онда егзибиција уздужног анатомског пресека сопствене неоформљености и штампање властите недораслости у три хиљаде примерака?”[865] Давичо одбацује и програмски антидогматизам гласила јер „што се тог става тиче, он је заузет давно, али од – других”[866]. Пошто своје најзначајније ставове позајмљују, они се као неоригинални и неупоредиви са генерацијом надреалиста – одбацују: „О својим аутентичним немирима, проблемима, решењима? Ништа. И кад кажем то ништа ја мислим на стварне муке, не оне измишљене, и мислим на стварне немуке генерације која уређује ’Младост’. Оне су друкчије од наших мука и немука, Вучо, са двадесет и пет година ми смо робијајући уређивали листове без тиража.”[867] Ово позивање на, условно речено, првоборачки статус надреалиста суштински показује место у културној стратификацији које су послератни модернисти, па и Зоран Мишић међу њима, могли да заузимају – у октроисаној борби мишљења они могу тек да следе путоказе старијих (што такође објашњава и бојне везе између Давичових и Мишићевих есеја на која смо указали). Зато постоји подударање између Богдановићеве и Давичове оцене о позајмљивању ставова од надреалиста – али док је за Богдановића то доказ декаденције и идеолошке сумњивости, за Давича је то показатељ неоригиналности. А тамо где се оцене супротстављених табора подударају, епилог је ефективна забрана.

Давичо је, оптуживши сараднике *Младости* да не описују муке и драму своје генерације, истовремено и варирао опште место марксистичке критике о недостатку референци на друштво и државу у којој књижевници стварају. Тај елемент, међутим, чини језгро негативне оцене Чеде Кисића о последњем броју *Младости*, у коме је објављен и анализирани Мишићев текст о „смислу и бесмислу”. Кисић наводи да се по садржају листа не би „дало закључити у којој земљи излази, а поготову не то да излази у земљи која доживљује динамичан револуционаран раст. ’Младост’ није сишла међу наше људе, на градске улице, у породицу, на село […] да дâ нова уметничка осветљења тога живота и да на тај начин покаже животност своје естетске концепције.”[868] Пошто је тако анационална (занимљиво је подсетити да сличну замерку има Зоран Мишић на филм „Последњи дан”, за који је сценарио писао Оскар Давичо (в. претходни одељак овог поглавља), *Младост* „нема својих страсти, ни своје лепоте, оне којој би сама била творац”, наставља Кисић дописујући Давича. У таквом маниру је и закључно прозивање Зорана Мишића за екстензивно позивање на француске књижевне прилике. Према критичару *Књижевних новина*, „људи из ’Младости’ уображавају да су једина спојница код нас с ванским културним светом. Јер, ето, они прате уметничке дискусије у Француској, они стављају читав мото из Игоа у своје предтекстове.”[869] Ова кратка опаска, више него злонамерна, заправо је показатељ да у полемичкој игри експлицитних и

[863] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 113.

[864] Николај Тимченко, *Књижевност и догма*, Београд – Лесковац, Српска књижевна задруга – Задужбина „Николај Тимченко”, 2006, стр. 7.

[865] Oskar Davičo, „Pismo”, *Svedočanstva*, 5. 4. 1952, str. 13.

[866] *Isto*.

[867] *Isto*.

[868] Čedo Kisić, „’Mladost’ umorna od letova, tapka”, *Književne novine*, 11. 5. 1952, str. 4.

[869] *Isto*.

имплицитних значења, Кисић препознаје геопоетички смисао Мишићевог текста, али, као ни његов аутор, не инсистира на њему јер у тој материји коначан суд доноси неко други.

Партијски форуми, који су доносили коначну одлуку од споровима ове врсте, имали су активну улогу у оснивању *Сведочанстава*, гласила које је преузело модернистичку позицију и афирмисало је током 1952. године. Његов иницијативни одбор сачињавају надреалисти и њихови предратни сапутници и саборци: Ото Бихаљи Мерин, Александар Вучо, Милан Дединац, Душан Матић, Марко Ристић и Ели Финци. Само име преузето је од „раног преднадреалистичког гласила, што сведочи не само о измењеном званичном ставу према надреалистима већ и о значајној улози коју они добијају у књижевном животу"[870]. Овај иницијативни одбор, уз Оскара Давича, потписаће и уводник првог броја, али је знаковита и чињеница да је дискусији о оснивању присуствовао убеђени реалиста и партијски функционер Бора Дреновац, који је о новом листу говорио „као о већ извесној чињеници"[871], што показује да је настанак и деловање часописа био део културне политике – макар и као део борбе мишљења.

Главни и одговорни уредник гласила био је Александар Вучо, дотадашњи уредник *Филма*. Већ у првом броју, свој је прилог (под насловом „Једна књига лирских минијатура") имао и Зоран Мишић, приказ *Лирике* Бранка В. Радичевића из 1951. Мишић текст почиње импресионистичким описом тематског опсега (па и доживљаја) књиге: „Мален је то свет: кукурузи, дрвореди и сокаци, стари дуд у дворишту и неколико голубова."[872] У таквом свету, који се већ феноменолошки посматра, песник је одабрао „да у њему живи, као толики други: не зато што је то једини од могућих светова у које се данас поезија може настанити, већ по нужди једног живљења, свога и туђег, суседовог: недореченог, недоученог, недоживљеног, штурог и заспалог"[873]. На крају овог свођења слике на појам раскривају се обриси малограђанског феномена, што значи да ће Радичевићева поезија бити сагледана у контексту интимистичке, поезије „меког и нежног штимунга". Међутим, пошто кроз стихове провејавају и ређи дисонантни тонови, Мишић наводи да ту ипак „наслућујемо драму која се клони себе да искаже, сва од једног људског стида који је понегде немоћ и несналажење, понегде, могло би се скоро рећи: истовремено, и лепота и дар"[874]. Као таква, унутрашње ипак противречна у мањој мери, Радичевићева поезија је обликована „тако да се да наслутити и оно што се није хтело или се није умело ваљано рећи: да није све добро и тихо, домаће, скрушено и једноставно, да има около нас и пространијих видика од старих сокака и суседове тарабе, и дубљих понора од дворишта подно куће, и бујнијих поднебља где би се поезија могла настанити"[875]. Ако се овај закључак сагледа из перспективе Мишићевих програмских текстова, највише оног „О смислу и бесмислу..." може се уочити на који начин његово књижевнокритичко и књиженотеоријско становиште постаје основа вредносног суда. Највреднији су, у том смислу, они моменти Радичевићеве поезије који превазилазе песников одабрани поетички модел, а који Мишић, не сасвим тачно, подводи под интимистичку лирику. Мањкавост овакве оцене је у њеној програмској ограничености преломног књижевноисторијског тренутка, јер у једној широј перспективи (попут оне Борислава Михајловића Михиза у приказу збирке песама *Земља* из 1954), која узима у обзир и године непосредно након Другог светског рата, Радичевићева поезија јесте била „једна камерна поезија", али ипак „помало дисонантна од већ завладалих, јасних и недвосмислених тонова званичне поезије коју су тако спремно и спретно већ почели да негују старији".[876] Уколико по

[870] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, „Filip Višnjić", 1986, str. 123.

[871] *Isto*.

[872] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 140.

[873] *Исто*.

[874] *Исто*, стр. 141–142.

[875] *Исто*, стр. 142.

[876] Борислав Михајловић Михиз, „Тражим боју за своје небо", у: *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2021, стр. 284.

страни оставимо питање да ли је збирка коју је Михајловић приказао естески успелија од *Лирике*, Мишић питање коначног вредносног суда ипак оставља отвореним, што показује и његов крајњи дометприхватања немодернистичке савремене поезије. У Радичевићевој збирци, иако поетички помало анахроној, „има у свему томе једна унутрашња равнотежа и склад, коју обично зовемо искреност, када се, наиме, стихови казују по мери једне емоције која зна своје домете и свој видокруг и не успиње се да их премаши. А и та врлина је данас ретка.”[877] Ако је, дакле, из унутрашње перспективе Радичевићеве поетике, његова збирка кохерентна, онда је једини њен недостатак поетичка анахроност, односно, у складу са принципом јединства садржине и форме, управо анахроност те „емоције која зна своје домете и свој видокруг”. Таква оцена више није иманентно-критичка већ програмска, што у коначници не мора бити негативно јер, макар у аналитичкој перспективи, може више значити за разумевање Мишићеве књижевнокритичке идеологије него програмски текстови.

Такав, програмски, био је приказ *Књижевне политике* Марка Ристића, под насловом „Око једне књиге и њеног наслова” објављен у *Сведочанствима* од 6. маја 1952. Текст почиње признавањем адекватности наслова, што подразумева и саму Мишићеву оцену да у актуелном тренутку, иако се расправа води око поетичких питања (формално), суштински је она често извануметничка: „Догодило се да се ова књига појавила управо у тренутку када су две насловне њене речи, у истом споју у коме су употребљене, постале појам који приближно тачно обележава и нужности наших дана.”[878] Увевши читаоца у текст на овај начин, Мишић драматику „наших дана” објашњава једном дугом реченицом од двадесетак редова, чиме ова стилска маркација постаје знак личног става. У времену у ком излази, књига означава судбину, дакле „трагику” и „опредељење” јер управо је трагично „Заступати једно схватање поетског чина као интегралног, беспоштедног обелодањења примарних људских садржаја […] борити се против догматике, утилитаризма и схоластичког просветитељства, а бити принуђен подредити ту борбу нужностима једне књижевне политике где најефемерније и најбудаластије чињенице понекад нарасту до дрејфусових афера”[879]. Истицањем трагике критичар покушава да оправда аутора књиге за све мањкавости, које су плод њене полемичке природе. То показује наставак, који објашњава шта је књижевна критика данас (1952. године). Она „одавно више није оно што свакојаки филистри и педанти, макар и марксиствујушчи, и остали рачуноиспитивачи немерљивих количина желе од ње да буде: апотекарске теразије на којима се књижевне творевине вагају на милиметре и на грам пре него што уплове у Вечност.” Смисао овог одређења, које би се могло применити и на Мишићеве текстове, садржан је у негацији: дакле, књижевна критика није оно што би следбеници класичне или соцреалистичке естетике очекивали од ње да буде, али ово одређење, у контексту апологије једне књиге може бити и таутолошко – јер се замерке које књизи могу бити упућене аутоматски одбацују оценом да долазе из перспективе која не разуме природу књижевне критике. Отуда, не могу бити тачне. Дакле, уместо академске објективности, која почива на естетичким правилима, аутентична књижевна критика је „пристрасна и ћудљива, сва од инспирације тренутка и у служби догађаја […] али је увек у сржи збивања, увек присутна и будна, смелости и прогресу одана”[880]. Једино као таква, „широм отворена дозивима јаве и полифонији модерног живота, она ће бити у стању да оствари ону своју унутрашњу доследност, о којој је реч у предговору ове књиге, а то значи да остане верна историји […] беспоштедна и права, увек и даље усмерена својим закономерним путевима слободе.”[881] Мишићев колега и савременик, Борислав Михајловић Михиз, ова ограничења именовао је као изразиту једностраност, јер је аутор „писао своје чланке и памфлете са свом оштрином једног непомирљивог духа”[882]. Као такав, изрицао је

[877] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 145.
[878] *Исто*, стр. 162.
[879] *Исто*.
[880] *Исто*, стр. 163.
[881] *Исто*.
[882] Борислав Михајловић Михиз, „Чланак и мало памфлета”, у: *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2021, стр. 136.

„аподиктичне и некомпромисне судове”[883]. Компарација два супротстављена суда која припадају ауторима изразито антидогматичких ставова показује колико су програмска опредељења у том тренутку могла да утичу на књижевнокритичку евалуацију.

Пошто Мишић готово у целости прихвата Ристићева начела, или их макар перспективизује као заједничка, ова једностраност за њега не представља проблем јер и сам дели полемички циљ ком дело служи. Због тога, за разлику од Михајловића, не посвећује превише пажње структури књиге већ прелази на њен сржни, надреалистички део. Најдуже се задржава над кључном тезом Ристићевих надреалистичких манифеста, о повезивању ирационалног и марксизма, што је опште место ове стилске формације. Критичар *Сведочанстава* појашњава да није у питању повезивање марксизма са тзв. грађанским ирационалистима (попут Бергсона) већ присвајање тог домена за марксистичку ствар. То подразумева да се „расветли тајна оног сложеног (па, према томе и ирационалног) настанка и *конкретног* постојања и деловања најаутентичнијих текстова модерне (и не само модерне) поезије, са којима вулгаризатори материјализма ни до данас нису могли да се помире”[884]. У књижевноисторијском смислу, ове Мишићеве речи подразумевају ревалоризацију основних надреалистичких теза о односу подсвесног и друштвеног притиска и неслободе у капитализму, при чему ослобађање подсвесног има револуционарни ефекат. Овој тези супротстављена је соцреалистичка концепција ангажоване реалистичке литературе, па из те перспективе, која увиђа да се сродна поетичка борба мишљења води и двадесет до тридесет година касније, Ристићева књига заиста и има откривајући смисао. Међутим, ако она и даље мора да одговара на полемике започете толико деценија пре, онда објективно мора, као нужност, бити оптерећена „педагогијом, обзирима, памфлетом, дигресијама и узгредицама”[885], другим речима патити од вишеструких формалних недостатака. Наводећи, пак, шта све то понављање истог у вишедеценијском трајању подразумева, Мишић није пропустио да се осврне на питање укидања часописа *Младост* и улогу Оскара Давича у томе. Мане Ристићеве књиге понављаће се „догод се буде морало бити инструктор на кратком курсу основа поезије који ево већ тридесет година никако да се заврши, догод поезија и отпори буду расли раме у раме, у истом друштву, па понекад и у истом човеку (случај, и опомена, са испадима на ’Младост’)”, што ће изазвати и оштро Давичово реаговање идуће године. Коначно, као закључак ове програмске критике (односно приказа који има програмски, а не књижевнокритички смисао), Мишић напушта феномен ирационалног, подсетивши да постоји и његова романтичарска итерација (коју је могуће повезати са интимистичком лириком) и завршава текст питањем да ли је, ако је ирационализам већ синтетисан са марксизмом, време за талас рационализма у поезији, коју већ представља дело Миодрага Павловића и да ли је „тај талас рационализма који је дошао до поезије путевима разочарења и опорих искустава могућна основа за нова путовања, за смелије залете?”[886] На тај начин, приказивач књиге искористио је једну од њених тенденција да је операционализује у корист сопственог становишта, у чему има и извесне ироније на рачун Ристићеве искључивости. Тиме се поново испоставља да је програмско опредељење за модернизам у великој мери утицало на херменеутичке путање Зорана Мишића, нарочито када су у питању књиге проблематичне укупне вредности, што се у овом случају може осведочити увидом у већ помињани текст Борислава Михајловића Михиза који је *Књижевној политици* пришао из књижевноисторијске перспективе лишене полемичког набоја карактеристичног за 1952. годину. Из таквог, другачијег погледа, Ристићева књижевноисторијска уопштавања нетачна су, главна позитивна одлика књиге јесте њен стил, а уместо књижевне критике, аутор је „дао једну збирку више моралних и интелектуалних но књижевних критика”[887]. За Михиза, понављајућа и неретко неаргументована Ристићева критика је искључива на свој начин: „Има

[883] *Исто*.
[884] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 164.
[885] *Исто*, стр. 165.
[886] *Исто*, стр. 166.
[887] Борислав Михајловић Михиз, „Чланак и мало памфлета”, у: *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2021, стр. 135.

нечег догматског у сталном, незнатно варираном, истицању догматизма. Зато који пут изазива монотонију ова књига Марка Ристића”.[888] Као таква, Михизова негативна оцена суштински се поклапа са Мишићевим наглашавањем повратка рационализма у поезију. У том смислу, њих двојица нису директно полемисали поводом Ристићеве књиге, а одговор на текст критичара *НИН*-а написао је Радомир Константиновић, који је Михајловићеве оцене одбацио као „повампирење конзервативних схватања против којих се Ристић бори”[889].

Занимљиво је, међутим, да је Мишић изнео благо неслагање са основним тезама Миодрага Павловића из текста „Поподне у једном добу”[890], објављеног крајем маја у *Сведочанствима*. Песник у тексту описује утисак који су на њега оставила два филма о Корејском рату, по свој прилици документарна, „о историји која траје, коју ми носимо, која носи нас”.[891] Након гледања филмова, аутор је осетио да су се снажно уздрмале његове представе о добу у ком живи и ствара, па истиче: „Осетио сам потребу да читам нешто невероватно истинито, живо, крваво човечно, забринуто за Човека. Тражио сам неку историју нашег времена, виђену у широкој, сугестивној перспективи, осетио сам да бих могао цело после подне да проведем у читању неких страшно значајних политичких чланака […] јер чинило ми се да ми је још сасвим мало материјала потребно за једно радикално сазнање о ситуацији човека у овом веку.”[892] Не нашавши ништа у својој библиотеци, ни од публицистике ни од белетристике, окренуо се Лотреамоновој поезији, *Малдороровим певањима* и *Поезијама*. За живота непознат, Лотреамон је пуну афирмацију добио тек након Првог светског рата, када га је открила генерација надреалиста и његов прелазак из ничеанских стихова у прози из спева о ђаволиком Малдорору, дела које обележава морални релативизам, фасцинација злом и онирична фантастика, у хуманистички интониране *Поезије* означила као праслику дијалектичке синтезе ирационалног и марксизма. Као што је ослобађање ирационалног повезано са ослобођењем човека из капиталистичког ропства у виду тезе и антитезе, тако је марксистичка синтеза заснивање нове позитивне вредносне парадигме. Ничеански преокрет свих вредности у делу француског песника из треће четвртине 19. века био је надреалистима и чисто поетички близак, нарочито његова реченица између стиха и прозе.

Међутим, ако је Лотреамон модернистима близак као новооткривени поетички претеча, Павловић га сагледава ипак из другачије перспективе и са другачијом идејом. Он цитате из његовог дела јукстапозиционира са описом најпотреснијих филмских секвенци (нпр. мајке која чучи поред тела стрељаног сина у Корејском рату) и тиме *Малдороровим певањима* даје једно антрополошки песимистично значење. Павловић, полемишући са надреалистичком рецепцијом Лотреамона, истиче да „Малдорор није ни човекољубац, ни револуционар”, и наглашава, већ у личном, првом лицу једнине да ни у његовим хуманистички интонираним исказима не може да се ослободи „призвука мизантропије или бар ироније”.[893] Затим Павловић наводи да је Малдоророва филозофија настала из потребе за инверзијом свих вредности јер ако оне чине човека несрећним, „потребно је све обрнути: Волети оно што се мрзело, мрзети оно што се волело”[894]. Исправно повезујући овај обрт са Ничеовим Заратустром, Павловић закључује да је Лотреамон „капитулирао”, односно да основа за поистовећивање његовог дела са надреалистичком синтезом нема. Ако тога нема, то онда значи да би Малдорор „претстављао и претставља подвиг једног морала, подвиг апостолски наиван, жесток и промашен као пракса. Ипак, као морални акт, он се може квалификовати као напредан. Појам напредног је ужи од појма човечног и човечанског. Међутим, књижевноисториска његова

[888] *Исто*, стр. 137.

[889] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, „Filip Višnjić“, 1986, str. 136.

[890] Miodrag Pavlović, „Popodne u jednom dobu. Razgovor o dva filma i jednom pesniku”, *Svedočanstva*, 31. 5. 1952, str. 3.

[891] *Isto*.

[892] *Isto*.

[893] *Isto*.

[894] *Isto*.

напредност је ван сваке сумње, само о томе овде није реч."[895] Одговор оваквом негативитету, песме које је Лотреамон најавио у *Поезијама* али није створио, према Павловићевом суду нико није написао „или бар не оном снагом која би била довољна да одржи противтежу Малдорору"[896]. Овај литерарни фигуративни приказ зла, и то историјског, „још није уништен"[897].

По својим основним мотивима (историјско зло у 20. веку, рат у Кореји, тоталитаризам), овај Павловићем текст подсећа на Давичов запис „Маргиналије поводом једног вековног људског сна и данашњих преговора о примирју"[898], о коме смо писали у претходном одељку. Фигура сфинге са брковима, која представља Стаљина, овде би се у ширем смислу могла поредити са Малдорором као репрезентатном тоталитаризма, али оно што је кључна разлика јесте да Павловић оспоравањем надреалистичке интерпретације Лотреамона наговештава и да њихова књижевна и културна политика заправо није адекватан уметнички одговор на изазов епохе. У том смислу, благо полемички одговор Зорана Мишића „Још једно поподне са Малдорором"[899] само привидно је спор око тумачења једног француског песника 19. века, а права тема дискусије (од свега два текста) јесте место надреалистичке поетике и културне политике у идентитету савремене српске поезије.

Основну оцену Павловићевог текста Мишић је изнео на самом почетку: „Иако ми се његове поставке о Малдорору чине недоречене, једно сам добро разумео: два света ту су конфронтирана, и понор међу њима продубљује се све више."[900] Мишић затим наводи шта Малдорор историјски представља. Лотреамоново дело настало је „као френетичан романтичарски крик побуне против судбине човекове, као тотална, до пароксизма доведена негација не само озакоњених појмова о добру и нормативног морала (у чему је с правом налажен прогресивни смисао Лотреамонове поруке), већ и целокупног, глобално узетог, праисконског устројства овог света."[901] Мишић затим признаје „да су се улоге промениле", односно да се Лотреамонове визије данас „све више указују као генијална и видовита поетска антиципација једне инфернале праксе […] која је добила своју конкретну материјалну и друштвену реализацију у оним пакленим певањима која се зову Матхаузен, Катинска Шума, Јасеновац, Ковентри, V1, ИБ, Кореја"[902]. Другим речима, деструктивни пол романтичарско-симболистичке побуне постао је тоталитарна пракса. Зато Мишић, у намери да књижевноисторијски допуни Павловићеве тезе, наглашава да је „поступак *идентификације* са Малдорором могућан само тамо где је песник усамљеник у својој епохи, где је романтичарско-индивидуалистичко гледање на свет спроведено и у пракси, где, једном речи, песник живи изолован од света".[903] Данашњи песник, наставља Мишић, представиће Малдорора без „оног ауреола палог анђела надземаљске лепоте којим га је романтизам окружио. Он ће га претставити, значи, онаквим какав јесте: злобан и ружан у својим анималним контурама и метаморфозама, нимало поетичан и нимало романтичан, али кудикамо далекосежнији, пакленији и *стварнији* у својим овоземаљским оваплоћењима."[904] Тиме се нијанса коју Павловић уводи у интерпретацију Малдорора објашњава епохалним разликама, што критичар *Сведочанстава* проналази и у његовој поезији: „малдороровска тема у његовим песмама управљена је *против* Малдорора, или је одбрана од њега; у сваком случају је крик, дубоко човечански и потресан, против демона зла, рушитеља мира и кровова људи."[905] Набрајајући

[895] *Isto*.
[896] *Isto*.
[897] *Isto*.
[898] Oskar Davičo, „Marginalije povodom jednog vekovnog ljudskog sna i današnjih pregovora o primirju", *Književne novine*, 10. 7. 1951, str. 1, 3.
[899] Zoran Mišić, „Još jedno popodne sa Maldororom", *Svedočanstva*, 14. 6. 1952, str. 14.
[900] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 167.
[901] *Исто*.
[902] *Исто*, стр. 168.
[903] *Исто*, стр. 169.
[904] *Исто*, стр. 170.
[905] *Исто*.

затим где се све овакав третман малдороровских тема проналази у светској, највећма француској књижевност, Мишић коначно прелази и на шире културолошке проблеме, што је семантички простор којим се Павловић у свом тексту све време креће. Међутим, уместо Павловићеве отворене скепсе и антрополошког песимизма, Мишић рекреира потребу за синтезом, не називајући је надреалистичком или марксистичком: „Искуство је показало да је сваки тотални револт у суштини ефемеран и води нихилистичком самоуништењу, или се претвара, као што то с правом истиче Ками, у најтуробнији и најбаналнији конформизам."[906] Поезија, међутим, истиче Мишић, не може без превратничке енергије, поготово савремена, која „већ годинама болује од инсуфицијенције енергије, од хроничне сањивости, од недостатка превратничког импулса. Поезија живи од хиперболе, од заноса, и свака *умереност*, свака грубља рационална интервенција може бити кобна по њу."[907] У овом одбацивању рационалистичке интервенције Мишић се открива као заступник надреалистичке манифестне поетике, коју су тих година највише заступали Оскар Давичо, Душан Матић и Марко Ристић, тих почетних модернистичких година „упорни борац против рационализма којим се, по њему, не може до краја схватити уметничко стваралаштво"[908]. Због тога је и Мишић, у приказу *Књижене политике*, писао за њега да је „Доситеј једне антирационалистичке мисли и кодификатор антидогматичарских ставова"[909].

Тек у овом кораку, Мишић показује зашто му се „Павловићева дефиниција Малдорора чини помало упрошћена"[910]. Зато аутор предлаже да се малдороровско искуство разградње вредности синтетише у нови хуманизам: „далеко од тога да се Малдорор искључи из дефиниције хуманизма, која се данас на свим странама, па и код нас, изграђује, ја мислим да је много пречи наш задатак борити се да у ту дефиницију укључимо и малдороровски аспект човека"[911]. Мотивска структура ове тезе већ пресликава, у ширим цртама, надреалистичку интерпретацију Лотреамоновог дела, али Мишић се ту не зауставља већ директно, као асоцијацију, преноси цитат који приписује и Хегелу и Енгелсу: „*зло је облик у коме се указује моторна снага историског развоја*"[912]. Ово критичко допуњавање Павловићевих теза зато показује да се послератни модернизам у том тренутку не може (или не сме) концептуализовати изван наслеђа међуратних надреалиста, те да увек, у својој културолошко-филозофској подлози, мора укључивати марксистичку компоненту – не и стаљинистичку. Она представља позитивни, трећи пол дијалектичке једначине. Ако су наслеђене вредности биле хегеловска теза, Малдоророва филозофија антитеза, марксистички комунизам (или социјалистичка демократија, што је израз који се у том тренутку користи) биће синтеза. Зато аутор текст завршава у позитивном, али и помало проповедном тону: „Да би неко одиста постао побуњеник, није довољно да има само рушилачког жара: треба да зна одакле, у чије име и против чега подиже буну."[913] Ова напомена као да показује шта је било неопходно да садржи Павловићев текст: (пропагандно) одређивање шта је излаз из кризе хуманитета, а тај излаз надреалистички идеолози готово увек су приписивали, мање или више директно, југословенском политичком експерименту. У том смислу парадигматичан је одговор Марка Ристића на позив да се прикључи раду америчког „Конгреса за слободу културе", организације која је окупљала антистаљинистички оријентисане европске интелектуалце и уметнике. Ристић своје одбијање у закључку мотивише управо неопходношћу марксизма у једначини новог хуманизма и културне слободе: „једино *здружене са револуционарном акцијом* […] идеје аутентичног истраживања и изражавања 'основних дата човечјег положаја', ма како биле

[906] *Исто*, стр. 172.
[907] *Исто*.
[908] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 132.
[909] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 162.
[910] *Исто*, стр. 173.
[911] *Исто*.
[912] *Исто*, стр. 174.
[913] *Исто*.

превратничке, ма како биле дохватљиве, могу тежити своме испуњењу. А марксизам остаје једина револуционарна метода која се држи пред прождирућим нужностима времена."[914]

Одговором Миодрагу Павловићу Мишић је започео низ полемика које је водио готово до краја те године, односно до забране изласка *Сведочанстава*, чији последњи број[915] је изашао 1. новембра те године. Текст који је изазвао највише полемичких одзива био је „Ипак се креће" (објављен 12. јула), преглед новопокренутих часописа. Као мотивацију за ову врсту текста, које није писао неко време, наводи да је „поучно бацити тај ретроспективни поглед управо данас, у јеку полемичких окршаја и књижевних контроверза које су се тако нагло и неодољиво распламсале; ако низашта друго, а оно бар ради оног сазнања до кога многи још нажалост нису дошли, или не желе да дођу: да смо за те две године ипак кренули напред, да смо већ обезбедили основне предуслове за слободан развој једне одиста савремене литературе, која је већ на помолу."[916] Ако ову мотивацију упоредимо са прегледима часописа које је писао претходних година, видеће се да је и она програмски оријентисана, али се сада гласила одмеравају у складу са модернистичком поетиком, па ће и основа вредновања бити таква, као и у тексту о *Лирици* Бранка В. Радичевића. Овом приликом, међутим, Мишић ће успутним критичким опаскама одговорити (у једној фусноти) и на сатиричну критику из пера Бранка Ћопића, али и навести да упркос томе, многи бивши реалисти постају модернисти и таквих је „искрених или стратешких, преоријентација сваким даном све више, и оне су симптом да се и у редовима наших 'напредних конзервативаца' ипак нешто креће".[917] Ако наслов чланка сагледамо из реченице која га објашњава, видећемо и његову полемичку оштрицу: он готово да проглашава победу у борби литерарних фракција. У том контексту, Мишић је похвалио књижевнокритичке радове у загребачком часопису *Кругови*, који, са своје стране, оспорава Зоран Гавриловић у *Књижевним новинама*, написавши да се у њему формира „нови шаблон антидогматичарства"[918]. Са друге стране, часопису *Трибина*, такође из Загреба, Мишић замера ангажовање Радослава Ротковића, ког је као слабог песника и пре критиковао[919], чиме је ефектно одговорио и на његове нападе управо са страница ова два гласила[920]. Такође, овом листу је замерио и текст историчара Славка Голдштајна јер је „прогласио контрареволуционара Артура Кестлера за социјалисту и написао му ватрени панегирик"[921]. Кестлер је, подсетимо се, један од аутора зборника *Бог који је пао* (The God that failed), а негативно о њему, као оснивачу „Конгреса за слободу културе", писао је Марко Ристић у претходно поменутом одговору овој организацији, рекавши да наступа „са екстремним, једностраним и агресивним не само антисовјетским него и антикомунистичким тезама, на линији пропагирања 'превентивног рата'".[922] Мишић зато претпоставља да се ради о необавештености аутора, али поставља и питање које има политичку тежину (поготово ако узмемо у обзир нападе на ово гласило): „није ли редакција зато ту да буде и одговорна: обавештена?"[923] Овом идеолошко-политичком будношћу, Мишић се ипак, макар и успутно, сврстао међу ауторе који су, попут Давича у односу на часопис *Младост*, негативне оцене износили не само из поетичких разлога. Коначно, на самом крају текста Мишић се осврће и на кратковеки лист *Записи: из књижевности и културе младих*, коме одриче вредност не видећи

[914] Marko Ristić, „Sloboda kulture", *Svedočanstva*, 31. 5. 1952, str. 2.

[915] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965,* Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 144.

[916] Zoran Mišić, „Ipak se kreće", *Svedočanstva*, 12. 7. 1952, str. 13.

[917] *Isto*.

[918] Према: Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 119.

[919] Zoran Mišić, „Martovski broj časopisa 'Mladost'; Najnoviji broj časopisa 'Stvaranje'", *Književne novine*, 20. 4. 1948, str. 4.

[920] Radoslav Rotković, „Modernizam i moderno", *Tribina*, 1/1952, str. 14; Isti, „Kritika na malo i na veliko", *Krugovi*, 1/1952, str. 75–80.

[921] Zoran Mišić, „Ipak se kreće", *Svedočanstva*, 12. 7. 1952, str. 13.

[922] Marko Ristić, „Sloboda kulture", *Svedočanstva*, 31. 5. 1952, str. 1.

[923] Zoran Mišić, „Ipak se kreće", *Svedočanstva*, 12. 7. 1952, str. 13.

„каквог има смисла покретати листове без икаквог књижевног критеријума, као што је овај, које почетници издају за почетнике”[924]. Миодраг Глишић и Александар Поповић[925] су оштро одговорили на ове Мишићеве речи, узевши свој часопис у одбрану, али полемика није даље развијана.

Аутору *Сведочанстава* одговорио је већ помињани Зоран Гавриловић у *Књижевним новинама*, текстом врло оштрог наслова „Критика и критизерство”, у коме је одбацио и Мишићеве негативне критике поезије Бранка Ћукића и Риста Ратковића. О Ћукићу је Мишић написао приказ врло оштрог наслова „Поезија мисли пролазних и без значаја” (*Политика*, 3. 8. 1952). Импресионистички започевши текст, као онај о поезији Бранка В. Радичевића, Мишић Ћукића сврстава међу интимисте: „Увек тај исти штимунг, нежан и мек, те исте мисли, ситне и безначајне.”[926] Наводећи, као и сваки пут када пише о овом типу поезије, њену анахроност, Мишић ову оцену поткрепљује примерима из историје светске књижевности. Ћукићев дугачки стих такође одбацује, поредећи га са поезијом „Франсиса Жама, Пегија, Клодела или Т. С. Елиота”, који природу, Ћукићев омиљени мотив, нису „никада одевали у толико изношено рухо и зачињавали тако престарелим, конвенционалним мудровањима”.[927] Да би то прецизније показао, Мишић је чак навео и три строфе из Елиотове поеме „Пуста земља”, што ипак представља несразмерно поређење јер би и неки други српски песници тог периода, Мишићу поетички ближи, могли такође проћи негативно у таквој компаратистичкој перспективи.

Међутим, кључна оцена је да, поетички гледано, за Ћукића „време се зауставило негде на почетку овог века, када је (код нас) писати стихом неједнаке дужине била већ довољна смелост”[928]. Коначно, у закључку он варира већ изречену оцену о протежности овако анахроне песничке праксе, додајући још нешто конкретнији обрис фигуре „малограђанина”. Интимистичка лирика је „намењена оном такозваном ’малом човеку’, кога, ко зна како и зашто, већ годинама и песници и теоретичари конзервативно настројени замишљају према свом обличју и подобију: тужавог, богобојажљивог, без имало смелости и маште”[929].

Неколико дана касније, Мишић је у *Сведочанствима* објавио ништа мање негативно настројен приказ збирке песама Риста Ратковића *Додири* (1952). Насловљен слично као и текст о књизи Бранка Ћукића („Између једноставног и празног”), приказ садржи и сличне оцене, уз одређене варијације везане за особине Ратковићевог стиха. Он је такође дугачак, реторички и лексички близак новинарским репортажама о урбаном животу, чиме се сврстава у старији тип модерне поезије, испуњен „градском вревом, хуком локомотива и машина, уличном конверзацијом, новом егзотиком космополитских усхићења”[930], што илуструје цитатима из песама Гијома Аполинера. Међутим, такав дугачак и спор ритам одавно је превазиђен: „сада се говори ужурбано, попут телеграфа и у ритму машина”[931]. Коначно, постоје и они песници који су „учинили да је поезија повратила своје превратничке импулсе и магију откровења, своју дубљу мисаону, моралну и сазнајну функцију, и из данашње перспективе њихов значај указује нам се као несравњиво већи”[932]. Међу српским песницима, таква је поезија Растка Петровића. Сврставајући га у први, анахрони модерни песнички израз, Мишић понавља једну од основних естетичких особина поезије – ритмичку организацију – чије одсуство је главни недостатак Ратковићеве поезије: „Када се заприча, заборави да не диктира репортажу за сутрашњи број новина, већ пише стихове, који, ако су и без риме и слободни у фактури, ипак

[924] *Isto*.

[925] Миодраг Глишић, Александар Поповић, „Одговор Зорану Мишићу”, *Записи из књижевности и културе младих*, 3–4/1952, стр. 1–2.

[926] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 158.

[927] *Исто*, стр. 159.

[928] *Исто*, стр. 160.

[929] *Исто*, стр. 161.

[930] *Исто*, стр. 152.

[931] *Исто*.

[932] *Исто*.

треба, на овај или онај начин, да имају неки свој скривени катализатор, неки немерљиви делта икс који их разликује од прозе."[933]

У тематском смислу, Ратковић се од француских представника овакве песничке поетике разликује по социјалним мотивима, што га је између два светска рата приближило социјалној литератури, а након 1945. соцреалистима. Међутим, чак и социјалним мотивима Мишић одриче унутрашњи смисао, описујући их као испразне и неинвентивне. Зато, утврдивши да су Ратковићеви стихови и садржај лишени чвршће организације и песничке снаге, закључује: „Ако између једноставног и празног, у погледу поетске фактуре, има само један корак, онда, у садржајном смислу, између социјалне репортаже оваквог типа и новинарског кича нема ни пола корака."[934] Повезујући ту оцену са историјом српске поезије, што све чешће постаје случај у његовим текстовима, Мишић додаје да таква „спрега између модернизма, сасвим безазленог и у сваком погледу укроћеног, и псеудосоцијалне лирике је један од ваљда најнепријатнијих видова наше литературе између два рата"[935]. Дијахронијска перспективизација једне критике, која има дневни смисао, показује њено полемичко језгро – она преко одабира лошег представника супротстављеног поетичког табора треба да дискредитује и традицију на коју се тај табор позива.

Исти мотив, само у супротном полемичком смеру, као да је водио Зорана Гавриловића приликом писања текста „Критика и критизерство". По његовом суду, динамика којом се развијала књижевна критика у претходним годинама донела је и одређене негативне појаве, чији је симптом управо сарадник *Сведочанстава*: „наша се критика у последње време нарочито, у негативном смислу, обогатила критичким приказима Зорана Мишића"[936]. Његови радови су пример „генералне негације постигнућа 'апологета назовиреализма' и свега оног што у нашој литератури иде одређеним путевима реализма, као потпуна произвољност и естетички импресионизам који нажалост није ништа друго до варијанта старог сензуализма у естетици"[937]. Писани таквим стилом и методом, „Мишићеви прикази не иду путем конкретне анализе, већ најједноставнијим начином произвољних аналогија, тренутних импресија и асоцијација на нечије туђе стварање, помоћу кога треба да се оправда или уништи књижевна материја о којој је реч"[938]. Премда у текстовима последњег заиста има доста примера трансфера ауторитета (поготово у осетљивијим полемичким ситуацијама), као и стила који се може одредити као сличан импресионистичкој критици, Гавриловићева оцена о одсуству анализе нема покриће. Она је, међутим, развијена у опреци са помињањем естетичких доктрина, да би се оспорили и други радови њему сродне „књижевно-теориске и идеолошке групације"[939]. У том смислу, ако Гавриловићев опонент „воли произвољност […] и зато му је могуће да се лако и еластично креће у неодређеном"[940], онда се то односи и на целу групацију критичара и есејиста који објављују у *Сведочанствима* и другим модернистичким гласилима. Из естетичке перспективе, њихов метод је неадекватан: „Када се естетички судови сведу на непосредну импресију са покушајем негације рационалног, тада је критичару све дозвољено и све могуће."[941] Уз то, наставља критичар *Књижевних новина*, он је и програмски искључив, што није нетачно, али је далеко од тога да се Мишићев метод своди „на принцип подражавања и тражења уметничких квалитета у ономе што је, бар у намери, што даље и супротније контроли рационалног"[942]. Завршетак Мишићевог текста о Ристићевој књизи, као и учестало истицање квалитета поезије Томаса Стернса Елиота, за добронамерног критичара био би довољан сигнал да Мишић није ирационалиста, али је његовом противнику било стало да

[933] *Исто*, стр. 153.
[934] *Исто*, стр. 155.
[935] *Исто*, стр. 156.
[936] Zoran Gavrilović, „Kritika i kritizerstvo", *Književne novine*, 16. 8. 1952, str. 3.
[937] *Isto*.
[938] *Isto*.
[939] *Isto*.
[940] *Isto*, str. 4.
[941] *Isto*.
[942] *Isto*.

оспори програмски ирационализам, и преко њега значај надреалиста у српској књижевности. Зато он истиче: „Друго је питање да ли је овај естетички принцип ирационалног као основне уметничке вредности логички могућ; он бар омогућује потпуно произвољне асоцијације и класификације, као што је повезивање поезије Ристе Ратковића са струјањима у француској књижевности, олако стављање Валерија уз Аполинера итд.”[943] Због свега тога, Гавриловић закључује да су Мишићеви текстови пример не критике, већ „критизерства”, као несолидне и неутемељене варијанте ове књижевне дисциплине, која ипак мора бити фундирана у чврстим естетичким принципима.

Зоран Мишић је одговорио на овај текст (додуше претежно прескочивши други, „Границе и оквири”, у којем је Гавриловић на знатно утемељенији начин образложио своју негацију надреализма[944]), тиме отпочевши једну од дужих полемика које је водио. Наслов текста, иронијски дугачак, показује да је у фокусу више елемената: „Неколико ’нехајних’ асоцијација о Бранку Ћопићу, реализму, ирационализму, модернистима и осталим ’вукодлацима’, а у виду одговора Зорану Гавриловићу”. На почетку, Мишић побија све непосредне мотиве настанка Гавиловићевог текста, ситуирајући његову мотивацију у питање вредности Бранка Ћопића и реализма као поетике. Отуда, он прво појашњава мотиве сопственог негативног и кратког осврта на писца *Глувог барута*, који је, испоставља се, извануметнички: „парафразирајући ред по ред популарну Куленовићеву сатиричну песму ’Збор дервиша’, Ћопић је оштрицу Куленовићеве сатире, управљене на Информбиро, једноставно усмерио на известан број наших писаца тзв. ’модерниста’ (термин који је већ одавно постао бесмислен), прогласивши их тако за народне непријатеље”[945]. Следећи начелни Гавриловићев аргумент, сматра Мишић, јесте генерална негација рационалног елемента у књижевном стваралаштву. Да би ово оповргао, Мишић наводи низ примера из својих дела, од којих смо неке већ навели (крај приказа Ристићеве *Књижевне политике*). Затим, да би показао и да је његово разумевање текста о песмама Риста Ратковића такође лишено поуздане основе, он цитира сопствене реченице у којима описује поетику једноставног, да би показао да проблем није поетички начелан, већ уско везан за квалитет само Ратковићеве поезије. Након навођења сопствених цитата, Мишић, препознавши да Гавриловић пише под утицајем Милана Богдановића (коуредника *Књижевних новина*), као један од нових аргумената против лирике „меког и нежног штимунга” наводи управо Богдановићеве тезе из текста „Малограђанске преживелости у лирици” из 1933. године. Тиме је покушао да покаже да унутар реалистичког табора постоји унутрашња несагласност. Као и Богдановић пре готово две деценије, тако и Мишић истиче да је таква поезија у суштини антиреалистичка, што представља шлагворт за поновљену оцену из текста „О смислу и бесмислу...” да „између малограђанског конзервативизма и конзервативизма квази-марксистичког типа постоји само један корак”[946].

Коначно, како је у наслову текста наговестио да ће изрећи суд и о Бранку Ћопићу, Мишић подсећа на приказ филма „Мајор Баук” и оцену Ћопићевог реализма изнету у њему, коју сада проширује на његово целокупно стваралаштво. Одајући му признање да јесте један од водећих прозаиста у српској књижевности, он ипак истиче: „Бранко Ћопић наставља традиције наше тзв. сеоске приповетке прошлог века не уносећи у њу никакве битније промене, осим декоративног (и декларативног) карактера; од ’Наше књиге’ Жике Милићевића наовамо, његов жанр није се много изменио. Таква врста регионалне ситнореалистичке литературе у очитој је декаденцији према нашем реализму XIX века, а у односу на савремену приповедачку прозу М. Крлеже, И. Андрића, Р. Маринковића и других реалистичких писаца наших дана, она одиста претставља већ данас приличан анахронизам.”[947] Тиме је, по први пут експлицитније, Мишић своје виђење реализма проширио и на поље домаће прозне

[943] *Isto*.

[944] Zoran Gavrilović, „Granice i okviri”, *Književne novine*, 31. 8. 1952, str. 4, 6.

[945] Zoran Mišić, „Nekoliko ’nehajnih’ asocijacija o Branku Ćopiću, realizmu, iracionalizmu, modernistima i ostalim ’vukodlacima’, a u vidu odgovora Zoranu Gavriloviću”, *Svedočanstva*, 6. 9. 1952, str. 5.

[946] *Isto*, str. 6.

[947] *Isto*.

књижевности, напустивши терен програмског и критичког бављења поезијом. Зато његова оцена о анахроности Ћопићеве приповедачке поетике има већи значај за разумевање ауторовог књижевнотеоријског становишта. Оно је, што се из овог примера види, доследно модернистичко, али у књижевноисторијском контексту представља релативан изузетак по свом негативном суду јер је демантован превасходно доцнијом рецепцијом Ћопићевих дела у српској књижевној критици и историји књижевности, као и постојаним присуством реалистичког приповедања у српској прози друге половине 20. века (а и данас). Отуда, Мишићева књижевноисторијска и књижевнотеоријска уопштавања делују меродавније у контексту поезије него прозе. То може бити и разлог зашто овај текст није уносио у своје потоње изборе критика.

Оштри одговори на овај текст објављени су у *Књижевним новинама* од 14. септембра, из пера Скендера Куленовића (који је у Мишићевом тексту само споменут) и Зорана Гавриловића. Куленовић, у тексту ироничног наслова „Avec un petit sourice" (што би у слободном преводу значило „Са једним малим мишем" и представља алузију на Мишићеву замерку да Ћопић не зна добро француски па му отуд ни сатирична песма о модернистима није успела[948]), Мишићу пребацује превасходно лоше идеолошке намере, чиме покушава да поетички спор преведе у политички. Зато наводи: „Ријеч је о једном, потпуно јасно испољеном, покушају да се деградира литература Бранка Ћопића, и преко ње (а то и јест битни и свјесни, само закамуфлирани смисао тога покушаја) и једна одређена, али нажалост критички још неосвијетљена, литература, настала углавном у току ослободилачког рата и послије њега; притом ја наравно могу да мислим на стварно умјетничка остварења те литературе, по којима она једино и може бити стварна литература и у коју иду и многа достигнућа Ћопићева."[949]. Књижевноисторијски гледано, ова Куленовићева реченица би се могла односити на соцреалистичку књижевност, али додатак да је настала и у „току ослободилачког рата" означава искључиво књижевност о том рату, што значи да Мишић индиректно негира и наратив о партизанској борби[950], без обзира на вредносно ограђивање у другом делу реченице, јер сем романа *Песма* Оскара Давича (објављеног те године) и нема других прозних дела ове тематике која нису реалистичка. У том контексту, Куленовић реалистичкој поетици покушава да припише ексклузивитет једне сакралне теме што би, у коначници, дало повлашћен статус реализму у књижевности као целини. Тек у другом делу свог кратког текста, он покушава да оспори сличност Ћопићевог приповедачког проседеа са наслеђем сеоске приповетке, указујући да је контекст у којем га треба сагледавати „традиција наше модерније приповједачке прозе (за мене је у том погледу највидљивији утицај Андрићев на Ћопића)", што није оцена која је нетачна, осим у значењу придева „модеран" које је у овом случају више темпорално него поетичко, али не негира (ако је то аутору и било важно) Мишићев суд да је Андрић као прозаиста ипак модернији. Коначно, Куленовић наглашава и да је Ћопићева проза „у својој бити лирска и често фина лирска проза, да му је чак и фабула већином у право лирски крха"[951], што би требало да буде и одговор на подразумевани, али неизречени смисао Мишићеве опаске о анахроности, али је истовремено и сигнал темељног неразумевања самог појма „лиричности". Све то показује да је, макар из Куленовићеве перспективе, поетички спор било тешко водити у естетичко-поетичким оквирима.

То је покушао Зоран Гавриловић у свом последњем реаговању, којим је и завршио полемику, навевши на крају текста: „дискусија са Мишићем је за мене завршена, уколико се не појаве неки битно нови моменти, у шта морам да сумњам"[952]. У овом тексту вероватно је најзанимљивије место Гавриловићево нехотично признање да је Мишићево повезивање Богдана Поповића и поратних реалиста делимично и основано јер из перспективе научне

[948] Видети фусноту бр. 1 у: Zoran Mišić, „Ipak se kreće", *Svedočanstva*, 12. 7. 1952, str. 13.

[949] Skender Kulenović, „Avec un petite sourice", *Književne novine*, 14. 9. 1952, str. 4.

[950] Што не одговара чињеницама, ако узмемо у обзир Мишићеве текстове из 1945. године (видети у претходном поглављу),

[951] Skender Kulenović, „Avec un petite sourice", *Književne novine*, 14. 9. 1952, str. 4.

[952] Zoran Gavrilović, „Još jedan 'branilac' realizma, *Književne novine*, 14. 9. 1952, str. 6.

естетике, којом се Гавриловић доцније и бавио у својој академској каријери, он пише: „А једном приликом покушаћу да објасним З. Мишићу и Р. Константиновићу да дијалектички греше кад се тако олако и са презиром односе према Богдану Поповићу.”[953] Ова успутна реченица, међутим, ипак показује да међу становиштима заступника систематичног разумевања лепоте као чвршће естетске категорије има сличност без обзира на идеолошке разлике.

У наставку аутор оспорава главне Мишићеве тезе, о Ћопићевој поетици и сопственом не-ирационализму, такође на доктринарно-естетички начин. Гавриловић истиче да „ми другу прозну литературу сем реалистичке готово и немамо”[954], односно да Мишићево инсистирање на борби за рационализам показује неразумевање овог појма јер је још „Хегел у свом категоријалном свету тачно одредио појам рационалног, који има много дубље и коренитије значење од простог разумског и значи основну функцију човековог делања”[955]. Сажимајући његове преостале аргументе, такође изведене на сличан начин, Гавриловић поентира закључком да „ако је тражење *смисла* у поетској слици смешно, ако су ’гајде смисла’ досадне и антилитерарне, онда је Мишић непоправљив естетички ирационалиста”[956]. На тај начин, млади сарадник *Књижевних новина* такође покушава да превазиђе поетички смисао полемике, али не преласком у идеолошко-политичку раван већ у раван естетике као филозофске дисциплине која претендује на откривање законитости, где помињање Хегела као ауторитета треба да покаже да у озбиљнијој расправи Мишић, а са њим и модернисти, бивају поражени. Гавриловићеви аргументи, међутим, објективно имају само контекстуално-историјски значај јер показују две важне особине тадашње књижевноисторијске и књижевнотеоријске ситуације. На првом месту, опаска о превласти реалистичког модела у историји домаће прозне књижевности показује да читав један велики и важан део међуратног прозног стваралаштва готово и да не постоји у јавној свести, док инсистирање на нормативним естетичким доктринама показује да још увек у српској филозофској науци није дошло до рецепције модернистичке естетичке мисли која би обухватила и авангардно наслеђе. У том контексту, може се закључити да теоријска природа Мишићевог модернизма мора довести како до одређених теоријских пробоја, тако и до поновног откривања проскрибоване књижевне традиције јер постојећи књижевноисторијски и књижевнотеоријски оквири нису за њега адекватни, о чему ће више бити речи у наставку.

Овом полемиком завршио се активни вид његовог учествовања у књижевној продукцији те, 1952. године, која се у књижевноисторијском смислу приближавала свом врхунцу. Као година која је у много чему означавала промену, она је довела и до привремених разрешења али и затишја. На првом месту, дошло је до сукцесивних обустава излажења прво *Књижевних новина* (последњи број „зелене серије” објављен је 28. септембра), а крајем године и *Сведочанстава* (након броја од 1. новембра), након процене партијских форума да борба мишљења не иде у жељеном правцу.[957]

Уједно, у периоду између забране *Књижевних новина* и забране *Сведочанстава* збио се најважнији догађај у контексту даље историје сукоба између реалиста и модерниста – Трећи конгрес књижевника Југославије. Овај скуп „одржан је у Љубљани од 5. до 7. октобра 1952. и био у знаку два кључна материјала: новог Статуса и реферата Мирослава Крлеже ’О слободи културе’.”[958] Након овог конгреса, током новембра месеца, одржан је и Шести конгрес КПЈ, на коме се Партија, која је у склопу борбе против централизма и бирократизације променила име у Савез комуниста Југославије, „определила за борбу мишљења као алтернативу дотадашњем административном и наредбодавном деловању у области стваралаштва. У

[953] *Isto*.
[954] *Isto*.
[955] *Isto*.
[956] *Isto*.
[957] Више о томе у: Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965,* Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 144–145.
[958] *Isto*, str. 146.

конгресним материјалима изнети су ставови скоро истоветни са онима који су се чули на највишем скупу југословенских писаца о проблемима слободе стварања и о борби мишљења."[959] Међутим, сам генерални секретар Партије, Јосип Броз Тито, ипак је релативизовао овакве тезе, упозоривши „на појаве 'кривог' схватања демократизације друштва, на 'разне теоријице о слободи овог или оног' и на расплињавање и замагљивање идејности 'не само изван већ и унутар Партије'."[960] Тиме је на овом конгресу потврђен став „да апсолутне слободе стваралаштва не може бити уколико оно није у складу са владајућом идеологијом социјалистичке културе и у служби специфичног југословенског садржаја"[961]. Као централни догађај Конгреса, реферат Мирослава Крлеже изазвао је и делимично изненађење, што се може видети из накнадних примедби да није био достављен довољно унапред да се сви учесници подробније упознају са њим и спреме за дискусију. На те критике, Милан Богдановић одговорио је да је циљ био да се главне теме Конгреса „преко једног начелног реферата, који ће начелно да покрене све горуће проблеме овог тренутка и проблеме уопште који стоје пред литературом у социјализму, уђе у начелну дискусију о тим проблемима".[962] У том смислу, може се оправдано претпоставити да је садржај овог текста био усаглашен са вишим инстанцама моћи и није било предвиђено да се у дискусији темељније доведе у питање. Због тога његове основне тезе треба разумети као темеље културне и књижевне политике за наредни период – испоставиће се само наредну годину.

Крлежа на почетку излагања поставља питање које се тиче односа нове југословенске геополитичке реалност и литературе: „Да ли је наша књижевност на висини оне политичке концепције, то јест њеног субстанцијалног остварења, које представља класичну антитезу свеукупној нашој научној, књижевној, мисаоној или умјетничкој, романтичној схематици из филистарског, паланачког, малограђанског периода деветнаестога стољећа?"[963] Овим речима Крлежа као да пресуђује једној поетици, коју је Мишић полемички називао „меким и нежним штимунгом", а која представља синтезу романтичарског и парнасистичког песништва. Уз ову поетику, Крлежа се критички врло оштро осврће и на соцреализам, да би ове две поетичке формације повезао под појмом конзервативизма и идеализма, као књижевнотеоријске и стваралачке обрасце које треба одбацити ако књижевници желе да представе јединствену југословенску реалност. Соцреализам се описује квазирелигијским терминима, који су у полемикама пре конгреса већ забележени, што додатно треба да совјетску књижевну доктрину прикаже као антиматеријалистичку, а тиме и антимарксистичку. У том смислу, да би негирао совјетски културни модел, Крлежа, попут Давича претходно, ревалоризује ларпурлартизам, али само у његовом историјском контексту, чиме за нову југословенску уметност покушава да пронађе традицијско утемељење: „Да је стваралачка замисао 'умјетности ради умјетности' – безидејна, ту су паролу избацили апологети реакционарне грађанске умјетности зато, јер l'art pour l'art-исти на својим штилебенима нијесу његовали култ црквеног мистерија и државотворног патоса код освајања колонијалних земаља."[964] Као таква, неупотребљива „за грађанску класу као пропаганда, ова умјетност није постала масовном никада, а уколико у њеним сижеима има реалистичке поезије, а по својим великим именима онда доиста јесте реалистичка и поетска, он ни по чему није декадентна"[965]. Премда превасходно говори о сликарству у овом делу свог реферата, индиректно бранећи стваралаштво Сезана и Ван Гога од совјетске осуде, Крлежа суштински редефинише смисао и улогу првих заступника модернистичке уметности у једној социјалистичкој перспективи. Са друге стране стоји доктринарна соцреалистичка уметност, која је показала „да се жанр-сликарским кичем и

[959] *Isto*, str. 153.

[960] *Isto*.

[961] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 27.

[962] „Diskusija o referatu Miroslava Krleže", *Svedočanstva*, 18. 10. 1952, str. 15.

[963] Miroslav Krleža, „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani", *Republika*, 10–11/1952, str. 207.

[964] *Isto*, str. 216.

[965] *Isto*, str. 218.

бескрајно досадном публицистичком иконографијом не могу уништити већ постигнути валери умјетничких остварења и спознаје”[966]. У том контексту, Крлежа повлачи паралелу између стаљинизма и нацифашизма као непријатеља уметности: „Национални социјализам или фашизам италијански у том погледу нису били естетски оригинални. Преузели су шеме од социјалне демократије и префарбали их за своје олигархијске и империјалистичке потребе”[967]. Спрам свих њих стајао је, као и у Давичовој „Поезији и отпорима”, ларпурлартизам.

Након што га је рехабилитовао у историјском контексту, као пасивну опозицију империјализму, Крлежа је отворио простор и за међуратну уметност, такође проказану са оба тоталитаристичка пола: „Све теорије о ’изопаченој умјетности’ су клерикалног и социјално-демократског[968] подријетла. Ношене неодређеном идиосинкразијом широких провинцијалних маса у односу, као што се писало – спрам ’болесних, сифилистичких и борделских’ продуката велеграда”.[969] Овој идиосинкразији Крлежа придодаје и инкохерентност идеолошког типа, јер се одређени западноевропски аутори који подржавају спољнополитички курс Совјетског Савеза не обухватају ждановистичким оптужбама, за разлику од њихових поетичких сродника: „Сувремени социјалистички естета нема права да пориче горућу жирафу Далијеву као суреалистички бесмисао, пропагирајући истодобно Пикаса или Пол Елијара. То није логично.”[970] Хрватски књижевник поентира речима да „Указима и ултиматумима скидају се главе, али се не ствара Умјетност.”[971]

Након оваквог обрачуна са соцреализмом, у историјском и поетичко-теоријском смислу, Крлежа финални део свог реферата посвећује југословенској ситуацији. Југословенски експеримент, подвлачи он, настао је доследним спровођењем лењинизма, који је „као логична примјена Марксових теза, стопостотна западноевропска доктрина, коју је наш западноевропски народ као такву програматски примио и на темељу социјалистичке револуције остварио у облику социјалистичког устава”[972]. Овим далекосежним речима, Крлежа је формулисао идеолошку основу окретања западноевропској уметности, за коју се имплицитно заложио и Зоран Мишић, већ од текста „Панике и снови” годину дана пре Крлеже, док је идеолошку привлачност Москве окарактерисао као аномалију насталу услед пасивности западноевропских марксиста. Услед ње је „дошло до аберације у односу снага, и да је политичко магнетско поље Москве превладало снагу интелектуалне гравитације западноевропске”, што је „само по себи трагично”.[973] Овим је Крлежа сигнализирао да ће југословенска култура припадати цивилизацији Запада (упркос одрицању супстанцијалности таквих геополитичких одређења), чиме се финализује, чак и у марксистичкој схеми материјалне базе и културне надоградње, процес започет економским отварањем према западним силама 1948/1949. Тиме је опредељена и природа југословенске и српске књижевности: она мора бити социјалистичка у идеолошком смислу, али слободна у естетском, што значи сродна западноевропском модернизму. Тим више, она према самом европском модернизму мора деловати као знак распознавања. Тако би се могао разумети следећи резолутни задатак који се домаћој књижевности намеће: „Наша социјалистичка књижевност има да брани јужнословјенски социјалистички status quo, јер тиме брани наш социјалистички, а према томе и наш народни и културни опстанак. Наша социјалистичка књижевност треба као умјетничка пропаганда пред иностранством (које о нашој књижевности и о нашој умјетности појма нема), да серијом својих дјела доказује, како смо се ми одувијек, откад нас има, борили за слободу умјетничког стварања, за симултанитет стилова, за начело слободног изрицања

[966] *Isto*.
[967] *Isto*, str. 219.
[968] Када пише о социјалдемократији, Крлежа мисли на Другу социјалистичку интернационалу, нап. Н. М.
[969] Miroslav Krleža, „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani”, *Republika*, 10–11/1952, str. 227.
[970] *Isto*, str. 228.
[971] *Isto*, str. 230.
[972] *Isto*, str. 234.
[973] *Isto*.

мишљења, по црти свог неовисног моралног и политичког увјерења."[974] Ако из ове перспективе погледамо упадљиву сличност наслова поменутог Ристићевог текста из *Сведочанстава*, назива америчке организације и Крлежиног реферата, видеће се скривени политички смисао новог лика југословенске литературе.

Истовремено и пропаганда и симултанитет стилова, нова домаћа књижевност треба да обликује несврстани, дакле антиимперијалистички и социјалистички лик југословенске културе тако да се она препозна као наследница најпрогресивнијих западних културних тенденција. Истовремено, она „не треба да буде имитацијом западноевропском, јер се она данас не јавља као дјело у оквиру политичке и културне имитације страних узора и јер треба коначно да проговори својим властитим гласом"[975]. Другим речима, док се од културних утицаја из совјетског блока Југославија ограђује у име идеолошке чистоте, од утицаја са Запада она треба да се огради у име антиимперијализма. Он то додатно истиче културноисторијском рекапитулацијом југословенске посебности: „Супериорност западноевропског духа пратила је криминалне побједе појединих империјализама као сјенка и та велебна зграда западноевропске цивилизација градила се на костима поражених и згажених народа, међу којима смо, нажалост, били и ми […] Величина Византије и Цариграда, Ахена и Млетака, Латерана и Беча и Будима била је условљена нашим поразима, и зато наш случај није, нажалост, идентичан са западноевропским варијантама побједе оружја и духа, јер ми спадамо у категорију оних цивилизација, које се нису могле развити зато, јер су им туђинске снаге оспоравале право на морални и материјални опстанак."[976] Није тешко препознати у овим речима кључне тезе текста за каталог изложбе југословенске средњовековне уметности (о којима смо већ писали), док је теза о културној посебности балканских или јужнословенских народа била опште место међуратне есејистике, додуше не толико оне леве оријентације, што свеукупно показује да кључне идеје Крлежиног реферата нису превратничке у апсолутном смислу већ сублимирају ставове који су изношени у јавност у дужем временском низу, најдинамичније од јануара 1950. године. Ако њима прибројимо и посебно важну напомену да наша књижевност не треба да буде имитација западноевропске, што је често помињала реалистичка страна у борби између *Књижевних новина* и *Сведочанстава*, постоји довољно разлога за закључимо да је Крлежин реферат требало да представља финале тзв. борбе мишљења. Југословенска културна политика, а тиме и књижевна, у постојећем државном положају требало је да функционише на основама које су прописане овим текстом.

У том смислу се може гледати и на гашење листа *Сведочанства*, недуго након гашења *Књижевних новина* јер је истовремено најављено оснивање јединственог, заједничког листа који ће током наредне године излазити под симболичним називом *Нова мисао*. У њему ће се наћи представници обе фракције, што показује да ће и књижевност дефинитивно задржати свој поетички дивергентан лик, са благо доминантнијом позицијом модернизма у односу на реализам. У историјској перспективи, може се рећи и да је овим завршен међуратни сукоб на књижевној левици, на исти начин на који је и започет. Ако је до делегитимизације надреалистичке књижевности дошло због налога из једног страног центра политичке моћи, потреба раскида са истим тим центром довела је и до поновне легитимизације. Овај политички моменат делује одлучујуће и на оквире слободе књижевног стваралаштва: „Крлежа говори о апсолутној слободи стварања али, у складу са владајућом политичком праксом, истиче нормативе за заснивање једног југословенског социјалистичког културног медија; он, дакле, захтев за апсолутном слободом ипак ограничава, намећући му одређене (друштвене, односно политичке) садржаје"[977].

[974] *Isto*, str. 238–239.
[975] *Isto*, str. 241.
[976] *Isto*, str. 242.
[977] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 150.

Превладавање надреализма и заснивање сопственог модернистичког програма

Након коренитих промена које су програмски најављене документима Трећег конгреса књижевника Југославије и VI конгреса КПЈ (након којег је она, у духу децентрализације променила име у СКЈ), године у којима ће Зоран Мишић формулисати свој модернистички програм обележио је и специфичан положај књижевности у друштвеној сфери. С једне стране захтевало се од књижевника да буду водећи гласови новог културног идентитета Југославије, а са друге стране економске кризе 1950. и 1952. изазване сушом „утицале су на смањење националног дохотка. Ратом у Кореји 1950. проузрочен је велики скок цена на светском тржишту, који је отежавао набавку индустријских уређаја и сировина"[978], што је свеукупно књигу чинило недоступном читаоцима а часописе економски неодрживим. То се види и из реферата Александра Вуча на поменутом конгресу, који је већином окренут цеховским проблемима књижевника. Истовремено, и на спољнополитичком плану поново су се десиле промене које су утицале на повећан опрез власти према модернистичкој књижевности јер се отворила перспектива нових односа са првом земљом социјализма: „Стаљиновом смрћу, 5. марта 1953, створене су претпоставке за сређивање односа Југославије са СССР-ом и другим социјалистичким земљама."[979] Коначно, децембра 1952. „влада ФНРЈ је предала ноту Апостолској нунцијатури у Београду"[980], којом су прекинути односи Југославије и Ватикана, што представља додатну спољнополитичку чињеницу која може имати и културолошко значење – уколико се присетимо свих антиклерикалних мотива у поратној есејистици, које смо овде приказали. У том контексту, партијска контрола књижевности, посебно преко субвенционисања периодичних гласила, није изгубила на свом суштинском интензитету, али јесте променила свој облик.

Нова књижевна политика огледа се и у редакцијском саставу *Нове мисли*, гласила које је требало да окупи претходно зарађене стране и синтетише нову социјалистичку књижевност. „Као главни и одговорни уредник потписује се бивши уредник 'Књижевних новина' Скендер Куленовић, док Редакциони одбор сачињавају: Милан Богдановић, Добрица Ћосић, Оскар Давичо, Бора Дреновац, Милован Ђилас, Душан Костић и Михаило Лалић."[981] Након неколико бројева, прикључиће им се и Мирослав Крлежа. У првој половини године лист делује конзервативније, али у другој половини „долази до знатног отварања часописа и његове све веће критичности према књижевним и друштвеним појавама"[982]. Тада све чешће у њему објављују прилоге бивши сарадници *Сведочанстава* и заступници антидогматских гледишта: „С. Лукић, П. Џаџић, Б. Михајловић, М. Павловић, З. Мишић"[983]. Таква, привидна јединственост само на површини рефлектује укупан смер нове културне политике, док одређени аутори, попут Рудија Супека, ипак сматрају да „тежња за јединством у остваривању основних друштвених циљева не сме бити запрека борби мишљења и диференцирања"[984], без које је немогуће остварити темељну анализу културног стања и потреба.

У првом, јануарском броју *Нове мисли* Оскар Давичо написао је опширан текст, први у серији сличних под истим називом („Неотпори на дневном реду") у којима се критички односио према млађим књижевницима и критичарима. Први на удару био је Зоран Мишић, који је Давича, како смо већ показали, успутно критиковао поводом његове поетичке недоследности поводом часописа *Младост*. Међутим, као одговор на једну Мишићеву

[978] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 268

[979] *Isto*, str. 256.

[980] *Isto*, str. 254.

[981] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 157.

[982] *Isto*, str. 163.

[983] *Isto*.

[984] *Isto*, str. 175.

реченицу, стари надреалиста написао је више десетина страна, проширујући поједине тезе и у наставку из фебруарског борја *Нове мисли*.

Основна Давичова теза јесте да се не може оптужити за недоследност јер Мишићева дела не рефлектују ставове из „Поезије и отпора". Стари песник истиче да се „ни на једној страници те танке књижице [аутор мисли на сепаратно издање из 1952, нап. Н. М.] неће наћи ред који би се залагао за оно што проповеда Мишић"[985], што свакако представља неутемељену одбрану, иако указује на различите интерпретативне могућности наоко сличних експлицитних поетичких начела. Остале, пак, Давичове замерке упућене Мишићу представљају спој аргумената које је користио Зоран Гавриловић, као представник реалиста, и оптужби које се могу разумети као одступање од политике зацртане Крлежиним рефератом. Давичо се пита „откуд то књижевно неповерење у сопствене креативне снаге паралелно с осионим прецењивањем значаја неколико песмица младих људи који су за њих нашли несумњиво готове подстреке, узоре, па чак и теме заједно с варијацијама, у француској, америчкој, црначкој и италијанској литератури, ако се питам све то, ја не желим да увредим ма кога, већ да сам разумем ову на изглед помало неразумљиву појаву. Јер откуд ту и сад то осећање мање вредности, то збуњено лутање просторима где нико искомплексиран неће ништа наћи за своју невољу и своју глад?"[986] Како је програмски ипак наложено да се креативни подстицаји могу тражити у свим страним књижевностима (при чему се имплицитно не мисли на соцреалистичку), Давичо се истовремено ограђује истичући: „Не проповедам аутархију ако се буним против поетског провинцијализма, антистваралачког, јер нерадног стања духа."[987] Тиме је он поновио осуду коју су износили представници реалиста – да модернистичка књижевност некритички преузима стране, југословенском друштву несаобразне литерарне моделе – што у новим околностима има делимично другачије значење јер сад изградња новог књижевног обрасца укључује и модернизам, али у дозираном облику.

Као једина квалитативно нова замерка на рачун Зорана Мишића зато се истиче подсећање на његове радове пре 1950. године, што заправо представља аргумент ad hominem, односно критику личне недоследности, донекле ублажену чињеницом да није једини који је променио становишта: „Не приговарам Мишићу за ждановистичке заблуде, које, уосталом, нису биле само његове, нити га из злурадости хоћу да подсетим на његове дискусије у клубу *Младих књижевника*, или на чланке, белешке, осврте итд. објављене у првим годиштима *Младости* и *Књижевних новина*. Није све што се тад писало 'ждановизам', али радикалност с којом су се многи одрекли свега што су до пре неку годину мислили, убрзала је настајање пустоши и у њима, пустоши која их лишава снаге нужне да се одупру прихватању и оних идеја за које сам сигуран да не могу бити ни њихове."[988] Другим речима, напуштање соцреалистичке поетике није донело аутоматски нове вредности домаћој књижевности, што показује да и даље постоје врло чврсти отпори према делима прве генерације послератних модерниста, Миодрага Павловића, Васка Попе или Радомира Константиновића, те да се модернистички образац још увек ствара консензусом старих књижевних елита. Због тога се мора закључити и да у дубљим текстуалним слојевима ове полемике носе и генерацијско значење, које се рефлектује и на поетичком нивоу кроз питање места надреалистичке поетике у новој синтези, иако га је, имплицитно, и Мишић бранио у тексту о Малдорору.

Зоран Мишић на критике „првобораца" не одговара директно, делимично и зато што је један део 1953. године провео у Француској, а почео је и да се бави уредничким послом у издавачкој кући „Ново поколење".[989] Отуда и стваралачка пауза која се огледа у чињеници да је први текст објавио тек јуна 1953. године, у шестом броју студентског часописа *Видици*, који

[985] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1969, стр. 109.

[986] *Исто*, стр. 108.

[987] *Исто*, стр. 112.

[988] *Исто*, стр. 117.

[989] „Мишић, Зоран", у: *Енциклопедија српског позоришта*, https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7397 (посећено 02. 03. 2025)

уређује Петар Џаџић. Текст је пригодног повода, написан поводом стогодишњице смрти Бранка Радичевића, али се у њему врло јасно огледају основни принципи модернистичког разумевања традиције. Његов наслов је „Бранко и ми".

Програмско-полемички смисао текста наслућује се већ из уводног упозорења да је о Бранку неумесно „и зазорно говорити у јубиларном тону хвалоспева и општих места"[990]. Као песник поетичке промене и стваралац јасног места „у рату за народни језик и правопис"[991], Бранко и стотину година после смрти мора бити сагледан у контексту нових поетичких сучељавања. Ако узмемо у обзир да се нормативни карактер соцреализма поредио (у Крлежином реферату) са класицизмом, те да је антиклерикализам такође опште место публицистике тог времена, онда Мишићеве речи да је Бранкова поезија проговорила на „утук свој сили мрака и заосталости: лажној и накарадној псеудокласичарској учености, славеносерпском културном назадњаштву, одрођеној интелигенцији, туђинским послушницима из виших грађанских слојева, цркви и њеним феудалним привилегијама"[992] имају смисао културне апсорпције класичног песника у служби савремених борби. Међутим, мимо тог борбеног романтичарског заноса, Мишић истиче да је прави смисао његове поезије у сустицају супротности, због чега за песму „Радост и жалост" истиче да је „право име поезије Бранка Радичевића"[993]. Тиме он пледира на класичну фигуру као носиоца супротних, прожимајућих елемената које проналази код британских романтичара Китса и Шелија, за које тврди да су му поетички ближе од Бајрона. Иако се са овом оценом може полемисати, (премда је и Борислав Михајловић Михиз писао да се са утицајем Бранкове иностране лектире на његову поезију „мало претеривало"[994]) као и са тезом да је у његовим песмама „било веома мало уметничке виртуозности"[995], остаје чињеница да другачије разумевање Радичевићеве поетике показује и другачију позицију у савремености. А она се указује у потрази за новим поетским моделом српске поезије.

Због тога, Бранков стих се тумачи у историјској перспективи. Певање у његовом стилу сто година касније Мишић одбацује као анахроно, али му одаје признање у контексту половине 19. века. Зато истиче да када његова поетика престане да буде предмет неаутентичног подражавања, открије се њена права вредност: „Спотичући се о романтичарске условности, маниризме или просто невештине у његовој поезији, тешимо се да су то застареле, архаичне метафоре; а оне нам, уствари, сметају што су још увек ту, у нашој средини, што још увек нису превазиђене."[996] Тиме се индиректно истиче да они који певају у Бранковом, псеудоромантичарском стилу, а то су песници „меког и нежног штимунга", које Мишић постојано критикује већ три године, не разумеју његов књижевноисторијски смисао. За разлику од њих, „Генерација Црњанског и Милана Дединца наново је разумела Бранка, уткала га у нова сазвучја и тако, вечито младог, још једном подмладила. А наша савремена млада поезија, која је пошла још даље у освајању новог, ни она не може без Бранка: он је у њој њено животворно језгро, залога њене спонтаности."[997] Као језгро модернистичке поезије, Бранково наслеђе живи, дакле, само у оном смислу који му дају модернисти. Оно је, делимично, у његовој улози у културној промени коју је Вукова реформа донела и у том контексту ће Зоран Мишић сразмерно касно (у односу на свој целокупан рад) препознати вредност средњовековног наслеђа (тек на крају ове декаде), али је превасходно у поетичком новуму: „ићи смело напред, сламати старе оквире и дотрајале обрасце оним истим жаром којим је Бранко војевао против назадне мисли свога времена; са његовом младалачком упорношћу

[990] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 175.
[991] *Исто*.
[992] *Исто*, стр. 176.
[993] *Исто*.
[994] Борислав Михајловић Михиз, *Критике и огледи 2*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2021, стр. 128.
[995] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 178.
[996] *Исто*, стр. 179.
[997] *Исто*, стр. 178–179.

крчити нове путеве, али на своме рођеном тлу, не нарамљујући уз туђе кораке, не тражећи себи духовне хране из туђих руку."[998] Овај последњи захтев, за доследношћу традицијама сопствене културе, делује врло слично као и Давичове замерке Мишићу, што показује да је прави предмет напада на младог критичара личне природе, премда се из једне Давичове опаске о поезији Миодрага Павловића[999] може закључити и да је реч о његовој слутњи да послератни модернизам може напустити надреалистички поетички образац.

Ово напуштање видљиво је из неколико текстова које је Мишић објавио те године. На првом месту, то је већ канонски приказ (у форми огледа) збирке *Кора* (1952) Васка Попе, објављен у јунском броју часописа *Књижевност* под насловом „Поезија Васка Попе", који ће под насловом „Поезија опседнутих ведрина" ући и Мишићеве изборе критика. Као и већина његових текстова тих година, и овај приказ има полемичко-програмски карактер. На његовом почетку, Мишић „најпре наглашава активистичку позицију Попиног песништва јер оно представља начин отпора силама противним човеку у свету."[1000] Поезија је, пише Мишић надовезујући се на своје текстове о савременом песништву из претходне године, увек избор који треба да разреши „оних неколико основних противречности кроз које се живот креће"[1001]. Како је једна од могућности да песник пред животним изазовима побегне у предео сна, Васко Попа „изабрао је да буде будан"[1002]. У Мишићевом метафорично-програмском појмовнику, будност значи певање о страхотама савременог света, због чега поезија прокаженог модернисте представља „најпунију афирмацију активистичког принципа борбе, непомирљивости, тврдоглавог, непоколебљивог отпора силама туђим, непријатељским човеку".[1003]

На тој основи, Мишић прво детаљно анализира сваки од пет циклуса Попине збирке. На тај начин он као да имплицитно одговара замерци Зорана Гавриловића из полемике крајем 1952. да су његове критике лишене анализе песничког текста. Истовремено, ова поступност омогућава му да на конкретним примерима покаже законитости Попине поетике и тиме је одбрани од оптужби за бесмисленост. За почетак, он делимичну апстрактност Попиних ратних слика оправдава тиме да таква врста миметичности није прирођена поезији – песник није „зато ту да сваку ствар назове својим именом"[1004]. Ова аподиктичка тврдња сродна је једној од основних поставки америчке нове критике о суштинској вишесмислености песничког језика јер за новокритичаре „у правој поезији речи немају одређено, на почетку дефинисано значење"[1005]. Истовремено, она може представљати и омаж француским симболистима, посебно Малармеу (кога је преводио пре Другог светског рата), који у манифестном есеју „Криза стиха" доследно истиче: „Говорити има везе са реалношћу ствари само комерцијално: у књижевности довољно је начинити алузију или издвојити њихову особину коју ће садржавати нека идеја."[1006]

За разлику од таквих, Попини императивни стихови (попут: „Не заводи ме модри своде!", који аутор и наводи), тумаче се „као реакција на млитаву, дремљиву, идеалистичку, евазионистичку и илузионистичку концепцију живота и поезије"[1007], чиме се песник вредносно одређује насупрот интимистичкој поезији и то као узор модерног израза. И даље тумачећи Попину хронотопску неодредљивост, Мишић истиче да је „Опседнута ведрина" не

[998] *Исто*, стр. 180.

[999] Оскар Давичо, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Београд – Сарајево, Просвета – Свјетлост, 1969, стр. 116.

[1000] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 39.

[1001] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 181.

[1002] *Исто*.

[1003] *Исто*, стр. 182.

[1004] *Исто*, стр. 183.

[1005] Никола Кољевић, *Теоријске основе нове критике*, Службени гласник – Академија наука и умјетности Републике Српске, Београд – Бања Лука, 2012, стр. 93.

[1006] Stefan Malarme, „Kriza stiha", prev. Radivoje Konstantinović, u: *Rađanje moderne književnosti: Poezija*, priredili Sreten Marić, Đorđije Vuković, Beograd, Nolit, 1975, str. 56.

[1007] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 185.

прост песнички циклус већ нуклеус једног наратива универзалног значења: „минијатурна драма у осам призора о човеку затвореном између четири зида, о самоћама које урлају, пропињу се, скиче, завијају”[1008]. Тиме се апстрактност Попиних слика интерпретира као могућност да поезија има универзални и национални смисао. Борба лирског субјекта *Коре* „је борба човека самог, али је, исто толико, и борба ове земље”[1009], што ће Мишић нагласити у похвали родољубивих песама из циклуса „Усправна земља”.

Зато у циклусима „Пределu” и „Списак” критичар препознаје дехуманизоване пејзаже, у којима је човек „развенчан са светом објективне реалности”[1010], због чега и предмети у „Списку” могу имати дехуманизујући смисао. Ипак, борбени став лирског субјекта према таквим, отуђеним предметима показује да „у средишту је сада човек, равноправан супарник у дивовском коштацу који је са њима заподео”[1011]. На тај начин, Мишић тему борбености проналази и тумачи кроз цео текст Попине збирке, што има и полемички, а не само интерпретативни смисао. У контексту његових ранијих текстова (нпр. у тексту „Панике и снови”, в. одељак о 1951. години) ово наглашавање има и програмски смисао јер показује како се у песничком тексту реализује један поетички императив. Када у циклусу „Усправна земља” тема борбе добије и културноисторијске мотиве, тиме она извршава и Крлежин програмски налог да аутентична југословенска књижевност мора да сведочи и борбу југословенских народа. Другачије се не могу разумети Мишићеве речи да Попина (а заправо његовог лирског субјекта) „сума животних искустава није само његова: она је и вековно искуство ове земље, и пут свих људи”[1012].

Тиме је Мишић завршио непосредно приказивање текста *Коре* и прешао на тумачење Попине песничке поетике, што представља и скраћену верзију рада који је објављен у канонском избору[1013] Мишићевих текстова из 1976. године. И почетак другог, синтетичког дела текста такође је полемички. Аутор жели да разреши неспоразум по којем је поезија Васка Попе „поезија ’бесмисла’, надреалистичког ’бунцања’”[1014]. Јасно је да Мишић овде превасходно мисли на оцене које је о модернистичкој поезији изрекао Милан Богдановић (а за њим и Зоран Гавриловић), али поставивши проблем начелно, он не именује креаторе тог „неспоразума”. Овај термин аутор користи јер Попина поезија је врло далеко од надреалистичке поетике и ирационалистичке мотивације: „Понекад нам се, штавише, учини да је удео ирационалног у његовој поезији премален, превише скучен и обуздан. Његове поетске визије ретко кад да нису сводљиве на своју рационалну суштину; оне се, чак и формално логички, готово увек могу до краја ’одгонетнути’.”[1015] За разлику од надреалистичке логореје и распеваности, Попина херметичност је, наглашава Мишић, „у елиптичности израза, разгранатости асоцијација […] у максималној кондензованости поетских слика, њиховој апстрактности, и многобројним другим узроцима, који чине ланац особености модерне поетске фактуре”[1016]. По томе је овај песник редак, јер је кренуо путем који за српску и југословенску поезију није карактеристичан: „то је пут рефлексивне, ’ерудитне’ поезије (у њеном савременом виду), грађене најсложенијом модерном фактуром, елиптичном и синтетичном у исти мах”[1017]. Таква поезија захтева од читаоца појачану пажњу јер се не може увек разумети на први мах, али изгубивши на спонтанитету, она добија „у мисаоним и чисто естетским квалитетима”[1018]. Као таква, она је потпуно друге врсте у односу на преовлађујуће

[1008] *Исто*.
[1009] *Исто*, стр. 186.
[1010] *Исто*, стр. 187.
[1011] *Исто*, стр. 189.
[1012] *Исто*, стр. 190.
[1013] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 70–78.
[1014] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 192.
[1015] *Исто*, стр. 192.
[1016] *Исто*.
[1017] *Исто*.
[1018] *Исто*, стр. 193.

начине певања у српској књижевности па је тражити разумљивост и спонтанитет од ње, што је суштина захтева реалистичких критичара, чин суштинског неразумевања.

Тако је Зоран Мишић, интерпретирајући на врло детаљан и аналитичан начин поезију Васка Попе, показао и шта је модернистичка поезија уопште. Она не представља итерацију надреализма, заправо је врло далеко од његове суштинске ирационалности, већ напротив, у себи садржи изразиту мисаоност и елементе „чисто класицистичког идеала складности, пропорција, сажетости, упорне, страствене тежње за перфекцијом”[1019]. Због свега тога, закључује Мишић готово нижући мотиве из Крлежиног реферата (али и Давичовог есеја о „неотпорима”), „за ’Кору’ Васка Попе може се мирне душе рећи да је *нова*: не само зато што се, у формалном погледу, не везује непосредно за наш, нити за страни модернизам између два рата, што се у много чему са њима и разилази, већ у првом реду зато што открива нове садржаје, приказује новог човека једне нове епохе, која је започела овим ратом, а наставља се бескрајно умноженим сплетом противречности савременог света”.[1020] Ако овај низ одредница које су повезане за Попину поезију сагледамо у светлу сувремених јој полемика, видећемо да је скривена порука овог закључка у томе да управо модернистичка поезија, и то она која надвладава надреализам, представља идеал који су декларативно или програмски, захтевали сви учесници полемике. То је корак у разумевању који уноси новитет у књижевноисторијску перспективу (чак и у односу на Мишићева становишта из претходне године), а што је доцнија рецепција Попине поезије вишеструко потврдила. Заузету програмску позицију Зоран Мишић додатно је образложио и проширио и у два књижевнокритичка текста објављена у другој половини 1953. године, о збиркама песама Звонимира Голоба *Нема сна који те може замијенити* (1953) и *Стубу сећања* (1953) Миодрага Павловића.

Текст о књизи загребачког лиричара, који је тада писао под изразитим надреалистичким утицајем, Мишић је под насловом „Међу јавом и међ сном” објавио у августовском броју *Нове мисли*. Занимљиво је да у својој првој књизи, *Реч и време: разговори о поезији* (1953) Мишић име песника и збирке ставља у предтекст огледа, испод наслова, док то није случај у остале две књиге, истоименом двотомнику из 1963. и поменутом избору из Кола Српске књижевне задруге. То показује промену смисла овог огледа, који од књижевнокритичког у дужем временском интервалу постаје програмски. Зато се у издању из 1963. он налази у оквиру одељка „Примери и поводи”[1021].

Као што је текст о Попиној поезији започео тезом о песниковом избору, тако је и сада свој оглед отворио стиховима Лазе Костића, интерпретиравши његову дилему између јаве и сна као суштинску дилему свеукупног песништва. Амплитуда којом се креће костићевски мотив срца обухвата „све што је од поезије и од истине, а снага што га креће – прастари Хераклитов закон о јединству супротности”[1022]. Сваки песнички нараштај даје свој одговор на ову дилему, а у тој дијахронији, романтичари и надреалисти следе једни друге: „Андре Бретон, најекстремнији поборник романтичарске мисли, објављује по завршетку ’оног’ рата: сан је *једини* живот; чудо, то је једина лепота”[1023]. Као следбеник романтичарске и надреалистичке поетике, Голоб је ближи ониричном полу ове амплитуде, али Мишић баш због тога, поредећи Голобову песму о мору са мотивским парњацима из поезије Бориславa Радовића и Миодрага Павловића, истиче да је хрватски лиричар најуспелији када иреалистички центар помери ка чвршћој фактури стиха и јаснијој мисаоности: „Све су Голбове песме оде, и онда када то у наслову није речено. И ево тренутка где се супротности прожимају: тим својим химничним романтизмом његове друге обале приближују се, у суштини, Радовићевом копну, као што се и његово море изједначује са Павловићевим у своме помирењу са ’шумом који не престаје’.”[1024]

[1019] *Исто*.
[1020] *Исто*, стр. 200.
[1021] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 55–112.
[1022] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 201.
[1023] *Исто*, стр. 202.
[1024] *Исто*, стр. 203.

Овај вредносни суд, који није повољан по целину Голобове књиге, Мишић мотивише новим аргументом у корист модернистичке синтезе. По својој суштини, он је сродан пређашњим аргументима о анахроности интимистичке лирике, овде донекле нијансиран непосредном засићеношћу и самоограниченошћу ирационалистичке поетике у свом историјском току (дакле, и преднадреалистичком, у смислу стилске формације): „Читав један век дружбе са светом утвара и сенки, ти ревносни и све угоднији боравци у паклу, учинили су да се поезија која носи заставу потсвести спријатељила са његовим становницима и начинила од њих своје играчке, свој cadavre exquis, своје 'драге, бескорисне ствари' за игру и једну вишу интелектуалну разоноду. То је судбина сваког непомирљивог ирационализма: да се, бежећи у сан, на крају помири са јавом, да од судије једном разглобљеном, махнитом и неправичном свету постане поклоник његове варљиве и ломне лепоте."[1025] Другим речима, надреализам је превазишао сам себе и изгубио могућност да испуњава свој програмски задатак. Мишић истиче да су хрватски песник и њему сродни последњи Дон Кихоти ове поетике.[1026]

Зато он негативно оцењује управо оне Голобове стихове који су снажније одсечени од церебралног пола. У њима је, наставља критичар, доиста реч о богдановићевском „бесмислу", односно „о чисто механичкој, вербалној противречности, која се ничим не да разрешити, јер не извире из унутрашње потребе да се нешто каже, већ је само голо ређање одомаћених квазимодерних реквизита"[1027]. Као начин да савремена поезија изађе из ове поетичке слепе улице, Мишић предлаже синтезу: „да би оживотворио свој сан, да би га учинио делотворним, песник мора макар једном ногом закорачити у јаву. Клатно које се вечито гиба међу јавом и међ сном не може се, за љубав чистог парадокса, насилу зауставити на постаји званој потсвест (није ли таква једна насилна, механичка операција у суштини најрационалнији подухват што се да замислити?)."[1028] Следствено овим запажањима о ограничености надреализма, Мишић у закључку поентира саветом песнику да прошири свој поетски опсег ка јави, јер ће у тој мери његова поезија наставити да живи и доприноси својој матичној, хрватској књижевности.

У контексту времена у ком је настао, овај оглед је био прилично радикалан заокрет и од надреализма, као јединог идеолошки дозвољеног одобреног модернизма у тадашњој српској књижевности. Ако овај чин сагледамо у светлу положаја који су надреалисти заузимали у тадашњем културном, књижевном и јавном животу Југославије, почев од министарских положаја, преко дипломатије па до редакција часописа, може се закључити да је програмско заснивање модернизма као неке врсте дијалектичке синтезе био суштински храбар чин.

Он је додатно образложен приказом Павловићеве збирке, који је под насловом „Сунчева светлост на стубу сећања", објављен у новембарском броју *Нове мисли*. Заједно са њим, Мишић је за исти број овог гласила написао и програмски есеј „Певање и мишљење". Иако није био први његов текст инспирисан Павловићевим делом, у овом огледу-приказу он је „први пут детаљно анализирао његове песме"[1029]. И ову анализу Мишић започиње истицањем почетног сукоба супротности, што показује да је то постало део његовог метода и теоријског становишта. У овом случају, Мишић истиче да у „сложеној полифоничној структури савремене поезије два основна гласа могу се разазнати. Један је звук разбијања, сламања, дезинтеграције; други је глас прибирања, сажимања, чежње за хармоничним разрешењем."[1030] Одабир између ове две опције је „модерни вид хамлетовске дилеме пред призором олујних свитања и паукових мрежа које су небо замрачиле"[1031]. Први вид суочавања са злом Мишић проналази у наслеђу Рембоа (њему треба додати и Лотреамона и његовог Малдорора), на које се поетички надовезују надреалисти: „до рата је то решење било

[1025] *Исто*, стр. 204.
[1026] Уп. *Исто*, стр. 205.
[1027] *Исто*, стр. 207.
[1028] *Исто*.
[1029] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 39.
[1030] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 209.
[1031] *Исто*.

најраспрострањеније”[1032]. Њега аутор везује за прву Павловићеву збирку, *87 песама* (1952). Тај пут певања о злу претпоставља да се не окреће глава пред њим, што је Мишић истицао још у текстовима из 1951/1952, метафоричка олуја се савладава „самим чином поетске фиксације”[1033]. На том плану, Павловић је постигао јединство форме и садржине: „Тај процес дезинтеграције праћен је и забележен једним поступком формалног декомпоновања савршено адекватним садржају.”[1034] Ово запажање показује да је у Мишићевом књижевнокритичком апарату песнички поступак оно што је „очигледно кључно за вредновање естетског квалитета песничког дела”.[1035] Такође, актуелизација дезинтегрисане слике света показује и дубоку поетичку разлику између Павловићеве и интимистичке, псеудоромантичарске лирике, што представља још један њен квалитет, за овог критичара програмски.

Да би прецизније показао различите могућности у Павловићевој поезији, Мишић их пореди са две струје модерног сликарства: надреалистичком и апстрактном. Док су првој сродније песме у прози, друга је сличнија његовим песмама краћег, слободног стиха које садрже „сажете апстрактне формуле емотивних или мисаоних стања, изражене било у слободној игри, било у математички прецизном сучељавању валера […] уместо дескрипције, апстраховани концентрат једног теже или лакше уочљивог примарног импулса; метафора је телеграфски сажета, огољена, редукована до вредности чистог појма”[1036]. Ово запажање, обликовано уз помоћ појмова блиских феноменолошкој херменеутици, показује још један квалитет Мишићевог књижевнокритичког поступка јер овладавање појмовима овог књижевнотеоријског правца омогућава повезивање различитих уметничких медија зарад шире културне слике која мисли модернизам у целини. У том смислу, врло је важно његово запажање о редукцији језичких изражајних средстава, ког се делимично дотакао и у тексту о поезији Васка Попе. Понављање, отуда, показује да је ова поетичка особина важна за Мишићево разумевање модернистичке књижевности. Истовремено, ова свеобухватна путања ка апстрактности која подразумева стилско-језички корелат мисаоности представља и лични идентитет једног песничког гласа: „тај строги, неумољиви објективизам дијагностичара, наднесеног над ранама човека, та предоминација етичких места личној ’раздробљености’, то су оне битне ознаке Павловићеве поезије, које су га и оделиле од солипсизма, плиткоумности и нехаја савремене псеудоромантичарске лирике.”[1037] Тиме се откривање Павловићеве индивидуалне поетике, што као књижевнокритички циљ јесте блиско америчкој новој критици као теоријском правцу, истовремено постаје неодвојиви део формулисања модернистичког програма Зорана Мишића, дајући му индуктивни карактер. Наспрам дедуктивног закључивања соцреалистичке, па чак и у мањој мери надреалистичке школе, модернизам у манифестно-идејном смислу настаје паралелно са модернистичком поезијом.

Пун модернистички смисао Мишић пак везује ипак за другу Павловићеву збирку, *Стуб сећања* (1935), јер тек она представља синтезу која превладава ограничења надреалистичке поетике: „Задржати се на аутоматском или синтетично-апстрактном регистровању психичких феномена претставља тек половично решење једног комплексног питања, у чијем се решавању фактор свести (а такође и воље) не може запоставити. […] Друга књига песама Миодрага Павловића је готово у целини резултат тога сазнања.”[1038] Сећање, као централна, носећа метафора ове збирке, за Мишића је кључ којим се постиже синтеза: „саградити стуб сећања, то значи систематизовати чињенице свести (и потсвести), увести ред у замршене кривуље својих сећања […] И најзад: поћи ка синтетичним, контрапунктским или на који други начин организованим формама и ритмичким решењима, без којих сећања доиста остају само

[1032] *Исто*, стр. 209–210.
[1033] *Исто*, стр. 211.
[1034] *Исто*, стр. 212.
[1035] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 42.
[1036] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 213.
[1037] *Исто*, стр. 215.
[1038] *Исто*, стр. 216.

тренутни инциденти."[1039] То значи да су већ регистрованим и описаним Павловићевим песничким реквизитима сада придружени нови рефлексивни квалитети који преко метафора постају део имагинације, и организујући моменте сећања, синтетишу шира искуства. То, међутим, не значи да у Павловићевој поезији постоји некакав теоријско-филозофски систем: „Рефлексивност је у њој више једна урођена, нужна наклоност имагинације савременог човека за спекулативним дедукцијама, органски уграђена у склоп његовог сензибилитета, него тежња за ширим филозофским разрадама."[1040]Тиме она остаје оно што и јесте – књижевни уметнички текст – не изневеравајући своју природу и тиме чувајући свој естетски квалитет.

Да би овој оцени додао антрополошки смисао, Мишић додаје важну нијансу: „Церебралност је у Павловићевој поезији, уствари једна својеврсна санација нагона, предохрана против злих волшебника у себи и унаоколо"[1041]. Тиме она постаје „узбудљиво, уметнички ретко истинито сведочанство трагичног конфликта између нагона и интелекта, који је толико својствен савременом човеку"[1042]. Иако би се овој оцени о конфликту нагона и интелекта могло приговорити да није diferentia specifica савременог човека већ се може пронаћи још у античким трагедијама[1043], она је Мишићу била потребна да би извео синтетички закључак који обухвата све слојеве текста обе збирке: „Контрадикторност је најпоузданија константа Павловићеве поезије; она је њена сурова нужност и њена снага истовремено."[1044] У овој реченици, међутим, могао би се пронаћи и део Мишићеве (непостојеће као такве) дефиниције модернизма у књижевности.

Ка њој се приближио у тексту „Певање и мишљење", чији наслов „намерно преузима од Светозара Марковића подвлачећи потребу за одбацивањем псеудоромантичарског сентиментализма и трудећи се да питање односа између емоционалног и интелектуалног у песништву анализира са савременог становишта"[1045]. То становиште подразумева да „наша књижевност живи у знаку упорне мистификације са појмом осећајности"[1046]. Мистификација означава несавремено схватање тог важног естетичког појма, који је дуго био синоним за лирско као феномен. Због тог наслеђеног и подразумеваног естетског становишта, Мишић истиче да „гдегод се укаже какав нови емоционални регистар, сложеније структуре и финијег ткања, гдегод се наместо конвенционалне цвркутаве или плачевне романтике помоли сензибилност модерног човека, неминовно импрегнирана мисаоним и етичким преокупацијама"[1047], намах се таква поезија оптужи за церебралну, рационалну или безосећајну. Међутим, захваљујући укрштању ове анахроне перспективе са полемикама око модерне књижевности, дошло до преокретања улога, па песници који су оптуживани „као протагонисти надреализма, 'антиљудског бунцања', бесмисла итд., нашли су се неочекивано, воленс-ноленс, у табору рационализма, оптужени да одржавају сумњиве везе са злогласним провалником који се зове мисао"[1048].

Мишић проблем покушава да постави из другачије перспективе, која уважава и већ помињану довршеност надреализма, јер је његова техника за савременог песника „такорећи постала иманентна његовом стваралачком поступку, ма које врсте он био"[1049]. Једноставна осећајност, отуда, не може се повезати са овом поетиком као што појам „ирационалног не

[1039] *Исто*, стр. 216–217.
[1040] *Исто*, стр. 218–219.
[1041] *Исто*, стр. 219.
[1042] *Исто*, стр. 220.
[1043] На првом месту могла би се цитирати Федрина реплика из Еурипидове трагедије *Хиполит*: „Ми знамо шта је добро, разумемо то, / али не маримо – једни што су млитави, / а други место лепог другу воле сласт." (нав. према *Grčke tragedije: Eshil, Sofokle, Euripid*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd, Dereta, 2019, str. 557)
[1044] *Исто*, стр. 221.
[1045] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 44.
[1046] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 223.
[1047] *Исто*.
[1048] *Исто*, стр. 224.
[1049] *Исто*, стр. 225.

може се идентификовати са емоционалним”[1050] јер емоционалност „у својим нижим квалитативним ступњевима, који се испољавају у нашој тзв. искреној, непосредној, спонтаној итд. лирици, уствари је чисто ’здраворазумска’ категорија”[1051]. На плану песничког језика, ово неочекивано подударање Мишић поткрепљује једноставним запажањем да опште емоције „човек исказује у обичном говору, маколико да је узбуђен, на најконвенционалнији, здраворазумски начин, једним стандардним системом метафора и асоцијација”[1052]. Поезија, међутим, почиње тамо где се овакав језик исцрпљује, „где се систем стандардно рационалних асоцијација ломи и нарушава”[1053]. Разлика између језика и (песничког) говора тиме постаје аналогна разлици између сентиментализма и дубље осећајности, која је у савременом свету неодвојива од рефлексивности.

Да би до такве синтезе савремено песништво дошло, оно мора напустити, наставља Мишић, оне поетичке обрасце у којима се сентиментализам развијао – а то су романтичарски и парнасо-симболистички. Као представнике ове друге линије Мишић наводи Јована Дучића и Милана Ракића, којима признаје да „њихов допринос нашој поезији, са формалног становишта, од изванредног је значаја”[1054]. Међутим, већ и код њих двојице, а посебно у Ракићевој поезији „мисаоне песме (’У кргама’, ’На Газиместану’) истовремено су и најемотивније”[1055], док су оне наглашено емотивне баналне. Већ Ракићев пример, којем Мишић придружује и Т. С. Елиота, показује да „једна изразито интелектуална инспирација производи често најтананије емоционалне вибрације”[1056]. Ови примери указују на Мишићеву посвећеност питању песничког поступка јер се из њих може закључити да је емоционалност једне поезије у домену семантике и ефекта песничког текста, а не непосреднијег именовања или тематизације емотивних стања. Тек из те, назовимо је формалистичке перспективе (јер је оријентисана на проблем песничког поступка и облика) постаје могуће да се посредством мисли долази „каткад и до најдубљих ирационалних открића”, односно продора у „неоткривена подручја поетског сазнања”.[1057]

Таква поезија ретка је у историји модерне српске књижевности, али кривица није везана за законитости стилских формација (романтизма, реализма или парнасо-симболизма) већ је дубље укорењена у култури: „певање и мишљење ретко кад да су у нашој поезији ишли присније здружени. Не мислим само на недостатак тзв. рефлексивне поезије (у ужем значењу), које, од Његоша наовамо, такорећи нисмо ни имали. Мислим на недостатак интелектуалних преокупација у најширем смислу, које се и у најинтимнијој лирици морају назрети: где је плитка мисао плитко је и осећање, и обрнуто.”[1058] Свођењем проблема на интелектуалне преокупације, Мишић је у први план истакао личност „због специфичне перцепције стварности која се транспонује у књижевна дела”[1059], што у естетичком смислу спада у проблем и појам објективације. Она подразумева креативни процес превладавања ограничења личне субјективности и давања општијег, универзалног квалитета „сировим” моментима искуства, као неопходног за прелазак „лирске суштине у друге субјекте”[1060], односно учеснике књижевне комуникације. Да би се, дакле, непрерађено искуство преобликовало том стихијско-дионизијском полу је „потребно аполонско да би се лирски стваралачки поступак остварио до краја, да би субјективно прерасло у објективно”[1061]. Објективација која би била у складу са духом модерног времена, његовим проблемима и опасностима, отуда није могућа јер је

[1050] *Исто*.
[1051] *Исто*.
[1052] *Исто*.
[1053] *Исто*.
[1054] *Исто*, стр. 226.
[1055] *Исто*, стр. 227.
[1056] *Исто*.
[1057] *Исто*, стр. 224.
[1058] *Исто*, стр. 226.
[1059] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 45.
[1060] Miroslav Šutić, *Lirsko i lirika*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1987, str. 81.
[1061] *Isto*, str. 68.

просечан песник осујећен двоструко, у језичком и културолошком смислу: „духовно сиромаштво, које се огледа у многим областима наше савремене поезије, није само у интелектуалној небризи и неукости њених твораца: њихов унутрашњи свет оскудан је, скучен и неинтересантан. Оно што нам данас највише недостаје, то није рефлексивна поезија. Недостају нам личности."[1062] Духовно сиромаштво, тиме постаје залог немогућности песника да прекорачи своју неаутентичну субјективност јер је заробљен у анахроним културним, књижевним и идејним матрицама. Тек из ове перспективе постаје јасније Мишићево „навијање" за културу из текста „Прво је: свако нека зна шта хоће" (1951), као неопходне за развој његовог књижевног наштаја.

Истовремено, појам личности, у благо егзистенцијалистичком смислу, означава и аутентичност појединачне поетике. Како програмске, колективне литерарне школе више нема, сваки је „песник позван да открије своју оригиналну лествицу, макар она била и најужег распона, на већ испробаним и давно већ сазрелим за промену хармониским основама. Дух специјализације наметнуо се и литератури."[1063] Специјализација, као корелат социолошког појма поделе рада, настао је на основу књижевноисторијских увида да је откривање непознатог поетичког правца или врсте стварања готово и немогуће. Због тога је потребан другачији однос према песничком таленту, који је Мишић и у својој соцреалистичкој фази признавао недовршеним песнички гласовима: „Таленат је потенцијална снага, урођена способност за уочавање и транспоновањем чињеница на један, у најопштијем смислу, поетски начин. Личност је онај јединствени, изузетни глас који се да на први поглед распознати у полифонији књижевних збивања, који има свој особени модус перцепције стварности, који у свету чињеница и маште открива извесне особене, макар и немерљиве валере светлог и тамног, топлог или хладног, интелектуалног и емоционалног."[1064] Појам „транспоновања чињеница" овде директно одговара естетичком појму објективације, али проблем настаје „особеном модусу перцепције стварности" јер је савремени свет врло сложен и у таквом свету је немогуће створити аутентично песничко дело без шире духовне освешћености. Мишић тиме ефективно негира тзв. ентузијастичку поетику, јер је та духовна заинтересованост, о којој говори, најближа појму ерудитног песништва које поседује свест о нејединствености личне позиције у свету и свест о палети претходника у одабраном књижевном пољу, што непосредно производи потребу за осећањем традиције. У том елементу, Мишићево разумевање природе књижевног модернизма поново се додирује са Елиотовим. Енглески песник, описујући период од Поа до Валерија, истиче: „мислим да традиција, сама по себи, представља најзанимљивији развој песничке свети било где за тих истих стотину година"[1065].

Поставивши проблем теоријски шире, Мишић може да закључи да суштина „наших невоља није, према томе, у области формалних преокупација"[1066]. Да би то и на примеру показао, он наводи три (уз изузетке) тенденције тадашње српске поезије, где прва „представља изданак Бранкове мелодије (Милан Дединац), друга представља трансмисију романтичарског израза (Оскар Давичо), док је трећа струја обележена рефлексивном и реалистичном интонацијом (Миодраг Павловић)"[1067]. Мимо њих стоје песници од Скендера Куленовића и Весне Парун до Душана Матића и Васка Попе који су подједнако модерни, „иако се гранају у најширем распону"[1068] од фолклорне до апстрактне имагинације.

Ако су сви они подједнако валидни, то онда значи да се проблем не огледа више у прогресивистичком смислу, који Мишићу није био стран претходних година, већ у квалитативном: „Носиоци тих различитих тенденција нису само најаутентичнији

[1062] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 228.
[1063] *Исто*, стр. 228–229.
[1064] *Исто*, стр. 229–230.
[1065] Tomas Sterns Eliot, „Od Poa do Valerija", prev. Dušan Puvačić, u: *Rađanje moderne književnosti: Poezija*, priredili Sreten Marić, Đorđije Vuković, Beograd, Nolit, 1975, str. 303.
[1066] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 230.
[1067] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 45.
[1068] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 231.

претставници наше модерне лирике: они су, истовремено, и најпуноправнији баштиници наших великих поетских традиција."[1069] Егзистенцијалистички појам аутентичног, произашао из разумевања суочености са граничним ситуацијама као јединим које омогућавају да човек спозна и доживи себе и свет у непосредном виду, указују и на превазилажење поетичких подела на традиционалистичку или модернистичку поезију само на нивоу форме. Неаутентична и анахрона литература („фрулашка", како пише аутор) и није уметничка књижевност у ужем смислу речи. Са друге стране, прави изазов пред домаћим писцима, и ту Мишић прелази у домен културне политике, јесте „како изразити сензибилност модерног, а то значи и нашег човека, који је једини homo yugoslavicus могућ у социјалистичком друштву"[1070]. А ако је такав човек исто што и модеран, то онда значи да „Југословенски садржаји, у својим најпрогресивнијим, социјалистичким и опште човечанским видовима, не могу не бити модерни, као што ни модерна форма не може а да не буде југословенска."[1071] Крајњи начин да се таква синтеза, која сада обухвата и хронолошки и просторни план (модерно-старо и југословенско-универзално), оствари јесте опет на трагу појма аутентичности: „оставити се трагања за формулама и поћи у потрагу за својом личношћу, затуреном под толиким наслагама формула, крилатица и шема. […] Песник који је нашао себе биће једини кадар да схвати и друге и допре до оних истинитих југословенских и социјалистичких садржаја, чије је име хуманизам и слобода."[1072] На први поглед, тешко је ослобађање од формула повезати са свешћу о традицији, ако се традиција схвати доктринарно. Међутим, ако се песничка традиција схвати корелативно, као неопходна претпоставка доласка до сопственог гласа, једино онда се различите тезе из овог есеја могу довести у кохерентну везу. У том смислу, Мишићева потрага за теоријом модернистичке поезије неминовно га је усмеравала на проблем традиције песничког модернизма и песничке традиције по себи, али увек унутар координата које је појам аутентичности – као рефлектоване, промишљене јединствености – носио са собом. У том контексту, аутентичан и модеран је онај песник који спаја контрадикторности и наоко опозитне појмове: субјективног и објективног, чулног и интелектуалног, модерног и наслеђеног, појединачног и општег, односно националног и универзалног.

Као круна нове програмске позиције и нових књижевнокритичких становишта Зорана Мишића, у издању „Новог поколења" појављује се његова прва књига изабраних критика и огледа, *Реч и време: разговори о поезији*. На књизи стоји 1953. година као година изласка, али се у књижарама појавила тек крајем априла 1954. године, што је изазвало одређене контроверзе с обзиром на то да су до тад већ објављени прикази у *НИН*-у и *Видицима*.[1073] На дну приказа у овом студентском гласилу, објављеног 21. марта, стоји звездица уз речи аутора „Преда мном је таква једна књига", а у разрешењу у фусноти стоји: „Књига ће ускоро изаћи из штампе у издању 'Новог поколења'."[1074] Независно од датума њеног изласка, њеним издавањем, а посебно Мишићевим доласком на место уредника, ова издавачка кућа програмски се профилисала као модернистичка, јер су под њеним знаком те и претходне године објављене збирке песама Миодрага Павловића *87 песама* и *Стуб сећања*, *Кора* Васка Попе, *Европска ноћ* Станислава Винавера, роман *Песма* Оскара Давича и његов есеј *Поезија и отпори*, али и друго издање (прво након Другог светског рата) прозе *Људи говоре* Растка Петровића (1953, следеће је било тек 1963. у „Нолиту", у оквиру *Дела Растка Петровића*).

У „Напомени" на крају књиге аутор је делимично образложио критеријуме избора. Књига обухвата жанровски шаренолик скуп[1075]: „есеје, памфлете и полемичке чланке о поезији, објављене у београдским књижевним листовима и часописима у раздобљу од 1947.

[1069] *Исто*.
[1070] *Исто*, стр. 232.
[1071] *Исто*, стр. 233.
[1072] *Исто*.
[1073] Уп. Милош И. Бандић, „Критика наша насушна", *Књижевне новине*, 20. 5. 1954, стр. 5.
[1074] Петар Џаџић, „Реч у времену", *Видици*, 7/1954, стр. 1.
[1075] Пошто у поднаслову књиге стоји и експлицитно: „разговори о поезији", аутоматски су изостали сви текстови о прозној књижевности, позоришту и филму, којих није било мало, поготово у периоду 1945–1950.

до 1953.”[1076]. Мишић наводи да је у наслову књиге њена суштина, па истиче да је задржан „првобитни текст ових написа, осим ситнијих стилских преправки и скраћења неких одељака публицистичко-пригодног или полемичког карактера”[1077]. Из истог разлога, углавном очуван је и хронолошки редослед, додаје аутор, али би се то морало врло условно прихватити. Коначно, сам аутор признаје да је одређене текстове уврстио у књигу не због њиховог литерарног квалитета „већ да би подвукли њену суштину речи у времену и назначили њену развојну линију”[1078]. То су текстови за које истиче да су „примери пишчеве културно-педагошке (’Неколико напомена о почетничким радовима’), политичко-публицистичке (’Истина ће, друже, победити!’ и ’Пол Клодел, Архангел Михаило...’) и хроничарске активности ’Две забелешке на маргинама ’Младости’). Ове текстове није прештампавао у наредним изборима, што је важан податак.

Укупно, у књизи се налазе двадесет два текста, следећим редоследом: „Неколико напомена о почетничким радовима” (1947), „Један поглед на поезију младих” (1949), „’Истина ће, друже, победити!” (1948), „’Пол Клодел, Архангел Михаило и француски падобранци у Кини” (1948), „Два примера шаблонске критике на поезију младих” (1950), „О жуборењу потока и току људског живота, о Весни Парун и једној критици на њену збирку песама” (1950), „Нека критичари проговоре и о литератури” (1951), „Две забелешке на маргинама мајског броја ’Младости’” (1950), „Прво је: свако нека зна шта хоће!” (1951), „Панике и снови” (1951), „О смислу и бесмислу, о лирици ’меког и нежног штимунга’, о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света” (1952), „Једна књига лирских минијатура” (1952), „Поезија градског амбијента” (1951), „Између једноставног и празног” (1952), „Поезија мисли пролазних и без значаја” (1952), „Око једне књиге и њеног наслова” (1952), „Још једно пополдне са Малдорором” (1952), „Бранко и ми” (1953), „Поезија опседнутих ведрина” (1953), „Међу јавом и међ сном” (1953), „Сунчева светлост на стубу сећања” (1953) и „Певање и мишљење” (1953). Из овог списка видљиво је да се од строго хронолошког редоследа одустајало када је он реметио тематску кохеренцију, али и да су тематски омеђени делови ипак хронолошки структурирани, што није био увек случај. У том контексту, „културно-педагошки” текстови долазе на сам почетак, затим следе публицистички, док би након њих уследио низ радова у којима се аутор обрачунава како са соцреалистичком критиком, тако и са интимистичком поезијом. Коначно, на крају долазе текстови у којима је Мишић формирао своја модернистичка књижевнокритичка и књижевнотеоријска становишта. Овај избор тиме постаје сведочанство његовог јавног деловања у врло бурном историјском периоду (отуда и смисао насловне синтагме), али аутор изоставља све текстове објављене пре Другог светског рата у *Српском књижевном гласнику* иако би се неки од њих врло утемељено могли довести у везу са радовима из периода 1951–1953. Међутим, у том случају не би било могуће успоставити телеологију ове књиге, која тежи да представи и једну узорну модернистичку биографију – јер одабиром текстова Мишић показује да је од самих почетака тежио ка модернистичким становиштима и заузимао напредне политичке ставове. Њихово објављивање морало би пореметити и тематско-хронолошку нит, па би онда, у односу на њих, читав низ радова представљао изневеравање почетних ставова и били би доказ личне недоследности (а управо је на принципу личности сам аутор инсистирао). Коначно, оправдана је и претпоставка да је изостављање ових текстова мотивисано разлозима политичке принуде, односно страхом, чему у прилог говори негативан приказ Маријана Јурковића објављен у првом броју *Савременика* (1955), у ком истиче да се један „вид суштине Мишићеве критике може, на крају, да нам се открије и у њеној генеалогији, у њеној историји која траје већ петнаест година”[1079]. Цитиравши затим Мишићев рани негативни осврт на брошуру Ђорђа Јовановића о Андре Жиду (в. прво поглавље), Јовановић ове промене мотивише притиском „који на свијест писаца потеклих из ситне буржоазије и буржоазије непрестано врши буржоаска култура, у којој они понекад

[1076] Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 234.
[1077] *Исто*.
[1078] *Исто*.
[1079] Маријан Јурковић, „Критика једне критике”, *Савременик*, I/1, 1955, стр. 89.

тешко одвајају здраво од трулог. На оштрим кривинама социјалистичког пута ови путници радо падају у панику; буржоаско у њиховим ситнобуржоаским и буржоаским главама опет превагне, ничу мисли о разним 'допунама', свакојаке 'идеје', свакојаке поплаве."[1080] Ово је била тешка оптужба која је Мишића, члана СКЈ, оптуживала како за лажну припадност марксизму тако и за неподобно класно порекло. Изречена у оквиру тзв. борбе мишљења, у гласилу које је програмски окупљало реалисте, она није имала тежину коју би могла имати само неколико година раније, али врло ефектно илуструје степен неприхватљивости модернизма код једног немалог и ипак утицајног дела тадашње књижевне и културне јавности. У контексту периода непосредно након рата, она апостериорно доказује да су представници грађанске културе морали да уложе посебан напор да би били прихваћени у новом друштву.

Информацију о незнатним скраћењима, коју је Мишић оставио у „Напомени", такође треба узети са резервом. Јурковић у свом тексту наводи податак да је само из огледа „Неколико напомена о почетничким радовима" „од близу шест стотина редова првобитног текста у књигу је унесено свега око двјестачетрдесет"[1081], потом на примерима показује да су то они делови у којима Мишић заступа теоријска гледишта блиска тзв. реализму или се позива на соцреалистичке теоретичаре попут Тимофејева. Према нашој евиденцији, ова скраћивања нису само присутна у текстовима педагошке већ и публицистичке природе. Из текста „Истина ће, друже, победити" доследно су изостављени сви делови у којима се Запад негативно описује. Тако је, нпр. из последње реченице другог пасуса изостављено да је КПЈ „допринела општој међународној ствари пролетаријата [овде у верзији из књиге стоји тачка, нап. Н. М.] стојећи, и данас, лице у лице против империјалиста Запада"[1082]. Затим, из одломка писма Благоја Митрашиновића (у књизи је то последњи пасус на стр. 33) након реченице „свуда ћеш видети дело Партије и Тита", изостављено је следеће: „свуда ћеш наћи љубав за земљу бољшевика. Јер за нашег човека несхватљиво је да неко може посумњати у нашу љубав према Совјетском Савезу, у нашу оданост Стаљину."[1083] Из истих разлога, темељно је скраћено писмо Ивана Павковића (у књизи на стр. 32–33) за кога Мишић 1948. пише да он подсећа совјетске песнике „на славни пут наших народа, борбени пут кроз који се ковало братство са Совјетским Савезом: 'С Партијом, с Титом, с именом Стаљина, прошли смо кроз седам[1084] олуја, вихора, седам љутих бура'."[1085]

Из текстолошке перспективе, верзија текстова из књиге морала би се сматрати коначном. Међутим, разлике између њих су ипак превелике да би се могле пренебрегнути и остављају оправдану сумњу да ли ови текстови у потпуности прате Мишићеву „реч у времену". У том смислу је симптоматично што изостављање 1955. неприхватљивих спољнополитичких мотива из текста насталог поводом Резолуције ИБ-а не смета ни догматском критичару *Савременика*, који је и сам био припадник партизанског покрета[1086]. У тренутку када Мишићева књига излази из штампе (крај 1953 / почетак 1954. године) још увек није дошло до пуне нормализације односа Југославије и СССР (премда се догодио срдачан сусрет у просторијама југословенске амбасаде у Москви на прослави 29. новембра 1953)[1087], али већ 3. јуна 1955. потписана је „Београдска декларација"[1088] којом су претходне међусобне осуде ефективно одбачене. Због тога Мишићева интервенција у овом политички осетљивом тексту показује да се у културолошком смислу он трајно опредељује за западну модерну уметност, задржавајући од совјетске културе само афинитет према футуристима као

[1080] *Исто*.
[1081] *Исто*, стр. 85.
[1082] Zoran Mišić, „Istina će, druže, pobediti!", *Književne novine*, 21. septembar 1948, str. 3.
[1083] *Isto*.
[1084] Мисли се на седам непријатељских офанзива против партизанског покрета.
[1085] Zoran Mišić, „Istina će, druže, pobediti!", *Književne novine*, 21. septembar 1948, str. 3.
[1086] „Jurković Marijan", *Hrvatska enciklopedija*, према: https://www.enciklopedija.hr/clanak/jurkovic-marijan (посећено 02. 03. 2025)
[1087] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*. Beograd, Nolit, 1988, str. 257
[1088] *Isto*, str. 259–260.

песницима, односно формалистима као теоретичарима књижевности. Текст који је иницијално требало да указује на политичку недоследност совјетске партије у свом скраћеном, коначном издању већи акценат даје осамостаљењу њене (бивше) југословенске подружнице.

Ништа од тога није присутно у врло похвалном приказу Борислава Михајловића Михиза, објављеном 21. 02. 1954. у *НИН*-у. У тексту чији наслов сумира име аутора и књиге, Михајловић врло ефектно повезује два њена дела са два Мишићева лика. Као што пише да је прва половина књиге „толико инфериорнија од друге”[1089], коју чине текстови 1951–1953. године, тако се надовезује да „у овој књизи има два човека”[1090]. Први је потписник текстова из прве половине књиге, из година око Резолуција ИБ-а, када се „вежба над једном младом поезијом без младости, мучи муку канонизоване литературе, сам некако против тих канона али још увек нејасно, педагогише неумерено и неуверено”[1091]. Други Мишић је онај после 1950. године, „критичар који је настао и растао напоредо са модернизацијом наше младе поезије. Без Миодрага Павловића и Васка Попе и свега онога што стоји између њих никада не би било ни правог Зорана Мишића.”[1092] Тиме је критичар *НИН*-а показао да је Мишићево књижевнокритичко становиште у ускоj вези са могућностима актуелне поезије, односно да је до својих кључних ставова дошао индуктивним методом. Због тога је он мање „догматичан но његови модернистички претходници између два рата”[1093]. Михајловић је похвалио и Мишићев стил, као и књижевноисторијску ерудицију, истичући као једини недостатак његове критике извесну врсту елитизма, односно немогућност „да продре до широке публике”[1094]. Занимљиво је да у овом похвалном тексту ипак провејава и једна оцена коју ће касније користити и они који се са Мишићевим погледима на књижевност не слажу – искључивост његових програмских ставова: „Бескомпромисан и зато, наравно, често неправедан, сав усмерен једном виду поезије и зато нужно једностран, Зоран Мишић је у исти мах у оквиру онога што воли и осећа врло истанчан, са добрим осећањем стиха, леп аналитичан дух, добар стилист и поуздан судија.”[1095]

Оцену о искључивости дели и Милош И. Бандић, у већ цитираном тексту из обновљених *Књижевних новина*. Већ на почетку свог приказа, он као да наговештава да ће рецепција књиге у одређеним круговима бити доста оштра (што ће се показати на примеру Јурковићевог текста), али кривицу за то приписује Мишићу „јер једностраност Мишићевих критичарских погледа и схватања нужно и неизбежно изазива и једностране коментаре”[1096]. Као што и Михиз препознаје један разрађен став, то чини и Бандић, али га не хвали већ само поштује јер међу бројним критичарима Мишић је један од ретких који има „можда најизраженији и најјаснији, одређени метод, став и аспект из којега посматра литературу”[1097]. Међутим, као и Зоран Гавриловић пре, и Бандић наводи да у Мишићевим текстовима нема довољно анализе и да је под превеликим утицајем надреалиста, што указује на то да се једном формирана представа о модернизму као ирационализму у литератури тешко може оповргнути. Ипак, упркос томе, сродност модернистичке поезије са Мишићевим критичким текстовима више није могуће сакрити. Отуда и у закључку овог осврта једна оцена коју ће програмски противници ретко изрицати о Зорану Мишићу – његова књига је „занимљива и темпераментна целина и, ма колико се у њој осећала једносмерност и искључивост у тумачењу и евалуацији наше савремене поезије, иза ње ипак стоји личност, једно хтење, један циљ […] и све то није узалудно: развој наше поезије потврђује неке Мишићеве смернице и предилекције”[1098]. Из

[1089] Борислав Михајловић Михиз, *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2021, стр. 272.
[1090] *Исто*.
[1091] *Исто*, стр. 273.
[1092] *Исто*.
[1093] *Исто*.
[1094] *Исто*, стр. 275.
[1095] *Исто*, стр. 274.
[1096] Милош И. Бандић, „Критика наша насушна”, *Књижевне новине*, 20. 5. 1954, стр. 5.
[1097] *Исто*.
[1098] *Исто*.

ових речи можемо препознати да Бандић дели Михајловићев утисак о нераскидивости књижевнокритичких и песничких дела, због чега се може закључити да се већ са текстовима ове двојице аутора полако формира један од важних елемената књижевноисторијског лика Зорана Мишића у доцнијим синтетичким текстовима и монографијама.

Ту врсту протежности имале су, међутим, и негативне оцене. У већ помињаном тексту Маријана Јурковића изричито стоји да антиреалистичка и „ирационалистичка концепција умјетности је језгро Мишићевог критичког става, главна, суштинска особина његове критике, очигледна у цијелој његовој књизи”[1099]. Мишић је антимакрсиста (што у доцнијој перспективи није негативна особина), његова критика је импресионистичка и као таква „упорно бјежи од конкретне естетске анализе књижевног дјела или анализе одређене књижевне појаве”[1100]. У овом инсистирању на естетском утемељењу критичара, које подразумева естетику као науку, а не само шири теоријски оквир (који Мишићу није био стран, што смо показали у анализи текстова из 1953), крије се остатак старе хијерархијске схеме успостављене у соцреализму. Ове оцене пратиће дело Зорана Мишића и даље, чак и када се буде посветио антологичарском раду у другој половини педесетих година, али и знатно касније. Доказ за то јесте и текст Предрага Палавестре из сарајевског недељника *7 дана*. Млади критичар, доцније аутор великих књижевноисторијских синтеза, такође замера Мишићу на промени књижевнотеоријских становишта јер његово некадашње залагање за соцреализам и актуелно заступање модернизма „онемогућавају да се стекне одређен утисак о његовом естетском ставу”[1101]. Готово потпуно пренебрегавајући контекст у коме се дешавао овај преображај, Палавестра врло оштро закључује да је Мишић „спреман, врло често, да чини коректуру свога мишљења, тако да се понекад учини да је он унеколико дезавуисао сам себе”[1102], што овај аутор истиче као непремостиву слабост. Сличну оцену он је изнео и деценијама касније, у портрету Зорана Мишића у двотомној *Историји српске књижевне критике*, што показује да је задржао одређене ставове из времена када је био међу онима „који нису прихватали новине у песништву”[1103]. Коначно, Палавестра, па потом и Јурковић, нису оригинални у овој оцени јер само продубљују и реактуелизују Давичово иронично подсећање на Мишићево „ждановизирање”, из текста „Неотпори на дневном реду”.

Специфичност момента у коме је изашла Мишићева књига јесте у томе што сучељена мишљења и даље ефективно постоје, али не постоји (још увек, до сукоба између часописа *Дело* и *Савременик* од 1955) непосредна полемика. Она ће се, додуше, појавити на самом крају године, на ванредном Пленуму Савеза књижевника Југославије. Постепена нормализација односа са СССР-ом текла је паралелно са процесом против Милована Ђиласа, који је последично довео и до гашења *Нове мисли*. Испрва, на „Трећем (ванредном) пленуму ЦК СКЈ, одржаном 16. и 17. јануара 1954, многи Ђиласови ставови осуђени су као ревизионистички” и „усмерени на ликвидирање улоге Партије у развоју друштва”.[1104] Последњи број гласила који је обједињавао реалисте и модернисте изашао је у јануару, непосредно пре пленума, а Милован Ђилас постепено је губио своје позиције и падао у немилост током наредне две године, што је кулминирало суђењем новембра 1956. и осудом на затворску казну.[1105]

Компромисна књижевна политика настављена је у обновљеним *Књижевним новинама*, које излазе у новом формату, под новом редакцијом и на ћириличном писму. Као уредници „потписују се Танасије Младеновић и Ђуза Радовић, а редакцијски колегијум сачињавају Ото Бихаљи-Мерин, Велибор Глигорић, Радомир Константиновић, Душан Матић и Ристо Тошовић

[1099] Маријан Јурковић, „Критика једне критике”, *Савременик*, I/1, 1955, стр. 85.
[1100] *Исто*, стр. 88.
[1101] Predrag Palavestra, „Razmišljanja o kritici”, *7 dana*, 3. 6. 1954, str. 9.
[1102] *Isto*.
[1103] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 8.
[1104] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 177.
[1105] Више детаља о случају Милована Ђиласа видети у: Срђан Цветковић, *Између српа и чекића 3. Отпор комунистичком режиму у Србији 1945–1991*, Београд, Catena mundi, 2021, стр. 131–135.

(који се прикључује касније).”[1106] Отпори према модернизму, међутим, не престају током целе те године, што се одражава и на Трећем конгресу Савеза комуниста Србије, одржаном током те године. На њему је учествовао и Едвард Кардељ, који је успео да „одбрани слободу форме, плурализам стилова и слободу у избору тема”, али је потреба за одређеним степеном контроле ипак остала. СКЈ се и даље „опредељује за слободу израза и слободу у избору теме, али и потврђује ’исправност’ тезе о идеолошком значењу уметности, задржавајући себи право да о томе суди.”[1107] Да би делимично промењен, опрезнији став Партије према слободи стваралаштва постао и део програма културне политике, Савез књижевника Југославије организовао је Ванредни пленум у новембру 1954. Међу бројним референтима поново се истакао Мирослав Крлежа који је овог пута осудио модерну уметност, само две године након што је позвао на стварање нове југословенске књижевности. Укупан смисао његовог, али и реферата других учесника био је „усмерен на осуду неких тенденција које у том тренутку нису погодовале политичким факторима”[1108], пре свега у вези са поновним приближавањем Совјетском Савезу. У таквом контексту, реферат Зорана Мишића под насловом „Међу јавом и међ сном” није прихваћен без оспоравања.

Реферат је неколико пута штампан, што у периодици што у зборнику реферата[1109], али и у Мишићевим књигама *Реч и време II: Песничко искуство* (1963) и *Критика песничког искуства* (1976). Његова важност није мања него огледа „Певање и мишљење” јер је у њему поново синтетисан Мишићев модернистички програм и разумевање уметности, али са више књижевноисторијских примера и уз нешто наглашеније залагање за аутономију књижевноуметничког текста. Њу Мишић мотивише чињеницом да је природа поезије таква да не зависи од воље аутора и не представља пуко сликање реалног света. „Добра литература”, почиње Мишић свој реферат, „не прави се ни са добрим ни са лошим намерама.”[1110] Самим тим, ни аутори се не могу делити по моралним категоријама: „Песници се не деле на светле и мрачне, на анђеле и демоне; оптимизам и песимизам су условне категорије.”[1111] Тиме је предмет расправе са моралистичког покушао да пренесе у књижевнотеоријски и књижевноисторијски. Поезија обухвата целину људског искуства и због тога је не треба оцењивати парцијалним мерилима. Посматрати човека из такве антрополошке перспективе значило би гледати „песниковим очима: продорним и свеобухватним, суровим и нежним, широко отвореним за све противречности света”[1112]. Ово је важно одређење јер показује да је Мишићева синтеза супротности, као суштинска одлика модернизма, нераскидиво повезана са аутономијом уметности и њеном слободом од морализма, што у датом контексту означава и слободу од наметнутог приступа појединим темама.

Синтагма Лазе Костића, коју је аутор позајмио за наслов реферата, у том смислу добија књижевноисторијско и књижевнотеоријско тумачење, а такав смисао поезије аутор повезује и са познатим песничким делима која осветљавају важне историјске догађаје, Вишњићевом песмом „Почетак буне против дахија” и *Горским вијенцем* Петра II Петровића Његоша: „Мили боже, чуда великога! – каже се у песми за устанке, јер свака је буна на дахије чудо: сан који постаје јава, данак у крви који се полаже за снове. Његош има исту мисао: нека буде што бити не може. Није ли и реч песникова чудо, окршај са немогућим, Икаров лет у непознато?”[1113] У том контексту је врло важан аргумент и да су водећи писци реализма увек били и модерни, као што су и водећи модернистички аутори „продубили појам реалности” јер се у делима свих њих

[1106] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 178.

[1107] *Isto*, str. 193.

[1108] *Isto*, str. 212.

[1109] Zoran Mišić, „Među javom i među snom”, u: *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije*, Beograd, Savez književnika Jugoslavije, 1955, str. 121–132.

[1110] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 25.

[1111] *Исто*, стр. 27.

[1112] *Исто*, стр. 28.

[1113] *Исто*, стр. 29.

прожимају „сан и јава, економска чињеница и диктат подсвести”[1114]. Ако је суштина аутентичне књижевности сукоб и синтеза противречности, онда је дилема (коју Мишић назива чаршијском) између модернизма и реализма – „измишљена ствар”[1115]. Ову тезу не би требало посматрати као помирљиву нити евазивну, јер она заправо проширује поље полемике са поетичког на теоријски ниво. Опоненти који не би прихватили овај Мишићев аргумент морали би да одређују шта је природа књижевности а не само модернизма или реализма. Из књижевноисторијске перспективе пак, овакво разумевање књижевности инхерентно јесте модернистичко.

У име тог јединства, аутор је на крају реферата поновио становиште о ограничености и довршености надреализма: „Није више циљ песника одушевљено откривање чудесне снаге сна у сновима, него суочавање, хладнокрвно или очајничко, тога сна са јавом.”[1116] Због тога је Мишићев концепт модернизма једини који има поетички потенцијал да прикаже целокупну антрополошку драму савременог човека и човека кроз историју, кроз поезију „у којој се лирска сензибилност здружује са медитацијом”[1117]. Аутори такве провенијенције су Хју Винстон Одн, Томас Стернс Елиот, Рејмон Кено или, од српских, Васко Попа, Миодраг Павловић и Оскар Давичо, додаје Мишић.

Тиме је уредник „Новог поколења” и на највишем форуму писаца изнео свој модернистички програм, али и наговестио да ће своја интересовања усмерити ка ширим књижевноисторијским и књижевнотеоријским проблемима, што ће бројни аутори касније тумачити као његово одустајање од књижевне критике или замор, као да „*није издржао* свом дужином критичке активности строге захтеве извидништа у критици”[1118]. Истовремено, јасно и недвосмислено образлагање модернизма учиниће и да се он препозна као један од његових водећих предводника. Коначно, наглашен књижевноисторијски елемент његовог реферата омогућује и да овај текст, уз „Певање и мишљење” посматрамо као неопходне теоријске међукораке ка синтези коју ће представљати *Антологија српске поезије* из 1956. године. Због тога се трећи период у Мишићевом стварању, од 1950. до 1954. испоставља кључним за његову укупну стваралачку биографију. За ове четири године он је напустио соцреалистичку доктрину и дистанцирао се од надреализма – што у ширем смислу означава и измештање изван књижевнотеоријских и поетичких образаца остварених унутар историје комунистичког покрета. Зоран Мишић је теоријски и критички образложио ово ослобађање српске књижевности и дао му смер који је био плодотворан и утицајан, јер је њему „постало витално јасно да без критике која прихвата ризик истраживања нема развијене, значајне литературе”[1119].

[1114] *Исто*, стр. 31.
[1115] *Исто*.
[1116] *Исто*, стр. 39.
[1117] *Исто*, стр. 37.
[1118] Miroslav Egerić, „Vasko Popa i Zoran Mišić”, *Delo*, 2/1979, str. 58.
[1119] *Isto*, str. 57.

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ПРИМЕНА МОДЕРНИСТИЧКОГ ОБРАСЦА: АНТОЛОГИЈЕ И ЧЛАНЦИ ОД 1955. ДО 1959. ГОДИНЕ

У складу са нестабилном и отвореном природом културне политике Југославије у другој половини педесетих година, која је обликована кроз потрагу за моделом који би омогућавао истовременост слободе уметничког стваралаштва и његове контроле, борба мишљења се додатно распламсава, оснивањем два часописа који децидније него пре окупљају истомишљенике – *Савременика*, као носиоца реалистичке тенденције – и *Дела*, као заступника модернизма. Чињеница да су полемике утихнуле током 1954. године, премда су биле видљиве у рецепцији прве Мишићеве књиге, показује да је распламсавање било последица „тако рећи, одозго постулираног оживљавања ситуације”[1120]. Текст Маријана Јурковића, о коме смо писали у претходном поглављу, као део првог броја *Савременика* показује размере предстојеће полемике. Оптуживши Мишића и за оно за шта не може бити крив – а то је његово порекло – Јурковић је показао да ће полемика од самог старта превазићи пројектоване оквире и да дискусије унутар ње (при чему овај термин треба разумети као еуфемизам) неће имати „стриктно књижевни, уметнички, естетички карактер, него, пре свега, општији културни карактер”[1121]. Ако се прихвати као оправдано да Јурковићев текст „изражава критичарска начела стваралаца окупљених око овог часописа”[1122] – онда се замах реалистичке формације мора довести у везу са новим приближавањем Совјетском Савезу, јер ни модернисти, што се видело из одговора Марка Ристића „Конгресу за слободу културе”, нису били адепти либерализма као идеологије – напротив. Зато је њихов „рат”, под окриљем партије којој су готово без изузетака припадали,[1123] био „сукоб идејних истомишљеника који су се борили за превласт у књижевном животу”[1124]. Из перспективе спољних чинилаца, „’модернисти’ и ’реалисти’ доживљавани су као испољавање ’двојних тенденција’ југословенске политике у сфери културе. Сматрало се да су ’соц(реалисти)’ ближи Совјетском Савезу а ’модернисти’ Западу. Југословенски режим није одустао од употребе уметности као непосредног идеолошког оружја.”[1125] У таквом, пропагандном смислу, који је Крлежа и доделио књижевности на конгресу у Љубљани, култура је „од тада постала замена за непостојање политичког плурализма.”[1126] Зато чињеница да су од јануара 1956. чланови редакције *Дела* и Васко Попа и Зоран Мишић[1127] значи више од пуке биографске информације.

Први број овог гласила појавио се у марту 1955 (два месеца након *Савременика*), а иницијалну редакцију чине, као уредници „Александар Вучо, Оскар Давичо, Антоније Исаковић (одговорни уредник) и Петар Џаџић (секретар редакције)”[1128]. Вучова позиција, унеколико слична оној коју је имао у *Филму* и *Сведочанствима* 1951–1952, најречитије показује да чак и у персоналном смислу конфронтације са *Савременником* „представљају наставак сукоба између ’Сведочанстава’ и ’Књижевних новина’, јер се у њих поново укључују

[1120] Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965). Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*, Beograd, Prosveta, 1968, str. 28.

[1121] *Isto*, str. 30.

[1122] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 219.

[1123] Примера ради, у априлу 1954, од „познатих писаца чланови Партије нису били: Иво Андрић (примљен је 13. јула 1954), Десанка Максимовић, Станислав Винавер, Милош Ћурић, Хуго Клајн, Божидар Ковачевић, Вељко Петровић, Исидора Секулић, Миодраг Павловић” и неколицина других. (Ратко Пековић, *Паралелна страна историје. Спорови о језику, нацији, литератури 1945–1990*. Београд, Албатрос плус, стр. 35).

[1124] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 33.

[1125] *Исто*, стр. 34.

[1126] *Исто*, стр. 30.

[1127] Milan Đurčinov, „Kritičke inspiracije Zorana Mišića i nova makedonska književnost”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 236.

[1128] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, „Filip Višnjić“, 1986, str. 218.

иста непоколебљива језгра”[1129]. Монолитност поделе, пак (која истовремено наглашава њену политичност) нарушава присуство традиционалнијих писаца у *Делу*, попут Исаковића, касније и Добрице Ћосића, што би се могло објаснити тврдњама да је овај часопис „уживао подршку партијског руководства Србије, а ’Савременик’ савезног руководства”.[1130] Ова инкохерентност могла би се показати занимљивом у случају полемике коју је 1956. Зоран Мишић водио око проблема југословенског књижевног критеријума, о чему ће бити речи касније у овом поглављу.

Програм *Дела* најавио је у фебруару 1955. Оскар Давичо у интервјуу *Књижевним новинама*, које су претходно биле у издавачком прекиду, помало недоречено мотивисаним[1131] недостатком парира за штампање. Већ у првој реченици одговора на прво питање, он је наговестио да предстоји наставак борбе мишљења: „Упркос непостојању одређенијих књижевних школа и упркос недостајању екипног духа што потстиче на стваралачка истраживања и такмичења, чини ми се да би било неумно пропустити прилику и не кренути часопис с чвршћим концепцијама, часопис који би временом можда успео да допринесе јављању оних страсти што недостају овој књижевности.”[1132] Поменути дух Давичо је у истом интервјуу показао одговоривши на Јурковићев текст о Мишићу, речима да ће редакција *Дела* „начелно устајати против свих неодговорних покушаја да се монополише политичка исправност за било које од код нас постојећих схватања књижевности”, те да опоненту не спори право да уочава недоследности код других, али не сме „да чинећи то, друштвено дисквалификује аутора подмећући му намере које он није имао пишући, или тенденције које његов текст логично имати не може”.[1133] Уделу страсти, пак, могла би се приписати цинична опаска да је Јурковићу ипак лако јер „Њега нико озбиљан не сматра писцем.”[1134]

У културно-програмском смислу, веома су занимљиве Давичове тезе о традицији, тоталитету људскости и са њима повезане нове улоге подсвесног елемента личности. Већ сустицај ових мотива показује упадљиву сличност са Мишићевим програмским текстовима из 1953. и 1954 („Певање и мишљење”, „Међу јавом и мед сном”), што показује на који начин се одвија повратна спрега Мишићевог дела на укупне књижевне прилике и у којој мери је његово теоријско мишљење утицало на еволутивне токове српске књижевности. Одричући темпоралну затвореност новог часописа у савременост, Давичо истиче: „Не треба заборавити, међутим, да су извесна стремљења на која се надовезује данас нова књижевност старија од последњег полувека; да њих у разним дозирањима сусрећемо не само у модернизму, него и у делима нашег 19. века, и не само код прећутаног Кодера, него и код Костића, Милутиновића и других, али и у лаичким и не само лаичким текстовима наших старијих и средњевековних писаца. И пре њих. И после. У уметничкој, али – не чудите се – и у народној књижевности.”[1135] Премда је Давичо овим пописом епоха и аутора делимично обухватио и своје изабране поетичке претке, проширивање традиције на средњи век и народну књижевност показује одређене импулсе који ће постати карактеристика овог часописа у целости. Он ће бити окренут ка истраживању антипозитивистичког наслеђа, проналазећи га у наведеном временском опсегу, док његов конкурент *Савременик* „покушава да очува реализам као прави

[1129] *Isto*, str. 260.

[1130] *Isto*, str. 260, fusnota 242.

[1131] Нова серија имала је заглавље жуте боје, поново је штампана латиницом, а у ненасловљеном саопштењу редакције писало је: „КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ прекинуле су своје редовно излажење услед губитка штампарије и несташице у хартији. Захваљујући разумевању и залагању графичког колектива штампарије ’Омладине’, омогућено је даље излажење нашег листа у новој серији.” („KNJIŽEVNE NOVINE prekinule su…”, *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 4)

[1132] Oskar Davičo, „Za celovitog čoveka i modernu književnost”, *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 7.

[1133] *Isto*.

[1134] *Isto*.

[1135] *Isto*.

'социјалистички' правац, опредељујући се за шире просветитељске и рационалистичке садржаје уметности"[1136].

Антипозитивизам, међутим, не значи примат ирационалистичке поетике, макар не у програмском смислу, па Давичо истиче да ће се *Дело* „трудити да доноси и текстове који садрже што више елемената хармоничности јединства човековог бића"[1137]. Наводећи да постоје разни уметнички гласови у свету, он додаје да је излишно рећи да их не чује, „те гласове изван ове стварности у којој свест и сазнана потсвест не иду у раскорак и не искључују једна другу из активистичке солидарности са друштвеним стањем ствари, условљавајући га, у крајњем, саме условљене њом."[1138] Ова реченица је врло интересантна јер показује да се разрешење програмског захтева надреалиста, о ослобађању подсвести као начину субверзије капитализма већ одиграло у Југославији, што значи и да је југословенски социјалистички експеримент фактички укинуо потребу за доктринарним надреализмом. Ако је срж праве поезије увек била бунтовна, како пише Марко Ристић у есеју „Сан и истина Дон Кихота" из 1939, и ако је таква поезија „израз најдубљих ревендикација *интегралног човека*, човека чији интегритет угрожавају друштвене споне, човека који је у најбољем језгру свог бића рањен практичном неостварљивошћу тог интегритета и коју у поетској реализацији налази извесну компензацију за ту неостварљивост"[1139], онда стварност у којој свест иде у корак са подсвешћу означава управо оно друштво које је на путу ослобођења интегралног човека. Зоран Мишић у својим есејима није на овај начин идеолошки заокружио своје поетичко образложење о недостатности надреализма, али Давичовим интервјуом ово заокружење ефективно постаје део књижевне политике *Дела*. То поново показује хијерархију утицаја и слободе међу генерацијама послератних модерниста. И када прихватају теоријска уопштавања тзв. млађих аутора (Мишић тад има 34 године), надреалисти задржавају право да их политички артикулишу.

Важно је напоменути да у истом броју *Књижевних новина* излази и анкета о настави међуратне и поратне књижевности на студијама књижевности, тада још увек на обједињеном Филозофском факултету Универзитета у Београду. Први одговор дао је Видо Латковић, као професор, пожаливши се на материјалне услове наставе књижевности (ограничен простор и наставни кадар), да би Зоран Мишић у свом одговору појаснио зашто је укључивање савремене књижевности у наставу неопходно. Суштина његовог става јесте у уметничкој изврсности савремених писаца у односу на старије, што се види и из међунаслова текста: „Зоран Мишић: Наша савремена литература – најбоље што имамо". Тај став образлаже поново необичним, помало и неутемељеним поређењем које у тој неусклађености прикрива начелан став: „Оскар Давичо сигурно је већи песник од Лукијана Мушицког. Ако наш четрнаести век није дао Дантеа, двадесети је донео поезију коју мирне душе можемо превести на све језике света."[1140] Овим речима он је изнео један еволутивни став да је савремена поезија у апсолутним критеријумима значајнија и естетски успелија од старије уметничке поезије. Тај став годину дана касније је додатно образложио у „Предговору" *Антологији српске поезије* речима да данас „Песници пишу са лакоћом, па и са виртуозношћу, о којој су Бранко, Лаза Костић или Војислав Илић, па и Дис могли само да сањају."[1141] Паралелизам Давичовог позивања на откривање традиције и Мишићевог лапидарног сумирања перспективизације српске песничке традиције показују да ће дело потоњег на другачији начин учествовати у јавном животу.

Из перспективе еволутивног сагледавања Мишићеве стваралачке биографије, али и промењене улоге – и даље је уредник у „Новом поколењу" – даље бављење редовном

[1136] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd, „Filip Višnjić", 1986, str. 278.

[1137] Oskar Davičo, „Za celovitog čoveka i modernu književnost", *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 7.

[1138] *Isto*.

[1139] Marko Ristić, „Poezija kao metod saznanja i moralni čin", u: *Rađanje moderne književnosti: Poezija*, priredili Sreten Marić, Đorđije Vuković, Beograd, Nolit, 1975, str. 364.

[1140] Zoran Mišić, „Naša savremena literatura – najbolje što imamo", *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 4.

[1141] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 11–12.

књижевном критиком постало је излишно након теоријског концептуализовања природе савремене поезије 1953. и 1954. године. Откривање нужности традиције, које је део овог теоријског концепта, по својој унутрашњој логици захтева окретање књижевноисторијским синтезама. Истовремено, оно се помаља и кроз већ анализирани текст „Бранко и ми", али и кроз активност превођења југословенске поезије на француски језик, којим се Мишић бавио током боравка у Француској 1953/1954. године. Први извештај о Мишићевом деловању дошао је половином 1954. преко интервјуа француског песника и новинара Пјера Емануела за *НИН*,[1142] на који је врло негативно одговорио Лаза Лазић, будући секретар *Савременика*. Лазић је Мишићу замерио да „није у Паризу заступао југословенску књижевност, него себе, свој став, своје проблематичне концепције о нашој књижевности, о нама".[1143] Ово програмско неслагање Лазић додатно прецизира именовањем песника који не представљају истину о југословенској књижевности: „Стављајући у центар своје књижевне пропаганде у Паризу песничке личности Миодрага Павловића и Васка Попе, Мишић је показао да или не разуме нашу савременост и путеве којима ће ићи књижевност ове земље, или да намерно хоће тим путевима да се супротстави."[1144] Споменуте личности и правци које представљају „ни издалека нису носиоци најпрогресивнијег и најлепшег у нашој књижевности"[1145]. Лазићеве речи, кроз које проговара догматски марксистички патос о апсолутној тапији на друштвени и културни развој (самим тим, Мишић је противник тако вулгарно схваћеног „напретка"), наговештавају будуће спорове о Мишићевој антологији. Истовремено, акцентовање Мишићеве националности у наслову текста као да указује на предстојеће увлачење овог аутора у проблем националног питања у Југославији, којег се нехотице дотакао текстом „За јединствени југословенски критеријум" из 1956. Ако се овде присетимо претходно изнете информације о политичком сврставању редакција *Дела* и *Савременика*, Лазићев текст добија на значају који у књижевнотеоријском и књижевнокритичком смислу нема. Њему је одговорио Борислав Михајловић Михиз у *НИН*-у, делимично и због тога што је Лазић посредно критиковао и овај недељник, наводећи низ песника које је Мишић превео или промовисао у Француској: „Његош, Бранко Радичевић, Прешерн, Крањчевић, Јакшић, Крлежа, Ујевић, Жупанчич, Растко Петровић, Црњански, Назор, Горан Ковачић, Дединац, Скендер Куленовић, Марко Ристић, А. Б. Шимић, Матић, Каштелан, Весна Парун, Матеј Бор, Кајух и авај! Павловић и Попа".[1146] Предано бављење промоцијом српских (и југословенских) песника на француском подручју тиме постаје почетак рада на *Антологији српске поезије*, „импулсом сличним оном којим је Богдан Поповић своју састављао да би српско песништво представио 'саплеменицима хрватским'"[1147]. Остатак текстова објављених 1955. показује ову тенденцију. Изузев једног прилога за *НИН* о Исидори Секулић, те прозног записа у првом броју *Дела*[1148], Мишић је објавио два текста под заједничким наднасловом: „Из дневника једне антологије", „а које касније, нешто прерађене, штампа као засебне есеје „Лаза Костић" и „Језик и поезија"[1149]. У ширем обиму, ови текстови постали су део двотомника *Реч и време* из 1963, као и *Критике песничког искуства* (1976), „иако се белешка која претходи Костићевим песмама може читати као сажети извод из првог

[1142] Више о овом интервјуу у: Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 170–171, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1143] Лаза Лазић, „Један Србин у Паризу", *Млада култура*, 7. 10. 1954, стр. 1.

[1144] *Исто*.

[1145] *Исто*, стр. 2.

[1146] Борислав Михајловић Михиз, „Један Србин у *Младој култури*", у: *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2021, стр. 353.

[1147] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 170, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1148] Видети у: Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 323.

[1149] Објављени су у четвртом и петом броју *Дела* за 1955, и то други под насловом „Музика и поезија". Видети у: *Isto*, str. 324.

есеја, а исказ из предговора о сламању у борби са језиком и трагици журбе напред због које 'остали смо без традиција', своје порекло и ширу разраду има у другом"[1150]. Ипак, крајем те године објавио је два рада, један краћи у *НИН*-у од 4. децембра и дужи, као део разговора објављеног у десетом броју *Дела*, оба о проблемима реализма у савременој прози[1151]. Основне тезе краћег текста садржане су и у дужем, који је приређен и прештампан у *Речи и времену I: Искушења поезије* (1963), под насловом „Прилике". Иако у овим текстовима варира и проширује претходно изнете ставове, ипак ћемо се осврнути на њих пре наставка анализе настанка и смисла саме *Антологије*, јер је том приликом наговестио своје лично окретање књижевноисторијским и књижевнотеоријским темама, као и одбијање да учествује у даљој полемици са тзв. реалистима јер позивима „да се ступи у арену и суделује у борби петлова коју зову дискусијама и полемиком не треба се више одазивати"[1152].

Уколико се осврнемо на контекст текста „Прилике", можемо закључити да он представља сумирање прве године сукоба *Дело – Савременик*, из перспективе сарадника првог часописа. Осим Мишића, у дебати су учествовали Оскар Давичо, Петар Џаџић, Света Лукић, Васко Попа, Александар Вучо, сликари и ликовни критичари Стојан Ћелић и Миодраг Б. Протић, као и двојица поменутих реалистичких писаца који су сарађивали са овим гласилом, Добрица Ћосић и Антоније Исаковић. Њихово присуство, као и учествовање двојице ликовних критичара (такође сарадника публикације) дало је догађају поетичку и трансмедијалну ширину, али суштински проширило дебату тако да обухвати аргументе противничке стране. Ипак, Ћосић је, из перспективе заступника нешто традиционалније књижевне форме, истакао да су сви југословенски писци истовремено и „учесници у стварању социјалистичке цивилизације" и као такви „суочени са питањем којим средствима и методима изразити ово време и његове преокупације".[1153] Зато „проблем форме за 'модернисте' није формалистички" већ суштински. Треба подстицати, сматра аутор *Корена*, поларизацију око таквих питања јер су разлике и спорови „у суштини идејне разлике и идејни спорови, без обзира што међу нама сукобљенима добар део чине комунисти"[1154]. Занимљиво је да питање идејности као срж спора покреће и Исаковић јер како су форма и савременост „добили право на егзистенцију", сада је „садржина дошла у први план"[1155]. Ипак, он питање идејности мање разумева као идеолошко а више као књижевно, јер се манифестује „у осећању света"[1156]. Ова дискретна разлика показује да идејну природу спора (што је изворно лењинистички појам) временом мења уже уметнички, односно естетички проблем осећања света, што у коначници показује да и даље није ишчезла представа о политичком подтексту и пореклу сукоба, без обзира на његову књижевнотеоријску појавност. Овај подтекст, што се видело из Јурковићевог текста о Мишићевој књизи, могао је да поприми размере које излазе из прокламованих оквира, али су сачуване само у записницима са партијских састанака писаца. На једном таквом, одржаном 11. јула 1955. у партијској организацији УКС, Михаило Лалић директно је оптужио сараднике *Дела* и модернисте уопштено (изузимајући из ове оптужнице проверене кадрове попут Давича или Марка Ристића) за недопуштене идеолошке ставове. Наводећи више примера онога што сматра за антикомунистичко деловање појединих модернистичких књижевника (највише Станислава Винавера, који ће преминути следећег месеца), он ауторитарно закључује да се из његових речи „јасно видјело да је узрок нашим идејно-политичким неслагањима инфилтрација десних и реакционарних утицаја у модернистичким листовима, чиме су ти листови постали

[1150] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 172, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1151] Видети у: Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 324.

[1152] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 193.

[1153] Према: Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, Filip Višnjić, 1986, str. 232.

[1154] *Isto*.

[1155] *Isto*, str. 233.

[1156] *Isto*.

фасада за десну регенерацију”[1157]. Премда се овакви ставови могу готово у потпуности отписати као претеривање које има за циљ дискредитацију противничке стране у систему културне моћи социјалистичке Југославије, ипак се поставља питање до које мере се модернизам, као књижевни покрет који се отвара ка традицији и превазилажењу марксистичких идеолошких оквира посредно отвара и ка наслеђу антикомунистичких становишта? Сукоб Зорана Мишића и Марка Ристића око косовског опредељења, настао поводом ревалоризације песништва Растка Петровића 1961. године (о чему ћемо писати у следећем поглављу) показује да је Лалић, из перспективе догматског комунизма – делимично био у праву.

У таквој ситуацији, која омогућава двоструко значење појединих књижевнотеоријских термина, Мишићево одређење реализма нужно је морало ићи ка теоријској кристализацији да би задржало своју јавну релевантност мимо политичких токова. Зато он истиче један општи друштвени проблем који прокламована борба недоучених прикрива: „док стотине надритеоретичара воде ’борбу мишљења’ и суде и пресуђују литератури у име модернистичке догме и реалистичког прописа, ми смо, десет година после ослобођења, остали без правих уџбеника, без историје своје литературе, без речника, без катедри на универзитетима, без монографија о великим писцима, без значајнијих књига есеја, без замашнијих естетичких и културноисторијских расправа, без свих оних неопходних књига које би значиле основицу за стварање једног ширег, општејугословенског културног покрета и које би, обиљем и садржином својих мисли, могле да придобију младе људе и приволе их да се окрену нашем тлу, нашим проблемима и нашим суштинама.”[1158] Ове речи о општем културном недостатку тиме се испостављају као једна од тадашњих окосница Мишићевих ширих културолошких погледа – сем своје фактичке утемељености, оне показују континуитет са текстом „Прво је: нека свако зна шта хоће” из 1951. у коме захтева страст за културу сличну по интензитету са навијањем за спортске клубове, али и са програмским „Певањем и мишљењем”, јер без институционалних претпоставки које сада спомиње Мишић није могуће надвладати „духовно сиромаштво, које се огледа у многим областима наше савремене поезије”[1159], како је писао 1953. Богат духовни, унутрашњи свет отуда захтева високу културу. Она, наставља Мишић у „Приликама”, омогућава да се превазиђу дисконтинуитети, враћа савременим и младим ауторима „оне основне претпоставке, како би Света Лукић казао, од отаца њима неуручене, корени које смо немилосрдно сасецали, митови које нисмо саградили, суштине које нисмо открили”[1160]. Мишић даље наставља да су ови дисконтинуитети постали део свакодневице: „Мит о кнезу Лазару ишчилео је из наше свести, Ћеле-Кула је туристичка атракција за странце, а године ће проћи док Сутјеска од пригодне теме за каменорезачка натицања постане симбол који векове опкорачује.”[1161] У историјској перспективи, Мишић је препознао растакање културне подлоге југословенства – управо од средине педесетих „рат је почео да се повлачи из колективног сећања, јер више није могао да представља једину идеолошку потпору за оба пола братства и јединства”[1162].

У том контексту, следећа реченица Зорана Мишића указује на потребу за културним радом, где књижевност треба да преузме водећу улогу: „Велике легенде човечанства, о којима говори Петар Џаџић, цитирајући Андрића, не рађају се преконоћ – а око њих је заиста одувек кружила поетска мисао. Али то не значи да треба чекати новог месију нити, заједно са Елиотом, призивати старог. Треба стварати сопствену митологију.”[1163] Проактивни налог који

[1157] Ратко Пековић, *Паралелна страна историје. Спорови о језику, нацији, литератури 1945–1990*. Београд, Албатрос плус, стр. 50.

[1158] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 193–194.

[1159] Зоран Мишић, *Реч и време: Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953, стр. 228.

[1160] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 194.

[1161] *Исто*, стр. 194–195.

[1162] Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012, стр. 36.

[1163] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 195.

Мишић изриче, а који се не разликује од темељних претпоставки југословенске културне политике, важан је за разумевање Мишићеве књижевнотеоријске и књижевноисторијске еволуције, али резолутно ограђивање од Елиотове културолошке идеје, коју је овај песник најексплицитније изнео у есеју *Идеја хришћанског друштва*[1164], показује да је Винаверов текст о Елиоту, о коме смо писали у претходном поглављу, у доброј мери одредио и границе Мишићевог прихватања утицаја великог песника. Широј разради ових проблема, Мишић ће се окренути тек након 1960.

Други део есеја „Прилике" посвећен је књижевнотеоријском одређењу реализма. Он проистиче из потребе да се отклони темељни неспоразум „да је наше залагање за модерну литературу исто што и борба против реализма као књижевног метода"[1165]. Као књижевни метод, „прави реализам" није анахрон „већ на страни виших и развијенијих облика свести, дубинске психологије, праве мисаоности и савременог научног погледа на свет"[1166], што је већ опште место модернистичке теорије још од 1952. године. Али, Мишићево разликовање поезије и прозе, похрањено у речима да „реалистичке поезије у правом смислу речи и нема"[1167], показује да се домен књижевне теорије успоставља као оно културом одређено место пауздане расправе. Одбацујући идеолошке наносе који постоје у овој расправи, критичар *Дела* готово да даје дефиницију која би могла постати део уџбеника: „Као *осећање света*, реализам је свуда присутан; као *књижевна школа XIX века*, он је данас превазиђен; као *стваралачки метод*, он је, као и сваки други метод, нужно ограничен и мора се развијати и усавршавати."[1168] Мишић овде успоставља разлику између миметичности, као темељне особине књижевности још од античког периода, стилске формације и поетичке особености – што су све посебни нивои расправе, који омогућавају валоризацију књижевних дела изван идеолошког контекста. У том смислу, кад он даље истиче да савремени пропагатори реализма не припадају стилској формацији (XIX веку, како он пише) „већ оној другоразредној причам-ти-причу литератури, које је увек било, и увек ће је бити"[1169] он то чини са књижевнотеоријске позиције која је лишена идеолошких премиса и тиме савременија од оне коју заступају сарадници (макар у том тренутку) *Савременика*. Важно је напоменути да у наставку овог дела текста Мишић врло негативно оцењује *Антологију послератне српске поезије: 1945–1955.* Предрага Палавестре[1170] објављену исте године, именовавши је као „антологију чемера и јада"[1171]. Тиме је одговорио на негативну рецепцију своје књиге (в. последњи одељак претходног поглавља), што показује да је и наднаслов свих теоријско-књижевноисторијских чланака које је уочи своје антологије објавио – „Из дневника једне антологије" – имао иронично-полемички смисао, јер се текст готово истог имена („Дневник једне антологије") налази управо у Палавестрином избору[1172] и има функцију објашњења критеријума.

Културолошком импулсу с почетка текста припадају и одређивања модерне књижевности у односу на југословенски контекст (још једно опште место тадашње публицистике и есејистике) у трећем делу есеја. Овде Мишић варира своју тезу из „Певања и мишљења" да је свака југословенска књижевност модерна или није југословенска, протежући је на социјалистичку целину: „Књижевност социјалистичке епохе не може не бити модерна, јер је пишу прогресивни писци и слободни људи",[1173] али је пореди и са међуратном књижевношћу, прикривајући идеолошком маском суштинску поетичку везу: „она права,

[1164] Tomas Sterns Eliot, *The Idea of Christian Society*, London, Faber and Faber Ltd., 1939, посебно у другом поглављу, стр. 25–44.

[1165] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 196.

[1166] *Исто*.

[1167] *Исто*.

[1168] *Исто*, стр. 197.

[1169] *Исто*, стр. 197–198.

[1170] Предраг Палавестра, *Антологија послератне српске поезије: 1945–1955*, Београд, Омладина, 1955.

[1171] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 199.

[1172] Предраг Палавестра, *Антологија послератне српске поезије: 1945–1955*, Београд, Омладина, 1955, стр. 19–27.

[1173] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 204.

заиста велика литература предратне епохе (Крлежа, Андрић, Растко Петровић, Тин Ујевић, Црњански, Оскар Давичо и многи други) доживљује данас пуну рехабилитацију", али у политички обрнутом смеру јер више нема путање (коју је Марко Ристић истакао у есеју „Три мртва песника") „од напредних и књижевних и политичких позиција ка 'отрежњењу и капитулацији на оба плана".[1174] Зато приводећи текст крају он од описане модернистичке књижевности прави културни образац, наводећи да је он ту, „и као остварење и као наш једини реалан критеријум, који никаква туђа мерила, ма са које стране она долазила, не могу заменити"[1175].

У дубљем, филозофском смислу, Мишић у једној реченици из другог дела есеја, Мишић појашњава на који начин модерна литература одговара на питање смисла живота, из претпоставке да са „нестанком економске угрожености човек ће се наћи лице у лице са својим последњим противником кога никада савладати неће"[1176], односно са смрћу – чиме као да шаље поруку да сама комунистичка идеологија не може решити вечита питања егзистенције. Модернистичка поезија, међутим, нуди следећи одговор: „Живети у пуној свести своје судбине човека ограниченог природом, а безграничног у жељама једини је достојан одговор."[1177] Истовремено, наставља Мишић, тај став је једини реалистичан (али у односу на темељну човекову ситуацију, а не друштвене односе) па и литература која „пише у име тога става"[1178] једина има право на епитет реалистичке. Мотив жеље, сродан ирационалистичким поетикама надреализма, овде је контрастриран са природним ограничењима, односно смрћу као ултимативним ограничењем упркос превазилажењу економске ограничености, што је структурно блиско егзистенцијалистичкој филозофији јер одговара опису Јасперсове граничне ситуације. Према овом филозофском учењу, границе људског живота одређују његову слободу, односно непрекорачиве ивице тог „острва људске слободе обележене су у граничним ситуацијама у којима човек спознаје ограничености које непосредно постају услови његове слободе и разлог његовог делања"[1179]. У граничним ситуацијама „човек долази до свести о томе да је независан – не од било чега појединачнога, поготово не од своје опште ограничености, него да је зависан од тога да он *јесте*."[1180] Овим Мишић чини корак даље у односу на одређење поезије као аутентичне само ако стоји храбро пред изазовом зла. Ако је то одређење 1951/1952. било само аналошки слично положају човека у егзистенцијализму, у есеју „Прилике" се додатно приближава овој филозофеми. Све то имаће утицаја на његова будућа теоријска промишљања, а посредно и на појам аутентичности који ће бити важан за програмски концепт његове *Антологије српске поезије*. Ипак, пошто Мишић нигде није непосредно цитирао егзистенцијалистичке филозофе нити се позивао на њих, ова сродност више је показатељ његове урођености у дух модерног времена, него програмско-теоријског утицаја.

Од „Дневника" до *Антологије српске поезије*

Као што смо навели, први текст из циклуса „Из дневника једне антологије" објављен је у четвртом броју *Дела*, под насловом „Лаза Костић". Обимом знатно дужи не само од белешке о Костићу већ и од „Предговора" *Антологије*, овај есеј (који ће се касније наћи у обе књиге изабраних критика и огледа) повезује дело српског позног романтичара са Мишићевим модернистичким програмом и поставља га на његово књижевноисторијско почело: „Од Лазе Костића почиње модерна српска поезија. Он је први објавио врховно начело: да се поезија креће међу јавом и међ сном."[1181] Иако се на први поглед овде може уочити таутологија, јер

[1174] *Исто*.
[1175] *Исто*, стр. 205.
[1176] *Исто*, стр. 201.
[1177] *Исто*.
[1178] *Исто*, стр. 202.
[1179] Hana Arent, *Šta je filozofija egzistencije?*, preveo Danilo N. Basta, Beograd, Dosije studio, 2013, str. 36.
[1180] *Isto*, str. 11.
[1181] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 40.

ако је Мишићев програм у својој сржи поникао из Костићеве метафоре, онда је и логично да он мора бити на почетку модерне српске поезије, то не мора да буде тачно. На првом месту, то није само Мишићев суд јер у сличним формулацијама постоји још од међуратног периода. Тако Тодор Манојловић у тексту „Нови сјај Лазе Костића" из 1931, резолутно истиче да је он „положио основе, па дао већ и прве српске обрасце оне више, човечанскије и духовније поезије коју ми данас означујемо као модерну".[1182] Овакве ставове износио је Станислав Винавер и после рата. Они су изазивали и осуду догматских критичара, па тако 1952. Бора Дреновац у *Књижевним новинама* напада хрватски часопис *Књижевни Јадран* (излазио 1952–1953) зато што је објавио Винаверов чланак о Костићу, у коме је најављена и студија *Заноси и пркоси Лазе Костића* (објављена тек 1963).[1183] У одговору, који је Винавер објавио у *Републици*, наводи да је Костић „био и остаје велики песник наше нове књижевности"[1184]. Исту тезу доцније подробније је образложио у књизи.

Мишићева теза о модерној поезији као дијалектичком разрешењу антиномија отуда постаје надоградња већ постојеће рецепције Костићевог песништва унутар међуратног модернизма. Овај континуитет Мишић проширује тако што се осврће на однос Костићевог ирационализма и надреализма, дајући предност првом као аутентичнијем. Од удела ирационалног, пише Мишић, зависи настанак књижевног дела: „Без те интервенције ирационалног, без тог 'заноса који прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан', без тог чудесног *преображаја* јаве у једну нову реалности, очувану и превазиђену, нема и не може бити велике уметности, па ни реалистичке."[1185] Епифанијску природу литерарности као феномена Мишић ипак ограничава на други пол од два који чине укупно књижевно дело: „ја 'психички аутоматизам', уколико он није чиста метафора, 'une façon de parler', не могу да видим другачије до као *метод* стварања, а то значи један подухват свести, остварен у *будном* стању и на јави."[1186] Зато за овог критичара квалитет ирационалног није „у доследности аутоматском писању, већ у интензитету и аутентичности израженог доживљаја"[1187]. У односу на Костићев аутопоетички кредо који Мишић често наводи, да занос може доћи на јави, када „уноси у јаву нешто што је више налик на сан"[1188], али се може појавити и у сну, када „уноси у сан једну особину јаве"[1189], тежња за синтезом, спајањем јаве и сна очитује се у свесности песничког поступка као обликовања епифанијског доживљаја. То је Мишић дефинисао као рационалну интервенцију која „није ништа друго до уметничко организовање поетске материје у трајне, коначне облике"[1190]. У естетском смислу, то је тренутак објективације, што показује у којој мери се овај оглед о Костићу надовезује на „Певање и мишљење" и представља даљу разраду сопственог програма.

Дошавши тиме до проблема песничког поступка, Мишић прелази и на проблем књижевноисторијског значаја Костићевог дела. Оно је у превазилажењу ограничења српског романтизма који је своје креативне енергије исцрпљивао у националном патосу. У односу на тај комплекс мотива и културних налога, Костић је остао недоречен јер услед неопходности националног културног рада није могао до краја да оствари свој чисто песнички програм. Као главну препреку Мишић ту види проблем језика, што ће бити важан критеријум у „Предговору" *Антологији српске поезије*: „језик који су му наш романтизам и народна поезија пружили био је претесан да би у њега стао читав распон Лазиних замисли и слутњи: зато га је тако махнито, беспоштедно ломио, стезао и опуштао, мучио га и себе мучио њиме."[1191] У овим

[1182] Тодор Манојловић, *Огледи*, Београд, Српска књижевна задруга, 1944, стр. 54.

[1183] Према: Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, „Filip Višnjić", 1986, str. 138.

[1184] *Isto*.

[1185] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 42.

[1186] *Исто*, стр. 44.

[1187] *Исто*.

[1188] *Исто*, стр. 42.

[1189] *Исто*.

[1190] *Исто*, стр. 46.

[1191] *Исто*, стр. 48.

речима може се препознати и тумачење Костићевог јамба из пера Станислава Винавера. Експресионистички песник и есејиста је у Костићевом јамбу видео метрички еквивалент бунта: „Тај јампски ритам и пљусак није био декоративне врсте, као истрошени трохеј. Јамб је (у проширеном психолошком смислу) био животан, јаростан, памфлетски, бунтован." Такав стих Костић је хтео „да преточи у трагедију, у српску трагедију, која би била школа и путоказ народу, а не само унезверени крик буне, непослуха, отпора."[1192] У том епохалном неуспеху Костић је садруг широког низа аутора, „од Лукијана до Моме Настасијевића, од Кодера до Оскара Давича"[1193]. То мучење у језику, наставља Мишић, разлог је немогућности да се досегне широки интелектуални и духовни распон: „И зато су сви наши велики песници мученици језика; зато и не стижу да постану мученици мисли. Зато и остајемо непреводиви и локални."[1194] Овај индуктивни културолошки закључак, који неспорно иде у прилог савремених песника (најпре Попе и Павловића) Мишићу је потребан да би у финалу целог огледа показао у чему је заслуга Лазе Костића за целокупну српску књижевну културу – у универзализацији националног.

Да би нагласио ту димензију Костићевог стваралаштва, он се позива на косовски мит као темељну одредницу српске културе: „Није случајно Лаза Костић своју најлепшу песму крстио именом *Santa Maria della Salute*. Као и у косовском циклусу, његово приклоњење 'царству небескоме' нема много од религиозне мистике: црква је Госпе од Спаса у његовој песми симбол универзалног назначења поезије, њене службе идеалу врховне хармоније. Од народног певача Лаза се разликује по томе што је етичком императиву претпоставио естетички, и то је био благотворан подухват, који је, у суштини, ишао за тим да наш херојски епос, да наша народна митологија, у којима је романтизам видео само патетику и жар историјских обрачуна и локално-практичних референција, добију што више од универзалног значења, да нађу своје место у духовној заједници света."[1195] Повезујући то са почетном поетемом синтезе као одлике модерне поезије, Мишић поентира да је Костић од Његоша и усмене епске лирике преузео „етички принцип: нека буде што бити не може, дајући му ново естетичко и филозофско значење у оном покушају формулисања једне дијалектичке синтезе, о коме је на почетку било речи"[1196]. У контексту самог огледа о Костићу, ово враћање на почетак показује једну врсту спиралне путање која од почетне мисли о природи поезије долази до културолошке синтезе, све време разрађујући исту идеју у свим њеним могућностима. У контексту даљег Мишићевог дела, поређење Костићеве поезије са косовским митом показује се као зачетак кључне тезе чувеног есеја „Шта је то косовско опредељење?" из 1961. године, а не само као пролегомена за један антологичарски програм. У књижевноисторијском смислу, потреба универзализације романтичарског песничког искуства такође није била страна међуратним песницима и есејистима. Поменути Тодор Манојловић, у истом есеју, пише за нашу националну романтику да „са једног вишег песничког и човечанског становишта, она је стварно значила једну редукцију и утилитаристичку симплификацију"[1197], коју је Костић покушао да превазиђе. Коначно, проблем песничког поступка, као елемент јаве у поетској креацији, приближио је Мишића већ постојећим промишљањима песничког савладавања језичких ограничења, чему ће посветити следећи део циклуса „Из дневника једне антологије".

Он је изашао у петом броју *Дела*, под насловом „Музика и поезија", али се суштински тицао језика. Као што је у претходном тексту наговестио, језик је овде доследно посматрао као изазов развитку поезије до њеног универзалног хуманистичког смисла. Немогућност да се у нашем језику, који је претрпео велики рез Вуковом реформом, устали један образац који усвајају генерације простим уласком у матичну културу, за Мишића као романисту

[1192] Станислав Винавер, *Чувари света*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1965, стр. 124.

[1193] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 48.

[1194] *Исто*.

[1195] *Исто*, стр. 50.

[1196] *Исто*, стр. 51.

[1197] Тодор Манојловић, *Огледи*, Београд, Српска књижевна задруга, 1944, стр. 56.

(„француског ђака”) је кључна. Надограђивање вуковског, фолклорног језика захтева скоковите напоре и прекиде континуитета који су могли бити остварени и који су неопходни: „Прескачемо векове, зато нам се и свете: кућа нам је вечито недограђена. А опет, застати не смемо.”[1198] Пошто немамо класичну језичку основу, какву има француска култура коју Мишић у овом есеју често користи као референтну тачку (што није сасвим исправна перспектива, али захтева посебну расправу за коју у овом раду нема места), природа наше модерности није статична већ динамична: „У нашој поезији, која прошлости тако рећи и нема, модеран је сваки онај песник који је, у тренутку кад се појављује, нов у мисли и језику.”[1199] Ово је кључно одређење јер омогућава да се на плану песничког поступка прецизније разуме шта Мишић доцније у „Предговору” *Антологији српске поезије* подразумева под појмом песничке личности. Међутим, и ту постоји антагонизам који је потребно дијалектички разрешити: између језика и форме, односно мисли. Наиме, као језик „сав од чулне вибрације”[1200], српски не толерише епигонско преузимање песничких поступака који не уважавају његове дубље законитости. Оне подразумевају да се класични, наслеђени песнички облици врло брзо петрификују, док маргинализоване форме неретко нуде могућност аутентичне рецепције нових тенденција: „Свака се мисао неминовно згусне у пословицу, у судбинску неприкосновеност, у вечност. Нагон за игром, одувек жив у народу, сачувао се још понајвише у малим, безазленим формама: загонеткама, питалицама, клетвама, бајалицама, обредним и митолошким песмама и причама, шеретлуцима и поскочицама.”[1201] Због оваквих особина нашег језика, које је Винавер 1921. у чувеном есеју „Језичне могућности” прегнантно дефинисао као нерадозналост („Српски језик није радознао. Одговори су дефинитивни.”[1202]), а „десетерачки национализам” оптужио да је преместио „само догму из бога у идеалисану нацију”[1203], није било могуће усвојити надреалистичку игру аутоматског писања без познавања овог, маргинализованог лудистичког слоја српског језичког наслеђа. Сасвим је јасно да Мишић тиме алудира да је управо у Попиној поезији ова синтеза ирационалног и свесне артикулације остварена, па стога и спомиње, као узоран, циклус „Игре”.[1204]

Друга опасност која проистиче из природе српског језика, управо због његове чулности, јесте у неуверљивости мисаоне поезије која није савладала синтезу мисаоног и сликовног. Зато се наш језик „још увек не сналази са појмовима, колеба се у смислу, не зна за економичност израза. Наша литература није имала свој класицизам.”[1205] У овом елементу Мишић као узорну наводи поезију Миодрага Павловића, и то не из његове почетне збирке. Међутим, узрок овоме јесте недостатак чвршћег културног утемељења, сада већ важног чиниоца Мишићевог програма (у чему такође треба видети сличност са Елиотовим концептом модерности, а одмак од експресионистичког, карактеристичног за нашу авангарду): „Оно што нашим писцима највише недостаје, то је језичка култура; а до ње се не може доћи без класичног образовања. У сваком француском песнику осећа се по један притајени Расин, који се још у школско доба у њему настанио.”[1206] Из перспективе књижевноисторијске синтезе у *Антологији српске поезије*, можда се у овим речима крије разлог увођења Јована Стерије Поповића у низ изразитих песничких личности, на месту које му на први поглед (између Његоша и Бранка Радичевића) не припада. Међутим, опасност коју носи класицистички однос према језику, скупа са модерном духу прирођеном кристализацијом језичког облика, јесте у губљењу националне особености. Стога Мишић упозорава да наша поезија до интернационалног метајезика савршене апстракције стиже по „скупу цену одрицања од многих својих

[1198] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 62.
[1199] *Исто*, стр. 63.
[1200] *Исто*, стр. 65.
[1201] *Исто*, стр. 66.
[1202] Станислав Винавер, *Надграматика: избор из есеја*, Београд, Просвета, 1963, стр. 176.
[1203] *Исто*, стр. 177.
[1204] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 69, 72.
[1205] *Исто*, стр. 67.
[1206] *Исто*, стр. 67–68.

националних језичних особености”[1207], што треба избећи. Начин који се у том смислу одређује као нужан јесте чување јединства мисли и језика, односно адекватности песничког поступка и смисла поезије. У контексту дубљих језичких проблема, то значи доћи до „песничког језика националног и универзалног у исти мах, који ће моћи да изрази сензибилност савременог човека и дух наше епохе, остајући при том на своме сопственом тлу, у присном дотицају са живим снагама земље”[1208]. Овај недосегнути језик, који у подтексту ипак има најуспелије примере послератног модернизма (Попино и Павловићево песништво) у том контексту испоставља се и као прикривени телеолошки циљ еволуције српског песништва. Тиме је, у теоријском смислу (отуда и изостављање овако детаљне елаборације у „Предговору”) постављен темељ за целину *Антологије српске поезије*.

Разрада, условно речено, наступила је од априла до октобра 1956. године серијом текстова у *Књижевним новинама*, под заједничким насловом „Зеленило под снегом. Из *Антологије српске поезије*”[1209], који је пратио формулисане програмске основе. Претходно, већ целовит текст „Предговора” објавио је у априлском броју *Дела*, што показује једну занимљиву припрему јавности за објављивање саме *Антологије* као књиге која треба да редефинише статус и смисао модерне поезије повезујући је са реваловизованом традицијом. Овај аспект Мишићевог дела додатно је наглашен чињеницом да је први објављени фрагмент антологије био о Јовану Стерији Поповићу. Ипак, пошто се те, 1956. године, навршавало тачно сто педесет година од Стеријиног рођења и сто година од смрти, цео број *Књижевних новина* био је посвећен њему, и стога не би требало прецењивати ову чињеницу, тим пре што је након фрагмента о Стерији, као следећи објављен књижевнокритички портрет Бранка Радичевића[1210] (са којим „почиње век славе и мучеништва наше поезије”)[1211]. Поменути прилог о Стерији, дакле, уклопљен је у ширу целину коју сачињавају текстови Мираша Кићовића[1212] и самог Стерије[1213] о језику и Вуковој реформи, и тиме једини, у односу на целину тог броја часописа, осветљавају класика српске књижевности као писца који није само драмски.

Након Стерије и Бранка појавили су се кратки текстови о Змају, Лази Костићу, Војиславу Илићу, Дучићу, Ракићу, Душану Срезојевићу, Дису, Вељку Петровићу, Растку Петровићу, Станиславу Винаверу, Момчилу Настасијевићу и Александру Вучу, што показује доследну, наративну хронологију која ће врхунити изласком *Антологије* из штампе средином новембра[1214]. Најава антологије тако је одражавала њену унутрашњу телеологију која је требало да постулира најбоља достигнућа модернистичке поезије као врхунац једног поетичког кретања. Ретроспективно, овај низ из *Књижевних новина* је „наговештавао другачије вредновање српске поезије, као и откривање непознатих или заборављених песничких достигнућа, песничке традиције”[1215]. Овај низ текстова, од *Дела* до *Књижевних новина* на концу показује да се смисао синтагме „Из дневника једне антологије”, као корака који претходи „Предговору” односи на настанак њеног програмског оквира, формирања оних теоријских, књижевноисторијских и књижевнокритичких елемената који ће се на различите начине појавити у књизи. У полемичком смислу, поређењем са Палавестриним „Дневником”,

[1207] *Исто*, стр. 70.

[1208] *Исто*, стр. 73.

[1209] Видети у: Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 326–327.

[1210] Zoran Mišić, „Branko Radičević (Zelenilo pod snegom. Iz *Antologije srpske poezije*)”, *Književne novine*, 13. 5. 1956, str. 8.

[1211] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 36.

[1212] Miraš Kićović, „Prema Vukovoj reformi jezika”, *Književne novine*, 15. 4. 1956, str. 7.

[1213] Jovan Sterija Popović, „Slavenski jezik”, *Književne novine*, 15. 4. 1956, str. 7.

[1214] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 175, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1215] Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 143–144, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

као делом предговора његове *Антологије*, указаће се концептуална разлика која ће се испоставити и као једна од темељних за поређење ове две публикације. На овом нивоу, оно може бити само условно јер је временски обухват двају књига битно различит, али у контексту рађања послератног модернизма, има свој значај.

Палавестра истиче да идеја „о овој књизи родила се у време када је састављач припремао есеј о послератној српској поезији и када је, у ту сврху, пропустио кроз руке већи део нових збирки поезије, одабирајући карактеристичне стихове за свој есеј”[1216]. Због тога, његова књига настала је као својеврсна панорама поезије, задржавши „своју основну карактеристику: да буде састављачева лична антологија”[1217]. Другим речима, пред читаоцем је књига коју је њен уредник правио „лично за себе”[1218]. Палавестра додаје да је „састављач по свом критерију изабрао песме за њега најлепше и њему најдраже, настојећи, увек, да песма буде израз погледа и осећања читаве наше послератне генерације, нашег младог човека”[1219]. Поредећи се са Богданом Поповићем, састављач додаје да таква књига има више документарни него естетски смисао јер покушава да представи тоталитет поетичких кретања у првој деценији српске послератне поезије. Истовремено, овакав избор је и генерацијски врло рестриктиван јер обухвата само оне песнике који су се појавили као нови гласови након ослобођења.

Из овог кратког прегледа види се, заправо, да Палавестрина антологија нема програмски карактер, а и у вредносном смислу је доста неутралнија у односу на Мишићеву. У поетичком, пак, без обзира на то што су заступљени и неки песници које Мишић није уврстио, а припадају модернизму (Борислав Радовић, Јован Христић), од осамнаест уврштених аутора, свега четворица су модернисти (уз поменуте су ту Васко Попа и Миодраг Павловић), што показује да је смисао овог наоко неутралног и шареноликог избора ипак полемички јер треба да покаже да у генерацији којој припада и Зоран Мишић преовлађујућа тенденција јесте неоромантичарска, интимистичка лирика „меког и нежног штимунга”. Да је Палавестра њој макар и интимно наклоњен у том тренутку показује опис поетичких промена од 1950. Суочен са потресом, напуштањем соцреалистичког норматива и појавом једне радикално другачије поезије, „Већи део послератних српских песника, готово сви они који су се јавили одмах после рата и већ тада означавали неку вредност, одабрао је, у условима сазревања и учвршћивања, тежи пут нормалне генезе и сазревања изнутра.”[1220] Насупрот овом доста неспретно одређеном мерилу „нормалности” поезије стоје: „Нове песничке појаве, битне и невероватне метаморфозе старијих, мање упадљиве коректуре”[1221]. Из такве перспективе, најзаступљенији песник (са шест песама од укупних педесет четири) је Стеван Раичковић, док се као представник интелектуалистичке, тзв. мисаоне лирике наводи Славко Вукосављевић, као једини „послератни српски песник са јаком, несавладивом унутрашњом страшћу према контемплативности”[1222]. У компарацији са Мишићевим одређењем суштинских задатака поезије, Палавестрина књига отуда више делује као покушај да се тзв. средњи поетички пут, између реализма и модернизма, легитимише кроз привидно неутралну перспективу. Коначно, коришћење исте синтагме код оба аутора показује Мишићеву намеру да самом процесу прављења антологије да теоријски дигнитет, и тиме посредно оцени Палавестрино дело као неутемељено и субјективистичко.

Овај скривени смисао провејава из појма објективности, који Мишић у „Предговору” приписује антологијама које нису прављене „за себе”. Док су у наглашено личним изборима „пишчеве симпатије врховни закон; у другима су оне подређене нечему што се врло условно

[1216] Предраг Палавестра, *Антологија послератне српске поезије: 1945–1955*, Београд, Омладина, 1955, стр. 20.
[1217] *Исто*.
[1218] *Исто*.
[1219] *Исто*, стр. 21.
[1220] *Исто*, стр. 14.
[1221] *Исто*, стр. 13.
[1222] *Исто*, стр. 14.

и неодређено назива објективност. У првима се бира само оно што се воли; у другим и оно што се цени."[1223] До овог суда састављач долази коментаришући не Палавестру већ Пола Елијара, чијим цитатом о супериорности личних избора и почиње „Предговор". Определивши се за концепт „антологије за друге", Мишић ипак признаје Елијаровом концепту одређену вредност: „Трудио сам се, колико сам год могао, да се не ослоним ни једног тренутка на тзв. утврђена мишљења о вредности појединих песама."[1224] Ту слободу од наслеђене књижевноисторијске рецепције (која у тренутку када се књига појављује има и идеолошку примесу), Мишић назива чистотом погледа, која се указује као нека врста приступа поезији као изолованој од процеса њеног разумевања кроз историју: „Желео сам да нашој поезији приступим очишћен од свих предрасуда, и својих и туђих, као да је први пут у животу упознајем, и као да је пре мене нико није знао."[1225] Овај утопијски налог, међутим, невешто прикрива превратничку намеру, која је већ наговештена текстовима о Лази Костићу и поезији и језику. Када крене да ближе одређује шта су то наслеђене предрасуде, јасно ће се указати да се иза ове реторике крије такође књижевноисторијски и књижевнотеоријски програм. Као непосредно везане за проблем антологије, он прво упућује на две норме које треба превазићи: „на моду отмености и формализма коју је антологија Богдана Поповића увела, или ону, формалистичку такође, обавезне социјалне тенденције, коју је устоличила антологија Савеза књижевника"[1226]. Након тога, посвећује се поменутим предрасудама, односно „сазнањима".

Прва књижевноисторијска и рецепцијска предрасуда, односно дубоко наслеђено предразумевање песничког текста, јесте потреба за наглашеном мелодиозношћу: „Прво моје сазнање при поновном читању наше поезије било је, дакле, супротно Арагоновом: да се треба клонити омаме белканта. Није ни чудо: наш језик довољно пева, да би у певању требало тражити врхунац ужитка."[1227] Иако се овај критеријум може уклопити у Мишићево одређење модернистичке поезије као поезије сложене фактуре, треба нагласити да је и Богдан Поповић (са којим ће Мишић највише и полемисати у „Предговору") наглашавао „да је потребан додатан опрез у случају песама које се певају уз музику јер састављача антологије пређашње искуство може да превари, те такве песме могу да са собом имају симпатију антологичара која није везана за област естетике"[1228]. Међутим, испод ове сличности крије се темељна разлика. Док је мелодиозност песме Поповић заснивао на прецизно успостављеном естетском критеријуму (потврђеном у поезији модерне до 1914), Мишић је мелодиозност везивао за природу српског језика. У фусноти уз коментар о певљивости, он прескаче Поповићеве омиљене лиричаре и као најбоље примере наводи следећи низ песника: „Најдрагоценије музичко наслеђе оставили су нам они песници чије је певање звучало најмање наметљиво: Бранко, Дис, Црњански, Дединац."[1229] То су песници за чија дела не важи врло оштра Мишићева напомена о тзв. певљивој поезији (а поводом Дучића): „Музику тих стихова носићемо још дуго у себи, и не мислим да би требало заборавити је. Разочарање настаје потражимо ли им смисао."[1230] Другим речима, мелодиозност не сме бити лишена дубље мисаоности, што је критеријум који је Мишић наговестио у серији текстова објављених не само уочи *Антологије* него и у годинама пре.

Као другу наслеђену представу о поезији Мишић наводи реторичност. Негативан пример те реторике, која прикрива „баналне мисли и теме"[1231] јесте поезија Милутина Бојића. Таквом реториком су, додаје антологичар, „опевана општа места владајуће етике"[1232]. Овако описана, реторика би могла бити део високомиметске, класицистичке поезије, која је једном

[1223] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 5.
[1224] *Isto*, str. 6.
[1225] *Isto*.
[1226] *Isto*.
[1227] *Isto*, str. 7.
[1228] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 115.
[1229] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 7.
[1230] *Isto*.
[1231] *Isto*.
[1232] *Isto*.

модернисти априори неприхватљива јер је служила у „рационално-дидактичке сврхе”[1233]. Тиме је Мишић дотакао један од суштинских проблема који је класицизам донео, а то је култ разума. Према доктринарним теоретичарима ове стилске формације (међу њима су се истицали Жан Шаплен и Никола Боало), разум „треба да нам буде водич и при стварању и при процењивању књижевних дела”[1234]. Истовремено, узорно класицистичко дела има за циљ „да изазове прочишћење страсти и да кроз забаву пружи моралну корист”[1235]. Таква дела могла су бити само она која су настала у оном стилу који се „у старој реторици називао високим стилом”[1236]. Из перспективе поезије која треба да обухвати тоталитет човека, посезање за оваквом традицијом било је неприхватљиво. У том смислу, Мишићев тзв. чист поглед више је сродан међуратном идеалу наивне перспективе као перспективе која припада детињству човечанства, исказане кроз уметност афричких народа, него што би био у складу са уобичајеним значењем придева „наиван” у српском језику.

Одбацивши наслеђе класицистичког стила, Мишић је стигао и до проблема који је именовао као сазнање „о превеликој позитивистичкој традицији наше поезије”[1237]. Корен ове традиције он види у „рационализму и псеудокласицизму”[1238], али и у делу Вука и Његоша, што показује да је у питању шира особина наше књижевности која превазилази ограничења стилских формација. Она се до соцреализма протеже преко Бранка Радичевића, Змаја, Лазе Костића, Војислава Илића и Милана Ракића, као и песника и писаца грађанске литературе између два рата. Суштина ове негативне особине наше поезије јесте подређивање утилитарном циљу образлагања „како се треба владати у животу”[1239]. Педагошки по себи, овај елемент наше књижевности тиме је промовисао правила преузета из „кодекса патријархалне и грађанске етике: отуда онај малограђанско-сентиментални и конзервативни дух који се од Змаја до дана данашњег провлачи с већим или мањим успехом кроз читаву нашу поезију”[1240]. Ипак, у фусноти која додатно тематизује ову особину, Мишић показује разумевање за утилитаризам као историјску нужност, пошто је „та традиција била првобитно условљена нашом вековном борбом за опстанак, као и просветитељском мисијом која је задуго остала нераздвојни део поетског стваралаштва.”[1241] Ипак, већ са романтизмом та традиција је почела да служи „и утврђивању малограђанских, па и оживљавању патријархално-примитивистичких схватања”[1242]. Ово запажање, дакле, повезује одређене поетичке особености са културолошким и идеолошким порукама, чиме се пројављује свест да постоје песничке форме које саме по себи имају анахроно значење. Тиме је поново своје програмске тезе довео у везу са међуратним модернистичким захтевом за реформом песничког језика, коју је прегнантно исказао Винавер у поменутом есеју о језичким могућностима: „Народна песма надјачавала је свакога појединца. Ко се хтео послужити њом, она се послужила њим. Он је вршио њену, а не своју мисију у свету.”[1243]

Помињање романтизма, као прве наше стилске формације под пресудним утицајем Вукове реформе послужило је Мишићу да набројаним особинама природа још једну – наративност, за коју додаје да је нужна „последица њеног позитивистичког духа”[1244]. Она доводи до контаминације лирске природе песме епским елементима који се појављују „као

[1233] *Isto*, str. 8.

[1234] Јован Попов, *Појмови, периоди, полемике: о неким недоумицама науке о књижевности*, Београд, Српска књижевна задруга, 2020, стр. 142.

[1235] *Исто*, стр. 143.

[1236] *Исто*, стр. 145.

[1237] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 8.

[1238] *Isto*.

[1239] *Isto*.

[1240] *Isto*.

[1241] *Isto*.

[1242] *Isto*.

[1243] Станислав Винавер, *Надграматика: избор из есеја*, Београд, Просвета, 1963, стр. 150.

[1244] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 8.

препричавање лирског (интимног) доживљаја”[1245], уместо његове објективације у метафорама и песничким сликама.

Низањем ових особина проистеклих из традиције наше поезије од Бранка Радичевића наовамо, Мишић је неизбежно дошао и до елемената који се тичу траснфера из других култура. На првом месту, то је наслеђе естетике Богдана Поповића, односно „естетизирање, или писање по тзв. ред-по-ред методи, због чега су највећи домети наше поезије остали годинама прикривени. Пролазна париска мода (тзв. Парнас) добила је у нашој средини статус врховне отмености и задуго остала на снази.”[1246] Повезана са овом, јесте једна карактеристика међуратног и поратног модернизма – апсолутизација савремене науштрб наслеђене песничке праксе. Мишић то истиче негативним императивом: „не примити ново за готово. Одвојити права стваралачка открића од вештачких производа текуће помодне литературе.”[1247] Опасност коју презентоцентричност има за антологичара Мишић је препознао у чињеници да је у *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића „савременицима (Дучићу и Ракићу) додељено несразмерно више простора него Бранку или Лази Костићу”[1248]. Насупрот томе, потребно је приказати „у пуном светлу оне вредности наше старе поезије које су биле запостављене”[1249]. Како у том послу није могуће допрети до епохално нових увида или открића, Мишић додаје да је елиминација, односно изостављање одређених познатих песама био један од главних начина да се ново разумевање традиције покаже примером.

Пошто Мишићева антологија у хронолошком смислу почиње сличним ауторским фигурама као и Поповићева, ово изостављање као начин вредновања препознаје се као прављење корекција „у састав песника и песама у односу на старијег антологичара, наравно у делу антологије који је посвећен истом временском периоду”[1250]. Суштина разлике, међутим, не исцрпљује се само у овим променама, које омогућавају да се у Мишићевом делу Дисова поезија нађе заступљенијом од Дучићеве, већ у нагласку на песничку личност уместо на песму, те на низ ауторских фигура уместо на књижевноисторијску периодизацију, карактеристичну за Поповића. Одустајање од ове периодизације Мишић мотивише унеколико апсолутизованим схватање стилске формације као широке и трајније појаве у књижевној еволуцији, што у нашој поезији није случај јер се она „најчешће развијала мимо великих духовних покрета, или њиховим успутним стазама и познијим огранцима”, па су зато сви књижевни правци били „кратког века, или су пошли странпутицама и извитоперили се у манир и конвенцију”.[1251] У том смислу, уместо праваца, „значај обнове доносили су пре појединци него школе”[1252]. То подразумева да наши најзначајнији песници, међу које Мишић убраја Бранка, Лазу Костића, Диса, Растка Петровића, Црњанског и Настасијевића, ширином своје песничке личности нису могли припадати ниједној школи, док они који јесу, као Дучић и Ракић, своја најбоља остварења пружили су кад су „изашли из својих стилских шаблона и проговорили чистијим и слободнијим језиком”[1253].

Одустајање од књижевноисторијске перспективе у доктринарно-теоријском смислу поделе на доба (Поповић) је врло битан моменат у образлагању ове *Антологије*. Постулирање вредности формацијски препознатљивих песника, као Дучића и Ракића, у опозиту према њиховим изабраним поетикама чини један пол дефинисања песничке личности. Други пол чини измештање индивидуализованих песничких гласова изван свих формација (попут Костића или Растка Петровића). У оба случаја, нагласак је на аутентичности, која се уписује у појам „оригиналне поетске личности”[1254], односно оне ауторске фигуре које доноси промену.

[1245] *Isto*, str. 9.
[1246] *Isto*.
[1247] *Isto*.
[1248] *Isto*.
[1249] *Isto*.
[1250] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 117.
[1251] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 10.
[1252] *Isto*.
[1253] *Isto*.
[1254] *Isto*, str. 11.

У есеју „Језик и поезија", подсетимо се, Мишић је ту оригиналност везао за проблем модернитета: „У нашој поезији, која прошлости тако рећи и нема, модеран је сваки онај песник који је, у тренутку кад се појављује, нов у мисли и језику."[1255] Поставља се питање да ли је Мишићево наглашавање личности „задржавање вредности песничког генија, и са њом парадигме књижевности обликоване у романтизму"[1256] или је у питању ипак модерније осећање аутентичности. Јер, док је романтичарски концепт личности подразумевао „развијање појединачног 'ја', његове стваралачке делатности, његово наметање облика материји, његово продирање у друге ствари"[1257], Мишић ипак наглашава да не треба „примити ново за готово"[1258]. У том смислу, у његовом концепту оригиналне поетске личности има онолико романтичарског наслеђа колико има и у међуратном модернизму, што јесте велики удео, али није свеобухватан.

Управо концепт личности омогућава му да другачије организује свој хронолошки низ. Он и сам признаје да је његов покушај пореметио „сваку уобичајену класификацију"[1259], али то не значи да није лишен свести њој. Напротив, његова идеја је „да се сви песници поређају in continuo, непрегрђени ничим доли својим личним особеностима или сродностима"[1260], што представља елиотовски концепт традиције као симултанитета старог и новог који није статичан: „Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела."[1261]. Тиме се на видело износе „дубље и трајније везе између појединих епоха", што антологичару омогућава да закључи да „између најстаријих песника у овој антологији и најмлађих (Стерије и Миодрага Павловића, Бранка и Стевана Раичковића) постоје дубље сродности него што се чини на први поглед"[1262].

Захтев за оригиналношћу поетске личности истовремено означава и одустајање од техничке перфекције песме, Поповићевог креда да песма треба да буде „цела лепа". Истовремено, захтев за оригиналношћу се „не може у потпуности применити када су у питању стране утицаји"[1263], јер „пренети искуства великих литература у наше језичко подручје представља подвиг доступан само правим стваралоцима"[1264]. У збиру, ова два додатна одређења антологичарског критеријума подразумевају да „таквим 'несавршеним' стиховима обилују управо највећи песници: Бранко Радичевић, Лаза Костић, Дис, Растко Петровић... Сви они који су имали нешто изузетно да кажу, који су грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизрецивим, сламали су се о препреке које им је језик постављао."[1265] Оригиналност, другим речима, овде постаје и нека врста победе (непотпуне, али евидентне) у борби са неизграђеним језиком једне културе, што је теза коју је Мишић развио у већ помињаном другом одломку серијала „Из дневника једне антологије". Истовремено, ова дистанца у односу на вуковски језик, као и дистанца у односу на идеал техничке савршености стиха, омогућује проширење појма модерне поезије на Његоша и Стерију. И ту се види одмак од концепта модерности Богдана Поповића, јер се целина антологичарског захвата организује према другачијим мерилима: „Када више није било потребе да 'новија српска лирика' буде 'једна органска, заокругљена целина', ни идентификација језика више није нужно морала да се веже за

[1255] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 63.

[1256] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 174, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1257] Isaija Berlin, *Koreni romantizma*, preveo Branimir Gligorić, Beograd, Službeni glasnik, 2006, str. 106.

[1258] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 9.

[1259] *Isto*, str. 10.

[1260] *Isto*, str. 10–11.

[1261] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 35.

[1262] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 11.

[1263] *Isto*, str. 12.

[1264] *Isto*.

[1265] *Isto*, str. 13.

реформу Вука Караџића, али је, управо због уклањања представе о органском развоју, Мишићева целина нужно постала српска, и то управо због језика."[1266]

Песнички дух, као уметничка могућност истовремено и формално-поетичке промене и задржавања увида у тоталитет човека, у овом елементу одваја се од форме, што је опет везано за културноисторијске датости: „Рађајући се у условима вековне културне заосталости, наша поезија је, све донедавна, своје највеће победе у области духа морала да плати поразима у области естетике."[1267] Превласт духа на естетиком, која се тиме имплицитно разумева као скуп правила и дериват класицизма, иманентно је модерно осећање песничког феномена, и ако треба тражити везу Мишића са романтизмом онда је управо ту. За романтичаре, задатак „уметничког дела је да нас ослободи, а оно нас ослобађа тако што занемарује површну симетрију природе, површна правила и оштрим прелазима с једног начин на други […] обара многе конвенционалне поделе којима смо окружени и затворени."[1268] До таквих, аутентичних продора долазили су „не само 'авангардни' песници већ и најизразитији представници конзервативних, формалистичких и сентименталних схватања, од Змаја до Десанке Максимовић"[1269].

Овај закључак прелудијум је за обелодањивање коначног смисла *Антологије*, а он је у томе да од таквих момената песничке луцидности „сложи једну нову слику наше поезије: *изузетну*, уколико се не заснива на просеку вредности, и *аутентичну*, уколико је успела да прикаже њене најдубље и најистинитије тренутке"[1270]. Одустајање од традиционалне књижевноисторијске поделе на стилске формације или епохе овде добија свој врхунац. Основни критеријум, у бити модернистички, постаје тако трансисторијски, дакле независан од духа времена у ком је настао већ присутан управо у времену које му претходи. У повратном смислу, *Антологија* добија значење откривања традиције модерне поезије (али и модерног осећања света) у српској књижевности, тако да савременост чвршће веже са прошлошћу, на суштаственији начин, изван чисто реторичког позивања на (песничке) претке и (националну) историју. Отварање предвуковске књижевне прошлости, учињено ревалоризацијом Стерије као песника, најбољи је доказ за то. Елиотовски низ оригиналних личности тиме постаје и извесна, сасвим блага врста еволуције форме. Мишић је истицањем песничког поступка као спољашње карактеристике оригиналности фокус и своје књиге и јавности усмерио према оним песницима „који су суштински иновирали српско песништво уносећи у њега елементе којих пре њих није било"[1271]. Еволуција и традиција отуда су неодвојиви, односно, Елиотовим речима, „Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, *читав* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог."[1272] Ово уклапање јесте Мишићево уочавање дубљих веза између оригиналних поетских личности, веза између Бранка Радичевића и Стевана Раичковића преко концепта мелодиозности у духу српског језика, као и веза између Миодрага Павловића и Јована Стерије Поповића преко сликовне рационалности песничког текста.

Неизречени смисао целокупног „Предговора" – почев од седам „сазнања" о негативним особинама српске поезије од половине 19. до половине 20. века, преко одбацивања научно утврђене периодизације, па све до концепта оригиналне поетске личности – јесте артикулација аутономије песничког текста. Ален Тејт, један од главних представника америчке нове критике, аутономију је у есеју „Три типа поезије" дефинисао речима да „поезија своју

[1266] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 174, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1267] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 13.

[1268] Isaija Berlin, *Koreni romantizma*, preveo Branimir Gligorić, Beograd, Službeni glasnik, 2006, str. 121.

[1269] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 14.

[1270] *Isto*, str. 15.

[1271] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 125.

[1272] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 35.

истинску корисност [usefulness] проналази у савршеној бескорисности [inutility]”[1273], што би могло да се разуме и као одсуство или непотребност сврхе. Ова аутономија, као неизречена, подразумева негативно одређење сопствене природе феномена: „Мишић не износи експлицитно шта подразумева под појмом права поезија, осим да је у питању супротност конвенционалној поетизацији која је вођена конзервативним, формалистичким и сентименталистичким схватањима, што би заправо имало да покаже како правом поезијом сматра ону која настаје као производ стваралаштва слободног од ових схватања, слободног од *захтева владајућег грађанског конформизма*.”[1274] Негативно одређење природе поезије (што је и смисао њене бескористности), аналошки и структурно је слично одређењу слободе у либералној традицији. Она полази од претпоставке да „ако је човек у суштини аутономно биће – стваралац вредности и циљева по себи чија се крајња вредност темељи на чињеници да су производ слободног хтења – недопустиво је поступати према њему као да није независно биће”[1275]. Исто тако, ако је песничко дело у суштини аутономно, онда је оно себи својствено (аутентично) само ако не зависи од спољашњих чинилаца које је Мишић, истина непрецизно, формулисао широком палетом феномена од позитивизма, дидактичности па све до патријархалне или конзервативне етике. Међутим, он чини и корак даље па овом *Антологијом* имплицитно захтева и ослобађање мишљења о поезији од наслеђених оквира књижевне историје као науке. У негативним приказима *Антологије*, чије ћемо карактеристичне аргументе анализирати нешто касније, управо ова чињеница описивана је као „субјективизам”. Из перспективе Мишићеве примарне вокације – књижевне критике – његов подухват могао би се означити и као књижевнокритичка антологија која готово истим мерилом сагледава и претходнике и савременике. У том смислу, оцена да ли је дело субјективно или објективно, нарочито ако ови појмови имају естетичко значење, губи на сврсисходности.

Примена овог критеријума видљива је у коментарима пре избора из дела 33 песника заступљених у књизи, као и у одабиру песничких текстова (или одломака). Коментари су сажети, кратки, али са јасно изреченим судом. Њихов обим не прелази никад једну страницу, „а често је заиста само критичка минијатура, кратки запис у којем Мишић износи своје критичко становиште у вези са књижевним делом песника”[1276].

На самом почетку *Антологије* налази се кратка белешка која није део „Предговора”. У њој истиче да се на самом почетку налазе „два највећа српска песника 19. века: Његош и Бранко”[1277]. Одмах затим, он појашњава зашто неће бити испоштован књижевноисторијски редослед и обухватност: „Свакако би једна антологија састављена по мерилима културно-историјским морала да обухвати и неколицину песника из предбранковске епохе: Захарија Орфелина, Лукијана Мушицког, Симу Милутиновића Сарајлију... У оваквом једном избору, заснованом на далеко строжем, искључиво поетском критеријуму, њихово присуство мислим да не би било оправдано.”[1278] Мишић затим наводи због чега свако од њих не испуњава поменути критеријум, где је кључни аргумент да је њихово стварање „ипак више приправљање за поезију која ће настати него поезија сама”[1279]. Уколико ово одређење упоредимо са претходно детаљније изнетим критеријумима тзв. праве поезије, видећемо да је свакоме од предбранковских песника недостајало нешто потребно да оствари синтезу и постане оригинална поетска личност. Тако за Лукијана Мушицког, одајући му признање за ритмичко-метричке напоре, ипак истиче да је његова „инспирација сувише књишка да би се могла прихватити”[1280]. За Симу Милутиновића Сарајлију и Ђорђа Марковића Кодера наводи да су

[1273] Alen Tate, *On the Limits of Poetry: Selected Essays 1928–1948*, New York, The Swallow Press – William Morow & Company, 1948, p. 113.

[1274] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 126–127.

[1275] Isaija Berlin, *Četiri ogleda o slobodi*, prevele Vesna Danilović i Slavica Miletić, Beograd, Filip Višnjić, 1992, str. 221.

[1276] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 112–113.

[1277] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 18.

[1278] *Isto*.

[1279] *Isto*.

[1280] *Isto*.

пошли „странпутицом неологизирања”[1281], те да укључивање таквих песничких гласова не би могло „оправдати нарушавање оног основног принципа на коме једна оваква књига мора да почива, а то је јединство (уза сва могућа допустива одступања) књижевног и говорног језика”[1282]. Овај критеријум Мишић није навео у „Предговору”, што показује да има другостепену важност у односу на теоријско образложење, али је драгоцен јер показује једну имплицитну тешкоћу са којом се његово модернистичко становиште морало сусрести у односу на целину српске књижевности. Наиме, због природе радикалности Вукове реформе, тешко је у исти традицијски низ, који не би био само књижевноисторијски већ и поетички организован, уврстити предвуковску поезију, нити је сасвим могуће критеријум аутентичности, постављен врло високо, применити на поезију пре романтизма због саме природе предмодерне књижевности. Због тога, он показује да Мишићево становиште садржи једну имплицитну антиномију коју не може да изрекне: у њему постоји свест о традицији која је шира од модернистичке, али не може да јој пронађе место као аутономној песничкој творевини.

Први песник у низу је Његош. У образложењу ове одлуке Мишић наводи да је то учинио из „хронолошких и композиционих разлога”[1283]. Како се на крају налази Миодраг Павловић, ово композиционо начело треба разумети двоструко: са једне стране потребно је започети оним песником који је успео у подухвату „да се на језику народне поезије и њеним етичким принципима заснује једна моћна и оригинална уметничка креација”[1284], а са друге да се његова класична фигура аналошки пројектује у будућност – претпоставком да ће можда „тек велики историјски преображај чије темеље постављамо омогућити да се изнова појави песник који ће целим својим бићем и интегралним својим делом бити достојан тумач колективне свести и велики, достојанствен, самосвестан уметник”[1285]. Овим речима Мишић је изнео и својеврсну личну дефиницију класика, који је синтеза општих и индивидуалних црта – он израста на доминантној традицији свог народа, али је индивидуалним талентом преображава. То је у складу са Мишићевим истицањем песничке индивидуалности, али како природа класика ипак подразумева колективну прихваћеност, ова дефиниција приближава се Елиотовом појму савршеног класичног дела описаном у есеју „Шта је класик” (1944). За англо-америчког класика такво дело је оно „у коме ће латентно егзистирати, ако и не буде у потпуности откривен, читав геније једног народа; и да се оно једино може јавити на језику у коме читав његов геније може бити истовремено присутан.”[1286]

Док се овако позиционирање Његоша не може оспорити, упитан је Мишићев одабир репрезентативних Његошевих текстова. Резолутно одбацивши његове краће песме, антологичар је дао низ фрагмената из *Горског вијенца* и *Луче микрокозма*, који строго гледајући јесу узорни, али самим чином деконтекстуализације из шире целине проблематизују критеријум. Управо из перспективе Мишићевог становишта, поједине Његошеве тзв. краће песме, попут „Ноћи скупље вијека” или „Полазак Помпеја” могле би заузети место појединих фрагмената из *Горског вијенца*.

Након Његоша, а пре Бранка Радичевића, Мишић је позиционирао песништво Јована Стерије Поповића. Овај анахронизам могао би бити критикован из перспективе еволуције српског песништва и смене стилских формација (коју је Мишић избегавао као композиционо начело) али узевши у обзир важност интелектуализма за самог аутора *Антологије*, „Мишић није могао да заобиђе Стерију у свом избору”[1287]. Уметнички квалитети Стеријине поезије, истиче антологичар, „не би се смели подценити”[1288]. Његови стихови, упркос класицистичкој схематичности, „представљају редак пример мисаоних и етичких преокупација у нашој

[1281] *Isto*.
[1282] *Isto*.
[1283] *Isto*, str. 20.
[1284] *Isto*.
[1285] *Isto*.
[1286] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 168.
[1287] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 112–113.
[1288] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 30.

поезији, која се никад није особито одликовала интелектуалним склоностима"[1289]. Коначно, и сами романтичари су „ретко долазили до такве перфекције језика и стила и до тако блиставе реторике"[1290]. Због тога се Мишић нада да ће Стеријиним путем наставити млађи српски песници друге половине 20. века, чиме имплицитно мисли на Миодрага Павловића, мада би се у ширем луку ова традиција могла проширити минимум поезијом Јована Христића. Христић је пет година касније и објавио познати есеј „Песник Стерија" у коме понавља неке Мишићеве оцене, када пише да је у питању песник „који је веома високо поставио литерарни стандард писања поезије"[1291] или да је „у својим песмама показао све врлине и мане класицистичке поезије". Ипак, Стерија није ревалоризован само у Мишићевој антологији јер се као песник појавио и у *Антологији старије српске поезије* Младена Лесковца 1953. заступљен са седам песама, док је Мишић, у складу са другачијим временским опсегом свог дела, уврстио две: „На смрт једног зликовца" и „Честољупцу", које се не налазе код Лесковца. Ова разлика је занимљива јер сам Лесковац такође није наводио само књижевноисторијски критеријум као преовлађујући за састављање свог избора већ и тежњу да једним избором „срећено прикупи све оне најузорније текстове које је наша књижевна традиција још могла да понуди Бранковој књижевној оријентацији, и првенствено као уметничку насладу и радост"[1292], како приређивач истиче у узорном издању ове антологије унутар едиције „Српска књижевност у сто књига". Међутим, Стерија у контексту модернистичких поетичких становишта и у контексту своје стилске формације није истозначан, што показује да је Мишићева намера пре била „контекстуализовање у најновије песничке токове и откривање Стеријиног песништва као поетски вредног и значајног домета рефлексивне поезије у српском песништву"[1293] него поновно откривање. Ипак, ако ову модернистичку хипотезу узмемо у обзир, поновно откривање свеједно добија своју важност јер ако је Лесковац, као књижевни историчар, указао на важност Стеријине поезије из перспективе епохе, тек са Мишићевим откривањем могућности да се овај песник разуме из модернистичке визуре, постаје могуће његово место у *целини* српске поезије, како је то представио Миодраг Павловић у својој *Антологији српског песништва (XIII – XX век)* из 1964,[1294] „јер се само погледом уназад и у историјској перспективи може препознати неко дело као класично"[1295].

У случају Бранка Радичевића, ствар је унеколико сложенија, јер је то први песник заступљен у Поповићевој *Антологији новије српске поезије*. О њему је Мишић већ писао у есеју „Бранко и ми", тако да се у кратком осврту основне његове тезе, као што је она о његовој сродности струји романтизма „која је остала привржена класицистичким идеалима чистоте и склада"[1296] понављају, уз врло интересантно проширење да се тај тип певања („танана нит чисте лирике") непознат до Бранка, у српској поезији могао срести и „у ретким средњовековним текстовима и понегде у лирској народној поезији". То је још једна потврда да Мишићев антологичарски програм заиста садржи дубљу историјску песничку свест. Најбоље Радичевићеве песме стога припадају тој традицији, а не оном виду његовог певања који је издвојио Богдан Поповић, у чијој антологији је српски романтичар заступљен „у његовим враголанским буколикама, пуним љупкости, али стандардно лежерним и не много

[1289] *Isto*.
[1290] *Isto*.
[1291] Јован Христић, *Есеји*, Нови Сад, Матица српска, 1994, стр. 14.
[1292] Младен Лесковац, *Антологија старије српске поезије*, 3. издање, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972, стр. 9.
[1293] Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 168, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)
[1294] Иначе благо супротстављен Мишићу својим инсистирањем на песми, а не песнику, јер је инсистирао „да је у царству поезије основна, несводива јединица, монада – песма, а не песник". (Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII – XX век)*, Београд, Српска књижевна задруга, 1964, стр. 16.)
[1295] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 155.
[1296] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 36.

оригиналним”[1297]. Избор песама то потврђује примером. Мишић је уврстио „Тугу и опомену”, „Никад није вито твоје тело...”, „Радост и жалост”, „Кад орла имаш ти у твојој руци...”, „Болесников уздисај” и „Кад млидијах умрети”. Како са Радичевићем почиње „век славе и мученишта наше поезије”, овакав избор означава и она остварења којима је песник одговорио на проблем српског језика, како га је Мишић дефинисао у чланку изашлом у серијалу „Из дневника једне антологије”. Ту оцену антологичар допуњује закључком осврта, наводећи да аутентично наслеђе овог песника живи не у његовим анахроним епигонима већ у „Дису, Црњанском и Дединцу, образујући са њима један од најтрајнијих, најплеменитијих и најмелодиознијих токова наше поезије и нашег језика”[1298]. Тиме се уочава и основна интенција овог суштински другачијег позиционирања романтичарског лирика у односу на Поповићеву антологију – да се „укаже да Бранку Радичевићу припада место много веће од оног које је имао”[1299].

Следећи у низу јесте Јован Јовановић Змај. Као песник са највише „артистичког дара”, он је истовремено платио „највећи дуг просветитељском императиву свога времена и здраворазумском погледу на свет српског грађанства”.[1300] Како је читаву ту традицију (не само у Змајевом случају) Мишић резолутно отписао, избор је спао на песме из „Ђулића” и „Ђулића увелака”, што у тематском контрасту одговара привилегованој шеми супротних граничних ситуација у Мишићевој теорији поезије. Тиме је као репрезентативан, од свег Змајевог опуса, остао корпус од свега пет песама: „Љубим ли те... ил’ ме санак вара”, „Ох, како је сиво, тамно...”, „Сунце с’ роди, па завири”, „Пробудио с’ оркан љути...” и „Што је јава тако кивна...”. У закључку осврта о песнику, Мишић у виду похвале оваквим Змајевим остварењима истиче да чине „да зажалимо што их је тако премало у Змајевој поезији, што је уметника у њему, попут многих, пригушио ревносни, трезвено-сентиментални војвођански грађанин”[1301]. Тиме је Мишић ефективно преформулисао „Скерлићево виђење, изнето најпре у листу ’Одјек’ 1906. [...] па касније ублажено у *Историји српске књижевности*”[1302], што је занимљиво јер представља један од ретких случајева поклапања судова са овим историчарем књижевности.

Ако је осврт на Змаја, па и избор, био кратак (пола странице), коментар поезије Ђуре Јакшића још је краћи, превасходно зато што нема превратнички карактер и не мења утврђен став о овом песнику: „Овај избор Ђурине лирике не доноси никаква изненађења; његове најпознатије песме су и најбоље.”[1303] Полемичку оштрицу доноси поново критика Поповићеве антологије због њеног нагласка на текстовима које Мишић о(т)писује као „стереотипне винске и друге пригодне песме”[1304] (нпр. „Мила” и „Пијем”)[1305], што за савремене читаоце нема никакву вредност. Данас, наставља модернистички антологичар, Јакшић нас „не одушевљава толико својом неоспорно надахнутом реториком (’Ја сам стена’, ’Отаџбина’) колико својим изразито сликарским даром евокације поетске визије (’Поноћ’, ’Вече’)”[1306]. Уз поменуте песме, Мишић је уврстио и „Кроз поноћ”. Оне, уз своју трајнију вредност, читаоца треба да подсете и зашто је Јакшић био „једини прави романтичар међу својим савременицима”[1307]. Управо ту црту романтичарског искуства, проширивање опсега свог лирског Ја, његовог сукобљавања са природним и метафизичким стихијама, Поповићев избор је релативизовао избором тзв. винских песмама. Посредно, Мишић као да наглашава да естетичар модерне и

[1297] *Isto*.
[1298] *Isto*.
[1299] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 132.
[1300] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 50.
[1301] *Isto*.
[1302] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 132–133.
[1303] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 58.
[1304] *Isto*.
[1305] Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, 10. издање, Београд, Српска књижевна задруга, 1956, стр. 64–66.
[1306] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 58.
[1307] *Isto*.

оснивач *Српског књижевног гласника*, није до краја поимао природу романтизма као осећања света, а не само песничког стила.

Зато је Мишић можда и најрадикалнији отклон у односу на његову антологију учинио са избором песама (и коментаром) Лазе Костића. Основне тезе коментара садржане су у тексту о њему из серијала „Из дневника једне антологије", а овде је дат њихов сажети вид. На првом месту, то је чињеница да је Костићу припало „највише места у овој књизи". Песник „Спомена Руварцу" можда и „није највећи домет српске поезије"[1308], али је зато „њен најсмелији, најнестрпљивији, најдирљивији прометејски подухват".[1309] Костић је до те мере био Мишићев „одабрани песник"[1310] да се може закључити да чини скривено чворно место ове књиге. Распоном свог поетског замаха, који укључује елементе засноване „на разнородном наслеђу, хеленском, медитеранском, византијском, класицистичком све до најсавременијих стремљења"[1311], Костић је постулиран као жижна тачка у којој се, у мањој или већој мери пресецају све традицијске могућности које је Мишићев избор лиричара открио. Тиме је и текстуалним примерима потврдио већ изнету оцену да је Костић зачетник модерне поезије, што ће поновити (позивајући се на Мишића) и Драгиша Живковић пет година касније[1312]. Тако је Мишићев антологичарски чин постао копча између авангардног читања поезије Лазе Костића (из поменутог Манојловићевог есеја) и савремене књижевноисторијске, научне елаборације. Парадоксално, тиме се увиђа утицај на науку о књижевности једног дела које је од те области готово експлицитно тежило да се дистанцира (отворено је питање колико је томе доприносило тадашње стање у овој дисциплини у српској академској заједници). Ипак, сам избор песама показује извесно поклапање са *Антологијом новије српске лирике*. У оба дела заступљени су „Спомен на Руварца" и одломци из драме „Максим Црнојевић", али док се Поповићев избор ту и зауставља, Мишићев је дужи за чак пет песама: „Међу јавом и мед сном", „Прометеј", „Паризу 1867–1880", „Певачка химна Јовану Дамаскину" и „Santa Maria della Salute".

Ако је, дакле, Лаза Костић био жижна тачка, одабрани песник и весник модерне поезије, онда је Војислав Илић био ауторски глас прелаза две епохе. Традиције доминантне пре њега – класицистичка и романтичарска – у његовом делу се довршавају, а зачињу се објективистичка и симболистичка, док један елемент његове поезије, превасходно преко „нежних и тананих елегија ('Старчева туга'), испеваних из чистог грла"[1313] спајају Диса и Црњанског са наслеђем Бранка Радичевића (обратно, Мишић Војислава Илића не спомиње када пише о Радичевићу). Преко објективистичке стране његовог песништва, Илић је спојница између Миодрага Павловића и Јована Стерије Поповића, што свеукупно показује да је овај аутор био важан део Мишићеве концепције унутрашње поетичке сродности која се простире кроз време упркос разликама између стилских формација. Другим речима, његов антипериодизацијски систем не би био могућ без Војислава Илића. У овој чињеници се види колико је Мишићева књижевноисторијска перспектива била, како смо истакли, књижевнокритичка. Ипак, упркос овако високој оцени, Мишић је свесно одстранио два пола Илићеве поезије у којима је он био доследнији стилским формацијама које су га омеђиле, што је дефинисао речима да ћемо из његовог избора упознати „правог Војислава, ослобођеног својих двоструких стега: псеудокласичарског маниризма и романтичарске фразеологије"[1314]. Тиме је оправдао и битно мањи број уврштених песама у односу на Поповићеву антологију: шест[1315] напрема осамнаест.

[1308] *Isto*.
[1309] *Isto*.
[1310] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 133.
[1311] *Исто*, стр. 133–134.
[1312] В. *Исто*, стр. 134.
[1313] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 92.
[1314] *Isto*.
[1315] „У позну јесен", „Сиво, суморно небо", „Тибуло", „Старчева туга", „Последњи дан", „Са погледом угашеним" (*Isto*, str. 93–99)

Главну разлику, ипак, Мишић уноси другачијим третманом парнасо-симболиста и уопште прве генерације српске песничке модерне, од Шантића до Диса и Симе Пандуровића. Мостарски песник заступљен је само једном песмом („Вече на школју"), а ова одлука мотивисана је другачијим сагледавањем његовог значаја. Занемаривши његове бројне песме у којима песимистичка, чак и нихилистичка визија света доминира над традиционалном осећајношћу (као што су „Пролетне терцине" или „Тамни трену̏ци"), а које би могле да кореспондирају са модерним осећањем света[1316], Мишић изричито наводи да је овај песник „у суштини остао привржен једном одвећ старинском, патријархалном идеалу да би се могао отргнути из скучених оквира покрајинске књижевности"[1317]. Иронично помињање „покрајинске књижевности", под којом треба разумети Шантићеву привржености босанско-херцеговачким темама и мотивима, суштински одговара оцени коју је између два рата о старом лиричару изнео Милош Црњански речима да „није био песник зато што га широм Босне декламују о светом Сави"[1318]. Мишићева рецепција Шантићевог песништва, у том контексту, утемељена је на наслеђу међуратног модернизма, који у овом песнику није видео свог лирског претходника. Истовремено, високо постављен идеал новитета на нивоу песничког поступка такође је допринео да Шантићев опус, што ипак остаје трајно проблематизовано[1319], буде овако радикално ограничен.

У приступу поезији Јована Дучића Мишић је поступио на сличан, боље рећи доследан начин. За разлику од 33 песме из Поповићевог избора (укључујући и уводну, „Хајд'мо, о Музо!"), Мишић је уврстио свега пет: „Јабланови", „Сат", „Сунцокрети", „Непријатељ" и „Чекање". Мишић овај превратнички поступак мотивише апсолутном естетском неаутентичношћу парнасо-симболизма, чији је Дучић узорни представник. Парнасовска школа „била је, у ствари, само дегенерација оних класичних идеала хармоније и лепоте који, од античких времена до данас, не престају да заносе песнике."[1320] Пошто српска поезија није имала искуство истинског класицизма (Мишић овде спомиње „Лукијанове пародије", што је цинизам који одступа од заслуга које је Мушицком дао у напомени[1321] на почетку песничког дела књиге)[1322], „за нас је Дучићева муза 'мирна као мрамор и хладна као стена', пренета из јевтиних париских гипсотека, постала и још остала безмало што и Праксителова Афродита: ненадмашни образац укуса и склада"[1323]. Због тога Мишић „одбацује парнасовски део Дучићевог песништва и хвали његове симболистичке визије"[1324]. Такве песме, додаје Мишић, показују „какав се велики уметник крио у Дучићу иза помодног руха његове театралне и надуте отмености"[1325].

Поменути низ изабраних песама, које су готово у потпуности проткане мотивима слутње смрти, или фундирају лирски субјект у зависност од своје супротности (дакле, опет у складу са идеалом синтезе, као песма „Непријатељ"), постављају занимљиво хипотетичко

[1316] Управо са Мишићу сродним појмом аутентичности. Видети више у: Никола Маринковић, „Поетика 'тамног' Шантића': разградња простора среће као предуслов аутентичности", у: *Песничке теме и поетички модели Алексе Шантића: зборник радова*, уредиле Сања Париповић Крчмар, Горана Раичевић и Зорица Хаџић, Београд – Требиње, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2017, стр. 245–260.

[1317] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 102.

[1318] Милош Црњански, *Есеји и прикази*. Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1991, стр. 127.

[1319] О односу Мишићевог превредновања песника српске модерне и статуса који они имају у другим антологијама, од Поповићеве до избора Леона Којена (*Антологија српске лирике 1910–1914*, Београд, Чигоја штампа 2001), видети више у: Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 188–194, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1320] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 106.

[1321] *Isto*, str. 18.

[1322] Ова инкохерентност је врло занимљива јер показује различите критеријуме које антологичар можда и несвесно заузима у две ситуације: када је потребно дати ипак објективнији поглед у дијахронију, и када је потребно негативно се осврнути на одбачене поетике.

[1323] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 106.

[1324] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 135.

[1325] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 106.

питање – да ли би Мишић повољније оценио Дучићеву позну фазу из збирке *Лирика* (1943), макар у њеним метафизичким елементима? У сваком случају, Мишићево одбацивање парнасовства, укорењено у модернистичком одбацивању естетике Богдана Поповића, утицало је и на доцнију рецепцију Дучићеве поезије. Први пример тога јесте удео овог лиричара у Павловићевој *Антологији српског песништва*, у којој је заступљен истина са више песама, али поетички врло сродних, уз једно преклапање („Сунцокрети").[1326]

Доследни критеријум Мишић је применио и на поезију Милана Ракића. О њој је написао кратки осврт од свега једног пасуса, у ком кроз образложење сведености избора на четири песме („Кондир", „У кргама", „Освит", „Јасика") изриче и књижевноисторијску оцену. По суду овог антологичара, Ракић је аутентичан песник једино у оним песмама које су испуњене „вером у 'тамне нагоне', у којима није видео извор морбидних порива, већ биолошку неуништивост живота"[1327]. Овакве песме назвао је „оптимистичким", мада би прецизнији термин свакако био „виталистичке". И овде је антологичар доследан свом програму, не толико оном из „Предговора" антологији колико претходним програмским текстовима (видети нпр. „Певање и мишљење"), који постулирају аутентичну поезију као парадоксалну повезницу нагона и духовности као два пола човековог тоталитета. За разлику од оваквих песама, Ракићева тзв. песимистичка лирика „толико хваљена са своје парнасовске гордости и мисаоности, ретко се када издиже изнад конвенционално дидактичких излагања општих места о пролазности живота и славе, младости и љубави"[1328]. Ако овај избор сагледамо из перспективе Мишића као модернисте, упадљиво одсуство Ракићеве родољубиве лирике, који није непосредно образложен, може се довести у везу са програмским одбацивањем наслеђа романтичарског песничког родољубља, за које је ипак отворено питање да ли има удела у Ракићевом песничком искуству јер преживелу романтичарску реторику Ђуре Јакшића „Ракић у својим косовским песмама замењује друкчијом и сложенијом дикцијом, иза које стоји песничко 'ја' с интелектуалним и моралним преокупацијама далеко сложенијим од оних које налазимо у родољубивој поезији Ђуре Јакшића и других српских романтичара"[1329]. Сличан приступ заузео је и Миодраг Павловић, свевши свој избор само на две песме („Јасика", „У кргама"). Како је Мишић у свој избор уврстио „Ћеле Кулу" Васка Попе, мора се приметити да је као критеријум за уношење родољубиве лирике био пресудан удео апстракције у њеној артикулацији.

Од тзв. малих песника модерне Мишић је уврстио по једну песму Стевана Луковића и Душана Срезојевића, у чему није начинио посебну разлику у односу на *Антологију српске лирике*: у случају Луковића (песма „Јесења кишна песма") избор се подудара „са избором Богдана Поповића", док се у Срезојевићевом случају није сагласио („Последњи самртник" уместо „Унутрашњег дијалога"). Занимљиво је да Миодраг Павловић није изабрао Луковићеву поезију уопште, док је из Срезојевићеве издвојио две песме – поменуту из Мишићеве антологије и „Безимену песму", коју је и Мишић истакао као квалитетну али није пренео[1330].

Ограничавајући значај Шантићеве, Дучићеве и Ракићеве поезије, Мишић је уздигао песништво Вељка Петровића.[1331] Занимљиво је да се он релативно саглашава са избором његових песама које је донео Поповић у *Антологији новије српске лирике*, али уноси једну нијансу проистеклу из свог програмског афинитета због које се сам избор текстова неће поклопити: „Избору Богдана Поповића не би се могло много приговорити; претпоставио сам

[1326] Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд, Српска књижевна задруга, 1964, стр. 359–367.

[1327] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 114.

[1328] *Isto*.

[1329] Леон Којен, „Ракићево песништво данас", у: Милан Ракић, *Песме*, Београд, Чигоја штампа, 2015, стр. 210–211.

[1330] „Срезојевић је оставио две или три песме које, оригиналношћу мисли и свежином израза, заслужују да уђу у сваку антологију ('Безимена песма', 'Последњи самртник')." (Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 128).

[1331] У избору су три песме: „Репатица", „Видовити" и „Одметни се". Миодраг Павловић уврстио је такође песму „Видовити", и уз њу само још „Понор", што и на овом примеру показује утицај Мишићеве антологије.

му ипак песникове стихове космичко-визионарске инспирације, који су, чини ми се, најоригиналнији, без премца у поезији свога времена."[1332] Петровићеви стихови према Мишићевом суду „не уступају много Дучићевим и Ракићевим; у понечему их и надмашују. Метафора им је смелија, мање конвенционална, понекад и сасвим модерна, мада помало тражена, прециозно барокна."[1333] Ова напомена, суштински везана за проблем песничког поступка унутар једне генерацијске поетике, могла би се тумачити и као имплицитни став о пропуштеним могућностима модерне у нашој поезији, јер је суштински много ближе симболистичком песничком програму него парнасовском. Идеал објективне, хладне лепоте у Петровићевим стиховима замењен је, уз незнатне стилско-тропичке измене, описивањем суштинске нестабилности света, свакако ближег модернистичком искуству, као у почетним стиховима песме „Репатица":

„Космички цвете, ког не узбра нико,
леп као сваки отрован, без слога,
јалов и што је само једном нико
у болној машти једног бившег бога;"[1334].

Стога се овакав приступ поезији Вељка Петровића може посматрати у светлу постулирања, нешто касније, Диса као првог из тог нараштаја који се појавио „да наговести велики немир новог века и открије нове изворе поетског сазнања"[1335]. Између њих двојице је Сима Пандуровић, према чијем песништву Мишић није показао нарочиту симпатију. У избор је уврстио само „Светковину", за разлику од Поповића, који је овој песми придодао и „Ми, по милости Божјој, деца овога столећа". Павловић је, пак, на средокрађи између њих двојице: уврстио је такође две песме, али са том разликом што је обојици заједничкој „Светковини" додао „Везе". У том смислу, чине се пресудним Мишићеви разлози зашто Пандуровића квантитативно изједначава са Луковићем или Срезојевићем. То је проблем реторичности, наведен још у „Предговору" и акцентован и у осврtима на друге песнике. Одбацивши паралелу између Диса и Пандуровића, наслеђену још од Скерлића, Мишић истиче да су мисаони елементи у Дисовој поезији „неодољива поетска опсесија; у другог рационалан песимистички став. У једног стихови певају својом сугестивном унутрашњом, тајанственом мелодијом; у другог су сложени зналачком руком реторичара."[1336] Занимљиво је, пак, што је Скерлић у релативно повољнијој оцени Пандуровићеве поезије у тексту „Једна књижевна зараза" управо ове особине, које Мишић одбацује, препознао као једини квалитет.

Зато је омиљени Мишићев песник ове епохе Владислав Петковић Дис. Он се као наговештај промене појавио управо у тренутку „када је изгледало да ће се парнасовски идеал уљудне, глатке и умивене лепоте зацарити за сва времена"[1337]. Као и у случају Лазе Костића, и овде је могуће повући паралелу са ставовима Тодора Манојловића – у тој мери да почетак Мишићевог осврта готово понавља почетак једног Манојловићевог есеја[1338]. Идеална модернистичка поетема дијалектичке синтезе јаве и сна препознаје се управо у овој поезији. Дис је изворе нове песничке визије тражио „тамо где се његови савременици нису судили да ступе: у најдубљим и најскривенијим слојевима свога бића, где се сан и јава преплићу у чудесне спојеве понорних слутњи и мушевитих озарења."[1339] Рецепција Диса у међуратним

[1332] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 132.
[1333] *Isto*.
[1334] *Isto*, str. 133.
[1335] *Isto*, str. 144.
[1336] *Isto*, str. 140.
[1337] *Isto*, str. 144.
[1338] Манојловић пише: „Усред грађански ведрог и углађеног естетизма што је првих година овога столећа владао на нашем дискретно паркираном Парнасу, устаје у *Владиславу Петковићу Dis-у*, изненадно, један песник који не зна ништа о оним складним лепотама, већ нам болно-устрепталим, тихим, али чудно интензивним гласом прича, открива тајне и пустоловине из једног сасвим другог света." (Тодор Манојловић, *Огледи*, Београд, Српска књижевна задруга, 1944, стр. 59)
[1339] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 144.

песништву, на коју се Мишић позива описујући његове ратне песме, и у овом случају се указује као утемељујућа за антологичара. У том смислу, Мишић уочава традицијски низ аутентичне мелодиозности од Бранка, преко Диса до Растка и Дединца јер је управо чачански лиричар „умилну кантилену уручио најмлађем нараштају наших лиричара"[1340]. Истовремено, сливеност мисли и тропа у Дисовој поезији такође је врло похвално оцењена, оценом да Дисове речи „ништа нису имале да објасне и ништа да докажу, већ само да сугерирају песникову емоцију у њеном изворном, најаутентичнијем стању"[1341].

Снажна Дисова позиција истовремено постаје први хронолошки међаш у односу на Поповићеву антологију јер у њој текстова овог песника нема, „али је увек потребно нагласити да је збирка *Утопљене душе* била објављена непосредно по уобличавању антологијског избора, а да Поповић није хтео да тај избор мења."[1342] Миодраг Павловић такође Дису „даје много више простора но Пандуровићу"[1343], али ипак мање него Мишић – пет песама насупрот седам. У тих пет песама („Тамница", „Јутарња идила", „Утопљене душе", „Можда спава" и „Нирвана") сем другонаведене садржан је целокупан Мишићев избор, који је обимнији за песме „Са заклопљеним очима", „Недовршене речи: Седма песма" и „Недовршене песме: I, IV". И овде се, дакле, види утицајност Мишићеве антологије на потоња обликовања канона српске поезије – што показује не само да је модернизам ипак победио у борби са реализмом већ и у борби са конзервативнијим разумевањем историје српске поезије.

У тој перспективи, можда је Мишић остао недоречен поводом поезије Милутина Бојића. Његовом стиху је признао „завидан степен формалног савршенства"[1344], али сем редуковане верзије „Плаве гробнице", ниједну другу његову песму није уврстио. Њу је одредио као (не сасвим аутентичан) „пример химничне поезије остварене у свечаном реторичном стилу"[1345], али узевши у обзир његову начелну критику реторичности у поезији, није неоправдан утисак „да је присуство ове песме код Мишића, без обзира на њену антологијску вредност, својеврстан искорак из антологичарevих критеријума"[1346]. Зато је за каснију ревалоризацију Бојићеве поезије важнији избор Миодрага Павловића, који је „Плаву гробницу" истина изоставио, али је песмама „Земља олује", „Сејачи" и „Без узвика" наговестио да овај прерано преминули аутор може имати значај за савременог читаоца.

Милутин Бојић је шеснаести заступљени песник, што значи да у композиционом смислу готово половину текста заузимају песници који су стварали у периоду до краја Првог светског рата. Друга половина књиге почиње са поезијом Милоша Црњанског, а укупан број аутора који су се песнички огласили између два рата је тринаест. Узевши у обзир хронолошки обухват књиге у целини, то је прилично велики број, који се може оправдати и чињеницом да је већина међуратних песника наставила да ствара и након 1945. године, изузев Растка Петровића, Радета Драинца, Момчила Настасијевића и Жарка Васиљевића. Сем поменутих, заступљени су и Станислав Винавер, Ристо Ратковић, Милан Дединац, Александар Вучо, Душан Матић, Десанка Максимовић, Скендер Куленовић и Оскар Давичо. Свеукупно гледано, то је знатно мањи број него што има међуратних песника у Павловићевој антологији – па се поставља питање да ли је Мишићев критеријум, управо и заснован на наслеђу међуратног модернизма, према том периоду био строжи него Павловићев? Истовремено, Павловићева одлука да антологију ипак веже за песме, а не за ауторске гласове показује да се овако различити типови књижевноисторијских избора не могу увек поредити, те да из перспективе

[1340] *Isto*.

[1341] *Isto*.

[1342] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 138.

[1343] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 196, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1344] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 162.

[1345] *Isto*.

[1346] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 198, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025).

аутентичних поетских личности, међуратни модернизам делује мањег обима него из перспективе прегледа добрих песама иначе осредњих песника, као што су то нпр. Јела Спиридоновић Савић, Десимир Благојевић или Радомир Продановић. Због тога би Мишићев избор међуратних песника требало упоредити са одговарајућом антологијом која је такође антологија песника, а не песама.

Управо је таква *Антологија српских песника између два рата* Борислава Михајловића Михиза, која је чак и објављена исте, 1956. године. Она није имала обимну критичку рецепцију, али пошто у предговору и у одабиру песника има доста сличности са Мишићевом, можда ту треба тражити разлог и зашто није заживела – две сродне, али ипак различите антологије нису могле истовремено изнети своју мисију, тим пре што је Мишићева била наглашено модернистичка и самим тим атрактивнија за јавност већ подељену дуж осе полемике са реалистима.

За разлику од првог издања Мишићеве (издавач је Матица српска), Михизова антологија штампана је латиницом, у оквиру едиције „Антологија југословенске књижевности" у издању београдског „Нолита".[1347] Иако је у питању издавач који је баштинио традицију субверзивне литературе, едиција није имала призвук ангажованости већ државног пројекта. Њен издавачки план временски (до 1941) и територијално је паралелан историји и простирању књижевности југословенских народа. Обухватала је антологије српске народне поезије и приповедака, прозе у две књиге, поезије између два светска рата, књижевне критике, као и драме. Њима је била придружена антологија старе српске књижевности. У готово свим књижевно-родовским поделама објављене су и аналогне антологије из хрватске, македонске и словеначке књижевности, док је *Антологија дубровачке лирике* (1960), у избору Драгољуба Павловића, објављена као засебна књижевноисторијска целина, иако су неки њени аутори, попут Марина Држића, ушли у *Антологију хрватске драме* (1958). Као део југословенског културног пројекта, „Антологија југословенске књижевности" имала је унутрашња ограничења везана за међунационалне и културне односе југословенских република. Без посебне књижевности Босне и Херцеговине и са некохерентним статусом дубровачких писаца (неутрално-дубровачки као лиричари, али хрватски као драмски писци), више је рефлектовала институционални оквир југословенске књижевне заједнице него што је могла да укаже на њену поетичку целовитост. Унутрашње везе, међутим, требало је да буду очите из подударности епоха. Тако је паралелу *Српским песницима између два рата* представљала антологија Влатка Павлетића *Хрватски пјесници између два рата* (1963).

Хронолошког оквира Михајловић се врло стриктно држао, али му је у уводном тексту придао и суштински квалитет. Године које обележавају крај једног и почетак другог светског сукоба, 1918. и 1941, истовремено су „две и песнички несумњиво граничне године. И заиста нема у овој књизи ни једне песме која би била објављена после 1941. године, толико је оно што се догађало после те године било пресудно не само за судбину ове земље него и за развој свих одреда њених песника."[1348] Критеријум везан за 1918. годину још је строжи, јер Михиз сматра да ниједан од песника који су се поетички оформили пре те године не може бити представљен у овој књизи јер „њихов песнички свет припада једном времену које је претходило".[1349]

Антологичар и критичар *НИН*-а, попут Мишића, наглашава да је у питању „антологија песника – не поезије"[1350]. Наводећи да увек има и добрих и лоших песама, ипак је занимљивија

[1347] У даљем делу овог одељка користићемо делове рада у коме смо поредили Михајловићеву и Мишићеву антологију: Никола Маринковић, „*Српски песници између два рата* Борислава Михајловића Михиза и *Антологија српске поезије* Зорана Мишића: поређење по сродности", у: *Михизов век: зборник поводом стогодишњице пишчевог рођења: (1922–2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад – Ириг, Матица српска – Српска читаоница, 2022, стр. 173–199.

[1348] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 5–6.

[1349] *Isto*, str. 6.

[1350] *Isto*.

„онда друга подела: на добре и слабе (не)песнике”[1351]. У том контексту, антологичар истиче да и када би пронашао неколико добрих песама „као усамљени, често случајни производ једног тренутка, када иза њих нисам могао да нађем изграђену, снажну, самосталну песничку личност, остављао сам их случајности њихове судбине. Тражио сам песнике. Оне личности које су у нашој поезији уносиле свој, аутентичан тон, неепигонску новину и имали у себи снаге да то кажу на убедљив, песнички непоновљив начин.”[1352] Објашњење шта је то песничка личност у овом тексту готово је идентично као и у Мишићевом предговору. Унутар опуса такве личности, Михиз је тражио текстове „који најбоље и најпотпуније казују основну поруку једног песника”[1353]. И у овом критеријуму Михиз је близак Мишићу, с том разликом што се потоњи често руководио и својим осећањем модерности, што се из Михизових речи не може видети. Ипак, у самом закључку уводног дела, он напомиње: „Желео сам да читалачкој публици окренем чеону, авангардну, продорну страну те поезије, ону која је у том времену претстављала нашу песничку тадашњост и ону спасоносну и драгоцену карику којом се везује и наставља песнички ланац генерација и епоха.”[1354] Из ове релативно дуже реченице може се видети и сличност у схватању традиције код Михиза и Мишића, са том разликом што први ипак прихвата стандардну књижевноисторијску поделу на епохе (уосталом, такав је задати оквир едиције).

Као и Павловићева антологија, и Михизова обухвата осамнаест песничких имена. Као и Мишићева, пре самих песама доноси кратак есејистички осврт, такође књижевнокритичког карактера. По свему досад наведеном, ова *антологија песника* готово да је двојник Мишићеве, осим по укупном теоријском усмерењу приређивача.

Мишићев избор, у овом светлу, није само краћи већ је у репрезентативном смислу редуктивнији јер не приказује целину модернистичког периода, што му, строго узев, и није био циљ, али тим пре има специфичну важност јер тако помера смисао целине ипак мало даље од апологије модернизма, поратног као и међуратног. То се види већ из одабира песничке фигуре којом наставља свој низ. Као што смо већ напоменули, након Милутина Бојића, први следећи песник је Милош Црњански. У Михизовој антологији, први је Душан Васиљев: „Песник генерације као судбине. Песник рата као клања. Песник очајања као немоћи.”[1355] Тек након њега, заступљен је Милош Црњански.

За Мишића, овај песник већ је у претходним освртима на дела Бранка Радичевића или Диса суштински омеђен стражиловском традицијом, а сада је додатно одређен и послератним осећањем света: „Поезија Милоша Црњанског је највиши уметнички израз послератне духовне климе разочарања и клонућа, безнадежног, нихилистичког непристајања на неподношљиве оквире грађанског морала, екстатичног и пантеистичког подавања чулним сензацијама и космичким заносима.”[1356] У синтези са стражиловском традицијом, његова *Лирика Итаке* и сама поема „Стражилово” представљају сусрет „два века српске поезије”, мелодиозности старе епохе и осећајности нове. Зато Мишић закључује да „Црњански није раскинуо са традицијама, већ је своју ’суматраистичку’ визију света прелио дахом родних винограда и открио присно наше резонанце за немире свога века.”[1357] Зато су и песме којима илуструје његову синтетичку фигуру широког тематског оквира. Уз поему „Стражилово”, ту су још и: „Војничка песма”, „Ода вешалима”, „Мизера”, „Суматра”, „Прича” и „Привиђења”. Занимљиво је, пре него што овај избор упоредимо са Михизовим, да у Павловићевој антологији Црњански има много мањи значај: заступљен је са свега две песме, „На улици” и „Привиђења”.

[1351] *Isto*.
[1352] *Isto*.
[1353] *Isto*, str. 7.
[1354] *Isto*, str. 8.
[1355] *Isto*, str. 15.
[1356] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 166.
[1357] *Isto*.

Михизов Црњански је прешао пут од револуционара до песника који је „нарцисоидан и чулан, мутан и слатко, загушљиво поетичан."[1358] Његова *Лирика Итаке* представља неиспуњено обећање јер је уместо револуционара, кога је наговештавала, породила песника који је „неконформиста свакако, али грациозан песник, елегантан, мек и свилен".[1359] Као чист лиричар, он „није био савест свога времена, ни његов морал, ни путоказ. Био је велика, лепа, грациозна и далека чежња. Писао је свој лични песнички дневник и флуидну сеобу љубави, страсти и веза."[1360]

Међутим, иако му одаје признање да „живи у првој послератној деценији као аутентичан, драгоцен песник нежности и благе животне поремећености", да пева „без помодне вреве и утицаја", ипак је подједнако важна и оцена да се „страшно брзо исписао".[1361] Црњански је, дакле, аутентичан само као лиричар, а „све остало његово жалосно батргање кроз живот до емиграције нема никакве везе са песником 'Стражилова'."[1362] Уколико се присетимо Михизовог односа према комунизму, који је у антологији видљив кроз потпуни изостанак соцреалиста, оваква оцена Црњанскове поезије мора да зачуди. Наиме, ако је Црњански искључиво лирски песник, откуда онда у његовој поезији једна „Сербиа"? Такође, без обзира на лирски стил *Сеоба*, нису ли оне подједнако и епски роман чија национална симболика, као и у случају поменуте поеме, има велику важност за семантику дела? Истовремено, отписавши (условно речено револуционарне) песме Милоша Црњанског, Михиз га је неминовно свео на слику коју су о овом песнику засновали својим критикама Марко Ристић и Милан Богдановић још пре Другог светског рата. У синтетичком тексту „Књижевно дело Милоша Црњанског" (1930) Богдановић у форми импресије наводи један суд који ће дуго трајати: „Човек има утисак да су његови стваралачки тренуци сви у неком страственом усхићењу, али које је више страствено у чулном него у идејном смислу, не мистичко-фанатички ентузијазам, већ занос оплођења, рађања, прокреације."[1363] Ако нека поезија нема идејну снагу, онда не може ни бити револуционарна. У том смислу, Црњански остаје као песник чулности, али та чулност, у зависности од перспективе, може бити вредност и/или хендикеп. Михајловић не предузима и тај интерпретативни корак, који је Богдановић учинио након 1930, па уз устаљену представу о Црњанском као чистом лиричару не преноси и негативну оцену лиричности јер би она представљала чисто идеолошку квалификацију и неутемељен књижевноисторијски суд. Због овако једностране оцене, и његов избор песама нужно је другачији. Он се тек напола поклапа са Мишићевим, али се у разлици види и разлика у књижевнокритичкој перспективи: „Серенада", „Прича", „Траг", „Моја песма", „Суматра", „Стражилово", „Лето у Дубровнику 1927.", „Апотеоза".

Из овог поређења се може врло лако уочити колико су неутемељене оптужбе Мишића за ирационализам. Јер, ирационалистички приступ поезији Црњанског подразумева управо превиђање дубљег, епохалног смисла његовог нихилизма, интелектуалистичке категорије саме по себи. Оно на чему Мишић инсистира је нешто друго: чврста сливеност мисли и тропа, односно интелектуалног и слоја песничког поступка, који морају одговарати један другом.

Након Црњанског, Мишић као следећег важног међуратног песника уврштује Станислава Винавера, премда са само два текста, истина нешто дужа: одломцима из „Чувара света" и песмом „Радмило Загорчић", дакле остварењима из његове зрелије фазе. Миодраг Павловић одлучио се за другачији приступ, изоставивши фазу *Ратних другова*, али такође свевши свој избор на две песме: „Натпис" и „Вековима птице нас кликују". Такође, у његовој антологији Винавер се структурно налази пре Црњанског, што показује доследније придржавање хронолошког принципа.

[1358] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 29
[1359] *Isto*.
[1360] *Isto*, str. 30.
[1361] *Isto*.
[1362] *Isto*.
[1363] Милан Богдановић, *Критике*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1962, стр. 178.

Мишић Винавера пореди са Валеријем, оценивши га као једног „од ретких наших представника оне интелектуалне, поетске струје, блиске Валеријевој, која је сва у грозничавом напону да се допре до врховног склада”[1364]. У поређењу са Лазом Костићем, (о којем Мишић има суд сличан Винаверовом), аутор „Манифеста експресионистичке школе” као да припада истој традицији коју одликују „бравурозна версификација, богати, па и бахати ритмови, ингениозна језичка довијања”[1365]. Антологичар сматра да је најбоља Винаверова поезија ипак она која не иде тим правцем. У две песме које је одабрао, његови стихови „углавном су они најчистији и најједноставнији у експресији”[1366]. У њима је овај песник „најоригиналнији и најдубљи”[1367]. И овде се види колико је Мишићу била страна програмска наклоност ка ирационалном. Акцентовање мисаоних или наративних остварења у Винаверовој поезији још једном показује да он ирационалне феномене цени у песничком тексту, али искључиво унутар заокружене и успеле оригиналне поетике. Истовремено, пренета (у нешто скраћеном облику) песма из *Ратних другова* показује и да наративност сама по себи није у сваком примеру препрека да песма буде аутентична јер њена епичност, као што је овде случај, може да се транспонује у лирски квалитет поготово ако врхуни у граничној ситуацији.

У Винаверовој поезији Михиз врло тачно и прецизно препознаје „два наизглед неспојива песничка пола: чисто лирска оркестрација речи и ритма, и епска фабула поетских прича. И једно и друго своје, аутентично.”[1368] У првим песничким збиркама, Винавер је „заљубљен у реч и слух”, он се „играо језиком, шибао га као чигру бичем ритма, насиљем алитерације, фреквенцијом слика”,[1369] док је у *Ратним друговима* испевао наративну поезију која је „спиритуална песничка фиксација Србије у Првом светском рату”.[1370] Опис Винаверове поетике специфичан је јер за разлику од других песника који су заступљени у антологији, и чије опусе гледа као јединствене (изузев Матићевог), овде залог аутентичности није одступање од неког правила или школе, већ спој неспојивог – као да је хтео да читаву слику о Винаверу усклади са једном од Винаверу најдражих стилских фигура. Ове оцене не разликују се суштински од Мишићевих, па се, природно, пресудно не разликује ни одабир песама. Његов претежни део чине фрагменти (другачији) из „Чувара света”, две песме из *Ратних другова*, али и две из ранијих фаза, и то одломак из „Вароши злих волшебника” и песме „Соната-Триптихон Растка Петровића – III фуга”.

Пре Винавера, у Михизовој збирци заступљена је поезија Иве Андрића, док је након Винавера као песник представљен Тодор Манојловић. Ова одлука показује књижевноисторијски смисао књиге: иако Андрићева поезија, па ни Манојловићева, не спадају у најбоље примере међуратног модернизма, слика о њему је непотпуна без њих. Лишен таквог налога и ослоњен на унутрашњу еволуцију српског песништва, Мишић је могао да их занемари (као и Васиљева).

Зато је прешао одмах на поезију Растка Петровића, коме ће се касније више пута враћати, што као есејиста, што као приређивач. Ни Петровићево посебно место у антологији, у складу са већ уоченом тенденцијом да се међу корицама ове књиге рефлектују и други темељни Мишићеви текстови, такође није немотивисано. Посебност његовог места огледа се на више начина: најпре кроз „број песама које су унете у антологијски избор (по осам[1371] песама / одломака имају само Лаза Костић и Растко Петровић)”[1372], затим и кроз оцену да иако је „Милош Црњански уметнички најцеловитија личност наше поезије између два рата, Растко

[1364] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 184.
[1365] *Isto*.
[1366] *Isto*.
[1367] *Isto*.
[1368] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 74.
[1369] *Isto*, 73.
[1370] *Isto*, 74.
[1371] То су „Путник”, „Једини сан”, „Тајна рођења”, „Зверства”, „Вук”, „Велики друг”, „Речи птице са гнезда”, „Са светлим пољупцем на уснама”.
[1372] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 142.

Петровић је свакако носилац њених најсавременијих и најоригиналнијих преокупација"[1373], и коначно кроз полемички суд да је надреалистички идеал слободе и спонтаности најпотпуније остварио управо он, као „песник ван њихових редова"[1374]. Петровићеве речи нису се покоравале ниједном другом императиву „доли унутрашњем диктату песникове емоције", што је, истине ради, доводило и до тога „да понекад занемари сваки језички, па и уметнички труд".[1375] Ипак, како је у „Предговору" нагласио примат аутентичности над естетским савршенством, овај уочени недостатак не утиче на укупни положај аутора *Откровења*, што представља програмску доследност која није била присутна у односу на сваког заступљеног песника. Степен посвећености Растковој поезији показује и чињеница да је, што је за ову антологију реткост, дао и кратке коментаре о већини заступљених песама, док сам њихов избор показује да се са окретањем поезији овог аутора додатно продубљују и предели традиције: „Вук" и „Велики друг" (у фрагментима) доказ су за то. Због свега тога не делује кохерентно реченица на крају осврта, која последње две песме из избора („Речи птице са гнезда" и „Са светлим пољупцем на уснама") тумачи као „болно опраштање песниково са поезијом, пре коначног одласка на неславни покајнички пут којим су обојица [мисли се на Милоша Црњанског, нап. Н. М.] отишли"[1376]. У књижевноисторијском смислу, ова кратка оцена одговара основним тезама злослутног есеја Марка Ристића „Три мртва песника", објављеног 1954, и тим пре је ова сличност чудна јер је аутор антологије „пет година касније ушао у врло деликатну полемику са Марком Ристићем"[1377] управо поводом Растка (што ће бити окосница настанка познатог текста „Шта је то косовско опредељење?"). Као додатно занимљив детаљ испоставља се и парадоксална чињеница да је управо преко овог преношења ставова (и то идеолошких) Марко Ристић уопште присутан у *Антологији* – јер га нема међу одабраним надреалистичким песницима (ту су Дединац, Вучо, Матић и Давичо). Зато можемо закључити да је у овом случају Мишић начинио идентичан, немотивисан (или макар инкохерентан корак) као и Михиз у погледу Црњанског.

Растко Петровић у Михизовој антологији има врло сличан статус. Ако бисмо место одређеног песника мерили по похвалним епитетима наведеним у кратким белешкама, главни јунак Михизове *Антологије* свакако је Растко Петровић. Једино у његовом случају готово половину белешке чини одломак из аутопоетичког текста, на који се настављају похвални тонови: „Било је у његовим стиховима експресионизма кубистичког смера, Аполинера и Коктоа, Витмана, било је почетних утицаја психоанализе, старе словенске инспирације транспонованих фолклорних елемената (веровао је у 'младићство народног генија'), очите наклоности ка егзотичном и примитивном. Самосталан, снажан, многострук Растко Петровић је кроз све то пролазио не губећи ништа од индивидуалности и претварао у поезију све чега би се дотакнуо. [...] Ако се пажљиво разгледају песници његовог времена и они који ће доћи после њега, лако је утврдити да је скоро сваки понео понешто од песника 'Откровења'. Непроучен, неприкупљен у збирке песник Растко Петровић чека свој тренутак."[1378]

Из овог описа се најбоље види шта за Михајловића као антологичара чини песничку личност. Она мора бити део своје епохе, у додиру са њеном поетиком, али истовремено неоптерећена њоме и у дослуху са традицијом. Све то треба да буде прожето и особеним личним печатом да би се могло причати о аутентичности једног песника. Зато се може закључити да читав антологичарски подухват, иницијално ограничен хронолошки и контекстуално (оквирима библиотеке) Михајловић користи да на суштински начин превреднује међуратну поезију и њено наслеђе. Истицањем Растка Петровића као најаутентичнијег песника и представника епохе, Михиз је имплицитно сврстао надреалисте у други вредносни и поетички план, слично као и Зоран Мишић. Једина разлика је у избору

[1373] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 194.
[1374] *Isto*.
[1375] *Isto*.
[1376] *Isto*.
[1377] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 143.
[1378] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 102–103.

самих песама. Њих има девет, а заједничке у оба избора су „Путник" и „Велики друг". Осталих седам су „Вучитрнски мост", „Јуче и данас", „Јунош на водама", „Пустолов у кавезу", „Сви су чанци празни", „У Савани... То беше...!", „Бол цвета и мати ловца птица". Другим речима, без обзира на неслагања око тога који песнички текстови су најзначајнији, оба антологичара деле оцену да је у питању најважнији међуратни песник, што ће битно утицати на каснију рецепцију његове поезије. Зато се може рећи да је „у случају Растка Петровића Мишић учинио и више него поводом Лазе Костића. У канон српске поезије укључује авангардног Растка Петровића, онај део његове поезије који је био највише оспораван, дајући му најистакнутије место у односу на целокупно стваралаштво међуратне књижевности."[1379] Не треба ни заборавити да је рехабилитацију Растка Петровића као песника Мишић већ начелно формулисао у тексту „Нека критичари проговоре о литератури" из 1951, односно да је у односу на *Антологију* „имао формирани, исти став готов о Петровићу", те да је 1954. Станислав Винавер у октобарском броју *Књижевности* објавио текст „Растко Петровић: лелујави лик са фреске" који је овог аутора сврстао у врх међуратне поезије и нагласио, у карактеристичном метафоричном стилу, његову важност у ширем модернистичком смислу[1380]. Због свега тога делује врло неутемељено одлука Миодрага Павловића да у своју антологију уврсти само две његове песме, и то позније: „Са светлим пољупцем на уснама" и „Дигнем тад очи небесима". На примеру Растка и Црњанског се отуда најбоље види како различити програмски принципи антологичара, скупа са њиховим поетичким афинитетима, могу да доведу до књижевноисторијских превида.[1381]

Ако бисмо поређење са Мишићевом антологијом наставили, онда је ова разлика видљива и по томе што је Раде Драинац заступљен са исто песама са колико и Растко и Црњански – две („Родни брег", „Класичне строфе"). Мишић је такође пренео две песме, али битно другачије поетике. Он је Драинца посматрао као домаћег представника једне специфичне авангардне струје, коју је назвао „пустоловно-космополитском". Та струја је досегла врхунац у „Путнику" Растка Петровића, у односу на ког се код Драинца појављује у „примитивнијој, површно 'балканизованој' варијанти, разводњеној јесењиновским сентиментализмом и подупртој лаким реторичким ефектима, театралним гестом и псеудобунтом"[1382]. Таква поезија, присутна и код Аполинера или Блеза Сандрара, не може се заобићи, али антологичар жали што у нашој књижевности није имала „дубљег тумача".[1383] Песме које илуструју овај вид Драинчеве поезије су „Ma boheme" и „Глад ми је бескрајна". У односу на њих, Павловићев избор фаворизује нешто класичнију, метафорички прозирнију и дескриптивнију страну Драинчевог песништва.

Борислав Михајловић Михиз такође види Драинчеву реторику као слабо место његове поезије. У његовим песмама „суседује чисто кристално лирско осећање са празном и егзибиционистичком тирадом", личности „захуктале, даровите, несрећене и несрећне".[1384] Као песничка фигура, Драинац је био све помало: „патник и позер, бродоломник свакако и маском је забављао публику. Бојим се само да је и у поразној последњој реченици [Мисли се на стих који је претходно цитирао: „Страх ме, пријатељу, да целог живота ниси био обична луда.", нап. Н. М.] није било нешто истине."[1385] Одабир песама, међутим, обухватнији је од

[1379] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 207, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025).

[1380] Видети рецимо однос апстрактне рационалности и поезије, кроз поређење са математиком: „И одједаред је Растку пукло пред очима: да се са фуснотама не може далеко, да је претежније нешто сасвим друго: поезија. Поезија једне ситуације, једног раздобља, једног подручја никад се не испољава савршеним обрасцем рачунице, али дејствује као стваралачка клица, као градивни квасац." (Станислав Винавер, *Чувари света*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1965, стр. 244)

[1381] Премда се из утицаја који је Мишићева антологија имала види и да важи обрнуто.

[1382] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 216.

[1383] *Isto*.

[1384] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 143.

[1385] *Isto*.

Мишићевог. Поред две песме из Мишићевог избора, у Михизовом је и „Родни брег", и још седам песама неуједначене поетичке основе.[1386]

Због тога је за разумевање Мишићеве *Антологије српске поезије* много важнији однос према поезији Момчила Настасијевића и касније надреалиста (између којих су смештени Ристо Ратковић и Жарко Васиљевић). „Светац српског језика", како је Настасијевића називао Винавер, у Мишићевој антологији добио је важно и немало место: заступљен је са четири текста од којих је први („Речи у камену") заправо циклус, што повећава укупан обим изабраних стихова. Настасијевићева главна одлика јесте што се упутио „мимо свих токова предратне модерне поезије, па и њеној широкој заједничкој матици насупрот".[1387] Попут Мушицког, Симе Милутиновића, Кодера и Костића, и Настасијевић је „тражио могућности обнове поетског језика ван његовог природног развојног пута"[1388]. Међутим, ако је прву тројицу песника због њихове превелике језичке апартности изоставио из антологије, Настасијевића није превасходно зато што у његовим језичким истраживањима постоји једна поетичка тежња која кореспондира са духом модернистичког песништва: „То је његова тежња за апстрактним и синтетичнијим говором, за лапидарним изразом и мисаоним свеобухватом, за синтактичким сажимањима и скраћењима, за оживљавањем мелодијске линије путем тоничних нагласака, интерполација и инверзија, која, мада инспирисана фолкорним, па и архаичним обртима и идиомима, налази свој еквивалент у модерном градском говору, и није могла остати незапажена међу послератним авангардним песницима."[1389]

Међутим, у завршетку белешке Мишић посеже за проблематичним појмом мисаоности јер му прелазак у другачији књижевнокритички регистар омогућава да се дистанцира од Настасијевићеве културне парадигме: „Тамо где је, по духу и декору, илустрација плитких теолошких теза и општих места једне примитивне богословске мистике, његова поезија је најмање убедљива; где је инспирисана драмом човековог овоземаљског постојања и прожета животним интензитетима, она постаје изванредно сугестивна и уздиже се до праве мисаоности."[1390] Последица овакве перспективизације Настасијевићеве поезије је неминовно ограничен избор, у којем „доминирају фрагменти Настасијевићевих 'Речи у камену', док су потпуно запостављени поетски изрази пјесникових мистичких искустава и исихастичког подвига".[1391] Антологичар, преписујући ову идеолошку дисквалификацију, „не наводи примере за тезе које износи у својим белешкама", па није могуће са сигурношћу утврдити „колико је у питању дух времена који налаже умањивање значаја религије, а колико би заиста у питању била критичарска замерка"[1392]. Ипак, ово ограничење истовремено показује и крајњу границу модернистичке перспективе Зорана Мишића у односу на овај тип традиције: она прихвата средњовековно наслеђе ако га је могуће перспективизовати из савремене визуре (теоријске и културолошке) али не може прихватити средњовековну инспирацију у модерној епохи. То ће посебно бити видљиво у полемици са Марком Ристићем 1961, када сам косовски мит буде одвојио од религије: „Није косовско опредељење ни служба патријаршији и православљу, нити служба ма којој цркви. Није оно исто што и Мештровићев Косовски храм или црква на Опленцу."[1393]

За Михиза је Настасијевић „велика, самоникла, усамљена песничка личност."[1394] Он је фигура „без потстрека икакве песничке школе", „ван епохе". Његова поезија осењена је „религиозном православном инспирацијом, мистичном патетиком" те „средњевековном

[1386] „Воз одлази", „Пеисаж", „Фотограф", „Банкет", „Све су куће заверенички заливи", „Снег" и „Варљиво пролеће".

[1387] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 222.

[1388] *Isto*.

[1389] *Isto*, str. 222.

[1390] *Isto*.

[1391] Владан Бајчета. *Борислав Михајловић Михиз: критичар и писац*, Нови Сад, Матица српска, 2021, 129.

[1392] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 144.

[1393] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 173.

[1394] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 221.

скученошћу”.[1395] Његова синтакса је „јединствено непоновљива: ништа у реченици није остало до језгра речи, све што је веза, помоћ, предах елиминисано је безусловно”.[1396] У складу са успутним, али значајним епитетом скучености, као семантичког пратиоца средњовековља, Настасијевић може бити упитан у времену стварања антологије, али га то не чини естетски одбојним. Михиз је успео да у завршној оцени споји идеолошки алиби са књижевноисторијском честитошћу: „Посматран данас и овде он несумњиво одбија једним неадекватним погледом на свет, али је његово језичко завештање и онда када је остварење и онда када је само експеримент, увек једно од најзанимљивијих стиховних идиома наше поезије.”[1397] Видљиво је да и други антологичар има нелагоду са песниковом религиозном инспирацијом, али је дистанцирање од ње ипак мање интензивно него у Мишићевом случају. Што се осталих оцена тиче, оне су готово идентичне, осим у описивању традиције са којом га је могуће повезивати. Михизова „самониклост” код Мишића је релативизована позивањем на сродне ауторске фигуре 19. века.

Оба аутора деле један део избора песама. Код Михиза је заступљен део циклуса „Речи у камену”, као и „Порука” и „Госпи”, док је изостављен „Поглед”. Од песама религиозне инспирације, присутна је „Родитељу”, а уз њих су ту и „Фрула”, „Румена кап”, „Чесми крај пута”, „Труба” и „Сиви тренутак”. Миодраг Павловић је у том погледу био најлибералнији, уврстивши у свој избор „Речи из осаме” и „Мисао”, док остатак песама у *Антологији српског песништва* осликава готово савршен пресек Мишићевог и Михајловићевог избора. Стога се за поезију Момчила Настасијевића може рећи да представља један од ретких примера готово потпуног поетичког сагласја у све три антологије, ако посматрамо оне песнике чије дело је било потребно рехабилитовати. Након издања *Приповедака* у тзв. окупационом Колу СКЗ из 1944, прва његова књига након Другог светског рата објављена је тек 1958, у оквиру едиције „Српска књижевност у сто књига”: Момчило Настасијевић, *Песме; Приповетке; Драме*, прир. Борислав Михајловић Михиз, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1958. Тек 1962. у издању Просвете излази *Седам лирских кругова*, које је приредио Васко Попа, што показује да је критичар који је открио Попу истовремено био исти онај који га је упутио ка откривању предратних лирских „предака”. Занимљиво је зато приметити да у *Антологији* Мишић ову двојицу песника не доводи у везу.

Реваloризација Настасијевића од стране Мишића и Михиза тиме се испоставља као спојница између међуратног и послератног модернистичког песничког искуства, јер је први корак у том правцу учинио свакако Станислав Винавер у предговору уз Настасијевићева *Сабрана дела* из 1938. Том приликом први је озбиљније анализирао Настасијевићев песнички језик, као и његову оделитост од општих токова међуратне поезије. Такође, управо је Винавер први уочио тежњу његове поезије ка апстракцији, коју је Мишић нагласио као њено најмодерније својство: „Настасијевић је ширио своје искуство, од речи је ишао појмовима и наговештајима, и споју узбуђења: између њих је тражио исти ћудљиви прелаз, прекид или прелив акцента.”[1398] Двадесет четири године касније, у предговору књизи *Седам лирских кругова* Васко Попа пише: „Јавио се у завичају српског песништва сам (готово би се рекло исувише сам), да уради колико цео један пропуштени век. Прекасно се јавио, прерано је отишао.”[1399] У овим речима пажљиви читалац пронаћи ће, метафорички преформулисане, како основне тезе Мишићевог „Предговора” *Антологији српске поезије*, тако и осврта о Настасијевићу. Та чињеница показује да без обзира на дистанцу од Настасијевићеве песничке

[1395] *Isto*.
[1396] *Isto*.
[1397] *Isto*, str. 222.
[1398] Станислав Винавер, *Чувари света*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1965, стр. 233.
[1399] Васко Попа, „Момчило Настасијевић” у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, 2. издање, Београд, Просвета, 1968, стр. 6.

религиозности, његов улазак[1400] у магистралне токове српске поезије није био могућ без модернистичког хоризонта разумевања, а ту је управо главна заслуга Зорана Мишића.

Други међуратни песници које је Мишић уврстио у *Антологију* (пре надреалиста), Жарко Васиљевић и Ристо Ратковић, нису имали такву рецепцију. У Мишићевом избору они су „обојица заступљени са по једном песмом"[1401]. Код Васиљевића то је „Стихотворение за успешег раба Јована Стерију Поповића, грађанина вршачког" што представља једину непосредну текстуално-цитатну везу са Стеријиним делом у целој антологији. Васиљевић је оцењен као „иронични летописац војвођанског грађанства"[1402], додуше са „особеном и веома модерном дискурсивном версификацијом, заснованом на вољној употреби прозаизама", што још једном показује да се Мишићу врло условно може приписати етикета естетичког ирационалисте. Ристо Ратковић, коме је Мишић претходно посветио један књижевнокритички текст врло негативно интониран (видети у претходном поглављу последњи одељак), описан је као песник у чијем делу се „козерско-космополитска варијанта најчешће здружује са плитком социјалном репортажом", што представља понављање суда из засебног текста и још један доказ да се ова *Антологија* тешко може у целости разумети без увида у антологичарево претходно дело.

Михиз је такође уврстио обе поменуте песме, али је избору из Ратковићеве поезије придружио и „Мртве рукавице" и „Икону", док је Васиљевићеву поезију представио и „Акваријумом између четири зида", као и песмама „На периферији соба из дворишта" и „Бројеви живе са човеком као пси и верни су му". Ни он није имао нарочито похвалне речи за ова два стваоца. Свој коначни суд о Ратковићу сажео је у синтагму: „Један романтичан реализам"[1403], док је за Васиљевића Мишићеву оцену о ироничности његове перспективе допунио једном оценом о дистанцираности коју је песник имао у односу на своје теме и садржаје (што је свакако један вид иронije): „На цео живот је гледао као на позориште: мало историје за трагедију, мало социјалне неправде за драму и мало смеха за бекство од свега тога. И поезија му је зато таква: арлекинска, скиталачка, фамилијарна. И дух му је зато такав: сценичан, ироничан, илустративан."[1404] Занимљиво је и то да је као његовог „духовног оца" препознао Стерију, што је био смисао одабира песме о „грађанину вршачком" и код Мишића. За разлику од њих двојице, Миодраг Павловић поезију Жарка Васиљевића није ни уврстио, док је уз име Риста Ратковића пренео само песму „Бивши анђели", следујући тако више Михизу него Мишићу. Заузврат, обојица су уврстила у своје књиге поезију Десимира Благојевића, која Мишићу није била довољно релевантна.

Ако би се, пак, судило по дужини уводних осврта, онда ни надреалисти у Мишићевој антологији немају очекивано место. Заступљени су (овим редом) Милан Дединац, Александар Вучо и Душан Матић, где једино први има три, док остала двојица свега по две песме, при чему су Матићеве објављене после Другог светског рата. Дединца, кога је одраније уврстио у мелодијску линију која од Бранка Радичевића иде преко Милоша Црњанског, описао је уз поделу његовог стваралаштва на фазе. У првој, он пише стихове који су желели да „искажу лирски доживљај на најнепосреднији начин, чистим и једноставним језиком", док касније примат преузима естетска обрада (односно рационалнији песнички поступак) „која их је лишила умногоме оне дражи првобитне непосредности".[1405] Зато он закључује да је прва његова, лирска фаза, уз поему „Јавна птица" најбољи резултат Дединчеве поезије – у којој је на моменте „постигнут пуни склад између надреалистичког поступка и језичке подлоге на

[1400] Не би се могло рећи да је и за живота имао повољну рецепцију својих дела. Видети више у: Ђорђе Трифуновић, „Хронологија: Момчило Настасијевић" у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, 2. издање, Београд, Просвета, 1968, стр. 168–171.

[1401] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 144.

[1402] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 234.

[1403] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 241.

[1404] *Isto*, str. 251.

[1405] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 246.

којој је примењен".[1406] Сем делова поеме, у избору су и фрагменти из „Песама раног устајања" и „Трава у сну и на јави".

Михајловићева оцена је битно другачија. Потпуно занемарујући њену програмску усаглашеност са надреализмом (приређивач антологије чак наглашено не користи ову реч), он је везује за осећајност модерног човека: „Једна индивидуална и инспирисана поезија стања и осећања модерног човека."[1407] Зато је и његов избор знатно шири[1408], што је случај и са Александом Вучом.

Мишић овом аутору посвећује свега две реченице. Попут Дединца, овај аутор је „највише допринео да надреалистичка поезија нађе свој присни израз у нашем језику". У том духу, он се додатно „истиче својим хумором, не одвећ црним, али зато ништа мање поетским."[1409] Ипак, упркос овој оцени, заступљен је само са фрагментима из „Неменикућа" и „Хумор Заспало". Сличну оцену, о важности хумора, дели и Михиз, чак је и наглашава до њене основне вредности у завршној синтагми: „Разигран хумор слободне асоцијације." Помало полемички делује теза да није био, „упркос спољњем виду ствари, ни револуционар у стиху ни антиципатор у идејама"[1410]. Сам избор нешто је дужи. Поред дела која је уврстио и Мишић, код Михиза су и фрагменти из „Рађања IV", „Начела", као и дуже песме „Ћирило и Методије".

Зато је најзанимљивије поређење поезије Душана Матића. Мишић јасно истиче на почетку свог осврта да је у питању „један од ретких наших песника који су у зрелим годинама дошли до пуног израза"[1411], и то пратећи широку тему пролазности. Зато је напустио програмски надреализам и његова искуства „подредио је једној сталоженој, помало шкртој интелектуалној лирици, без великог замаха и имагинације, али са много језичког и стилског рафинмана"[1412].

У Михајловићевом коментару ова оцена се огледа у осуди Матићеве надреалистичке фазе: „Надреализам коме се приволео схватао је који пут канонски и зато, и баш зато, не увек аутентично."[1413] Због тога, он истиче да се Матић два пута родио као песник, а његово друго, „право рођење било је после последњег рата"[1414]. То показује да се у погледу вредновања различитих фаза Матићевог опуса двојица антологичара усаглашавају, али Михиз због стриктног хронолошког оквира преноси само три надреалистичке песме, истина довољно прозирне фрактуре да би могле да наговесте оно што је силом контекста изостављено: „Последња смрт", „Теку реке" (фрагмент) и „Заменице смрти". Укупно гледано, Михизов суд ипак је био нешто повољнији по Матића јер су изостале оштрије формулације које прате Мишићеву оцену чак и друге песникове фазе.

Са ништа мањом оштрином Мишић је писао и о песништву Десанке Максимовић, уврстивши, упркос обиљу, свега три остварења: „На бури", „Спомен на устанак" и „Не бој се". Њену поезију оценио је анахроном чак и у међуратном контексту што показује да је у ширем смислу сврстава међу представнике грађанске поезије, о којој је више пута негативно писао, па и у „Предговору". Ипак, због релативно успеле песничке артикулације у поетици коју је одабрала „она је нашла један свој особени стил топле и непосредне, разнежено-сентименталне поетске нарације, услед које јој морамо опростити много штошта: и површност мисли, и оскудну метафору, и стандардни поступак поетизације свега виђеног и доживљеног"[1415]. У композиционом смислу, избор из поезије ове песникиње отуда представља можда и најспорније место у књизи јер све што је о њој навео у кратком осврту негира критеријуме из „Предговора" на начин који не може бити оправдан тек оценом о „топлој и непосредној",

[1406] *Isto*.
[1407] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 203.
[1408] Уврштене су многе песме без наслова, што отежава њихово навођење уп. Isto, str. 205–217.
[1409] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 258.
[1410] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 189.
[1411] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 264.
[1412] *Isto*.
[1413] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 177.
[1414] *Isto*.
[1415] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 272.

односно „размажено-сентименталној нарацији" јер је и нарација, сама по себи, традицијом наслеђена негативна особина српског песништва. Мимо овог осврта, он се и у бројним другим приликама негативно осврнуо[1416], без продубљивања оцена, на стваралаштво Десанке Максимовић тако да утисак инкохерентности постаје тиме још јачи.

Контроверзно, чак и са аспекта позитивних оцена, делује и коментар Борислава Михајловића Михиза. Поезија Десанке Максимовић је „без дубине и снаге", али је она, као песник, „одличан, лак, мек версификатор", чија главна заслуга је у томе што је унела „читава обиља рима у нашу поезију".[1417] У оба случаја делује као да је притисак јавности (у виду неисказаних очекивања) био превелики да се ова песникиња, која је активно деловала и након рата, изостави. Михиз је уврстио више кратких песама: „Покошена ливада", „Змија", „Сребрне плесачице", „Мрак", „Пролећна песма", „Предосећање", „Опомена" и „Сељакова смрт", из чега се може закључити да је имао ипак више симпатија од Мишића, али и Миодрага Павловића.[1418]

Тиме је за Мишића завршен низ песника који нису пресудно везани за искуство Другог светског рата, због чега после ње долази Скендер Куленовић, заступљен фрагментима поема „Стојанка мајка Кнежопољка" и „Шева". Из истог разлога, овог песника нема у Михизовој антологији, док је у Павловићевој заступљен сонетом „Стећак", не баш најефектније оствареним на плану економије реторичких средстава, али ближем Павловићевом историјском осећању. За Мишића, Куленовићева поезија сасвим се исцрпљује у ратној тематици и народној традицији. Његови стихови пружају „један од најубедљивијих примера како се поезија социјално-патриотске инспирације, када је плод индивидуалног стваралашког напора, може уздићи до највишег уметничког нивоа."[1419] Некохерентно звучи, међутим, оцена да поеме представљају прве „покушаје приближавања модерне поетске експресије народном духу и језику", ако смо у „Предговору" видели да управо дух народне поезије представља сметњу њеној модерној артикулацији. Због тога уношење Куленовићеве поезије програмски није ништа мање спорно него случај Десанке Максимовић, премда са становишта песничке оригиналности „Стојанка мајка Кнежопољка" има потребну црту песничке индивидуалности, а чак се по одређеним стилским одликама може сагледавати као претеча дијалекатских поема Матије Бећковића, што може говорити у прилог тачности тенденција *Антологије српске поезије*. Ипак, остаје питање да ли је присуство Десанке Максимовић и Скендера Куленовића нека врста уступка присталицама естетичког реализма, јер не располажемо подацима који би могли указивати на другачије објашњење.

На то би могло да указује и књижевноисторијско позиционирање Оскара Давича као некога са ким се језик српске поезије налази „већ на прагу свог највишег развојног ступња, када, свестан своје снаге, гипкости и обиља, долази до могућности да из себе самог рађа поезију, али и до искушења да самом себи постане циљ"[1420]. Оваква поезија, која подразумева изостављање Давичове ране надреалистичке фазе (што Мишић и признаје) не само да његову појаву помера ка поезији послератних модерниста него му имплицитно одаје и почаст у контексту полемике са реалистима.[1421] Посебну част указује му и тумачењем песама које је унео у антологију, што је био случај и са Растком Петровићем, а већ као претеривање се може оценити теза да је у Давичовој појави српска књижевност добила „великог националног песника, чије стихове можемо без икаквог двоумљења ставити у ред највиших подухвата од Витмена до данас да се поезија врати духу епопеје"[1422]. Као илустрацију тога, Мишић преноси

[1416] Видети нпр. текст: Zoran Mišić, „Panike i snovi", *Književne novine*, 17. 7. 1951, str. 3.

[1417] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 162.

[1418] У *Антологији српског песништва* налазе се свега две песме: „Поноћ" и „На бури".

[1419] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 280.

[1420] *Isto*, str. 288.

[1421] Иако би се овде онда могао унети приговор због чега је Душан Матић постулиран између Вуча и Десанке Максимовић, уколико је вреднија његова поратна поезија. У том контексту, Мишић је био неконхерентан и кад је у питању његов анти-књижевноисторијски осећај за песнички поредак.

[1422] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 288.

у фрагментима „Детињство", „Хану" и „У име биља", те „Србију" у целости, као и „Појаву четири пушкомитраљесца". Закључна пак оцена о Давичу уноси извесну синтезу у његов портрет јер повезује ослобађање од надреалистичког програма са неким његовим елементима којих је било у Давичовој првој фази. Његова поезија која настаје у време када и *Антологија српске поезије*, у знаку је „враћања његовом младалачком идеалу пуне слободе асоцијативног мишљења и тражења једног ритмички сложенијег и мисаоно апстрактнијег, аналитичког и дискурсивног поетског говора"[1423].

Михизова антологија Давичом се управо и завршава, што делимично потврђује Мишићево везивање његовог стваралаштва за ратни контекст, али у овом случају као нечега што претходи рату а не што навешћује модернизам након њега. Михизов Давичо неминовно је међуратни песник, док је Мишићев повезница између међуратног и послератног модернизма. У погледу основних карактеристика његове поетике, оцена је углавном иста. Према Михизовом мишљењу, Давичо, као „најбурнији песник друге међуратне деценије" на почетку се поиграо „опасне игре надреализма"[1424], да би стишавањем ове фазе он постао песник градског амбијента, „уличног језика, асфалтног ритма, естрадног узвика"[1425]. Ипак, ни Михиз није заобишао Давичову важност за еволутивни ток послератне српске поезије, па је дискретно навео да његова „најбујнија песничка делатност не спада у ову *Антологију*, али се у њој налази онај почетни, изворни, једноставни, спонтани Давичо"[1426]. Због тога је врло важно приметити да се готово целокупан Мишићев избор налази у Михизовом. Разлика је у томе што је Мишић уврстио и послератне песме, док је Михиз повећао број предратних, па су ту и: „Анатомија", „Младост", „Љубав", „Немир" и „Корачница сна". Ово књижевнокритичко и антологичарско поклапање још једном показује колико су ове две антологије сличне, што може бити разлог и зашто је управо Михиз био у улози браниоца на јавном суђењу *Антологији српске поезије* у децембру 1956. на сцени Атељеа 212.

Због завршетка хронолошког поклапања ове две антологије, као и чињенице да је Давичо негативно реаговао на присуство његових песама у Павловићевој (због чега у првом издању у „Садржају" стоји само његово име уз неколико празних редова, тај део је изостављен из табачног блока, па Скендер Куленовић долази одмах након Десимира Благојевића), у тренутку када се појавила, Мишићева *Антологија* је у контексту послератног песништва могла бити упоређена највише са Палавестрином, чије главне разлике смо показали још на почетку овог одељка. У самом одабиру аутора, ове две антологије деле Бранка Радичевића, Стевана Раичковића, Васка Попу и Миодрага Павловића.

О Радичевићевој поезији, занимљиво је, деле и ставове (док га Павловић изоставља). Мишић је у кратком осврту акцентовао да је након лутања карактеристичног за његов песнички нараштај, Радичевић „дошао до једне своје подврсте сензуалне и еротичне лирике, чија обесна и раскалашна динамичност није лишена извесне оригиналности"[1427]. У складу са оваквом редукцијом његове поезије, чији корен је у тексту „Једна књига лирских минијатура" из 1951, заступљен је само песмом „Љубомора". Према Палавестрином суду, еротичност поезије Бранка В. Радичевића такође је јединствена. Она је начин којим је он успео „тако силно да испољи своју песничку индивидуалност да његова најновија еротска поезија, чулна и страсна до крви, до грубости, има, судећи по скандализовању са којим је дочекана, нешто од оног значења које је, својевремено, имала поезија његовог имењака"[1428]. Палавестра је такође уврстио „Љубомору" у своју књигу, али и још четири песме које нису све прожете еротским мотивима: „Тражим боју за своје небо", „Пред одлазак", „Сонети о магу" (фрагмент), „Песма за жену" и „Август".

[1423] *Isto*.
[1424] Borislav Mihajlović Mihiz, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956, str. 291.
[1425] *Isto*.
[1426] *Isto*, str. 291–292.
[1427] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 308.
[1428] Предраг Палавестра, *Антологија послератне српске поезије: 1945–1955*, Београд, Омладина, 1955, стр. 16.

Слична ситуација је и са поезијом Стевана Раичковића, али треба нагласити да је разлика у избору делимично мотивисана и тренутком изласка књига. Наиме, у Палавестрину антологију су уврштене песме објављене „од 9. маја 1945. до 1. јануара 1955”,[1429] док Мишић није био ограничен овим роком, па је уврстио и „Камену успаванку”, која је први пут објављена јула 1955. у *Пољима*. Због тога је и могао да наведе да је песник „успео да свој сањиви, етерични и безазлени свет птица, камења и трава подигне до нужног степена објективизације, па и до симбола, наслутивши неке од основних дилема савремене поетски мисли”[1430]. Насупрот њему, управо је онај првобитни Раичковић, најпотпуније изражен *Песмом тишине* (1952), централни аутор *Антологије послератне српске поезије* као аутор са највећим бројем песама. У Павловићевом избору Раичковић је пак заступљен са пет песама, међу којима је и „Камена успаванка”, али ниједном песмом не потврђује Палавестрин избор, што може указивати на то да је Мишић, упркос начелној одбојности коју је имао према Раичковићевој поезији, далекосежније утицао на њену књижевноисторијску рецепцију и место у канону српске књижевности него Палавестра.

У погледу обима је занимљиво указати да и Попа и Павловић, математички гледано, у Палавестриној антологији имају сличан број текстова (по пет, док Попа у Мишићевом избору има четири непотпуна циклуса, а Павловић три дуже песме, такође не увек потпуне), али због њеног укупног смисла њихова поезија не доприноси поетичком идентитету епохе. Насупрот томе, њихова композиционо повлашћена позиција у *Антологији српске поезије* (њиховим песмама се књига завршава и одмах потом следи „Садржај”) чини их врхунцем поетске еволуције и на известан начин сенчи целокупни ауторски низ који им претходи. У Павловићевој *Антологији српског песништва*, како по логици прирећивачке скромности није било његових песама, Попи је дато готово највише места – чак седамнаест песама.

Као што смо показали у претходном поглављу, Мишић је једне од својих кључних књижевних критика посветио управо збиркама Васка Попе и Миодрага Павловића. У том смислу, не чуди и што се њих двојица скупа појављују и у иначе кратком осврту на Попино песништво у *Антологији српске поезије*. Основне тезе претходно објављених текстова овде су сажете на врло прецизну констатацију која представља и имплицитни коментар Палавестриног дела – оно чиме се њих двојица заједнички одвајају од предратне поезије, „па и разилазе са њом, за разлику од већине песника своје генерације која је одушевљено пошла трагом њених романтичарско-индивидуалистичких традиција – то је њихова упорна тежња за стварањем једног универзалнијег, објективнијег и хомогенијег поетског система, једне нове поетске космогоније”[1431]. Да би ову одвојеност снажније нагласио, али и да би показао да квалитет промене коју њихова поезија носи није привремен, Мишић је у антологију, што је ипак помало контроверзан потез, уврстио песме објављене након Попине *Коре*: делове циклуса „Белутак”, циклус „Игре” (који је и посвећен Мишићу) и фрагменте циклуса „Врати ми моје крпице”.

Што се Павловића тиче, који је према Палавестрином суду претежнији за разумевање модернизма од Попе, па га назива и пионирском појавом[1432], у Мишићевом осврту наглашена је његова поетичка диференцираност, која је омогућавала да се његова поезија може доживљавати на различите начине, али иза ње увек „стоји један сасвим особен и у суштини веома константан поетски темперамент. То је темперамент песника осетљивог у подједнакој мери и на језу и тескобу људске егзистенције, и на блаженства духовних узлета и катарзе, па и на неке колективне, биолошке и друштвене заносе и стихије.”[1433] Овај темперамент, као носилац модернистичког двојства, омогућио је и „језичке и стилске особености ове поезије, бојажљиво некомуникативне и цинично отворене, натуралистички грубе и продуховљене у

[1429] *Исто*, стр. 154.
[1430] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 312.
[1431] *Isto*, str. 318.
[1432] Предраг Палавестра, *Антологија послератне српске поезије: 1945–1955*, Београд, Омладина, 1955, стр. 17.
[1433] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 312.

исти мах”[1434]. Као песме које илуструју ово двојство, одабрао је „Опело”, „Ноктурна” и други и четврти део „Одбране нашег града”.

Сувишно је наводити, на крају овог аналитичко-компаративног прегледа *Антологије српске поезије*, да је она изазвала велику пажњу књижевне јавности[1435]. За њу су подједнако одговорни сви њени конститутивни чиниоци: модернистичка перспектива, превазилажење књижевноисторијских подела и реваловризација песника који су због палете разлога, од идеолошких, преко језичко-стилских, до поетичких, били недовољно валоризовани не само након Другог светског рата него и у деценијама пре њих. Коначно, чврсту унутрашњу везу модернистичке поезије са најдубљим традицијама српског песништва Мишић је положио као залог њеног преимућства. Отуда, било је потребно оспорити, када су негативни прикази у питању, готово целокупну њену структуру и начела. Управо због тога, из данашње перспективе, као њен кључни допринос истиче се „указивање на песничке линије којима се еволуција песничког израза кретала током деветнаестог и двадесетог века”[1436].

У већ цитираном докторату Дуње Ранчић наведено је да је само с краја 1956. и почетком 1957. године објављено дванаест приказа ове антологије,[1437] а полемички тонови појављивали су се и до краја 1957. године и током 1958.[1438] Већ у новембру 1956, дакле пре тзв. суђења у Атељеу 212, Предраг Палавестра написао је у броју Младости од 28. новембра врло оштар критички осврт на дело, у коме је поновио дотад већ оформљене и устаљене оптужбе на рачун Мишићевог претходног рада, прилагодивши их другачијем контексту књиге. Он врло саркастично приступа Мишићевом одређењу праве и аутентичне поезије, не покушавајући да га разуме, и готово потпуно пренебрегавајући да је одабир песника а не песама формулисан критички према *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића, а не произвољно или субјективистички[1439]. Занимљиво је да је он негативне ставове, како је приметила Сања Златковић, задржао и у својој *Историји српске књижевне критике*, и даље, инсистирајући на томе да ова антологија нема веће вредности.[1440]

Међу афирмативним приказима издвојили су се, по сили књижевних прилика, текстови Мишићевих сабораца, Свете Лукића[1441] и Миодрага Б. Протића[1442]. Лукић је своје основне аргументе касније сажео у предговору Мишићевој *Критици песничког искуства*, што за књижевноисторијску перспективу има посебну важност. За Лукића, антологија је била „главни испит зрелости за самог састављача, а преко њега и за целокупну модерну оријентацију у нашој послератној уметности и критици”[1443]. У светлу распламсале полемике, „требало је на делу, избором песника и песама, посведочити заснованост нових идеја”[1444].

Лукић је, насупрот оптужбама за субјективизам, јасно назначио да се Мишић придржавао објективистичког начела при састављању антологије што означава да је и сам

[1434] *Isto*.

[1435] Исцрпну анализу рецепције *Антологије* погледати у: Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 150–157, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1436] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 150.

[1437] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 81, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1438] Више о томе у: Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 334–337.

[1439] Више о томе у: Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 148–149.

[1440] Више о томе у: Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 156, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1441] Sveta Lukić, „Kultura, poezija, kriterijumi”, *Delo*, 1/1957, str. 12–57.

[1442] Миодраг Протић, „Примена једног схватања”, *Књижевност*, 3/1957, стр. 265–274.

[1443] Света Лукић, „Мишићева одбрана поезије” у: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. XXII

[1444] *Исто*.

појам објективног другачије разумевао. Лукић објективност примећује у равноправности између надреалиста с једне и Десанке Максимовић или Вељка Петровића са друге стране, као и Стевана Раичковића и Попе и Павловића, што би требало, према његовом суду, да покаже да је Мишић свесно прекорачивао границе личног књижевног укуса. Такође, као важну компоненту ове објективности Лукић наводи да је састављач антологије „успешно премостио и онај највећи бездан који се био направио између старијег нашег песништва и песништва које је настајало од 1918. године са првим модернизмом и надреализмом."[1445]

Како је ово последње било могуће управо због опредељивања за оригиналне поетске личности а не за естетски успешне песме, чини се да под објективношћу Лукић разуме две чињенице: осветљавање континуитета тамо где периодизацијска перспектива види дисконтинуитете и дистанцу од личних афинитета. У том смислу, оптужба за субјективизам управо је производ окошталих књижевноисторијских представа које су се након ове *Антологије* почеле мењати. Управо на то Лукић мисли када каже да „под маском историјског објективизма крила се инерција, жабокречина, школско прихватање и механичко преношење поезије из генерације у генерацију"[1446].

Тиме је Лукић ефективно изједначио Мишићев објективизам са естетичким аисторизмом, што заправо и јесте смисао доминације књижевнокритичког над књижевноисторијским погледом у прошлост при састављању антологије, о чему смо писали поводом њеног „Предговора". Уз то, Лукић као врло важну карактеристику наводи да еволуција „нормално тече Мишићевом антологијом", али да се у њој – еволуцији колико и књизи, што је веома важан нагласак – „мирно уобличује трајнија структура српског песништва".[1447]

Оправдано је претпоставити да је Лукићево инсистирање на томе да је Мишић парнасовску поезију критиковао као некритичко уношење несродних страних утицаја нека врста одговора за замерке реалиста да модернисти присвајају туђе поетичке обрасце, јер је требало истакнути да је Мишић овом *Антологијом* на примерима доказао супротно – да је управо она поезија на коју се реалисти традицијски надовезују пример таквог нестваралачког културног трансфера. Због тога он одсечно наводи да је Мишић „подвукао све оно што извире из нашег тла, мита, историје и језика, као и из несводљивих песничких индивидуалности, а прелази тесне националне границе и својом новином постаје европски и светски релевантно."[1448] Ова тврдња занимљива је из шире књижевноисторијске перспективе јер, ако се осврнемо на чињеницу да је велики број Мишићевих теза заправо већ био формулисан у међуратном модернизму (што смо и показали на примерима) видећемо како једна поетема путује преко различитих носилаца и кроз различите контексте: од есеја Милоша Црњанског или Станислава Винавера, преко Зорана Мишића до Свете Лукића, а увек у функцији доказивања да је оно што је проказано као ново заправо само ревалоризовано и реактуелизовано старо, али не било какво него из дубина колективног несвесног и наслеђа самог језика.

Лукића импресионирају и „Мишићеве ревалоризације дела појединих песника чији је историјски положај, чак и карактер, изгледао утврђен за вечита времена"[1449] – што показује заједничку отвореност према превазилажењу историјски превазиђених оцена, али и имплицитно следовање Мишићевом уверењу – које је заправо Елиотово – да свака нова песничка генерација мења књижевноисторијски поредак. Због свега тога, Лукић закључује да је Мишићева антологија била суштински модерна и да је демонстрирала „модерно културолошко и естетичко становиште"[1450].

Као и други који су књигу позитивно оценили, и Миодраг Б. Протић је основни интепретативно-компаративни акценат ставио на однос Мишићеве и Поповићеве антологије,

[1445] *Исто*, стр. XXIII
[1446] *Исто*, стр. XXIV
[1447] *Исто*, стр. XXIV– XXV
[1448] *Исто*, стр. XXVI
[1449] *Исто*, стр. XXVII
[1450] *Исто*, стр. XXVIII

али и да је успела да исправи одређене књижевноисторијске заблуде – што заправо значи да је и овај приказивач подржао примере песничке ревалоризације[1451], што је и навео при крају свог текста.

Међу приказима који су били негативно интонирани, посебно је занимљив колаж који је објављен у два узастопна броја *Књижевних новина* – од 6. и 20. јануара 1957[1452]. Они на известан начин представљају одговор на већ помињано суђење антологији, одржано 20. децембра 1956. у Атељеу 212. Као „тужилац" наступио је Ели Финци, „окривљеног" Мишића бранио је Борислав Михајловић Михиз, док је улога „судије" припала Душану Матићу. На основу више сведочанстава и новинских извештаја[1453], може се реконструисати суштина Мишићеве кривице: изостављање тзв. објективне лирике (што је друго лице оптужбе за ирационализам) и неутемељено осиромашење српске поезије. У збиру, ови аргументи могу се типолошки довести у везу са сукобом између реалиста и модерниста, чији рефлекс су представљали и негативни прикази прве Мишићеве књиге током 1954. године. Занимљиво је, што има и везе са тематским блоковима текстова у *Књижевним новинама* (али и са наведеним реаговањима Свете Лукића и Миодрага Б. Протића), што је Матић на крају одустао од изношења дефинитивне пресуде јер за такву материју то није ни могуће, већ је „позвао на наставак дискусије подношењем писмених докумената обе стране или штампањем њихових ставова, како би случај био боље расветљен"[1454].

Живојин Милисавац одбацио је у потпуности све елементе *Антологије*, почевши од „Предговора", па све до избора послератних песника – што представља извесну таутологију јер су избор и уводни текст чврсто повезани унутрашњим теоријско-поетичким везама. Што се самог избора песника тиче, он је сматрао да су неоправдано строго оцењени песници попут Змаја, и да је сужавањем критеријума ишао путем свог изабраног опонента, Богдана Поповића. Због свега тога, он сматра да „основни принципи по којима је ова антологија уређена нису срећно постављени"[1455].

Божидар Ковачевић, некадашњи Мишићев уредник у *Српском књижевном гласнику*, поред програмског неслагања са одабиром песника уместо песама, замерио је изостанак аутора који претходе обухвату антологије, упркос ставовима из „Предговора": Филипа Вишњића, Мушицког и Сарајлије. Такође, према Ковачевићевом суду из сваког раздобља изостали су још неки репрезентативни аутори, који су међусобно толико различитих профила, (за међуратну поезију он наводи низ од младог Андрића па све до Јанка Ђоновића), да се поводом овог аргумента поставља питање није ли истоветан ономе што се Мишићу замера: одсуству објективног критеријума. Међутим, док су ове замерке на нивоу који не прелази превише границе књижевне критике, закључак текста је пример књижевне политике: „Па ипак ја не кривим толико уредника колико његова издавача. Нашој Матици као да је још једнако неугодно сећање како је пре стотину и двадесет година претеривала у ставу против будућности, против вуковаца и романтичара, па као да се боји да не изгледа консервативна. Зато подупире по сваку цену све што јој се учини модерно: тзв. 'младе', 'ново', авангардистичко, екстремно, декадентно и – уврнуто, али оно што претставља ова *Антологија* неће бити будућност."[1456] Историја српске поезије демантовала је ову оштру тезу, па се поставља питање шта је, у тренутку када је изречена, њу мотивисало, изузев начелног културно-идеолошког противљења тзв. модернизму?

[1451] Миодраг Протић, „Примена једног схватања", *Књижевност*, 3/1957, стр. 274.

[1452] Заступљени су крађи осврти Живојина Милисавца, Божидара Ковачевића, Бошка Новаковића, Драга М. Јеремића, и Зорана Гавриловића, односно Ђура Гавеле и Јована Христића (у другом поменутом броју).

[1453] Више о томе у: Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 147–150, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1454] *Исто*, стр. 150.

[1455] Živojin Milisavac, „'Za sebe' ili „za nas'?", *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4

[1456] Božidar Kovačević, „Ne samo najbolji pesnici nego jedino dobre pesme", *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4

За Зорана Гавриловића, теоријски најодмеренијег Мишићевог опонента из претходних година, *Антологија* је „слика његовог укуса, његовог схватања поезије, степена сензибилности […] Као таква, она је, нарочито у међуратном периоду, скицирала један нови профил, наговестила један нови ток као последицу својеврсног и оригиналног посматрања поетског развоја.”[1457] Ову одлику Гавриловић истиче као кључну, иако се не слаже са тим „новим профилом”. У том смислу, његов полемички одговор сигнализира својеврсно дискурзивно лукавство, које се може ишчитати из следећих речи које описују главну замерку: „Мишић је, мислим, погрешио што је покушао да објективише свој метод, а самим тим и свој избор.”[1458] Скривени смисао ових речи није да је Мишић погрешио у неком од својих критеријума (Гавриловић затим детаљно пише о сваком од њих) већ што је уопште, као „ирационалиста” покушавао да буде објективан – јер то не припада њему, нити његовој платформи. Зато Гавриловић опет понавља свој већ постојећи суд да Мишић не разуме појмове позитивизма и рационализма[1459], и тиме коначно помера правац дискусије ка ономе што заправо ниједан критичар *Антологије* није у начелу прихватио: теоријским претпоставкама „Предговора”.

Из тих позиција и Драган М. Јеремић замера Мишићу, покушавајући истовремено и да пронађе њене унутрашње недоследности – које сежу од (оправдане) замерке што је из избора Стеријиних песама изостављена збирка *Даворје* – па до самоуверене тврдње да Мишићева теорија није „иманентна развоју наше поезије” што је тачно само уколико се модернистичко песништво, почев од међуратног, пређутно одбацује. Ипак, и он признаје да је ова антологија „исправила неке недостатке и неправде антологије Богдана Поповића према Његошу и према Дису например”[1460]. Јеремићеви судови, објективни колико је то са његовог теоријског становишта било могуће, ипак оцењују ову антологију из перспективе онога што она није – стриктно књижевноисторијске репрезентативности.

Зато се из текста Јована Христића, који је једини позитивно интониран у овом тематy *Књижевних новина*, види овај фундаментални раскорак између Мишићевих становишта и хоризонта разумевања тренутка. Христић истиче да антологија, као феномен, није „репрезентација, она је стварање једне имагинарне поезије. Тиме мислим да кажем да се антологије не састављају имајући у виду историске критеријуме – напротив, антологија треба да покаже наш данашњи однос према традицији, и критиковати је са становишта некаквог историзма и бесмислено је, и поразно.”[1461] Без обзира што затим каже да, из позиције овог књижевнонаучног релативизма, „једино о чему ми можемо да дискутујемо око једне антологије јесте укус њеног састављача и његова доследност”, ипак је ова похвала аисторизму од кључног значаја за разумевање будуће рецепције *Антологије*, али и њеног смисла. То је видљиво и из Христићеве одбране Мишићевог разумевања контемплативне поезије, јер из аисторичне перспективе и сами термини рационалности и објективности мењају своје значење. Коначно, из такве перспективе једино је и могуће увидети да је ова антологија „у најмању руку пажње вредан покушај да се наша поезија осветли на један нов начин, да се открије суштинска веза наше савремене поезије са поезијом XIX века, да се покаже колико је наша поезија традиционална – а бити традиционалан је, за мене, највећа похвала која о једном уметничком делу може да се изрекне.”[1462] Христић овим речима показује колико је Елиотов модел песничке традиције (на којег ће се при крају текста позвати да би затражио ревалоризацију грађанске лирике с краја 18. и почетка 19. века) суштински био уткан у Мишићево осећање еволутивних токова српског песништва. Јер, бити традиционалан тако да се не пише епигонски у односу на своје традицијске узоре означава промену значења

[1457] Zoran Gavrilović, „Ne postoje potpuno objektivne antologije”, *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4.

[1458] *Isto*.

[1459] То исто му замера готово пола века касније и Леон Којен у предговору *Антологији српске лирике 1910–1914*, Београд, Чигоја штампа, 2001.

[1460] Dragan M. Jeremić, „Više teoretičar nego antologičar”, *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4.

[1461] Jovan Hristić, „Pažnje vredan pokušaj da se naša poezija osvetli na jedan nov način”, *Književne novine*, 20. 01. 1957, str. 4.

[1462] *Isto*.

традиције ка њеном стваралачком инкорпорирању – управо оно што је Христић покушао угледањем на класичне песничке узоре, као и реафирмацијом Јована Стерије Поповића као песника.

Због свега тога неће бити таутологија ако закључимо да је Мишићево у бити модерно осећање света, које смо довели у везу са егзистенцијализмом (што ћемо акцентовати и у наредном поглављу) било врло важна претпоставка њеног укупног смисла, али и значаја. Зато је и њена историјска свест такође била (не само због сличности са Елиотовом дефиницијом тог појма) такође у бити модерна јер је почивала на савременом доживљавању човековог положаја у свету, који је другачији од положаја Мишићевих сународника у 19. или претходним вековима. Све то скупа значајно је одступало не само од теоријских претпоставки тзв. реализма већ и од књижевноисторијских основа сагледавања српске књижевности у њеном хронолошком току. На том плану, једна од важних последица које је по идентитет српске књижевности *Антологија српске поезије* оставила јесте приписивање модернизму епитета српског у једном дубљем смислу, али и истовремено присвајање српској књижевности епитета модерне – као новооткривеном њеном елементу који превазилази условности периодизације. Аутономност песничког текста је књижевноуметнички предуслов ове синтезе. Зато је било потребно лишити поезију њених педагошко-ангажованих (па и у националном смислу) елемената, а истакнути њене хуманистичке квалитете, што је био врло смео подухват 1956. године.

Југословенске теме: од јединственог критеријума до (не)јединствене антологије

Након децембарског „суђења" у Атељеу 212, које је својим обликом слало поруку да је критика модернизма заправо дериват стаљинизма, Мишић није улазио у полемике око једног од својих најважнијих дела. Међутим, то не значи да није могао да избегне удео у „борби мишљења", али овај пут само у посредној вези са естетским питањима. Наиме, он је у седмом броју *Дела* за 1956. годину објавио текст под називом „За јединствен југословенски критеријум", који је изазвао оштре одговоре од стране словеначког књижевника, есејисте и филмског радника Драга Шеге. Шега је одговор објавио у словеначком месечнику *Наша савременост* (Naša sodobnost, данас само Sodobnost), у октобарском броју исте године.[1463] Иако се словеначки аутор не може сврстати међу реалисте, његов текст је свеједно преносило *Дело*, што поново буди сумње у односе између редакција два часописа и републичких и савезних партијских руководстава. Мишић му је одговорио у дванаестом броју *Дела*,[1464] и у полемици више није учествовао. То, међутим, не значи да посредно није остајао у ширем пољу полемике све до 1960. године (а и касније).

Сам текст „За јединствени југословенски критеријум" настао је као проширени одговор „на анкету *НИН*-а о југословенству"[1465] и прештампан је касније у књизи *Реч и време I: Искушења поезије* у истом одељку са већ анализираним текстом „Прилике", што показује да их је Мишић разумевао као део једне целине која третира проблем поезије у непосредном културном окружењу. У коначном, канонском избору својих радова из 1976. оба текста су изостављена, што показује да их, као условљене друштвено-политичким ограничењима, не сматра као суштински важне. Други пак, разлог, може бити чињеница да је, како смо навели у уводном тексту, 1967. добио партијски укор, а замало и искључење из партије управо због ангажовања око једног југословенског проблема, какав је био „Предлог за размишљање" о положају српског језика.

Југословенски критеријум Зоран Мишић је замислио као једну врсту културног обрасца који би одређивао шта је аутентична југословенска културна појава, тиме и еманација југословенства, а шта није, без обзира на то што је сам текст примарно везан за књижевност.

[1463] Drago Šega, „'Kriterij' in resničnost", *Naša sodobnost*, 10/1956, str. 957–960.

[1464] Zoran Mišić, „Oko jedinstvenog jugoslovenskog kriterijuma", *Delo*, 12/1956, str. 1687–1692.

[1465] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 175, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

То показује уводна реченица: „Његово остварење је ствар сложеног, па и дуготрајног процеса, чије убрзање или успорење не зависи толико од писаца колико од низа економских, политичких, општекултурних и других чинилаца, о којима овде неће бити речи.”[1466] У својој књижевној варијанти, он зависи од више позитивних и негативних особина југословенских књижевности, које Мишић посматра у њиховом заједничком минимуму. Овај таксативни низ, који својом структуром подсећа на „сазнања” из *Антологије српске поезије* показује да је у овој фази свог стваралаштва, Мишић покушавао да слободе освојене у српској књижевности пројектује на југословенски ниво управо из модернистичких побуда, као део стварања једне шире модерне културне заједнице.

Први позитивни чинилац југословенског критеријума, који књижевна дела која надилазе регионални смисао уздиже на виши ниво општег значаја, јесте савремена тематика. У тренутку када пише текст, то је „најболнији проблем наше књижевности, нарочито у области прозе”[1467], док је у области поезије њен савремени карактер очигледнији јер она даје „*осећање* савременог света, путем сублимације његових друштвених, историјских и психолошких чинилаца у слику, симбол или мит, а не његову фактографску веродостојност”[1468]. Овим се Мишић надовезује на тезе из текстова „Певање и мишљење” и „Прилике” о истозначности југословенског и модерног, што је, међутим, ефективно доказао само за српску књижевност.

Други позитивни критеријум је урбана тематика, која такође представља реткост у прози, али не и у поезији. Југословенски критеријум је утолико нераскидив са растом урбане тематике и градског амбијента, што је и логична чињеница с обзиром на рапидну урбанизацију након Другог светског рата, која јесте битно променила културни идентитет свих југословенских народа.

Трећи позитивни чинилац треба да буде „социјалистичка идеологија и етика”, као једини трајни залог југословенства и брана „против ускорепубличких, локалистичких и шовинистичких тенденција”[1469]. Иако овај „чинилац” делује саморазумљиво, он заправо дотиче један од најдубљих проблема послератне Југославије, а то је однос национално-републичког и федералног нивоа јер различите националне елите различито доживљавају овај проблем. Уједно, то је и био основ Шегиног одговора.

Четврти позитивни чинилац треба да буде што јединственији књижевни језик, што не значи нужно унификацију књижевног стандарда већ једно дубље повезивање, какво је у српској књижевности представљао тзв. београдски стил. Управо то је смисао реченице да „сваки писац кроји свој језик како му се прохте”, па је потребно неговати „ону литературу која иде ка стабилизацији, па и нужној нормативности књижевног језика”.[1470]

Мишић затим са друштвено-културних прелази на поетичке чиниоце, које чине свест о психолошкој сложености човека, неопходност модерног израза и културни ниво, што су све тезе које је он већ елаборирао у својим текстовима, па им није дао овде шире образложење, изузев прилагођавања контексту рада: „Прави југословенски писац је онај који се обраћа читавом човечанству, а не само комшијама и најужој родбини, као што је то случај у нашој регионалистичкој литератури. Време аутономних, усконационалних литература припада прошлости.”[1471] Мишић овде опет ступа на осетљив терен јер из перспективе нација које су своју пуну афирмацију и идентитет задобиле тек у другој Југославији, 1956. године свакако није било време за напуштање „усконационалних” оквира јер ни они сами нису били довољно чврсти, што чак и није случај са словеначком литературом, у чије име ће одговорити Драго Шега, већ више са оним литературама, попут македонске, које се тек рађају у 20. веку. Мишић свакако нема намеру да негира њихову посебност већ да додатно европеизује југословенску културу, што се види из става да се национално обележје наше књижевности „неће очувати

[1466] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 207.
[1467] *Исто*, стр. 208.
[1468] *Исто*, стр. 209.
[1469] *Исто*, стр. 210.
[1470] *Исто*.
[1471] *Исто*, стр. 211.

никаквим самозадовољним и самодопадљивим остајањем на позицијама тобожње самониклости, која је често синоним за примитивизам и на коју се примитивизам најчешће и позива, већ само подизањем културног нивоа до пуне, истините равноправности са највишим, европским нивоом."[1472]

Последњи позитивни чинилац је културно наслеђе, које подразумева такође модернистички кључ јер се југословенска култура може градити само „на оним културним традицијама прошлости које стоје на линији прогреса и могу се и данас стваралачки применити"[1473]. Другим речима, потребно је да дође до одређене ревалоризације традиција, из којих би требало издвојити оне у којима је могуће тражити и пронаћи „универзалне, општејугословенске, *уметничке* квалитете"[1474]. На први поглед, у овим речима нема превеликог одступања од културне политике зацртане на Трећем конгресу књижевника, управо у Љубљани, јер је тих година и сам Крлежа југословенску средњовековну уметност тумачио управо у заједничком, а не партикуларном смислу.

Негативни чиниоци по правилу представљају супротност позитивних. Тако се савременој тематици и градском амбијенту супротстављају „несавремена тематика" и „сеоски амбијент", као што је социјалистичкој идеологији и етици супротстављена „малограђанска идеологија и патријархална етика".[1475] Ту су затим „регионалистички језик", психолошки схематизам, идејни и изражајни конзервативизам и коначно примитивизам, а као супротност културном нивоу истиче се „фолклороманија". Мишић и на југословенски ниво покушава да примени Елиотов концепт историјске свести јер осећање континуитета историје и проблем времена тумачи као „две основне преокупације модерне уметности"[1476]. У самом закључку текста, сингуларни смисао употребе појма „књижевност" додатно је појачана речима које би требало да направе отклон од бирократског југословенства (наметнутог одозго) али су (неспретном) употребом епитета произвеле асоцијације на међуратни период. Мишић је недвосмислено подвукао да до „стварања једне истинске, интегралне, југословенске културе, која би се оснивала на једном јединственом југословенском (а то значи и највишем) критеријуму" не може доћи административним путем већ само прожимањем националних култура на ширим (а хијерархијски нижим) нивоима, али то није отклонило скривени политички смисао текста – макар не у словеначкој рецепцији.

Истини за вољу, тренутак у ком се појавио текст није био најпогоднији за неутрално разумевање појма „интегралне југословенске културе", без обзира на то што сам атрибут у полемикама реалиста и модерниста има хуманистичко, а не национално значење. Упркос предвиђањима након Шестог партијског конгреса 1953. да би нова југословенска интеграција „требало да буде потпуно другачија од етнички схваћеног интегралног југословенства из времена монарходиктатуре"[1477] и да ће управо „индустријализација створити колективни социјалистички менталитет, што ће водити ка ишчезавању националних разлика и регионализама",[1478] то се није догодило, а управо је немогућност да се спроведе Новосадски књижевни договор из 1954[1479]. доказ за то. Сви ови моменти друштвене и политичке динамике итекако су присутни у Мишићевом тексту. Одговор Драга Шеге стога је био један од знакова да не постоје политичка јединствености у погледу будућности националног питања, што свакако није могао бити исход који је Мишић тражио. Другим речима, он јесте формално био унутар прописаних политичких оквира, али није могао знати да они нису сасвим прихваћени и у Словенији. Тим пре Шегин одговор је могао деловати неочекивано јер је на Конгресу

[1472] *Исто*, стр. 212.
[1473] *Исто*.
[1474] *Исто*.
[1475] *Исто*, стр. 215–216.
[1476] *Исто*, стр. 214.
[1477] Петар Ристановић, *Илузија моћи: Српски критички интелектуалци и комунистички режим*, Београд, Фондација Александар Невски – ИП Принцип, 2020, стр. 56.
[1478] *Исто.*
[1479] Загребачки и *Правопис* Матице српске, засновани управо на овом договору, објављени су тек 1960, што објашњава Мишићеве ставове о језичком стандарду из овог текста.

књижевника одржаном те године у Охриду апострофирана „појава затварања у оквире националних култура у Југославији и поменут југословенски критеријум у култури”[1480].

Кључна теза словеначког аутора јесте да су Мишићеве идеје сличне концепту интегралног југословенства које негира посебности југословенских нација. Само помињање интегралног југословенства, макар само у култури, једино може бити наслеђе монархистичке Југославије, те у том смислу је текст из *Дела* (Шеги посебно смета што је објављен као уводник)[1481] део једне шире политичке платформе. На теоријском плану, Шега заступа тезу да је југословенство, у односу на универзални смисао уметности, такође један регионализам, па самим тим представља бесмислицу и апсурд, као и потенцијални словеначки, хрватски или српски „или било који други национални књижевни критеријум”[1482]. Пошто је југословенство кроз социјалистичку револуцију добило општечовечански смисао, па самим тим и не само југословенски, Шега у коначници оптужује Мишића за фетишизам државе, што је друго име за интегрализам, који ће десет година касније бити део кривице Александра Ранковића на Брионском пленуму. Све ове чињенице показују да се Зоран Мишић овим текстом нашао у национално-политичком пољу расправе, који је начелно избегавао. Зато он у одговору Шеги осуђује оне који преносе механички „принципе нашег федеративног уређења у област књижевности и културе, која се не да строго омеђити ни државним, а камоли републичким границама”[1483], истовремено се бранећи од оптужби за интегрализам, али не иде радикално даље тим правцем. Напротив, чак се у интервјуу *НИН*-у од 16. децембра умерено опредељује као југословенски књижевник (односно задржава право да се тако идентификује), али у предстојећем периоду његова веза са југословенском тематиком постаје стриктно књижевне природе.

Један од начина било је учешће у „Антологији југословенске књижевности”, у којој је била објављена и Михизова песничка антологија. Као што смо поводом ње навели, она је имала општејугословенски карактер, али у складу са тадашњим разумевањем националног питања због којег је, како се показало поводом есеја о југословенском књижевном критеријуму, Мишић невољно ступио у полемику која је имала политички смисао. Пошто је антологија исте периоде или целине представљала појединачно по републичким границама, њено југословенство било је другачије него што је, у коначници, Мишић заговарао својим спорним текстом о критеријуму. Јован Деретић порекло оваквог становишта (мада се ово не може применити у потпуности, али чињеница јесте да је макар критеријум био интегралан) трасирао је у дубокој књижевној прошлости која сеже све до концепта „словинства” из дубровачке књижевности,[1484] а своје модерно утемељење има у Бечком књижевном договору по коме један народ треба да има једну књижевност. Други концепт, устоличен са другом Југославијом која је поделом државе на републике уважила и националне посебности, подразумевало је да „југословенска књижевност не постоји, већ постоје националне литературе које могу остваривати различите међусобне односе”[1485]. У том смислу, едиција у којој је 1958. објављена Мишићева *Антологија српске књижевне критике* налази се на средокрађи између ова два становишта јер она својим програмом обликује целину југословенске књижевности као спој националних литература које су у одређеним периодима имале напоредан и сличан развитак. Колики је степен њихове унутрашње повезаности остаје да се утврди њеном рецепцијом.

[1480] Ratko Peković, *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd, „Filip Višnjić“, 1986, str. 242.

[1481] У често коришћеном општем месту полемика, он истиче да можда и не би требало одговарати на такве текстове, да нису објављени „na uvodnem mestu”, и да се у последње време не сливају са сличним гласовима (у фусноти наводи излагање Оскара Давича на поменутом конгресу у Охриду) у мали оркестар сагласности: Drago Šega, „’Kriterij’ in resničnost”, *Naša sodobnost*, 10/1956, str. 958.

[1482] *Isto*.

[1483] Zoran Mišić, „Oko jedinstvenog jugoslovenskog kriterijuma”, *Delo*, 12/1956, str. 1691.

[1484] Јован Деретић, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, фототипско издање, Београд, Српска књижевна задруга, 2020, стр. 154–155.

[1485] *Исто*, стр. 167–168.

Мишић се програмских питања библиотеке не дотиче, сем у једној напомени из „Предговора" да је због природе саме књиге приликом избора текстова „било нужно усвојити културно-историјски критеријум ако не као основан, а оно бар као равноправан естетичком. Држећи се ове концепције, састављач се није упуштао у покушај ревалоризације наше књижевне критике било у коме смеру."[1486] Иако ова методолошка напомена делује саморазумљиво, она показује да федералистички југословенски контекст истовремено делује и ограничавајуће на Мишићев модернистички програм – он је могућ само у оквиру националне књижевности, односно југословенске књижевности као целине а не као збира.

Питање које је аутор антологије морао да реши јесте и да ли саставља антологију књижевне критике или есеја. Отуда је у теоријском смислу најзначајнији уводни део „Предговора" у ком се разлика између ова два вида писања и оцењивања књижевности објашњава. Мишић прво наводи уобичајене дефиниције књижевне критике и есеја, да би показао колико је разлика међу њима порозна. Тако наводи да по једној дефиницији, „критичари пишу првенствено о књигама или писцима, а есејисти о питањима ширег или општијег значаја"[1487]. По другој дефиницији удео критике је у тумачењу и вредновању књижевних дела, а есејистика на основу резултата критике третира општија питања. Коначно, критика може бити „ближа науци, јер настоји да донесе објективан суд о делу, а есејистика уметности, јер јој поједине књижевне појаве служе само као повод за изношење властитих субјективних искустава о литерарном феномену"[1488], што је својеврсни дискурзивни простор у који је реалистичка књижевнотеоријска школа хтела да сврста овог антологичара.

Да би однос између есеја и критике дефинисао тако да омогућава успостављање јасног антологичарског критеријума, Мишић је испитао њихов историјски развој. Есеј је, за разлику од књижевне критике у свом класичном виду, творевина позноренесансног времена, када је, захваљујући превасходно делу Мишела де Монтења, био усмерен „не толико на 'лепу књижевност', колико на друге, различите области: филозофију, етику, друштвени живот, разна актуелна питања"[1489]. Како, међутим, ни први књижевни критичари нису стриктно тумачили дела него се више бавили нормативно-поетичким питањима, критика је „стекла своју самосталност, добила одређене функције и достигла свој пуни процват тек са појавом штампе и потребом да се редовно и систематски прати све већа књижевна продукција."[1490] Међутим, са развојем модерне књижевности, „уколико је уметност ширила своје границе и умножавала своје аспирације, уколико је песник све мање бивао задовољан својом улогом певача, састављача лепих стихова, и све више тежио да постане истраживач", и критика је неминовно губила своју ужу функцију „и усхтела да се приближи научном, филозофском и стваралачком искуству, било путем оријентације на једно од њих, било путем њиховог синтетизовања. Између критике, есеја и књижевно-теоријске, естетичке, психолошке или семантичке студије било је све теже повући јасне границе: као да смо се у извесном смислу вратили класичном добу, када су све ове функције биле мање-више сливене у једну."[1491] Такође, како је и модерна књижевност све више добијала елементе есејистичког дискурса, границе између есеја и књижевног дела такође су постале порозне. У том смислу, иако је *Антологију српске књижевне критике* замислио као прегледну, много више него своју *Антологију српске поезије*, и овде је Мишић назначио еволутивни принцип: књижевна критика се приближава есеју у оној мери у којој и књижевност постаје модернистичка. Другим речима, извесна свеобухватност и захват ка хуманистичком тоталитету, који је Мишић поставио пред модерног песника, овде се преноси и на критичаре и есејисте, који, уколико су модерног духа, и сами постају еклектичари. Тренутак када су модерни књижевници посегли за овим искуством свеобухватности јесте и тренутак који је наговестио „бар за догледно време, сумрак критике

[1486] Zoran Mišić, *Antologija srpske književne kritike*, Beograd, Nolit, 1958, str. 9.
[1487] *Isto*, str. 5.
[1488] *Isto*.
[1489] *Isto*, str. 6.
[1490] *Isto*.
[1491] *Isto*.

као посебне, аутономне књижевне делатности”[1492]. Есејистика је, у тренутку у ком Мишић саставља ово дело, „потиснула, бар у другим, развијенијим литературама, књижевну критику. Препуштена дневним листовима, ситним рубрикама у часописима, у најбољем случају универзитету, критика, у своме ужем, ’класичном’ виду, није на великој цени; једва да је и убрајају у књижевност.”[1493]

Српска књижевност, међутим, није нужно ишла овим путем. У домаћим приликама, истиче Мишић, ситуација је управо обрнута – што суштински значи да је потребно досећи есејистички стадијум књижевне критике – јер је и критика, као и поезија (о чему је писао у *Антологији српске поезије*) имала просветитељско-педагошку функцију. Као таква, неаутономна у другачијем, национално-културном смислу, она је неретко била и догматски настројена (односно императивно уместо дескриптивно писана), али је и „постигла завидну висину захваљујући првенствено тој просветитељској мисији коју је од почетка имала”[1494].

Пошто се, како је већ написао, есеј „рађа у развијенијим културним срединама, где су видокрузи широки, а искуства и знања има у изобиљу”[1495], логично је што се есејистичком нивоу приближава тек међуратна и поратна критика. Ова теза стога представља кључно еволутивно чвориште *Антологије српске књижевне критике*. Њен развој иманентан је њеном одумирању јер управо то одумирање – у феноменолошком, не и фактичком смислу – представља знак модернизације српске књижевности и њеног сустизања западних литература. Због тога је кључно Мишићево становиште, и у овој књизи, као и у *Антологији српске поезије*, ипак модернистичко, упркос привидној доследности утврђеном књижевноисторијском поретку. Претпостављање есеја књижевној критици као одлике модерног времена управо одговара и дефиницији есеја као модерне књижевне врсте. Као што савремена поезија тежи да превазиђе отуђеност модерног човека која се испољава у његовој затворености према ширим пределима искуства, слично покушава и есеј, а оно што их спаја јесте појам аутентичне стваралачке личности: „Есејизам је синтеза разноврсних форми културе на основу самосвести личности, која води, захваљујући том посредовању, до све виших нивоа духовне универзалности.”[1496] Постоји, дакле, дубока сродност између Мишићеве представе аутентичног модерног песника и Епштајнове о есејисти, што је доказ више да су обе настале из сродног осећања модерности. Посредно, овоме је доказ и једна негативна оцена из приказа Зорана Гавриловића, који као да није разумео начела изнета у „Предговору”: „Критеријум Зорана Мишића био је културно-историски. Али ако се определио састављач за то да да само избор критичарских текстова, онда зашто је уносио есејистичке текстове Винавера, Исидоре Секулић, Марка Ристића?”[1497] Како не можемо претпоставити да Гавриловић „Предговор” није прочитао, онда ово његово „зашто” значи да су му Мишићева теоријска полазишта била страна колико и у случају поезије.

Међутим, када се та теоријска полазишта преведу на план критеријума једне антологије књижевне критике која мора да уважи посебности српске културе, онда је неопходно да се естетски критеријум усагласи са књижевноисторијским. Као други ограничавајући фактор Мишић је навео обим књиге, који је нужно захтевао да економише са бројем заступљених аутора. Ипак, као трећи критеријум, он истиче да је „кад год је то било могућно, бирао оне текстове који су ближи есејистици него ’критици из дана у дан’, те је тако у књизи нашло места и неколико типичних есеја”[1498], који се тичу језика или метакритичких проблема. Тиме је Мишић остао доследан свом теоријском полазишту, које је претворио у књижевноисторијски суд: „Проширујући антологију на тих неколико подручја, желео сам да назначим, поред осталог, и један од битних момената у развоју наше критике: њен поступни прелаз у више и

[1492] *Isto*.
[1493] *Isto*, str. 7.
[1494] *Isto*, str. 8.
[1495] *Isto*.
[1496] Михаил Епштејн, *Есеј*, превела Радмила Мечанин, Београд, Народна књига, 1997, стр. 66.
[1497] Zoran Gavrilović, „Srpska književna kritika”, *Književne novine*, 20. 6. 1958, str. 3.
[1498] Zoran Mišić, *Antologija srpske književne kritike*, Beograd, Nolit, 1958, str. 9.

развијеније облике есеја."[1499] Принцип економисања обимом и овде је нужно водио скраћивању одређених текстова, али је, што је важно за разумевање Мишићевих личних књижевнокритичких становишта, интегрално пренео текстове Богдана Поповића и Станислава Винавера. Као два последња ограничења, односно критеријума, Мишић је навео то „да међу критикама одабере само оне које се односе на наше књиге и писце"[1500], те да остане ограничен на период до 1941. године, јер је то особина целе библиотеке.

У пракси, избор је заправо врло строг, иако књига укупно има преко четири стотине страна (након самих критика приређивач је, у складу са правилима едиције, приредио библиографске напомене о заступљеним писцима). У централном делу антологије налази се свега тринаест писаца, у распону од Вука Караџића до Марка Ристића.

Творац реформе српског језика заступљен је „Другом рецензијом српском", за коју сам Мишић истиче да није књижевна критика у ужем смислу, али њен историјски значај диктира њено место. Затим се налази текст Светозара Марковића „Певање и мишљење", па „Новија српска лирика и њени критичари" и „Војислав" Љубомира Недића. Након њега, објављен је интегрални текст огледа Богдана Поповића „Алегорична сатирична прича Домановића", што је његов једини текст у *Антологији*, док је Јован Скерлић заступљен са највише, четири: „Догматичка и импресионистичка критика", „Светолик Ранковић", „О 'Коштани' Борисава Станковића" и „Милутин Ускоковић: 'Дошљаци'". Од стваралаца те и релативно млађе генерације заступљени су Бранко Лазаревић са текстом „Версификација Милана Ракића" и Исидора Секулић са три рада: „Критика из дана у дан", „Лаза Костић" и „Српски народни језик".

Коначно, представници међуратне модернистичке, надреалистичке односно социјалне књижевности заузимају последњу трећину књиге. На прво месту је Станислав Винавер са огледам „Језичне могућности", а затим следи Милан Богдановић са приказима романа *Сеобе* Милоша Црњанског, Драинчеве збирке *Бандит или песник* и Крлежиног *Повратка Филипа Латиновића*. Од бројних есеја који су настали у оквиру покрета социјалне литературе Мишић је пренео свега три. То је оглед Велибора Глигорића „Владислав Петковић Дис" и два текста Ђорђа Јовановића: „Скерлићеве истине и заблуде" и „Епска истина проте Матеје Ненадовића". *Антологију* затвара, дакле на повлашћеном композиционом месту, есеј Марка Ристића „Морални и социјални смисао поезије".

Одабир аутора, а посебно текстова, не прати хронолошки след већ путању коју је Мишић још у „Предговору" антологији поезије означио као еволутивни ток модерне српске лирике. Ристићев есеј је на последњем месту јер треба да означава правац којим ће се српска књижевна критика и есејистика кретати након Другог светског рата, тим пре што је, написан 1934. године и објављен у Крлежином листу *Данас*, некарактеристичан за последње предратне године. Са друге стране, огледи Исидоре Секулић, нарочито о Лази Костићу, те Станислава Винавера о српском језику савршено илуструју неке од других становишта из поетске антологије, што показује избор по сродности – итерацију субјективности за који је Мишић и иначе оптуживан.

Тако треба тумачити и изостављање оних есеја Богдана Поповића који су извршили највећи утицај на његове савременике. Од бројних текстова посвећених поезији, Мишић није уврстио ниједан – иако би неки од њих свакако одговарали и критеријуму прелаза ка есеју. То је видљиво и у случају Милана Богдановића, јер није објављен ниједан његов текст који би сведочио о његовој другој фази, када је напустио модернистичку сцену и прикључио се партијској књижевности. Напротив, уврштивањем приказа *Сеоба* Мишић као да је хтео да истакне нешто што је данас већ општеприхваћена чињеница – да је главни допринос Милана Богдановића у артикулисању и тумачењу авангардне књижевности. У коначници, ако бисмо посматрали однос есеја и „чистих" књижевних критика, морали бисмо да закључимо да сам наслов књиге није адекватан (из негативне перспективе) односно да и сам има програмско

[1499] *Isto*, str. 10.
[1500] *Isto*, str. 11.

значење, јер ова књига није само *Антологија српске књижевне критике* већ и приказ њене еволуције.

На последњем месту, не и најмање важно, програм ове антологије постаће у наредном периоду и програм самог Зорана Мишића. Без обзира на притиске са којима се све више суочавао, посебно након полемике са Марком Ристићем 1961. године, Мишић је „Предговором" овој антологији унапред оправдао завршетак свог књижевнокритичког ангажмана у ужем смислу речи. Готово апсолутна већина текстова коју ће написати од 1959. године па све до смрти, биће више есејистичка него интерпретативна. Њој се окренуо већ те 1958. године, текстовима „Музика и поезија" (*Дело*, двоброј 8–9), који је прочитан на Другом југословенском фестивалу поезије, те чланцима „Смисао Бекетовог театра" (*Политика*, 7. 12. 1958) и „Уметности и наука" (*Борба*, 28. 12. 1958), које ћемо управо због њихове есејистичко-теоријске природе анализирати у следећем поглављу.

Међутим, пре него што је и сам испитао своју интелектуалну зрелост на пољу есејистике, антологичарско бављење домаћом књижевношћу Мишић је финализовао састављање и превођењем *Антологије савремене југословенске поезије*,[1501] објављене на француском у Паризу 1959. године, а исте године редиговао је (сачинио одабир) и за *Антологију савремене југословенске прозе*, коју је приредио Жан Касу[1502].

Прве обрисе *Антологије савремене југословенске поезије* могуће је, као што је и случај са *Антологијом српске поезије*, пронаћи у Мишићевом боравку у Француској 1954. године. Уколико бисмо списак песника које је Мишић препевавао на француски, а који се може реконструисати из полемике Лазе Лазића са Бориславом Михајловићем Михизом (видети почетак претходног одељка) прихватили као почетак обе антологије, „њима су за ову књигу додати још само Десанка Максимовић и Стеван Раичковић од српских, или Јоже Удович, Цене Випотник и Дане Зајц од словеначких, Боро Павловић и Матеј Матевски од хрватских и македонских песника. Пажњу привлачи што су од српских песника изостављени и Црњански и Ристић од савремених"[1503]. И пропратни предговор, иначе делимично објављен у књизи *Реч и време I: Искушења поезије* под насловом „Савремена југословенска поезија"[1504], део је дужег процеса јер је настао тако што је „делу текста 'Међу јавом и међ сном' (реферату са седнице Савеза књижевника 1954) додат уводни књижевноисторијски преглед објављен и на српском"[1505] у већ поменутом издању, измењеног наслова. Ова чињеница показује да је концепт антологије плод компромиса између Мишићевих књижевнокритичких и теоријских становишта и историјско-политичког задатка. Тај задатак био је приказати савремену југословенску поезију као целину, што он ефективно није успео јер постоји више фактора који спречавају њено јединство.

Они су, међутим, невезани са највећом препреком коју је било потребно савладати да би антологија била објављена, а то је проблем превода са српског и других југословенских језика на француски. Мишић, варирајући ставове о језику из претходних есеја, инсистира на инкомпатибилности српског и француског језика, јер је први још увек млад језик, чија драж је „у тој необузданости и живописности, у недореченост и вишесмислености, у његовој младости: преведемо ли га на колосек мудрих једносмерних значења, шта остаје?"[1506] Додатно,

[1501] Zoran Michitch, *Anthologie de la poesie yougoslave contemporaine*, Paris, Pierre Seghers, 1959.

[1502] Zoran Michitch, *Anthologie de la prose yougoslave contemporaine*, Paris, Pierre Seghers, 1959.

[1503] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 177, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1504] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 169–190. Занимљиво је да је у овом издању он објављен у поглављу „Две антологије", заједно са предговором *Антологији српске поезије*, док је у канонском избору текстова *Критика песничког искуства* изостављен, као и сви други текстови на југословенске књижевне теме.

[1505] Дуња Ранчић, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 177, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)

[1506] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 171.

непреводивост може бити и садржајно мотивисана јер су поезије малих језика исувише окренуте локалним темама и „тешко се пробијају до универзалности; њихови садржаји, њихови митови, ма колико да су узбудљиви, остају локални јер су непознати и непризнати. А ипак, уверен сам да митови као што је онај о Косову, Ћеле-Кули или Сутјесци могу да стану у ред најуниверзалнијих општепризнатих симбола.”[1507]

Спомињање косовског мита, Ћеле-Куле и Сутјеске занимљиво је из више разлога. На првом месту, оно представља аутоцитат из текста „Прилике”, што показује да је сам текст део једног ширег промишљања могућности културног наслеђа, а још је важније што се у оригиналном тексту ова три историјска мотива спомињу као пример самозаборава. На другом месту, разлика контекста у ком се мотиви користе је врло важна јер је једино Сутјеска општејугословенски мотив, док Косовски бој и Ћеле-Кула припадају српској националној историји. Коначно, доцнији критичари Мишићевог става о традицији ће „управо инсистирати на потреби успостављања југословенског мита, а Сутјеска је у том смислу била одговарајућа”[1508].

Све то скупа показује да се Мишић итекако колебао како да заснује целовитост југословенске књижевности, што чини да његов „покушај представљања југословенске поезије представља још један у низу са идејом да прикаже целину књижевности која никада није постојала”[1509]. То је видљиво већ на самом почетку, у патетично-наративизованим деловима који описују настанак „наше књижевности”, како је Мишић именује, иступајући реторички у име свих литература од Триглава до Вардара. Он духом народне књижевности (дакле, српске народне књижевности) објашњава „изузетну, рекао бих чак јединствену појаву петорице оснивача наше књижевности, чију смо стогодишњицу славили пре десетак година: Вука Караџића, реформатора језика, Његоша и Ивана Мажуранића, двојице великих епских песника, и Бранка Радичевића и Франца Прешерна, наших првих великих лиричара.”[1510] Мишић затим покушава да доведе у везу ових пет аутора, без обзира на њихове поетичке несродности (Радичевић и Прешерн не припадају истом типу романтизма, што и аутор признаје), али посебно је необично да Радичевића затим назива родоначелником савремене српске поезије. Јер, ако је југословенска књижевност целина – као „наша” књижевности, а не књижевност „наших” или југословенских народа – онда би Бранко Радичевић морао бити родоначелник и савремене хрватске поезије, ако не и целе југословенске. Међутим, ова блага инкохерентност открива пукотину коју ће даљи књижевноисторијски део текста још више продубљивати – а то је описивање српских, хрватских и словеначких аутора по књижевноисторијским периодима, што је метод који је још Павле Поповић користио у чувеном огледу „Југословенска књижевност као целина” из 1922, а што је још и тада садржавало инхерентну сумњу о одрживости целе замисли. Мотивишући своју одлуку да приступи периодизацијско-компаративном представљању једне целине која иманентно није а државно-политичким разлогом мора бити, Поповић је истакао: „Срби, Хрвати и Словенци имали су великим делом сваки свој засебни живот и историју, и то се осећа и у њиховој књижевности. Ми тек сад постајемо један народ, и у будућности надам се да ћемо то и бити. Али до сада кроз нашу прошлост ми нисмо имали много заједничкога – при свем том што смо нешто и имали, нарочито у новије доба – па то нисмо имали ни у књижевности.”[1511] Мишић је имао чак и нешто лакши задатак него Поповић – јер је кренуо управо од доба у ком „смо нешто и имали”, али је силом књижевноуметничких чињеница врло брзо са целовите прешао на збирну дефиницију југословенске књижевности.

Како је антологију ограничио само на живе или ауторе који су преминули током рата или непосредно након њега, Мишић је изоставио добар део значајних аутора о којима је писао у „Предговору”. Тако он истиче важност Душана Васиљева за разумевање осећања света код

[1507] *Исто*, стр. 170–171.
[1508] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 160.
[1509] *Исто*.
[1510] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 172.
[1511] Павле Поповић, *Из књижевности III*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, стр. 2.

међуратних песника, или Сречка Косовела као једног од носилаца модернистичког песничког поступка, али њихове песме не преводи. Тим решењем је избегао да акцентује унутрашњу поетичку диспаратност између српске, хрватске и словеначке књижевности, која се може ишчитати из остатка његовог текста јер се ове три литературе доследно размимоилазе по својим итерацијама модернизма: док је он у међуратној хрватској или словеначкој књижевности нешто традиционалније поетичке природе, у српској то није случај.

Политичком смислу антологије Мишић се приближио и у неким својим оценама о значају савременика. Тако за Мирослава Крлежу истиче да је од Првог светског рата „до данас централна личност југословенске књижевности”[1512], што је врло занимљиво место у тексту јер се граматички сингуларитет, који треба да означава југословенску целину, користи управо поводом главног идеолога ондашње књижевне и културне политике. По појам целине проблематичан је и битно одвојен развој словеначке литературе, која се развијала „скоро сасвим независно од поетских струјања Загреба и Београда”[1513], а томе треба додати и језичку одвојеност. Затим, Мишић исправно уочава да је македонска књижевност, као „једна нова литература”, рођена тек са револуцијом.[1514]

Због тога он у закључку, као једну врсту идеолошког обола преноси сажету и симплификовану верзију основих теза из текста „За јединствени југословенски критеријум”, пројектујући потребу за целином у поетички циљ југословенских песника, што је својеврсна итерација Поповићевог надања (из 1922) да ћемо постати један народ: „Таква каквом је историја најзад самој себи враћа, југословенска поезија има племениту амбицију да буде модерна у пуном смислу те речи, јер се ствара у једном куту Европе где су најсавременије могућности примењене да се учини крај отуђености човека. Зато су сви њени напори усредсређени да нађе свој сопствени пут кроз магловите и опустошене пределе савремене мисли.”[1515] Ако овде опет парафразирамо његову тезу од пре неколико година, да је све југословенско модерно, и све модерно југословенско, видећемо да је она могућа заправо само као поетичка интериоризација идеолошког налога, коју ће време убрзо демантовати. Ни Зоран Мишић, као ни његови претходници, није успео „да реши парадоксалност идеје југословенске књижевности”[1516], а његова завршна, зрела стваралачка фаза од 1960. па до смрти показаће да није више ни покушавао.

[1512] Зоран Мишић, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963, стр. 181.
[1513] *Исто*, стр. 182.
[1514] *Исто*, стр. 189.
[1515] *Исто*, стр. 189–190.
[1516] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 163.

ЕСЕЈИСТИЧКО-ТЕОРИЈСКА ФАЗА:
КОНАЧНА СИНТЕЗА ТРАДИЦИЈЕ И МОДЕРНОСТИ

Готово је неподељен став међу проучаваоцима дела Зорана Мишића да је он после *Антологије југословенске поезије* (и негативне рецепције на коју је наишла) прешао у нову фазу свог рада, која се поклапа и са сменом декада. У већ поменутом прегледном чланку Свете Лукића о Мишићевом делу, који је објављен као предговор *Критици песничког искуства* (1976) и касније прештампан у зборнику *Зоран Мишић 1921–1976 (1978)*, аутор о овој промени пише као о извесном повлачењу из полемичких борби: „И – готово сасвим природно изгледа што се, постепено и без параде, Зоран Мишић повукао са попришта свакодневних критичарских битака на мирније обале есејистике. Њој је посветио готово у потпуности своје зреле године.”[1517] У тој фази, која је трајала од краја педесетих (односно почетка шездесетих), Мишић „низом есеја, као низом варијација, испитује главне специфичне облике модерне поезије и такође, у свој ширини, њене односе са другим видовима стваралаштва, одн. другим облицима човековог исказивања”.[1518] Ђорђије Вуковић је ову особину Мишићеве есејистике повезао са његовим специфичним видом мишљења о поезији. „Писати о поезији за њега је добрим делом значило писати о односу између поезије и других културних творевина. Он је при томе полазио не толико од поређења као општег поступка у испитивању колико од једног схватања о историјски променљивим везама између поезије и поменутих творевина.”[1519] Ако се томе дода и да је његова кључна тема шездесетих година била традиција и њен однос са савременошћу (превасходно у поезији), онда је разумљива и оцена Александра Петровића да се ова фаза Мишићевог стваралаштва може означити и као „класицистичка”. У њој више није толико акценат на одбрани модернизма у књижевности, већ је нагласак „на складу, мисаоној зрелости, традицији, архетипском, на разумевању човека и похвали његових споменика кроз векове”[1520]. Међутим, наставља Петров, претходна и ова фаза се „не постављају у однос супротности, јер је Мишић и у једној и у другој тежио синтези, дијалектичком разрешењу супротности, а не њиховој елиминацији.”[1521] Ако ове интерпретативне увиде упоредимо са предговором *Антологији српске књижевне критике*, видећемо да је била оправдана наша оцена да је у том тексту била садржана и имплицитна најава врсте будућег Мишићевог деловања. Окретање есејистици тиме постаје завршни степен досезања модернистичке синтезе, чиме његово есејистичко деловање постаје позив на ступање у тај вид зрелости и целе једне књижевности.

Без обзира на то што се хронолошки систем често намеће по себи, па се ова фаза Мишићевог деловања омеђава 1960. годином (када је објавио први од два есеја под насловом „Поезија и традиција”)[1522], први његови есеји ширег теоријског значаја појавили су се током 1958. и 1959. године, а обухватају две шире области: поезију (у односу на музику, науку и хумор) и позориште. Како се позоришним темама поново бавио током 1960. године у још два текста заједничког наднаслова „Позоришне дилеме”, а затим је сва три објединио под темом „Театар и поезија” у књизи *Реч и време II: Песничко искуство* (1963) ове радове заједно ћемо анализирати нешто касније.

[1517] Света Лукић, „Мишићева одбрана поезије” у: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. XXIX

[1518] *Исто*.

[1519] Đorđije Vuković, „Zoran Mišić”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 18.

[1520] Aleksandar Petrov, „Mišićeve književne bitke”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 128.

[1521] *Isto*.

[1522] Први је под тим насловом објављен у *НИН*-у од 1. I 1960, али је у књигама из 1963. и 1976. прештампан под насловом „У изгнанству где се песник обрео”, а претходни наслов понео је есеј из 1962, који је под насловом „Уметност и традиција” објављен у *НИН*-у од 14. јануара те године, стр. 9

Музика, наука, хумор и поезија

У августовско-септембарском двоброју *Дела* за 1958, Мишић је објавио дужи оглед под насловом „Музика и поезија", настао као саопштење за Други југословенски фестивал поезије, одржан у Ријеци 31. 5. – 6. 6. исте године. Иако је писан за изворно југословенски контекст, те се за назив језика, поезије и других националних феномена користи неутрални облик „наш", мимо тога, ништа друго у тексту не упућује на његов непосредни контекст те смо због тога одлучили да га анализирамо у оквиру овог поглавља.

Ако овај текст упоредимо са претходним Мишићевим програмским есејима, попут „Певања и мишљења" или „Поезије и језика", видећемо да је и он суштински посвећен питањима песничког поступка, али са акцентом на проблемима ритма и мелодије. Он то и истиче на самом почетку, речима да му је намера да говори „о изражајним средствима поезије", али појмове које користи, слика и звук, мора додатно да дефинише јер су позајмљени „из речника других двеју уметности, музике и сликарства".[1523] То, заправо, значи да је његов први циљ дефинисање у чему се „слика и звук" у поезији разликују од уметничких медија у којима имају примарно значење. Да би то довео у везу са својом теоријом поезије, Мишић истиче: „Поетска слика долази до нас кроз музику речи, музика долази кроз слику. Обе су производ једног истог имагинативног процеса, опажај који оне у нама производе јединствен је мада га примамо двојако, и видом и слухом."[1524] То значи да се и песничка слика и звук јављају као производи специфичне употребе језика, те да су последица разумевања и слушања песничког текста. Због њихове међузависности, Мишић сматра да једино у равнотежи омогућавају естетски успео песнички текст, док се несклад „између поетске слике и звука запажа најчешће у другоразредној, крњој поезији"[1525]. У теоријском смислу, ова теза свакако представља наставак, односно надоградњу првог критеријума из *Антологије српске поезије*, оног „да се треба клонити омаме белканта"[1526]. Међутим, несклад слике и звука не мора бити условљен само песничком невештином већ и анахроношћу, што је занимљив моменат јер се у једном теоријском есеју, који испитује начелна питања, одједном уводи и поетички аргумент. Код лоших савремених песника, овај раскорак има и додатни разлог: „било што се савремене теме механички подводе под старинске ритмичке и мелодијске обрасце, било што се старинска осећајност покушава да прилагоди савременом поетском говору."[1527] Иако се овај аргумент може чинити споредним у односу на главни садржински ток есеја, он ће се касније испоставити као веома важан јер Мишић и када се бави теоријом не напушта став о еволуцији песничке вештине кроз историју.

То се види већ неколико пасуса касније где, након што је одвојио питање музике и мелодије од питања прозодије, истиче да се звучни и ритмички квалитети поезије не крију у другој уметности – музици – већ у песничком медијуму као таквом – „у језику самом".[1528] Основна музичка вредност је у говорном језику, али у поезији се он сосировски речено, претвара у говор који треба да искористи затечене могућности а не да покушава да примени решења из другог медија: „Права, суштинска музичност поезије налази се у њеним језичким својствима; она је иманентна говору, она је говор сам, а не његова пратиља, звучна мембрана на којој би речи трепериле независно од својих семантичких законитости и свога смисла."[1529] Мишић затим поентира међузакључком да се анализа мелодије отуда неминовно укршта са анализом смисла, што значи да је прави начин приступа песничком тексту интегралан, јер је он себи јединствена целина свих његових слојева – ако је естетски успешан.

Тај став је иманентно модернистички. На првом месту, познат је још од међуратне есејистике, а највише га је разрађивао Станислав Винавер, који је у предговору сабраним

[1523] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 77.
[1524] *Исто*, стр. 78.
[1525] *Исто*, стр. 79.
[1526] Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963, str. 7.
[1527] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 80.
[1528] *Исто*, стр. 82.
[1529] *Исто*, стр. 83.

делима Момчила Настасијевића заступао сличну тезу о превазилажењу тонско-силабичке прозодије прве генерације модерне (до Првог светског рата) у корист унутрашње мелодије српског језика. У свом карактеристичном стилу, он спомиње вољу „наших акцената, и пркос наше дужине и заинаћено треперење наших падежа који не подносе туђу руку"[1530], да би доказао тезу коју 1958. доказује и Мишић – да класична прозодија не мора бити једини начин добијања музичког ефекта. Такође, Мишићево упозорење да се нова осећајност не може изражавати анахроним ритмичким средствима, у Винаверовом тексту се јавља као жеља целог песничког нараштаја: „Ова наша генерација – коју не смем више назвати младом, али је још увек смем назвати новом – хтела је да изнесе емоције, известан поредак осећаја, и сматрала је да то никако не може учинити старом формом."[1531]

У ширим европским оквирима, Мишићеве тезе неодољиво подсећају на тезе Томаса Стернса Елиота из есеја сличног назива: „Музика поезије" из 1942. За енглеског класика, један од основних закона поетског стварања јесте да „поезија не сме сувише далеко да одлута од обичног свакодневног језика којим се служимо и који чујемо. Свеједно да ли је поезија акцентуална или силабична, с римом или без риме, формална или слободног стиха, она себи не сме дозволити да изгуби контакт са језиком свакодневног општења који се непрестано мења."[1532] Такође, и за овог аутора „музика поезије није нешто што егзистира изван смисла"[1533]. Управо због питања смисла као конститутивног елемента мелодијско-ритмичких ефеката, „музика поезије мора бити она музика која се латентно налази у свакодневном говору".[1534] Занимљиво је чак и да се у преводу Милице Михајловић користи једна синтагма позната још из теорије Богдана Поповића, „ред по ред", да би се показало до које мере је музички ефекат повезан са смислом: „дошао је тренутак да се подсетимо да музика у поезији није ствар која се прати од реда до реда, већ је питање читаве песме. Само ако имамо то на уму могућно је приступити спорном проблему формалне структуре и слободног стиха."[1535] У овом кораку Елиотове аргументације види се и модернистички смисао Мишићевог есеја: није могуће теоријски мислити о слободном стиху и поезији писаној њиме, ако се ритмичко-мелодијски ефекти заснивају само на прозодијским правилима. У том контексту се види и крајњи књижевнотеоријски значај Мишићевог есеја – он је покушај да се овај вид науке о књижевности обогати доприносом разумевању модернистичке поезије за коју још увек не постоји довољно појмовног апарата.

Језичку мелодију која извире из говора Мишић назива примарном или латентном, што је значење слично Настасијевићевом појму „матерње мелодије". За разлику од ње, прозодијски ефекти за Мишића представљају другостепене, накнадне и срачунате начине „постизања музичког ефекта"[1536]. Да је прозодија другостепена, Мишић доказује чињеницом да се примарна музикалност налази и у поезији везаног стиха, а од наших песника управо су Бранко и Дис, који и у *Антологији српске поезије* чине један део традицијског низа музикалних песника, који су нам дали „савршене примере унутрашње и спонтане музикалности, иако су се многи од њих потчињавали строгим канонима класичне прозодије"[1537]. Зато Мишић истиче да је тек модерна поезија „дала предност музикалности' и потврдила њене предности."[1538] У овом закључку се види сва повезаност модерности и традиције у теорији Зорана Мишића – јер управо модерна поезија, слободног стиха, реактивира најстарије језичке слојеве и тиме постаје аутентичније национална у односу на поезију која се служи увезеним песничким техникама, али на садржајном нивоу обрађује националне теме.

[1530] Станислав Винавер, *Чувари света*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1965, стр. 229.

[1531] *Исто*, стр. 231.

[1532] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 178.

[1533] *Isto*.

[1534] *Isto*, str. 180.

[1535] *Isto*, str. 186.

[1536] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 85.

[1537] *Исто*.

[1538] *Исто*, стр. 85–86.

Ипак, управо у тренутку када је дошао до похвале модерној поезији, Мишић успоставља равнотежу у складу са најширим теоријским оквиром есеја, наводећи да многи савремени песници, суочени са неаутентичном апсолутизацијом слободног стиха, која води у другу крајност, поново посежу за строжим облицима стихова и строфа, али у томе не би требало, наставља он, „видети одрицање од основних тековина модерне поетике, већ нужну реакцију на многе забрињавајуће појаве раслојавања и пролиферације савременог песничког говора”[1539]. Управо зато је могуће, да код таквих песника, који баштине модерну осећајност, њихов стих „и онда када је враћен у колосек правилности и строгости, наставља да говори језиком и звуком нашег времена”[1540]. Како је и то одлика само најбољих песничких фигура, и овде се види како је након *Антологије српске поезије* концепт аутентичне поетске личности задржао своје место у Мишићевом систему, али не више као изведени или новоуведени аргумент већ као основа даље теоријске разраде. Помало парадоксално, али овим ставом је Мишић нужно проширио свој домен традиције јер је допустио да и у савременом песништву може постојати могућност, условно речено, традиционалније оргиналности, односно песничких гласова који посезањем за релативно млађим традицијама и даље чувају модерни дух. У контексту његових ранијих есеја, тек из перспективе овог се види шта заиста значи његов захтев за сливеношћу звука и мисли, јер активирањем примарне језичке музикалности треба „видети један од путева који воде ка премошћивању оне оштре разлике између ’певања и мишљења’ која је, према тумачењу овога критичара, била кобна за готово цео један век наше поезије”[1541].

Синтеза модерности и најдубљих традиција, као производ другачијег песничког искуства, отуда омогућава и један песнички језик који је аналоган синтези бинарних егзистенцијалних опозиција које тек скупа дају тоталитет људског. Такав језик је за Мишића језик тек модерне поезије: „Тај језик очито измиче појмовноме схематизму који време строго дели на прошлост, садашњост и будућност, простор разуме као конструкцију линеарне перспективе, а завичајно и национално, на пример, лако и сигурно одваја од универзалног. Он измиче свим шизмама у природноме језику на граматичко језгро и стилску периферију, на рационално и емоционално, на неутрално и експресивно”.[1542] Овако описан у тексту Новице Петковића, Мишићев идеални језик модерне поезије је немислив у рационалистичким координатама. Због тога је он по духу близак модернистима омиљеној теорији релативитета, и ова дубока унутрашња сродност модерне поезије и науке била је Мишићу повод да напише још један важан есеј.

Његов наслов је „Наука и поезија”. Он почиње предтекстом који садржи један цитат из есеја Алберта Ајнштајна о Бертранду Раселу, а структуриран је око одбране дигнитета поезије пред контрааргументима аналитичке филозофије, чији оснивач (један од) је управо Расел, велики енглески логичар. Мишић се према адептима Раселових теорија, које су покушавале да логички рашчлане све аспекте људске духовности, не односи са поштовањем које има према великом филозофу, јер упркос њиховој тежњи „да разбистре свој језик и језик свију нас”[1543], њихова апсолутизација логицизма неминовно води ка редукцији људског искуства. Са таквим начином приступа свим аспектима људског стваралаштва, они су „на путу да сваки начин изражавања који није логичко-емпиријски и који нема појмовну кохерентност, као што је литература и размишљање о литератури например, осуде и оспоре му сваку вредност. Све расправе о природи ствари, о бићу и ништавилу, о еуклидском и нееуклидском свету, о субјективном и објективном свету, све то, по њима, ништа не значи. Читава уметност и

[1539] *Исто*, стр. 88.

[1540] *Исто*.

[1541] Novica Petković, „Mišićev prilog razvitku srpske poezije”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 217.

[1542] *Isto*, str. 220.

[1543] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 95.

филозофија говоре, по мишљењу појединих логичких позитивиста, једним погрешним и бесмисленим језиком",[1544] закључује Мишић.

Због тога је Мишићу важно да се позове на теорије Алберта Ајнштајна, као и математичара Георга Кантора, творца теорије скупова, јер су они на самом крају својих истраживања (онако како их Мишић представља) дошли до необјашњивих или макар неизмеривих феномена. То показује да свако ново откриће „у области микрофизике и макрофизике обнавља увек изнова оне исте расправе, подједнако драге филозофима, песницима и свим смртним људима: о почетку и крају, о каузалности и случају, о детерминизму и индетерминизму, о 'природи ствари', о бескрају и коначности."[1545] Са друге стране, ако Георг Кантор за математички скуп каже да представља понор, то је Мишићу такође један од знакова да савремена наука неретко долази до истих сазнања до којих је кроз векове долазила и најврснија поезија. Због тога он, у коначници, даје уметности ипак више место у односу на науку јер су њена сазнања дуготрајнија и не зависе од експерименталне доказивости: „Једна научна хипотеза може се одбацити, ако се покаже да је нетачна или недовољна, али једно уметничко дело не може, уколико нисмо херострати. Уметност прошлости остаје увек 'тачна' и 'довољна'; она на свој специфичан начин надживљује сваку геометрију."[1546]

Овај аргумент, и у томе се види смисао синтагме „логички позитивисти", врло је сличан аргументу који је Богдан Поповић изнео „1894. године у свом приступном предавању на Великој школи",[1547] у коме је бранио књижевност и уметност од прве генерације позитивиста речима да су истине о моралу и психологији човека, написане у класичним књижевним делима, чак и тачније од позитивистичких сазнања, „ако је тачно нешто што је погођено једном за свагда"[1548]. Међутим, даљи поглед у историју књижевности неминовно призива полемички однос романтичара према просветитељству: „Ужасавање од научне стручности изазвало је у исто време радикални протест у делима Виљема Блејка, младог Шилера и популистичких писаца источне Европе. Изнад свега је допринело књижевним комешањима у Немачкој у другој трећини осамнаестог века".[1549] Оно што Мишића одваја од романтичарског бунта јесте једна врста вере у универзалност људске природе кроз векове, о којој је писао претходних година. У том смислу, његово интересовање за дубљу књижевну традицију происходи управо одатле, а не из романтичарске апсолутизације националног духа као партикуларног, премда је са духом романтизма делио доцније интересовање за фантастику, јер је управо романтичарски „нагласак на нерационалним факторима" био први који „истиче важност појединца, необичног (Eigentumliche), неопипљивог".[1550]

Сви ови историјски слојеви полемике коју је Мишић водио са савременим позитивистима показују до које мере је он укорењен у традицији модерне књижевности у најширем смислу, али и колико далекосежни и широко постављени могу бити његови есеји. Истина, ове сличности нужне су у контексту његове књижевнотеоријске припадности јер приклањајући се наслеђу међуратног модернизма, он је неминовно морао прихватити и наслеђе симболизма, а пре њега и романтизма. Афирмишући модернизам у поезији, Мишић је морао реафирмисати и модернистичко мишљење о поезији, а са њим и елементе његове традиције.

Међу њима је и питање хумора, у међуратном модернизму врло значајно због теорија Анрија Бергсона. Мишић се овим питањем бавио у есеју под насловом „Хумор и поезија", (написан као предговор за *Урнебесник* Васка Попе, зборник песничког хумора из 1960), који је објављен у обе касније Мишићеве књиге. Он хумору, као и готово сваком другом феномену,

[1544] *Исто*, стр. 96.
[1545] *Исто*, стр. 97.
[1546] *Исто*, стр. 99.
[1547] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 183.
[1548] Према: *Исто*.
[1549] Исаија Берлин, *Против струје: Есеји из историје идеја*, превела Радмила Настић, Панчево, Заједница књижевника Панчева, 1994, стр. 20.
[1550] *Исто*.

приступа из перспективе савремености. Есеј започиње наводећи да постоји тешкоћа у дефинисању модерног хумора (а не хумора као таквог) због тога што се његово простирање примећује готово свуда, а поготово у књижевности: „Авантура модерне литературе изједначује се добрим делом са историјом његовог тријумфалног похода, и ми смо неретко у недоумици да ли да неко књижевно дело прогласимо 'озбиљним' или хуморним."[1551] Ово признање врло је важно јер показује да хумор, као феномен, утиче на мишљење о књижевности као и проблем музикалности слободног стиха, односно захтева промену теоријских образаца и дубље разумевање нечега што је у претходним епохама било на маргини. Коначно, то је доказ и природе модернистичке еволуције јер се она и одиграва уздизањем маргиналног на врх, што затим ствара потребу за променом парадигме у целости. Мишић у томе препознаје нову осећајност и поглед на човекову егзистенцију, па хумор повезује, између осталог, и са делима Андре Бретона и Ежена Јонескуа, што простирање овог феномена помера ка проблему апсурда, који има најшире филозофске импликације. Аутор управо на тај начин и приступа овом проблему. Прво истиче да је апсурдни црни хумор показатељ нововековног нихилизма јер се у одсуству богова „фатализам античке трагедије претворио у нихилистичку галгенхуморну пародију"[1552], али и да савремени хумор „иде до краја у развијању супротности: феноменални несклад он претвара у онтолошки"[1553].

Зато он хумору даје егзистенцијалистички смисао, чиме се надовезује на примесе егзистенцијализма већ присутне у његовом одређењу природе модернистичке поезије: „Смисао је модерног хумора да ослободи човека откривајући му његову неслободу, да му прибави моћ над стварима спектакуларним приказом његове немоћи и спасе га сазнањем да му нема спаса."[1554] У егзистенцијалистичким терминима (Мишићу блиским), то значи да црни хумор принуђава човека (јер је он у пасивном положају – исмејан, а не онај који исмејава) да се сусретне са аутентичном ситуацијом своје коначности. То је врло блиско Мишићевим промишљањима о укупном смислу модерне уметности и положаја човека у савременом свету, па није необично што га је Миодраг Павловић означио као „филозофа антиидиле"[1555].

Остајући и даље у ширим оквирима егзистенцијализма, то онда значи да хумор нема, као у класичном карневалском смислу, ревитализујућу улогу у књижевности већ више опомињућу. Као ирационалан у свом најдубљем корену, он за савременог човека представља „крајњи изданак индивидуалистичко-рационалистичке побуне против законитости нужности и нужности закона, која већ вековима не престаје да руководи умом и поступцима људи"[1556]. То, заправо, значи да савремени хумор није у класичном смислу смешан јер увек има одређену дозу ужаса у себи, управо због суочавања са нихилизмом модерне епохе. Ипак, како је и сам увек тежио да проналази позитивне тековине и узоре унутар модернизма, тако и сада Мишић признаје да „хумор крије дубоку носталгију за духовним оздрављењем, за једним другачијим редом ствари где би нестало његове субверзивне моћи, где би се свет могао напокон озбиљно схватити, где би смех и сузе нашли своје природне облике и мене."[1557] „Духовно оздрављење", међутим, и даље није онај (пост)паганski карневалистички смех већ скривени смисао хумора који доводи до његовог укидања. Премда, ако је већ усмерен на превазилажење „закона нужности и нужности закона", може носити у себи траг романтичарске, контрапросветитељске побуне против рационалистичког тоталитаризма. То означава, у коначници, да Мишић ипак није прихватао могућност да хумор заиста завлада читавим просторима људске духовности. Тиме га је свео у ред другостепених духовних феномена, али веома важних за модернистичку литературу. Блага дистанца према хумору, коју је показао у овом тексту (а која је ће се

[1551] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 125.
[1552] *Исто*, стр. 127.
[1553] *Исто*.
[1554] *Исто*, стр. 128.
[1555] Miodrag Pavlović, „Kritičar Zoran Mišić", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 11.
[1556] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 131.
[1557] *Исто*, стр. 133

поновити и у дужем огледу „Театар и поезија"), један је од првих знакова Мишићевог окретања дубљој књижевној традицији. Наводећи да хумор има моћ да потчини себи друге тековине људског духа, и повезујући то са нихилизмом, па чак и трагедијом, Мишић као да је нехотице дотакао античку теорију смеха. Сергеј Аверинцев у есеју „Бахтин, смех и хришћанска култура" управо на основу античке грчке филозофије показује деструктивни потенцијал смеха. Он истиче да овај феномен у античкој грчког филозофији и антропологији спада у онај ред стања који се „означавају као πάθη – не оно што ја радим, него оно што се са мном ради. На тај начин, прелазак од неслободе ка слободи уноси моменат извесне нове неслободе."[1558] Иако и Аверинцев као полазиште за ослобађајући ефекат смеха узима најшире схваћену неслободу, закључак да смех може као стихија да овлада људском личношћу Мишићу је близак. Тиме његово теоријско становиште задобије одређене елементе класичних, не и класицистичких, идеја.

Зато есеј о хумору служи као логична пролегомена за серију текстова о позоришту, од којих је први нимало случајно посвећен делу Семјуела Бекета.

Театар и поезија

Бекетова представа „Чекајући Годоа", први пут изведена 1953. у „Театру Бабилон" у Паризу, врло брзо је изазвала интересовање и у Југославији. Након више неформалних покушаја да се представа изведе и уврсти у редовни репертоар макар неког театра, Загребачко драмско позориште најавило је 1954. премијеру Бекетовог комада за наредну годину[1559], а у београдском „Атељеу 212" премијера је одиграна 17. 12. 1956.[1560] Радомир Константиновић и Катарина Самарџић преводе његов роман *Молоа* (биће објављен у издању београдског „Космоса" 1959. године, што се поклапа са годином настанка Мишићевог есеја о хумору), а током 1958. ирски писац гостовао је у Београду. Сама представа „Чекајући Годоа" постојано је изазивала пажњу јавности, а током 1957. године промењена је глумачка постава (улоге су добили Властимир Ђуза Стојиљковић и Миодраг Петровић Чкаља), што је био повод Слободану Селенићу да напише кратак и занимљив приказ, који почиње речима да је у питању драма у којој се ништа не дешава нити ико долази или одлази, што носи у себи темељну двострукост, јер је све то заједно „ужасно или смешно, гротескни је или трагични разговор двојице комедијаната или филозофа, интониран или у стилу изразито анти(конвенционално) театарском или екстремно модерно театарском"[1561]. Ово намерно колебање између опозитних појмова Селенић мотивише чињеницом да је у питању „шема која као са аксиомом почиње на истом месту где класици егзистенцијализма завршавају своју филозофију закључком о апсурдности егзистенције"[1562]. Због тога, Бекетов „Годо" је „драматуршки и идејно један до у бескрај растегљиви нихилистички оквир у коме је и филозофија бесмислена подједнако као и све остало."[1563]

Зоран Мишић свој текст је објавио годину дана касније, у *Политици* од 7. децембра 1958. Низ текстова, извођења и превода који смо навели показује да је током друге половине педесетих Бекетово стваралаштво веома присутно у домаћој културној јавности, али непрекидно производи проблеме са интерпретацијом. Отуда, и овај текст је покушај његовог објашњавања широј публици, тим пре што је у међувремену на сцену постављен и „Крај игре", непосредни предмет Мишићеве критике.

Наслов текста, „Смисао Бекетовог театра", показује да Мишић није писао класичну позоришну критику већ је покушао да пружи синтетичку оцену о целокупном Бекетовом драмском делу. Због тога он не коментарише глумце, редитеља, поставку и остале сценске

[1558] Сергеј Аверинцев, *Моја носталгија*, превеле Мирјана Грбић и Маја Јончић, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2021, стр. 8.

[1559] Н. Ф., „Пред прво наступање Загребачког драмског позоришта у Загребу", *Борба*, 13. јун 1954, стр. 7.

[1560] „Данас у Београду", *Борба*, 16. 12. 1956, стр. 11.

[1561] Слободан Селенић, „Нихилистичка шема растегљивих граница", *Борба*, 28. 11. 1957, стр. 5.

[1562] *Исто*.

[1563] *Исто*.

специфичности већ се усредсређује на смисао текста. Као прву особину, Мишић истиче проблематичност примене стандардног разумевања односа простора и времена у позоришту на Бекетове драме. Ако је време, како аутор текста наводи, „релација између два догађаја", онда се ништа од постојећих категорија не може применити на драме ирског модернисте: „Бекетово позориште као да жели да обеснажи и ту последњу премису наше класичне, 'еуклидске' театарске логике."[1564] Спомињање „еуклидске" логике сигнал је везе са текстом „Наука и поезија", што значи да је и анализирање Бекетове позоришне поетике део ширег промишљања модернизма.

Ипак, Мишић популарну тезу о одсуству догађајности суштински негира. Према његовом суду, оно чега у уобичајеном смислу нема – времена – повучено је у позадину јер је управо оно „главни јунак ове Бекетове 'антидраме'"[1565]. Такође, не стоји и оцена да се ништа не дешава, јер „*Нешто ипак иде својим током*"[1566], али тако да гледалац то види из реакције ликова: „У првом Бекетовом комаду они су очекивали Годоа; у другом оне не очекују ништа више, доли да се игра заврши."[1567] Пошто је једну апстрактну, али темељну категорију људске егзистенције прогласио главним јунаком, Мишић врло брзо прелази на филозофске импликације таквог драмског облика. У комаду „Крај игре" Бекетова је „негација свих полуга људског живљења постала апсолутна и беспризивна"[1568]. Доласком до поља крајњих судова о човековом положају у свету, Мишић је истовремено демаскирао и свој херменеутички метод – он је феноменолошки, што и сам признаје у закључку, када поентира да „Бекетов театар нема другог предмета до ли приказа људске патње као основне садржине сваког постојања и трајања."[1569] Ако је већ тако, ако је Бекетов театар настао редукцијом поступака класичног позоришта, онда „у расплету сваке анализе сви концн воде, рекло би се, феноменолошком констатовању постојања бола као чисте присутности, независне од сваке игре узрочности, случаја или предестинације"[1570].

У таквој огољености основне човекове ситуације (мада се мора признати да је употреба појма „предестинираност" непрецизна, јер човек може бити и предестиниран на патњу)[1571], Мишић препознаје залог аутентичности, као егзистенцијалистичке категорије: „Бекетов човек, или тачније: успомена на њега, излази, рекло би се, невин, још увек првобитан, једнак самоме себи."[1572] У томе је основни хуманистички смисао његовог апсурдног театра, јер указивање на такве услове човекове егзистенције има специфичан смисао „последњих трзаја једног света коме су атомска оружја преорала утробу до задњих честица"[1573]. У покушају да пронађе хуманистички смисао театра апсурда Мишић прави разлику у односу на Селенићево разумевање Бекета, што показује до које мере је био заинтересован да чак и у оваквим ситуацијама брани модернистичку уметност.

Овај текст прештампан је у обе касније Мишићеве књиге. Везу са поезијом аутор је остварио у самој последњој реченици критике, када је истакао да је једина кохезиона константа у Бекетовим драмама његова стваралачка „моћ саучествовања, интензивног доживљавања, поетске ревелације" човекове позиције. Због тога, Бекет је „пре свега песник, велики песник

[1564] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 117.
[1565] *Исто*.
[1566] *Исто*, стр. 118.
[1567] *Исто*.
[1568] *Исто*.
[1569] *Исто*, стр. 121.
[1570] *Исто*, стр. 122.
[1571] Посебно у вези са напоменом да „Бекет овековечује људску патњу не зато да би показао њено метафизичко *порекло*, већ зато да би драматизовао њену вечну *присутност*." (*Исто*, стр. 121) Патња, у том смислу, добија готово космичку вредност, што је сродно гностичким веровањима да је зли демијург створио материјални свет, док је добри бог негде изван, али у том случају, предестинираност дефинитивно није термин који би могао бити коришћен. Ипак, како ова проблематика више има везе са смислом Бекетовог текста него са Мишићевом интерпретацијом, упућујемо читаоца да основе гностичке теологије потражи овде: Žak Lakarijer, *Gnostici*, preveo Milojko Knežević, Čačak, Gradac, 2001, str. 11–35 (поглавље „Спор против света").
[1572] *Исто*, стр. 119.
[1573] *Исто*, стр. 120.

људске патње”.[1574] Ипак, чињеница да је у књигама овај текст, који је настао први, стављен на последње место, показује да је његова природа мање теоријска него серијал „Позоришне дилеме”, објављиван у *НИН*-у од 27. марта 1960. до 10. априла исте године. Серијал је обухватио четири броја овог недељника, и то следећим редоследом: „Митски јунаци на коктел-партији” (27. 3. 1960), „Песничке јавке на капији небеса” (3. 4. 1960) и „Театар и поезија” (бројеви од 3. и 10. априла исте године). Последњи део у књигама је постао наслов обједињеног текста, чији чланови су одвојени римским бројевима. Занимљиво је, међутим, да је у *Критици песничког искуства* из 1976. укинуто посебно поглавље о односу позоришта и поезије, већ су два текста који су били његов део 1963. постали део шире целине под насловом „Песничко искуство”.

Основна тема Мишићевог текста јесте критика савременог реалистичког позоришта које Мишић посматра као епитом кризе позоришне уметности уопште. Иза његовог описа „натуралистичког театра, који је, кренувши из Америке, доспео и до старих, иначе не много гостољубивих обала наших позоришта”[1575] да одмени сродне европске праксе као да се крију поетичке одлике драме у ужем смислу. Таква драма, која тематизује проблеме грађанског појединца, усредсређена на уски ентеријер његовог приватног живота, изневерава смисао позоришта у његовом историјском трајању, јер је оно било „врхунски синтетични израз мудрости, игре и поезије”, а са „победом малограђанског духа” сведено је на „примењену уметност, боље рећи: умешност представљања приватног живота такозваног малог човека, ситних згода и незгода, претежно новчаног порекла, у које се заплитао и које су га чиниле све мањим и мањим, да би га коначно довеле до савремене формуле театарске естетике: гледа мајмун себе у зрцало.”[1576]

Иза ових оштрих, помало и елитистичких речи открива се аналог односа интимистичке и модернистичке лирике. Док она прва представља поезију која не прекорачује границе неаутентичног песничког Ја, друга стреми ка универзалним истинама о човеку, испеваним у модерној форми која има корене у дубљим традицијама. У случају театра, ти корени су античка трагедија и шекспировски театар, како ће Мишић написати нешто касније. Њима насупрот, стоји драма тзв. малог човека, која публици и читаоцима не нуди могућност колективне катарзе већ илузију да они нису неаутентични као ликови чију патњу гледају. Зато он додаје: „Таква врста масовне индивидуалистичке компензације, коју савремено позориште нуди појединцима, далеко је и од античке катарзе, и од колективне партиципације у средњовековним приказањима и пучким играма, и од уживљавања у онај ковитлац динамике и страсти који је подизао енглески ренесансни театар.”[1577] Театар у Мишићево време је изгубио ове катарзичне квалитете јер је, ту аутор цитира Гијома Аполинера, „пристао да ’фотографише оно што зовемо исечцима из живота’, ситне страдалнике без мученичког ореола и визије избављења”.[1578] Узрок томе су, по Мишићевом суду, „грађанске етичке норме”, што је још једна сличност са његовом теоријом модерне поезије, дакле, исти онај скуп друштвених (анти)вредности које је баштинило грађанско друштво с краја 19. века. Другим речима, реалистички театар (који он назива натуралистичким и булеварским) неаутентичан је колико и парнасовска поезија у српској модерни.

Мишић затим прелази на критику оних аутора, међу њима је Томас Стернс Елиот са својим поетским драмама, који су ову декадентну тенденцију покушали да превазиђу окретањем класицистичким или хришћанским елементима у својим драмским делима, али и ту постоји проблем јер се не могу високомиметски јунаци приказати у савременом контексту, а да то не произведе комични ефекат, и да се достојанствени тон дела не „банализује чим се

[1574] *Исто*, стр. 122.
[1575] *Исто*, стр. 103.
[1576] *Исто*, стр. 104.
[1577] *Исто*, стр. 104–105.
[1578] *Исто*, стр. 105.

богови, преобучени у савремене смртнике, појаве на коктел-партији"[1579]. Зато је основна претпоставка не тражити од театра „оно што нам једино филм може пружити: илузију стварног живота"[1580].

Поменути Аполинер је основни аутор на чије ставове се овом приликом Мишић позива јер је управо француски песник међу првима покушао да разреши проблем модерног позоришта уносећи у њега искуство авангардне поезије. У предговору своје бурлескне драме „Тиресијине дојке" песник је навео више путева обнављања позоришта, међу којима се пружала „пре свега јединствена прилика да се позориште врати своме првобитном језику и својој правој суштини: поезији"[1581]. Мишић сматра да је ово једина могућност која се пружа савременом театру, јер након смрти богова (отуда ни Елиот не треба да их враћа на позорницу) „на поезији је остало да преузме њихову улогу и покуша да ресакрализује свет, да врати речима њихову магичну моћ, да васпостави пољуљане односе између човека и космоса"[1582]. Авангардно позориште није успело у овој намери јер се зауставило на пародијском односу према грађанском свету. У том кораку Мишић поново наводи хумор као крупну поетичку препреку развоју модерне књижевности. Авангардистички театар је, пише Мишић, „од сцене начинио поприште једног свеопштег рушилачког пира, једне урнебесне игре над пепелом срушених идола" која јесте уздрмала реалистичко позориште, „али је у исти мах онеспособила још за дуго време песнике да сагради ново". [1583]

Ово је врло важан закључак јер указује на недостатак онога што је Мишићу било кључно за природу модерне поезије – синтезе супротности којом се разрешавају парадокси. Зато у трећем и последњем наставку текста Мишић инсистира на драмском карактеру савремене поезије, управо због споја супротности који се налази у њеној најдубљој структури. Кад се такви песници читају, пише он, „не можемо се отети утиску да се у многима од њих притајио, непознат не само публици већ и самом себи, драмски стваралац, који у тајности пише своје имагинарно езотерично позориште"[1584]. У том контексту, модерна поезија је суштински наследник античког театра. У њеним густим метафорама које кристализују судбинске дилеме човека садржано је дубоко традицијско језгро. Међутим, то истовремено представља и препреку за поузданије преношење искуства модерног песничког језика у позориште јер принцип сажимања сложених значења у једну песничку слику не може деловати на сцени: „Заробљена у језгру метафоре, сценска имагинација здружила је њене честице у такве сплетове да их наше перцептивне моћи нису више у стању да размрсе. Тим путем редукције, који понавља генезу у обрнутом редоследу, враћајући реч своме праизвору, поезија је, уместо да спасе позориште, најавила сама његову погибију."[1585]

Тоталитет који садржи модерна поезија, а који је био садржан и у античком или елизабетанском театру тиме постаје нужни правац модернизације позоришног језика. Зато се Мишић испрва позива на искуство синкретичког, фолклорног позоришта источних народа, да би преко њиховог случаја показао важност повратка најдубљој традицији. Позоришна уметност истока „казује једноставну истину: да би театар успео да здружи гледаоце у један јединствен, предани акт партиципације са оним што се на сцени збива, и пробудио у њиховој подсвести сећање на оне велике, колективне идеје које су производ читавог историјског искуства једног народа, он мора да располаже средствима моћнијим од индивидуалне психологије, снажнијим од 'природног' гласа, 'изразитијим од људског лица', вишим од приземне глуме."[1586] Тиме нереалистичко позориште под маскама, као карактеристично за

[1579] *Исто*, стр. 107. На крају реченице се крије алузија на Елиотову драму „Коктел", за коју сам писац наводи да јој је фабула заснована на Еурипидовој трагедији „Алкестида".
[1580] *Исто*.
[1581] *Исто*, стр. 108.
[1582] *Исто*, стр. 109.
[1583] *Исто*, стр. 111.
[1584] *Исто*, стр. 113.
[1585] *Исто*, стр. 116.
[1586] *Исто*, стр. 115.

антички театар, постаје оно искуство традиције које треба да буде препознато и стваралачки примењено у модерности. Приписујући позоришту вредност колективног катарзичног чина, Мишић је отишао даље од класицистичке позоришне теорије и дотакао саму суштину античке трагедије – која је чин конституисања заједнице. Трагедијско искуство, пише теоретичар уметности Жарко Видовић у огледу „Трагедија и литургија", обухвата у свечаности све учеснике, и песника и публику, „на исти начин као у мистеријама и у припремама за мистерије. Тим буђењем доспева и исконско значење трагедије из искуства (духовног) у свест."[1587] У тој сабраности свести свих „настаје свечано осећање које је осећање пуноће. Та пуноћа је пуноћа битија, испуњеност, савршеност, довршеност битија, сам telos, тј. смисао."[1588] Због тога је трагедија „органски део збивања којим се конституише или *обнавља агапи, саосећање*, тј. заједница"[1589], закључује Видовић. За контекст у ком Мишић пише, од пресудне важности је и Видовићево запажање да су слобода и достојанство човека вредности пореклом из медитеранске цивилизације, али не првенствено из медитеранске филозофије већ управо „из трагедијског искуства медитеранске културе"[1590]. У том контексту, оно што за поезију представља њена најдубља традиција, која еманира из мита, фолклорног наслеђа или делова средњовековне културе, за драму представља античка трагедија. Да би се позориште обновило, на онај начин на који се обновила поезија након слома грађанског друштва, потребно је да освести и стваралачки рекреира искуство своје архајске дубине да би дошло до универзалног хуманистичког смисла – достојанства човека, које је и сам Мишић, у егзистенцијалистичком смислу, често спомињао.

Пошто се након овог вишечланог теоријског огледа у књигама налази текст о Бекету, можемо оправдано претпоставити да је његов накнадни смисао у легитимацији радикално модерне позоришне праксе као једног од начина превазилажења кризе. Због тога се испоставља да Мишићеви текстови често мењају акценте својих значења у зависности од тога да ли се читају у свом хронолошком или канонском поретку. Ипак, у оба случаја је евидентна чињеница да и када пише о позоришту, Мишић пише о темељним проблемима целокупне модерне књижевности, увек издвајајући поезију као њено средиште. Истовремено, Мишић је свој концепт традиције проширио и према античкој књижевности, чиме је проширио хоризонт своје теоријско-есејистичке перспективе у даљу прошлост, ускоро и националну.

Питањима ревитализације позоришне уметности овај аутор допринео је и једним специфичним делом које је тешко жанровски одредити – *Словом о светлости* из 1967, „приказањем у шест слова". Музичку обраду потписује Љубица Марић, а сценску Владимир Петрић[1591]. У питању је драмска адаптација фрагмената из великог броја средњовековних текстова од 9. до 15. века. Мишић у предговору, под насловом „Сценски наговештаји у нашој старој књижевности" истиче да је поменуте текстове, у преводима Миливоја Башића, Лазара Мирковића, Ђорђа Сп. Радојичића, Драгољуба Павловића, Момчила Настасијевића и Ђорђа Трифуновића скраћивао, али „им није хтео ниједну своју реченицу дометнути, осим понеке везивне или сродне речи које су потребе композиције или глумачког изговарања изискивале"[1592]. На истом месту он наводи да је овај драмски текст настао 1960. године, али је изведен и објављен тек 1967. након вишегодишњих потешкоћа у припреми и продукцији које су постављане из идеолошких разлога[1593]. Ипак, због времена настанка, као и сродности теза

[1587] Жарко Видовић, *И вера је уметност. Дела, том 11*, Београд, Задужбина „Жарко Видовић", 2021, стр. 200.

[1588] *Исто*.

[1589] *Исто*, стр. 202.

[1590] *Исто*, стр. 202.

[1591] О Петрићевом сведочанству како је настала Мишићева адаптација и рецепцији дела међу позоришним критичарима видети више у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 136–140, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1592] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 256.

[1593] Више о томе видети у: Мелита Милин, „Приказање у шест слова", *Политика: додатак „Култура, уметност, наука"*, 23. 12. 2023, стр. 1–2.

из овог текста са основним тезама из есеја о позоришту, анализираћемо га овде, иако је његово место у канонском избору из 1976. сам аутор одредио у оквиру поглавља „Савременост и традиција".

У драмском тексту заступљени су фрагменти из дела двадесетшесторице средњовековних аутора: „од Климента Охридског, Симеона Немање, Стефана Првовенчаног, Светог Саве (у издању назначено као Сава Немањић), преко Доментијана и Теодосија, Јефимије, Патријарха Данила, до Јелене Балшић, Смедеревског беседника и Димитрија Кантакузина."[1594] Фрагменти су подељени у следеће тематске целине: „О Земљи слово", „Слово о слави", „О Жртви слово", „О смрти слово", „Слово радости", „Слово љубави". Овакав текст замишљен је „као адаптација у духу ритуалног театра". Требало да буде „остварен искључиво као синкретички облик хибридног драмског жанра који би своје јединство у језику колективних симбола досегао и посредством музике и законитостима самог позоришта (режија, музика, костим, сценски покрет)"[1595]. У том смислу, средњовековни текст требало је да допринесе ревитализацији самог позоришта, да пружи извесну врсту путоказа како песничка синтеза традиције, у једном синкретичком, али секуларизованом виду[1596], може да функционише.

За наше истраживање, међутим, овај текст је важан јер показује крајњи домет његовог покушаја синтезе драмског текста, националне традиције и модернистичког осећања света. То се види управо из предговора. На његовом почетку, Мишић и сам признаје да је његово дело тешко „сврстати у било коју врсту позоришне уметности. На античко позориште једва данас може понечему подсетити"[1597], а на средњовековно тек не може јер постојање таквог позоришта није забележено у нашој традицији. Због тога он истиче да се овакво дело највише може приближити „једној својеврсној концепцији ритуалног театра"[1598]. Иако ни такав театар нисмо имали, „његови елементи ипак постоје, скривени у текстовима који нису за позориште замишљени"[1599]. Због тога је његов најопштији смисао и циљ „да испита да ли је, у нашем времену и у простору наше, западне цивилизације, ритуални театар могућан и да ли га гледаоци могу примити"[1600].

Ако се поводом овог исказа присетимо Мишићевих ставова о античкој трагедији и њеном ритуалном карактеру, видећемо да та тежња није сасвим далеко од концепта „ресакрализације света", о којем ће писати поводом песништва Растка Петровића. У складу са својим програмским повезивањем традиције и модерности, Мишић истиче да је у том споју једино и могућ савремени ритуални театар, односно да једино уз неопходну дозу модерног духа заједница глумаца, текста и гледалаца може поделити дубљи смисао речи из давне прошлости. Међутим, како је сам текст *Слова о светлости* упитне драмске структуре, односно не одговара ниједном од критеријума драмског јединства, Мишић истиче једну дискурзивну особину као кохезиони фактор – то је чврста средњовековна стилистика која доприноси да сви ови текстови делују, како је Мишић то навео, „једнообразно". Тиме се он приближава специфично модерном разумевању песничког стила, јер имплицитно наводи да је сам стил средњовековних текстова имао ритуалну сврху и дејство. Та сврха, међутим, није била општеритуална већ литургијска. Ипак, сценски апстрахован од православне симболике, стил добија модернистички смисао – за који морамо ипак рећи да је деконтекстуализован.

Овај елемент модерности Мишић и сам признаје речима да је *Слово о светлости* плод исте оне побуне коју је елаборирао Аполинер, а чији смисао је у остваривању заједнице на

[1594] Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 133, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1595] *Исто*, стр. 136.

[1596] У том контексту занимљиво је Петрићево сведочанство да је Мишић инсистирао да се из сценографије уклоне православни симболи. Видети: *Исто*, стр. 138.

[1597] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 254.

[1598] *Исто.*

[1599] *Исто.*

[1600] *Исто.*

основу уметничког текста. Тиме само драмско приказање добија вишеструки смисао: на текстуалном нивоу, оно је узоран пример откривања запретане традиције; на поетичком оно демонстрира однос модернизма и традиције које је имала на себи идеолошку стигму, док на нивоу чисто театролошких поступака има крајње хибридни статус, негде између драме и опере. Ипак, и као такво, одиграно и објављено годинама након што је замишљено, ово приказање пружа важан увид у Мишићев однос према оној врсти традиције (средњовековној) о којој је најмање писао – што због њене лингвистичке апартности што због чињенице да то није било пресудно у већини радова у којима је морао бранити не само традицијске вредности већ и вредност и значај традиције по себи.

Традиција, модерност и поезија

Појам традиције је кључни појам у Мишићевим есејима из прве половине шездесетих година. Он се овог појма дотицао и у текстовима из половине педесетих („Бранко и ми", „Певање и мишљење", „Међу јавом и међ сном"), његову ширу елаборацију у контексту модернистичке поезије развио је у предговору *Антологије српске поезије*. Као што смо показали, он се питањем традиције посредно бавио и у текстовима о језику и поезији, односно о музици и поезији, што се све, ретроспективно, може посматрати као еволутивни књижевнотеоријски ход ка откривању и дефинисању једног појма, који затим преузима примат, тако да се на њега осврtао и у интервјуима које је тих година давао. Први текст који у свом наслову има „традицију" објављен је у *НИН*-у од 1. јануара 1960, а како смо већ навели у уводу овог поглавља, у изборима критика касније је прештампаван под насловом „У изгнанству где се песник обрео", што фокус значења делимично преусмерава на положај у савременом свету песника окренутог традицији.

За разлику од доцнијих текстова, у којима је традиција анализирана као претпоставка модерне поезије, у овом есеју почетни фокус је испрва на ситуацији у којој се наслеђе открива савременом песнику. Иако се чини да ова промена фокуса није од суштинске важности, ипак је потребно осврнути се на њу јер Мишић, помало метафорично, описује услове који су довели до окретања традицији, односно до промене природе модерног песништва које је прешло пут од негације до афирмације прошлости.

Као што се испрва класичност показала „као структурно непријемчива будућим догађајима, иновацијама" и њена стабилност „у јакој противречности са објективном стварношћу историјских процеса, који теку сукцесивно и са собом доносе изненађења и новине"[1601], тако је ход научних открића поново створио потребу за традицијом. Мишић то показује продужујући аналогију између открића савремене науке и поезије, што показује да је појам традиције повезан и са тим односом, као једним од вануметничких услова: „И као што је модерна физика потврдила слутње класичне атомистике, а психологија и антропологија откриле значај древних митова и ритуала, тако је и савремена уметност у споменицима из давнина, још донедавна непознатим и непризнатим, препознала своју судбину и сазнала своје назначење."[1602] Позивање на савремену физику, психоанализу и антропологију не треба овде тумачити као одступање од идеје аутономије књижевног дела, већ као аргумент да је ново откривање традиције део једног ширег процеса који није везан само за песништво него и за друга поља људског деловања – духа времена.

У следећем пасусу Мишић ову особину епохе претвара у стваралачки изазов: „Како оживети у себи осећање историје, колективне судбине и свемирске саобразности, не ослањајући се на традиционалистичке обрасце?"[1603] На првом месту, низ појмова који чине осећање историје, колективна судбина и свемирска саобразност, показују да се од фокуса на индивидуалној, оригиналној песничкој личности, које својим низом творе канон једне националне књижевности (као у *Антологији српске поезије*) аутор померио ка проблему

[1601] Adrijan Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, prevele Mariana Dan i Zoja Tomić, Beograd, Narodna knjiga, 1997, str. 19.

[1602] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 137.

[1603] *Исто*, стр. 137–138.

колективних представа, које морају имати и своје универзално митско значење – отуда и „свемирска саобразност". Истовремено, одбацивање традиционализма показује да је стваралачки однос према традицији, образложен у предговору *Антологије*, овде постао и теоријска неопходност. Више аутора навело је да у овом кораку Мишићеве аргументације постоји сличност са чувеним есејом Т. С. Елиота „Традиција и индивидуални таленат", али и са програмским есејом Тодора Манојловића „Традиција и доктрина"[1604]. Традиционализам, као нестваралачко, доследно подражавање образаца из књижевне прошлости у том смислу одговара Манојловићевом појму доктрине, јер ако је доктрина окренута ка традицији, а има и оних које нису[1605], она нема разумевање еволутивног континуитета већ петрификује обрасце који су већ анахрони, јер доктринарни однос према традицији „настаје тек од тренутка када апстрахујемо време, када се из релативности живота једним суптилним подвигом пренесемо у *апсолутно*, када, изнад оног што јесте поставимо оно што би (према нашем мишљењу!) требало да буде"[1606]. У том смислу, доктринарство и традиционализам само су два лица исте појаве – нормирања уметничког стварања – што у коначници значи да постоје суштинске сличности између традиционализма и соцреализма, што је Мишић тврдио још током полемике око модерне поезије у првој половини педесетих.

На овом месту сличност Мишићевих (и Манојловићевих) ставова са Елиотовим показује се у оба елемента важна за осећање традиције – не узимању „новог за готово" и одбацивању традиционализма. Јер, традиционализам је тип традиције коју би и Елиот одбацио пошто се он састоји у „томе да следимо путеве оне генерације која нам је непосредно претходила и да се слепо и бојажљиво привезујемо уз њене успехе"[1607], док би узимање „новог за готово" (за Манојловића такође вид доктрине) одговарало Елиотовом појму „временског провинцијализма". Њега је дефинисао у есеју „Шта је класик?", где истиче да је то она врста провинцијализма „за коју је историја само хроника људских изума који су одслужили своје па су их бацили у старо гвожђе, врста за коју је свет искључиво власништво живих, власништво у коме мртви немају удела. Опасност овакве врсте провинцијализма састоји се у томе што можемо сви, сви народи на кугли земаљској, постати провинцијални; а они који се не задовољавају да буду провинцијални једино могу отићи у пустињаке."[1608] Из ове перспективе делује јасније Мишићево упозорење из текста „Прилике" (1954) да је готово опасно што је домаћа јавност заборавила Косово, Ћеле-кулу и Сутјеску (коју додуше више не спомиње). Тиме се природа његовог модернизма у теоријском смислу разликује од надреалистичког корелата. Док други селективно бирају традицију из врло ограниченог корпуса аутора, Мишић и њему сродни аутори се залажу за концепцију еволутивног континуитета.

Чињеница да савремени песник мора успоставити комуникацију са традицијом на хипотетичком врху еволутивног низа условљава немогућност просте примене старијих уметничких образаца. Иако, дакле, уметник ослобођен „стега традиционализма" у прошлост не креће као у „далеке, туђе крајеве",[1609] он не може просто копирати њене облике. Да би то показао, Мишић представља хипотетичку ситуацију (која није толико била страна уметности његовог доба, па ни поезији) преношења на платно мотива са средњовековних споменика у модерни перцептивни хоризонт, који чини да „руке са богумилских стећака, одоре са фресака или народни везови нису више живи симболи, квинтесенција врховне мудрости до које се дошло дуготрајним и тегобним процесом апстраховања свега што је пролазно и небитно, већ

[1604] Видети нпр. у: Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 185–189; Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 102–108, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1605] Манојловић наводи футуризам и надреализам као доктринарне поетике чије је језгро „у самом порицању и рушењу сваке традиције". (Тодор Манојловић, *Огледи*, Београд, Српска књижевна задруга, 1944, стр. 7)

[1606] *Исто*, стр. 9.

[1607] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 34.

[1608] *Isto*, str. 171.

[1609] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 137.

артистичке декорације фројдистичких комплекса."[1610] Оваквим поступком неаутентични савремени уметник раставља на делове плодове некадашње стваралачке синтезе, „као да у тој аналитичкој игри жели да открије тајну постанка света"[1611]. Ипак, такав поступак је узалудан јер не може да рекреира сакрални осећај света карактеристичан за предмодерну уметност, што Мишић показује лапидарним поређењем скулптуре из ацтешког храма и Пикасове слике – прва је у дубљем смислу супериорна јер су „људи веровали у њену моћ"[1612].

Два елемента односа према традицији се овде показују – први је да се модерни песнички поступак (могло би се рећи – поступак Васка Попе) поистовећује са вишевековним историјским процесима у средњовековним или фолклорним уметностима, а други је постулирање сакралности некадашње уметности као неодвојивог дела њене синтезе. Овај мотив се одсечно јавља у Мишићевој теоријској мисли управо од ове године, и поновиће се, о чему смо писали у претходном одељку, у текстовима о кризи савременог позоришта. Због свега тога, поетски тоталитет света, који Мишић препознаје у делу његових одабраних модерних песника, неминовно укључује у себе једну секуларизовану варијанту сакрализације света, која се најчешће јавља (Мишић као примере наводи песнике Бодлера, Бонфоа, Диса и Растка Петровића) кроз „носталгију за синтезом, за повратком исконској чедности, за духовним оздрављењем"[1613]. Ако се опет подсетимо текстова о позоришту, посебно делова о античкој трагедији, видећемо да ова „ресакрализација" и „духовно оздрављење" имају и одређену дозу колективног значења, као могућности да савремена уметност превазиђе неминовну отуђеност и атомизацију модерног друштва. Мишић тај велики задатак пројектује у будућност, остављајући питање како у модерном свету „разглобљеном и обесвећеном, који су песници први похитали да наруже, како успоставити онај врховни склад између мисли и чула, акције и веровања, на коме толико завидимо песницима прошлости?"[1614]

На питања традиције, модерности (као песничког новитета) и надреализма Мишић се накратко осврнуо и у интервјуу који је дао *Видицима* поводом јубилеја тог листа. Као часопис који има југословенски домет, он је излазио на два писма, а Мишићев интервју штампан је ћирилицом. У њему се традиције дотакао поводом питања о тзв. кризи књижевности младих, јер се не појављују изразите песничке фигуре попут Попе или Павловића. Мишић ову тезу негира на два нивоа. На практичном, он истиче као врло талентоване ауторе попут Бранка Миљковића, Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, Бранимира Шћепановића, Зорана Колунџије и Бране Петровића[1615], док на теоријском нивоу он предлаже да ново у песништву, односно новог Попу и Павловића не треба тражити „у наглим, коренитим преображајима духа и форме"[1616]. Људи их, наставља Мишић, траже „и тамо где никада нису ни били: у постсиреалистичким вербалним вратоломијама. Нове авангардне писце треба тражити другде: међу онима који не занемарују прошлост, да би дубље схватили шта се збива и шта ће се збити"[1617].

Током 1961. године Мишић је резолутно бранио тезе о традицији, али је занимљив пут којим је уопште дошао до нужности да мора полемички да иступа у њихову корист. На

[1610] *Исто*, стр. 139.
[1611] *Исто*.
[1612] *Исто*.
[1613] *Исто*.
[1614] *Исто*, стр. 141. На крају текста он као могући пут ка тој синтези наводи „љубав и поверење у оне трошне, пролазне облике постојања и нестајања, у људе, биљке и ствари, које је презрео зарад утвара и мрзовољних конструкција, а у којима је одувек био једини извор поезије и маштања". (*Исто*). У односу на судбински постављене проблеме односа традиције и модерности, овај потенцијални одговор ипак делује помало неуверљиво – макар на реторичком нивоу. У том контексту, занимљиво је да је управо у овом тексту Мишић логичким путем рекреирао (не и именовао) фигуру Бога, речима да „право уметничко дело, као и овај свет, не носи на лицу исписану генезу; рука ствараоца скривена је иза платна." (*Исто*, стр. 139). Зато се неминовно морамо запитати да ли је ова фигура одсутног бога, модерна колико и гностичка, била неискоришћена могућност отварања његове теоријске перспективе ка метафизици, која ипак није реализована?
[1615] Зоран Мишић, „О младима јуче и данас", *Видици*, 1–2/1960, стр. 7.
[1616] *Исто*.
[1617] *Исто*.

његовом почетку, у теоријском смислу се налази текст „Савременост и традиција", објављен у часопису *Данас*. Касније прештампаван у књигама под истим насловом.

За разлику од првог текста, из 1960, овај есеј о традицији полази од њеног већ успостављеног присуства, које се, на личносном нивоу, тумачи као редак дар, јер је осећање јединства савремености и традиције доступно „само онима који су прерасли време кратковидих распри између два нивоа свести и усхтели да једним погледом сагледају читав њен развој, да у својој свести открију давнашње токове колективне свести и наслуте њену будућност"[1618]. Полемички контекст овог цитата није потребно превише наглашавати, јер расправа између два нивоа свести неодољиво подсећа на надреалистичке тезе о подсвесном и свесном делу човекове личности, док би се Мишићева синтеза овде могла ситуирати у концепт надсвести, коју је наш аутор ипак више пројектовао у концепт „колективне свести". У том смислу, модернистичка синтеза која доводи и до аутентичног ослобођења човека не разрешава се унутар марксистичког ослобађања од капитализма на нивоу савремености (и будућности) већ на нивоу повезивања са традицијом – она једина има моћ да ослободи човека нихилизма и репресије модерног доба. Ово је посебно важно нагласити јер Мишић, за разлику од надреалиста, не пише из перспективе обликоване унутар капиталистичког друштва (које је било међуратно) него социјалистичког (као послератног) те су проблеми које он адресира епохални, а не економски.

Пошто је осећање јединствености савремености и традиције већ описао као чудо, Мишић му придаје епифанијске квалитете, а то је важан моменат у контексту еволуције његовог разумевања аутентичности. Тај сусрет двају временских планова, час синтезе прошлости и садашњости, пише Мишић, представља егзистенцијално, а не само поетско искуство: „Само у изузетним тренуцима, на раскрсницама времена, у часовима сумрака или расветљења, чини нам се да је тај час свуда присутан, да сви часови избијају истовремено, да се време прошло рађа са сваким новим даном и да наши дани свићу и у времену будућем. То су часови у којима препознајемо себе у својим прецима, у споменицима своје културе, у старим записима и легендама, тужбалицама и бајкама, мостовима и тврђавама […] Али то су истовремено и часови у којима себе препознајемо у својим потомцима, у записима насталим после нас".[1619] У сажетијој варијацији, открити везу са традицијом значи „открити вечност у облицима пролазности"[1620]. Овде је упутно присетити се откривања фигуре одсутног бога у претходном Мишићевом есеју (погледати фусноту 1614 на претходној страни) као ствараоца који се не види у свом делу (и тиме идеалног узора уметнику) јер је сам појам епифаније, у свом модерном, џојсовском смислу, моменат аутентичне егзистенције, искорачења из бивствовања просевом бића: „Претпоставка епифаније јесте да се људско постојање највећим делом састоји од досаде и тричавости његове рутине, девитализоване или паралисане навиком и бременом нужде, а да оно што се каткад појављује, мада није божанство као што то постулира традиционално хришћанско значење те речи, ипак јесте прикладно идеји божанског: то је оно што називамо духом."[1621] У том смислу, хајдегеровско-егзистенцијалистичко биће, које се у претходном есеју чак појавило и као могућност метафизике, овде добија своју коначну природу – место метафизике у Мишићевом појмовнику заузима традиција. У томе, наравно, не треба видети рефлекс романтичарског уздизања нације јер је просветитељска мисија књижевности још у претходној фази његовог рада одбачена.

Постављена на тако високо место, традиција постаје позитивни пол већ теоријски уобличене синтезе као кључне одлике модерног песника и одговор на нихилистички изазов епохе (о којем је Мишић до тада најдетаљније писао поводом Бекета). Својим присуством, наставља он, „традиција нам улива самопоуздање и штити нас од нихилизма, највеће разорне снаге нашег доба, рођене из превелике људске охолости која је остала неуслишена. Али она нас штити и од превеликог самопоуздања и охолости будућих освајача свемира који ће се са

[1618] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 148.
[1619] *Исто*, стр. 149.
[1620] *Исто*.
[1621] Lajonel Triling, *Iskrenost i autentičnost*, preveo Branko Vučićević, Beograd, Nolit, 1990, str. 121–122.

својих путовања вратити празних руку и срца испуњена новим безнађем."[1622] Овим се конкретизује једно запажање о особини модерне поезије истакнуто први пут готово десет година касније у тексту „Панике и снови", када је модерни песник описан као поетска личност која стоји наспрам зла. Тада, залог његовог достојанства није био прецизније назначен, али почетком шездесетих, то је дефинитивно традиција. Ипак, мора се навести да је и у овом аспекту свог модернистичког програма Мишић део једне међуратне, не толико истицане, традиције супротстављања традицијских вредности нихилизму, о чему су писали Владимир Велмар-Јанковић или Владимир Вујић.[1623]

Како то изгледа у односу на конкретну националну традицију Мишић ће показати следећом реченицом у чијем подтексту је, неименован, косовски мит. Тиме овај текст ступа у интеракцију са нешто касније објављеним есејом „Шта је то косовско опредељење?". Духовне константе традиције, наводи Мишић, „у чијем су знаку наши преци побеђивали, говоре нам да нема смрти без преображења и да ниједна жртва није узалудна, али да се победе не могу извојевати ако се нисмо жртвовали за њих, да се порази не могу осветити ако их нисмо учинили светим, да се велике духовне вредности рађају када у њих себе узидамо, да бисмо себе обновили у њима"[1624]. Ипак, као и у претходном есеју, и овде је Мишић морао да подвуче важност одбацивања традиционализма као предуслова да се до овакве синтезе дође. Зато прави смисао традиције задржава само за оне стваралачке личности које и саме одговарају његовом модернистичком програму. То су они „који су одбили да се покоре мрачњачком традиционализму, али се нису дали завести ни скоројевићким модернизмом, оном најгрђом традицијом која се традицији руга и у којој дух конформизма налази своје најсигурније уточиште".[1625] Дух конформизма, отуда, испоставља се веома сличним Елиотовом временском провинцијализму, што је још један доказ дубоке сродности два писца.

Као песника који најпотпуније одговара оваквом теоријском и програмском профилу, Мишић постулира Растка Петровића, у есеју који је новембра 1961. објављен у часопису *Дело*. Моменат у коме он ствара свој есеј јесте онај у коме су „била широм отворена врата друштвеног прихватања и рехабилитације његових дела, штампана прозна остварења"[1626], али и моменат у којем је Мишић „увелико радио на припреми избора из поезије Растка Петровића који ће бити штампан 1963. у оквиру Нолитове едиције 'Живи песници'. Такође, 1964. Зоран Мишић ће начинити избор из дела Растка Петровића", а овај есеј ће послужити као предговор.

Занимљиво је, међутим, да у Мишићевим књигама пре есеја о Растку Петровићу, као и пре есеја „Савременост и традиција", стоји „Подвиг једног живота и писања", ком у стриктно хронолошком смислу ту није место. У питању је, наиме, колаж састављен из два краћа рада о Исидори Секулић, од којих је први осврт на значај њеног дела, а други је написан у форми некролога, након њене смрти (умрла је 5. априла 1958).

Велику српску књижевницу, истиче Мишић, њено изванредно чуло за језичку уметност и песнички дар довело је до сазнања „да је модеран песник онај чији изванредни и непоновљиви глас долази из давнина наше свести, а одјек му се већ из пространства будућих врата"[1627]. Због тога је она фигура синтезе, упоредива готово са класицима. Њен живот и писање, наставља Мишић у некролошком делу текста, „представљају, без сумње, један од највећих подвига у нашој литератури, од оне врсте какви су били Његошев или Лазе Костића"[1628]. Тиме је и Секулићева, накнадно, додата у низ великих синтетичара наше

[1622] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 150.

[1623] Више о томе у: Драган Хамовић, *Пут ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2016, стр. 30–31.

[1624] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 150.

[1625] *Исто*, стр. 151.

[1626] Сања Златковић, Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 109, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1627] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 143.

[1628] *Исто*, стр. 144.

књижевности[1629], у чему се такође може препознати „одјек Елиотовог става о песницима прецима и односу према њима”[1630].

Ако је ова књижевница, дакле, добила заслужено место у корпусу Мишићевих програмских текстова о традицији, централно место ипак припада Растку Петровићу. Есеј о њему објављен је исте године кад и издање романа *Дан шести* у редакцији Марка Ристића (аутор библиографске белешке) и са поговором Милана Дединца, као четврта књига *Дела* Растка Петровића. Мишићев оглед зато представља целину његовог дела, али детаљније описује ипак Петровића као песника. Као што је касније прештампаван у различитим изборима Петровићеве поезије, објављен је и у Мишићевим изборима критика и есеја 1963. и 1976.

Песничко искуство Петровићево, почиње Мишић свој есеј, „пружа нам драгоцену прилику за размишљање о самој суштини стваралачког чина.”[1631] Иако је, из перспективе претходних Мишићевих есеја, јасно да се ради о испитивању односа свесног и несвесног у Петровићевом стваралачком чину, сама синтагма „песничко искуство” наговештава једну ширу херменеутичку перспективу, у којој се „као предмет испитивања узимало оно што је за песника довољно карактеристично и што је, у исти мах, омогућавало размишљање о другим стварима, са којим је он, као конкретна историјска личности, истински повезан.”[1632] На тај начин, оглед о Растку Петровићу неће постати само наставак кратког осврта из *Антологије српске поезије* већ и део ширих теоријских разматрања.

Тумачећи Петровића као песника, Мишић истиче да се може подвући извесна разлика између фазе коју представља збирка *Откровење* и роман *Бурлеска господина Перуна, бога грома* и доцнијег стваралаштва. Прву карактерише откривање „тајне рођења” која представља „за Растка, највеће песниково откровење; она је хлеб и вино једног новог јеванђеља које је човеку од крви и меса подигло олтар на згаришту срушених богова. Човек је занос и бол материје која постаје свесна себе. У његовој подсвести скривено је сећање не само на прошлост људске расе већ и на прве органске честице из којих се клица живота заметнула.”[1633] Из перспективе тезе о ресакрализацији света, у оквиру које је Мишић Петровића повезао са Дисом, овај повратак интраутералном представља једну од еманација метафизичке глади карактеристичне за његов нараштај, па Мишић наводи да „све телесне екстазе којима се предавао биле су само узалудни покушаји да прекорачи границе телесног.”[1634] Једино што би ту глад утолило јесте предегзистенцијални сан, „ван свих људских мера и граница, чедан и бескрајан, зачет од памтивека у крилу свемира. Човеку је дато да тај сан одснева само једном, у утроби мајке, али носталгија за њим пратиће га целога живота.”[1635] Тако се стара гностичка представа о паду, у српској поезији најпознатија у Дисовом делу, у Петровићевом стваралаштву преображава „у психоаналитичку представу трауме рођења, а чежња за повратком ’златног доба’, о коме говоре цикличне космогоније, у чежњу за повратком у пренатално стање.”[1636] У овоме Мишић види корен Петровићевог интересовања за културу примитивних народа, али истовремено и разлог зашто у њима види „само оргијастички карактер; њихов дубљи, ритуални смисао остао му је непознат”[1637]. Због ове ограничености, логично проистекле из одабраног поетичког модела, Петровићев се „покушај заснивања мита о вечитом повратку на психоаналитичким учењима морао завршити поразом”[1638]. Другим

[1629] С тим у вези, на неминовно херменеутичко питање о сродности поетичких и културолошких ставова Секулићеве са Мишићем одговорићемо нешто касније, поводом есеја „Шта је то косовско опредељење?”

[1630] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 186.

[1631] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 154.

[1632] Đorđije Vuković, „Zoran Mišić”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 22.

[1633] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 155.

[1634] *Исто*, стр. 156.

[1635] *Исто*.

[1636] *Исто*, стр. 157.

[1637] *Исто*.

[1638] *Исто*.

речима, ако из циклуса повратка из живота у време и простор пре живота нема излаза за „метафизичку глад", онда тајна рођења мора постати, како Мишић додаје, тајна смрти.

Због тога он другу, неостварену фазу Петровићевог песништва повезује са поемом „Вук". Због хелиотропне симболике овог песничког текста, Мишић сматра да културолошки путоказ који она садржи „неће више бити биолошки, већ космички путоказ. Светлост која је обасјала час његовог рођења песник ће препознати окрећући се њеном космичком извору, Сунцу."[1639] Иако је задржао сензуалистички квалитет из *Откровења*, Петровић је „Вука" оставио у недовршеном стању. Тиме ни други његов покушај савладавања метафизичке глади није уродио плодом. Мишић том неуспеху проналази и друге разлоге, повезане са Петровићевим песничким поступком. Наиме, он сматра да је овај песник појмовима придавао емотивно значење, па је „са њим поступао као са сликама: препуштао их је вољи случаја или их је употребљавао на сасвим произвољан начин. Расплинут и збуњен, он се у домену апстрактне мисли тешко сналазио."[1640] Као негативну последицу тога, Мишић наводи да је он „традиционалним дескриптивним средствима описивао психичке афекте, а мисао изражавао на афективан начин"[1641]. Због тога је занемарио један од основних елемената модерне поезије – поетску слику. Тако Мишић долази до парадокса: „Први и најаутентичнији представник модерне осећајности у међуратној поезији, Растко није много допринео њеном изражајном обогаћењу."[1642] Истовремено, као пресудно обликован француском књижевношћу, Петровић „није имао довољно слуха да на самом извору народног и градског говора тражи нове језичке могућности", већ је „покушао да стару реченичну конструкцију учини гипкијом ломећи је и растежући на најпроизвољнији начин."[1643] Другим речима, није успео да превазиђе старо ограничење српског језика које је постављало изазов читавом низу песника из *Антологије српске поезије*.

То га, ипак, не чини стожерном фигуром, па Мишић затим посеже за целином његовог дела. На првом месту, то подразумева уважавање књижевноисторијске чињенице да је Петровић први „наш лиричар који не долази са закашњењем, он је, упоредо и у дослуху са париским авангардистима, зачуо прве, узнемирене и још увек усхићене откуцаје била нове космополитске ере."[1644] Такође, феноменолошки гледано, испод фројдистичког слоја његове поезије, додаје Мишић, „открићемо две прастаре антагонистичке силе које су се у њеном подземљу настаниле: древну паганску обест и мистичарску стрепњу и екстазу. На њиховом сукобу почивају сва она страсна и грчевита узбуђења која Расткову поезију чине тако аутентично модерном."[1645]

Тиме се кроз његово дело отварају путеви „преко којих модерна свест досеже до митске свести"[1646], што значи и „васкрсење националних традиција"[1647] – додуше у једном врло специфичном виду. Наиме, након што је у разматрање узео целину Петровићевог дела, приповетке, романе и есеје, Мишић је истакао да је он био на најбољем путу „да приближи Исток и Запад у нама и повеже нашу прошлост са садашњицом"[1648]. Окрећући се најдубљим слојевима српске усмене културе, Петровић је у њима „нашао све оно за чиме су трагали предводници модерне европске поезије"[1649]. То, међутим, не значи да није своју пажњу посветио и епским елементима српске народне поезије, јер се тек на основу њих „Расткова визија отаџбине уздиже се до космичког и универзалног значаја. У косовском опредељењу он је видео не само пут превазилажења својих биолошких и егзистенцијалних тегоба већ и наш

[1639] *Исто*, стр. 159.
[1640] *Исто*, стр. 161.
[1641] *Исто*.
[1642] *Исто*, стр. 162.
[1643] *Исто*, стр. 162–163.
[1644] *Исто*, стр. 164.
[1645] *Исто*.
[1646] *Исто*.
[1647] *Исто*.
[1648] *Исто*, стр. 165.
[1649] *Исто*.

заједнички пут ослобођења од суровости и мрака, најсветлији домет нашег историјског искуства."[1650] Иако истиче да је ову синтезу Петровић остварио више у есејима него песмама, Мишић јој не умањује значај, а даје јој и полемички смисао када наведе да ово његово „осећање историјског континуитета и привржености традицијама нису могли да одушеве његове пријатеље из надреалистичких редова, поготово кад је пошао путем друштвеног и политичког компромиса"[1651]. У овим речима, у којима се може препознати одјек есеја Марка Ристића „Три мртва песника", ипак не треба тражити икакав други политички смисао до описивања чињенице да се Петровић посветио дипломатској каријери, што јесте подразумевало одређене друштвене и идеолошке компромисе.

Међутим, полемичку снагу имало је вредносно претпостављање Петровићевог дела надреалистичком наслеђу. Надреалисти су, истиче Мишић, „марљиво преводили париске књижевне манифесте и учили се спонтаности на страним узорима"[1652], што значи да је њихова свест била „савршено равнодушна за све што није било записано у француским модернистичким прокламацијама"[1653]. Другим речима, у поређењу са Растком Петровићем, њихов модернизам је неаутентичан јер је неукорењен у домаћој књижевној традицији. Како је са друге стране друштвеног пола била грађанска културолошка позиција, неминовно конзервативна, Растко Петровић је морао остати сам, понављајући судбину „свих наших великих песника који су покушали да модерну литературу заснују на националним основама: остао је половичан и недоречен, сав у фрагментима, у узлетима и падовима."[1654] То не умањује величину његове аутентичности и ширину наговештене књижевне и културне синтезе, што је довољно да, макар од Мишића, буде препознат као најзначајнији песник наше међуратне књижевности.

Клицу оваквих судова о Петровићу пажљиви читалац Мишићевог дела могао је пронаћи у пратећим текстовима уз *Антологију српске поезије*, али једног мотива из овог текста тамо није било ни у наговештају – мотива визије отаџбине и косовског опредељења. Отаџбина као небеска визија у мотивском смислу најпрегнантније је описана у чувеном есеју „Народна реч и геније хришћанства" (1924), у приказу сиромашних младића – међу којима читалац може препознати и озебле младиће који су пешачили преко Албаније, подједнако колико из хајдуке из векова ропства – који су јели „хлеб од жита и струготине, али су им дланови и чела одједном засјавали као сунца, у часу када би своју отаџбину угледали на ведрим небесима"[1655]. Нешто пре ове метафоре царства небеског преведеног у симболику небеске, метафизичке отаџбине (опет у гностичкој сликовности), Петровић је описао оно што разуме као суштину косовског мита, када се из њега екстрахују митски и хришћански слој. Битка на Косову, према овом тумачењу, феноменолошком по методу, није била борба народа за самоодржање државно већ „борба за самоодржање његово духовно и спиритуално, и значи слободно справљање за друго једно царство хармоније и величине. […] Кнез је имао да бира између два царства, земаљског и небеског, између победе и погибије, између славља и мучеништва. Негдашњи Стари Словен изабрао је ово друго, у име народа, и за цео народ укупно – још једном потврдивши одговор нашега народа да слобода избора, оног што истиче из правде и из морала, припада свакоме коме се постави, и на рачун свакога кога може да схвати; он је изабрао мученичку погибију за цело племе, не питајући да ли има можда ког витеза који је жуднији победничке земаљске погибије. Као Христос у Маслиновој гори што је морао знати пут којим га води његово испаштање, а ипак молио Господа да га мимоиђе горчина ако је могућно, тако је Лазар, иако се сам *определио за своју смрт* [курзив Н. М.] и мучеништво, ипак преклињао све да дођу, помогну или изгину за крст и за слободу."[1656] Поистовећење кнеза Лазара са Петровићевом

[1650] *Исто*, стр. 166.
[1651] *Исто*, стр. 167.
[1652] *Исто*, стр. 165.
[1653] *Исто*, стр. 167.
[1654] *Исто*.
[1655] Растко Петровић, *Народна реч и геније хришћанства: есеји*, Нови Сад, Соларис, 2008, стр. 123.
[1656] *Исто*, стр. 111.

фигуром Старог Словена, коју карактерише ослобађање од друштвених и метафизичких стега путем једне лирске оргијастичности (која је сама по себи тежња за слободом), показује континуитет најдубљих црта колективног несвесног нашег народа, које се, како пише Растко Петровић, кристалисало у косовском миту. Управо то је онда Мишић, у благо егзистенцијалистичком смислу, преименовао у косовско опредељење. Оваква реинтерпретација дела Растка Петровића, која истовремено негира и надреалистичку културну политику[1657], била је апсолутно неприхватљива за Марка Ристића, који је врло брзо написао оштар одговор.

Писац *Књижевне политике* у *НИН*-у од 26. новембра 1961 (истог месеца кад је изашао и Мишићев оглед) објавио је текст незграпног наслова „Зависи и не зависи (О поезији! Првенствено о поезији Растка Петровића и то поводом једног непогодног повода. Чему и коме и у коју сврху и зашто, опет?)" у коме је оштро оптужио Мишића за идеолошка огрешења. Управо у томе је суштина његовог циничног коментара да би Растко Петровић пропао „да није онога што га разликује од надреалиста, тј. да се није, супротно од тих западњачких епигона, напио аутохтоног косовског млека и причестио у видовданском храму"[1658]. Овај чињенично погрешан суд (јер нигде нема Мештровићевог Видовданског храма у Мишићевом тексту) означавао је да је „један од повода Ристићевог основног напада на Мишића је покретање питања националног у уметности"[1659], што је било идеолошки проблематично. Питање националног за Мишића је неодвојиво од питања традиције, која је опет део питања модерности, али свега тога нема у Ристићевом тексту. Он само покушава „да Мишићево питање о заснивању литературе космополитских тенденција на националним основама у потпуности политизује"[1660]. Коначно, након исписивања читавог низа идеолошких оптужби и учитавања, Ристић, не препознајући конкретни текстуални предложак Мишићевог концепта „косовског опредељења" или га у потпуности не разумевши (што је заправо исто јер је врло упитно да ли један надреалиста може да прихвати основне тезе есеја „Народна реч и гениje хришћанства"), поставља резолутно питање: „И шта је то уопште *косовско опредељење*?"[1661] Важно је напоменути и да је у свом чланку Ристић негативно споменуо и „Добрицу Ћосића (који у часопису 'Дело' током новембра 1961. године води полемику о национализму са Душаном Пирјевцем) тврдећи да је Мишићева анализа указала на оно што Ћосић назива *савременим несавременим национализмом* у делу Растка Петровића"[1662], што полемику помера ка осетљивим политичким подручјима са којима се Мишић већ сусретао током полемике око текста „За јединствени југословенски критеријум". Потоња рецепција Мишићевог одговора, о којој ћемо нешто касније више рећи, показатељ је колико је Ристићев текст имао улоге у политизацији целог, његовим речима, „неспоразума".

Важно је напоменути да је одговор на завршно Ристићево питање била „готово једина ставка полемике коју ће Мишић удостојити одговора"[1663], као и да су се оба текста „нашла на насловној страници броја *НИН*-а, у облику плурала ('Шта су то косовска опредељења')"[1664].

[1657] Видети више о томе поводом редуктивног приступа српској културног традицији од стране Оскара Давича у раду Драгана Хамовића „Оскар Давичо: у полемичком контексту модернизма педесетих", у: *Пут ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2016, стр. 214–220.

[1658] Марко Ристић, „Зависи и не зависи (О поезији! Првенствено о поезији Растка Петровића и то поводом једног непогодног повода. Чему и коме и у коју сврху и зашто, опет?)", *НИН*, 26. 11. 1961, стр. 9.

[1659] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 112, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1660] *Исто*, стр. 113.

[1661] Марко Ристић, „Зависи и не зависи (О поезији! Првенствено о поезији Растка Петровића и то поводом једног непогодног повода. Чему и коме и у коју сврху и зашто, опет?)", *НИН*, 26. 11. 1961, стр. 9.

[1662] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 87.

[1663] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 113, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1664] *Исто*.

Тиме је наслов Мишићевог одговора добио форму журналистичке сензације, преласком иницијалне једнине („Шта је то косовско опредељење?”) у множину. Тако је, свега седам дана касније, у *НИН*-а од 7. 12. 1961. изашао истоимени текст. Он је, као и други текстови о традицији, прештампан у обе наредне Мишићеве књиге, што је важан показатељ јер је у питању један од ретких полемичких радова које није уклонио из својих књига.

Косовски мит Мишић је спомињао још у есеју „Прилике” из 1955. године, као одсутни традицијски садржај, занемарен у корист античких митолошких слика. Шест година касније, Мишић упозорење о одсуству радикализује, привидно контрастирајући античку митологију и националну традицију: „Отпутовали смо као Ренан у Грчку да се поклонимо Акрополу, али Хиландар нисмо ни споменули. […] Знамо шта значи Антигонино, али се у чуду питамо: шта је то уопште косовско опредељење?”[1665] Иако се изразита стилска маркација Мишићеве реченице може мотивисати полемичким пореклом текста, иза привидног контрастирања националног и европског крије се реторичка стратегија, јер Мишић у наставку текста прво дефинише шта косовско опредељење није: „Шта је било Косово и шта оно значи, ’шта је то уопште косовско опредељење’, на то се сасвим заборавило. Заборавили су то први они који су косовски мит приграбили за себе и наумили да се настане у помпезном, империјалном и империјалистичком Видовданском храму.”[1666]

Уколико би се овај Мишићев став упоредио са Ристићевим инвективама, могло би се закључити да је управо њима мотивисан, јер то није једини цитат у којем се он идеолошки ограђује[1667]. Међутим, како је пажљивим ишчитавањем Мишићевих есеја јасно колико се његови књижевнокритички и књижевноисторијски назори ослањају на наслеђе међуратног модернизма, то се одбацивање симболике и семантике Видовданског храма може тумачити и као одјек „Видовданских песама” Црњанског, у којима је остварен истоветан поетички и културолошки преокрет у односу на видовдански култ, а не само дистанцирање од Ристићевих оптужби. Пишући, пак, шта косовско опредељење јесте, Мишић и посеже за традицијом, предлажући повратак усменој песми, коју сматра извором, али и полазиштем за извођење апстрактнијег смисла, који такође има своју традицију у српској књижевности: „Вратимо се самом извору, народној песми, и видећемо да је косовско опредељење онај последњи, беспризивни одговор којим се одговара на питање о смислу човековог постојања. […] Определити се косовски, то значи одрећи се свега што је варљива добит и лакома слава, напустити оно што је доступно за љубав недостижног, усхтети његошевски да буде оно што бити не може.”[1668] У овој дефиницији косовског опредељења могу се открити четири традицијске тачке, од којих су две манифестне, а трећа је на нивоу интертекстуалне алузије: народна књижевност, Његош и Андрићев есеј „Његош као трагични јунак косовске мисли”[1669]. Четврта тачка, која се открива даље у тексту, јесте Растко Петровић, иницијални узрок полемике. Тиме се пресудно потврђује да је и за Мишићево разумевање косовског опредељења врло важно наслеђе међуратне књижевности, што је, уосталом, карактеристика његовог укупног става о односу поезије и традиције. У том смислу овај текст је сума „његовог разумевања српске традиције, чији говор сједињује глас ’наш и универзални’ и сведочи

[1665] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 170.

[1666] *Исто*, стр. 172.

[1667] Чим се реч „Косово” изговори, истиче Мишић, „човеку прети опасност да му на главу сруче и аутохтоно косовско млеко, и Видовдански храм, и причешће, и несавремени национализам, и Опленачку цркву, и краљевску амбасаду, и тамњан и измирну, ако не и нешто још много горе.” (Исто, стр. 169) Очигледно је да поводом краљевске амбасаде Мишић мисли на Ристићеве тезе о Растку Петровићу из текста „Зависи и не зависи”. У таквом, евазивном смислу треба разумети и потцртавање разлике између „Александровог Опленца и Карађорђеве Тополе” (Исто, стр. 170), иако је спомен-црква на Опленцу задужбина Петра I Карађорђевића, а не краља Александра.

[1668] *Исто*, стр. 173–174.

[1669] О сличностима и разликама између Мишићевог и Андрићевог разумевања косовског мита видети више у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 118–119, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

'велики људски интеграл', 'митско писмо' или 'велики код', у којем се сви и свуда могу препознати"[1670].

У контексту традиције, Мишићево „косовско опредељење" представља, у тренутку када је формулисано, семантичку тачку која преобликује читав замишљени низ различитих ресемантизација косовског мита кроз историју, у складу са Елиотовим појмом идеалног поретка. Јер, пажљивим ишчитавањем може се увидети свест о њима: од патријарха Данила III па до модернистичке поезије. Мишићев подухват, у складу са Елиотовом тезом о преображају читавог поретка придруживањем новог члана, одређене семантичке компоненте косовске традиције негира (пишући шта косовско опредељење није), а одређене валоризује, у складу са сопственом интерпретацијом која је такође традицијски условљена. У вези са таквом традицијом, не би требало прескочити ни знаменити есеј Исидоре Секулић „Културни национализам", настао након победа у балканским ратовима, јер се у њему заговара готово идентично оплемењивање националне културе универзалним значењем: „Тај национализам треба да је и по суштини и по облику чиста, висока култура. Култура у најбољем смислу речи. Морал, хуманизам, етика, честитост. Ваљаност и честитост и првокласност не само српска, него човечанска."[1671]

Интересантно је, међутим, што свест о различитим значењима косовског мита не прати и свест о хронологији: иако спомиње Данила III и његову *Похвалу кнезу Лазару* као текстуални праобразац императива мартовских демонстрација 1941. године и доказ аутентично савременог смисла традиције[1672], Мишић нигде не релативизује свој став да је народна поезија извор косовског опредељења. С једне стране, ако је косовско опредељење „беспризивни одговор на питање о смислу човековог постојања"[1673], што је сасвим у складу са становиштем Растка Петровића из „Народне речи и генија хришћанства", онда оно заиста јесте старије од његове средњовековне текстуалне формулације у хагиографским и химничним текстовима, и по том основу оно може да „премашује границе националног мита", односно да се „придружује оним највишим творевинама људског духа, сакупљеним у Имагинарном музеју једне јединствене европске културе".[1674] С друге стране, Мишићева свесна дехронологизација имплицира да исходиште сваке аутентичне традиције мора бити у митском, а не у цивилизацијском слоју наслеђа, па стога извор косовског опредељења мора бити старији од средњовековне културе, односно припадати усменој књижевности. Једино тако је и могуће да оно буде исписано „на дрворезу у Растковом *Откровењу*"[1675], које на манифестни начин проблематизује религиозно наслеђе у нашој култури. То је још једна потврда да је традиција, у својој свеукупности, а не њена сржна религијска фигура (бог) у Мишићевом теоријском систему на месту које код других или старијих мислилаца заузима метафизика.

Косовско опредељење, готово метонимија Мишићевог схватања традиције, у једном свом аспекту конфронтира не само комунистичко схватање традиције већ чак и Елиотово схватање европске књижевности. У већ цитираном говору „Шта је класик?" Елиот мапира

[1670] Драган Хамовић, *Пут ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2016, стр. 202.

[1671] Исидора Секулић, *Записи о моме народу. Сабрана дела Исидоре Секулић књ. 5*, Нови Сад, Stylos, 2001, стр. 59

[1672] Мишић Данилове речи, приписане кнезу Лазару („Боље је нама у подвигу смрт, неголи са стидом живот") повезује са покличима на београдским улицама. У овоме, мора се додати, није оригиналан. Сличну врсту синтезе извео је Оскар Давичо у тексту „Писмо " из 1952, описујући атмосферу током пуча: „И Цар-Лазарево одрицање од свог царства и оптирање за друго, јавило се реално, детамјанизирано и демистифицирано: са завојима преко чела манифестовали су под транспарентима над гимназијским капама и качкетима јучерашњи демонстранти." (Oskar Davičo, „Pismo", *Svedočanstva*, 5. 4. 1952, str. 13) Ипак, кад је о „детамјанизацији" реч, иницијалну компаративну везу извео је патријарх Гаврило Дожић у свом говору на радију, речима: „Пред нашу нацију у ове дане судба је поново била ставила питање: коме ће се приволети царству? Јутрос у зору на то питање дат је одговор: приволели смо се царству небеском, тојест царству Божијем истине и правде, народне слоге и слободе." (Гаврило Дожић, *Мемоари српског патријарха Гаврила*, Париз, Richelieu, 1974, стр. 399)

[1673] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 173.

[1674] *Исто*, стр. 174.

[1675] *Исто*, стр. 175.

канонски пут историјског развоја европске књижевности: „Крв европске књижевности је латинска и грчка – не као два система циркулације, већ као један, јер преко Рима морамо доћи до трага нашег грчког очинства."[1676] За Зорана Мишића, међутим, читава историја посредног приласка античком наслеђу је спорна: „Тражили смо посреднике да нас приведу медитеранској култури, не увиђајући да се права култура не прима из посредничких руку, већ се узима са извора. […] И ми смо наследници медитеранског духа; он и данас живи у нашој старој књижевности, живописима и народном предању, у песничким текстовима Стевана Првовенчаног, Зидању Раванице и Сопоћанима."[1677] Још више, у поменутом говору Елиот наводи читав низ песника који су посредовали римско-грчке корене европске књижевности до литературе савременог енглеског језика, наводећи Дантеа, Спенсера, Милтона, Шекспира и друге, док Зоран Мишић предлаже обрнути пут: „култура данас путује у обратном смеру од оног којима је путовала у Савино доба. Требало је да се наши часни просветитељи врате са Запада да бисмо разумели шта је Србија на Истоку."[1678] Тај пут Мишић назива „цариградским друмом", ипак позајмљујући термин из одбачених „земљемерних књига", јер он географски мапира историјски пут српске културе: „Постоји и пречи пут, који полази из заједничке европске културне прапостојбине и спаја нашу стару књижевност са модерном посредством народног предања."[1679] Управо захваљујући овом културолошком хронотопу, Бранко Радичевић, Растко Петровић и Бранко Миљковић, као метонимија дужег низа модерне српске поезије којим се бавио у *Антологији српске поезије*, за Мишића су „потомци Илира и старих Словена, наследници Грчке и Византије"[1680], али не и Рима, који као потенцијална традицијска тачка непрекидно недостаје у Мишићевом књижевноисторијском хоризонту.

Ишчитавањем онога што изостаје из Мишићеве перспективе тако долазимо до њеног парадигматског језгра: уколико у једном књижевноисторијском разумевању има места за Мексико или Полинезију[1681], али не и за Рим, онда је таквом разумевању инхерентан отклон од евроцентричности (премда се ова дистанца може тумачити и као наставак критике надреалиста за преписивање западних поетичких узора), па своје уобличење дугује међуратном модернизму, највише наравно делима Растка Петровића. Тиме и Мишићева концепција европске књижевности има другачији имаголошки карактер у односу на Елиотову. У крајњој консеквенци, у Мишићевим и Елиотовим текстовима постоји делимично различито разумевање појма Европе, који је код српског критичара ресемантизовано у складу са националним песничким искуством, док у случају англо-америчког песника више одговара књижевноисторијским концепцијама Ернста Роберта Курцијуса, чија темељна студија *Латинска књижевност и европски средњи век* излази из штампе свега три године (1948) после објављивања Елиотовог есеја „Шта је класик?"

Тиме се указују и крајњи хоризонти и парадигматске границе Мишићевих књижевнокритичких назора. Његов концепт традиције увек подразумева митско исходиште које се традицијски преноси и утиче на разумевање самог песничког чина, у чему Мишић наследује не само Елиотовом концепту традиције већ и Ничеовим ставовима о природи лирског песништва. Истовремено, Мишићево укорењивање традиције у домен митског искуства сведочи да је однос између књижевнокритичких ставова Зорана Мишића и Томаса Стернса Елиота сведочанство једног диференцираног читања, које поетику утицајног песника и есејисте не примењује дословно већ је преобликује и саображава особеностима националног културног контекста. Кључна спона између Елиотовог и Мишићевог схватања традиције јесте осећање за историју, које је заједничко како Елитовој пројекцији идеалног поретка од Хомера до Езре Паунда, тако и Мишићевој пројекцији косовског опредељења од древних извора народне лирике, преко Данила III до Васка Попе, а овде би требало свакако додати Лазу

[1676] Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta, 1963, str. 172.
[1677] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 176–177.
[1678] *Исто*, стр. 177.
[1679] *Исто*, стр. 177–178.
[1680] *Исто*, стр. 178.
[1681] *Исто*, стр. 177.

Костића, јер је Мишићево тумачење његове песме „Santa Maria della Salute", из дужег огледа о овом песнику објављеног 1955. пример модернистичког, секуларизованог разумевања „царства небеског" шест година пре текста о косовском опредељењу.[1682]

Укорењивање косовског мита у античку грчку традицију Мишић није директније објашњавао, али због важности ове традицијске везе потребно је осветлити токове инспирације. Они, како истиче Сања Златковић, могу бити везани за есеј Растка Петровића „Младићство народног генија" или за сведочанство Светлане Велмар-Јанковић о француској текстуалној вези преко превода једног Платоновог дијалога на овај романски језик,[1683] али верујемо да је потребно понудити и једно тумачење које више одговара упутницама које је сам Мишић оставио у тексту. На једном месту, како смо навели, он спомиње „Антигонино опредељење", док цитира и Његошев стих из *Горског вијенца* „нека буде што бити не може". Ако узмемо у обзир Мишићеве ставове о смислу античке трагедије из текста „Театар и поезија" објављеног 1960, онда би требало обратити пажњу на преводе *Антигоне* који су у Мишићево време били стандардна лектира на српском језику. То је превод Милоша Н. Ђурића, објављен још 1926. у Колу Српске књижевне задруге[1684] и више пута прештампаван. На крају прве појаве првог чина, Антигона саопштава Исмени намеру да упркос Креонтовој забрани сахрани свог брата Полиника јер је то у складу са њеним моралним кодексом: „За такво дело радо мрем. / Са њим, са милим, мила ја почивању, / кад свето сагрешим. Та дуже треба ми / да оном свету свињам се но овоме."[1685] На то јој Исмена одговара његошевским речима: „Ни почет' не треба што бити не може."[1686] Коначни Антигонин одговор готово да антиципира кнеза Лазара: „Ал' пусти мене, и мој пусти неразум / да муку патим ту! Та нећу страдати / а племенита да не задеси ме смрт."[1687] Без обзира на то што постоји основана претпоставка да је ову везу уочио сам преводилац, па је у складу са тим стилизовао превод тако да је и читаоци уоче[1688], чак и у другачијој стилизацији сличност свакако остаје.[1689] Због тога смо склонији да ово тумачење прихватимо као највероватније, јер има упориште како у самом тексту, тако и у Мишићевом интересовању за грчке трагедије. Релативно слободнији превод Милоша Ђурића, у том смислу, омогућио је дубље повезивање више књижевноисторијских момената: односа Његоша према античкој књижевности, Растка Петровића према народној и Зорана Мишића према свима њима, а све у функцији новог промишљања једне од темељних вредности српске културе у целини. Мишићев есеј имао је више него далекосежан домет, с обзиром на иницијални, полемички повод.

Марко Ристић на Мишићев текст није одговарао, али то не значи да је негативна рецепција изостала. Додиривање националне проблематике, а самим тим и националног питања које је реактуелизовано полемиком између Добрице Ћосића и Душана Пирјевца, упркос опширној теоријско-књижевноисторијској елаборацији и евазивним идеолошким судовима идеолошку осуду чини неминовном: „Ни критички однос према грађанском друштву које приказује као побеђеног непријатеља, ни тврдња да је тај побеђени непријатељ

[1682] О чему смо писали у четвртом поглављу, у одељку „Од 'Дневника' до *Антологије српске поезије*".

[1683] Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 117–118, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1684] Есхил и Софокле, *Одабране трагедије*, превео Милош Ђурић, Београд, Српска књижевна задруга, 1926.

[1685] *Исто*, стр. 159.

[1686] *Исто*.

[1687] *Исто*, стр. 160.

[1688] Тој тези у прилог иде и веза коју је између Мишићевог есеја и Ђурићевог текста „Видовдански храм" уочила Сања Златковић у: *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 119, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1689] У хрватском преводу Коломана Раца Исмена каже: „Јест, ако можеш – немогуће желиш ти", односно „За немогућим уопће не ваља иђ." (Sofoklo, *Antigona*, preveo i komentare napisao Koloman Rac, Zagreb, e-Lektire, 2018, str. 16, преузето са: https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/sofoklo_antigonae.pdf (посећено 14. 3. 2025))

злоупотребио косовски мит у једном тренутку, ни помињање Видовданског храма као империјалистичког, Мишића није спасло од реакције власти."[1690]

Месец дана пре него што ће се појавити Мишићев текст, у „октобарском броју загребачког часописа 'Наше теме' 1961. године, објављен је тематод под насловом *Проблеми наше културе*"[1691]. Међу заступљеним ауторима, нарочито се истакао Петар Шегедин, важан за почетке Мишићеве апологије модернизма, који је у тексту „Проблеми наше културе данас", као српски критичар у тексту „Прилике" или „За јединствени југословенски критеријум", такође указао „на проблем недостатка југословенског националног мита"[1692], који, међутим, ако би се и конституисао, никако не може бити сродан косовском миту – не само зато што је био важан елемент у монархистичкој идеологији интегралног југословенства. Српски мит, како Шегедин уопштава косовски мит и његове итерације кроз историју, означава се као неприхватљив „за Хрвате, Македонце, Словенце и поготову за муслимане"[1693], што имплицитно означава да је потенцијално опасан и за саму југословенску државу. Делови овог темата пренети су и у београдском часопису *Данас*, у броју од 22. 11, истом у ком је, готово у форми коментара, објављен и синтетички текст Зорана Мишића „Савременост и традиција". Зато се одређени делови есеја „Шта је то косовско опредељење" могу тумачити и као одговор на одређене Шегединове тезе, поготово они о неимперијалистичком и неугрожавајућем карактеру косовског мита.[1694] Међутим, овај тематски блок ипак је био део напада на Мишића јер је на основу њега 15. децембра 1961. у редакцији *Видика*, истог часописа који је Мишић свесрдно подржао у интервјуу из 1960, организована дискусија под називом „Одговорност и традиција". Водитељ дискусије био је „одговорни уредник часописа Љубомир Симовић"[1695]. Он је „повезао дискусије вођене у часописима 'Дело' и 'Наше теме' са Мишићевим чланцима из часописа 'Данас' и 'НИН'."[1696] Међутим, како у дискусију није уврстио и ставове Марка Ристића, било је очигледно да се у основи налазио политичко-идеолошки оквир, те се може рећи да ова дискусија „представља још један пример покушаја идеологизовања књижевности и културе у целини"[1697] у правцу пожељног сагласја културне и националне политике комунистичке партије. То је видљиво и из основних теза дискутаната.

Филозоф Триво Инђић „пише о потреби преиспитивања косовског мита"[1698] и залаже се, попут Шегедина, за формирање јединственог југословенског мита на основу искустава НОБ, поготово битака на Сутјесци и Зеленгори. Песник Вито Марковић „пориче постојање косовског мита, везујући га само за историју и сводећи га на битку", док Раша Попов „силно замера Мишићу и само помињање Косова".[1699] Симптоматично је што том приликом доцира Мишићу да треба да послуша Шегедина. Коначно, Љубомир Симовић је навео „разлоге због којих је косовски мит проблематичан"[1700], до те мере да је упитно да ли може бити одбрањен од идеолошких слојева значења који су му приписана пре и током Другог светског рата, па и он „за успостављање новог мита предлаже Сутјеску"[1701].

Записник са дискусије објављен је у јануарском броју *Видика* за 1962, а практично одмах након тога „Предраг Палавестра је, у фебруару 1962. године, објавио на насловној страни 'Књижевних новина' веома сугестиван текст"[1702], чак и опасан за Мишића јер спомиње и одређене казнено-поправне установе. Све су то били сигнали да је Мишић прекорачио

[1690] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 96.
[1691] *Исто*, стр. 89
[1692] *Исто*, стр. 90.
[1693] *Исто*.
[1694] *Исто*, стр. 98.
[1695] *Исто*, стр. 103.
[1696] *Исто.*
[1697] *Исто.*
[1698] *Исто*, стр. 104.
[1699] *Исто*, стр. 105.
[1700] *Исто*, стр. 106.
[1701] *Исто*, стр. 107.
[1702] *Исто*.

неписане границе културне политике, али се не може рећи, с обзиром на то да је и текст о Растку Петровићу, као и о косовском опредељењу, касније прештампавао, да је од својих теза одустао. Коначно, и Зоран Егерић је, пишући приказ Мишићевог двокњижја из 1963. негативно оценио могућност заснивања косовског опредељења.[1703] Ова негативна традиција продужена је све до друге деценије 21. века, што се може видети из прегледне књиге Ивана Чоловића *Смрт на Косову пољу: историја косовског мита* (2016). Овај аутор сврстао је Мишићев есеј, не разматрајући његов непосредни контекст, у оквир дискусија о косовском питању у СФРЈ, непрекидно наглашавајући да је текст модернистичког заговорника традиције „мање анализа косовског духовног наслеђа, а више његова реанимација, његово враћање из 'подземног вековања' у савремени митолошко-политички дискурс"[1704]. Ефективно одбацивши све компаративно-синтетичке закључке из есеја на рачун песничког стила и смисла текста, Чоловић је индиректно оптужио Мишића да је тиме продужио живот националистичке редакције косовског предања (што чињенично није тачно), из чега се види да Ристићеве оптужбе, удружене са онима које су изрекли млади сарадници *Видика*, и даље имају своје присуство, али не у научно-историјским већ политичко-публицистичким круговима, што је и логично уколико се подсетимо да су идеолошки, а не херменеутички засноване.

Са друге стране, позитивна рецепција Мишићевог есеја била је дугорочнија и далекосежнија.[1705] Низ аутора, од Миодрага Павловића па све до савремених историчара књижевности или књижевних критичара, попут Јована Љуштановића или Јована Делића на њиховим основама развио је даље синтезе и интерпреације. Делић је тако указао да Мишић завршава свој есеј „готово пророчком надом да ће тим путем [синтезе националног и универзалног, односно традиције и модерности; нап. Н. М.] и за таквим духовима кренути наша нова поезија,"[1706] након чега наводи одјеке косовске и сродне тематике у делима Васка Попе, Миодрага Павловића, Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића, Бранка Миљковића, Јована Христића, Матије Бећковића и Рајка Петрова Нога.

У позитивном рецептивном низу не треба изоставити ни пример преузимања Мишићеве синтагме од стране стручњака из других дисциплина, што се види по тексту Радована Самарџића „Косовско опредељење Срба" из 1989, у ком истиче да је овај појам најдубље „усечена црта која обележава заједнички карактер Срба"[1707]. Корене опредељења, пак, он проналази у временима ропства „кад је косовско предање пустило клицу живота и кад су Срби то предање узели као садржину свога историјског опредељења"[1708]. До краја текста он је насловну синтагму заменио „косовским заветом", али се, занимљиво, није осврнуо на Мишића као аутора који је косовско опредељење устоличио као вишезначни појам. Више него било која друга чињеница, управо ово изостављање сведочи колико је овај појам заживео у српској јавности и наставио свој живот независно од иницијалног, песничког значења.

Мишић се појмом традиције непосредно бавио и у тексту „Уметност и традиција" објављеном у *НИН*-у од 14. јануара 1962 (дакле, истог месеца кад и дискусија у *Видицима*), касније прештампаном под називом „Поезија и традиција". У односу на претходне текстове, у овом нема нових аргумената, већ више представља сумирање претходно изнетих, што ипак може представљати посредан вид одговора. То се види из његовог експлицитног одрицања модерности оним гласовима који одричу традицију, јер они „не опажају да је антитрадицијски

[1703] Више у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 120–121, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1704] Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju: istorija kosovskog mita*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2016, str. 35.

[1705] Детаљну анализу утицаја и рецепције видети у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 120–126, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1706] Јован Делић, „Косово и косовско опредјељење у поезији и критици", у: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима, књ. 2*, ур. Валентина Питулић, Косовска Митровица, Филозофски факултет, 2010, стр. 370.

[1707] Радован Самарџић, „Косовско опредељење Срба", *Књижевне новине*, 01. 7. 1989, стр. 4.

[1708] *Исто*.

став свуда у свету престао да буде савремен”[1709]. Савремена поезија себе проналази у читавом низу уметничких манифестација прошлости, од орфичких мистерија, преко средњовековних записа са стећака или Мраморног стуба деспота Стефана, до песника 19. века, а све оно што „није издржало тај неумитни испит трајности и свеопште саобразности остало је само помодни хир”[1710]. Права модерна уметност (што аутоматски значи да се одбацивањем традиције не ствара таква) „не раскида са традицијом; она је, напротив, штити од заборава, отима је из бездушних руку технократије и хладних чељусти машине, и преображава је у све савременије, све древније човеколике облике.”[1711] У том смислу, Мишић поново успоставља паралелу између традиционалиста у доктринарном смислу, тзв. реалиста и „накриво насађених модерниста”[1712]. Сви они скупа традицију не разумеју због своје анахроне перспективе: „Ако је заосталој мисли тешко да појми дух савремености, још јој је теже да схвати дух традиције. […] Традиција је она линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна и не увек спасоносна, у сваком случају неканонска, каткад и понорна, јеретичка и инфернална, али и узнесена и унутрашњим спокојством озарена, која се пружа од праистока нашег сећања до прага будућности коју песници слуте.”[1713] Свеобухватношћу феномена које традиција значи, она, овако дефинисана, обесмишљава аргументе Мишићевих противника. Због тога он придев „косовски” у синтагми „косовско опредељење” мења придевом „песнички”, апстрактнијег и ширег значења, да би показао шта је под првим уопште и подразумевао. Они који то нису разумели, следи из цитираних Мишићевих речи, нису модерни већ чак и можда заостале мисли. Додали бисмо, и у случају да припадају млађем књижевном нараштају. У том контексту, остаје делимично недоречено шта је у таквој традицији јеретичко и инфернално, или су ови атрибути само уступак духу времена, евазивна тактика да би се афирмисао главни феномен.

Питању традиције Мишић се вратио и 1963. године у једном кратком, али драгоценом интервјуу за *Борбу*, који је дао, како новинар Феликс Пашић истиче, током летовања у Ровињу, 16. августа (интервју је штампан 1. септембра). На почетку, Мишић помало апологетски истиче: „Увек сам поезију видео као синтезу универзалног и завичајног.”[1714] Иако ова тврдња не одговара текстуалним чињеницама у целини његове стваралачке биографије, она врло прецизно означава његов коначни став. Он одступа од европоцентричног смисла универзалности и ту категорију пројектује у митско искуство, што на историјском нивоу означава потребу дубљег проучавања националне књижевне прошлости: „Наше континуитете не треба тражити само у додиру са метрополама, него и у додиру са нама.”[1715] Такав континуитет, међутим, има и свој футуристички (не у поетичком смислу речи) елемент – оно што је данас савременост, и што не треба посебно објашњавати јер је то „оно што те пробуди јутром” – већ „за следећу генерацију постаће оно што се зове традиција. Те континуитете историја је кидала, али их ми сами не смемо.”[1716] Традиција и модерност у том смислу се сливају у један непрекинути временски ток: „И традиција је оно што је у исто време савремено.”[1717] У овој прегнантној дефиницији, која у себи садржи готово комплетну његову претходну аргументацију (не само из овог интервјуа већ из целог корпуса есеја) читалац је могао да пронађе најдубљу, елиотовску историјску свест која је стајала у позадини свих полемика које је у тој и претходним деценијама водио.

Ипак, ако интервју нема полемички смисао, то се не може рећи и за краћи текст објављен у *Политици* 20. маја 1962, под насловом „О певању и мишљењу, опет”. Он почиње

[1709] Зоран Мишић, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 179.
[1710] *Исто*.
[1711] *Исто*, стр. 181.
[1712] *Исто*, стр. 182.
[1713] *Исто*, стр. 180.
[1714] Зоран Мишић, „Песник је један залудни маг”, *Борба*, 01. 9. 1963, стр. 10.
[1715] *Исто*.
[1716] *Исто.*
[1717] *Исто.*

осврtом на деценију која је прошла од његове одбране модернизма, да би указао да су главни појмови из наслова „поново у завади”[1718]. Он понавља аргументе које је некад износио против поетике „меког и нежног штимунга”, да би потом оштрицу усмерио према надреализму јер „постоји једно веома видно настојање да се сензуализам прогласи за једини песнички критеријум, а постсиреалистичка импровизација за једино изражајно средство поезије”[1719]. Да би се такав застој у поетичкој еволуцији превазишао, потребна је виша духовна и књижевна култура. А култура се, оштро наводи Мишић, „не лучи из подсвести, она се не стиче на сеансама психичког аутоматизма. Било би много умесније да се, уместо тих сеанса, отварају течајеви страних језика и брижљивије негује културна традиција, и наша и страна.”[1720] Тако овај текст против надреализма као анахроне и задоцнеле моде, која се јавља три деценије након Бретонових манифеста, добија један педагошки смисао од ког се Мишић дистанцирао још у напомени књиге *Реч и време* из 1953. Разумљиво је, стога, што се он није нашао у каснијим изборима есеја.

До краја 1962. Мишић је објавио текст „Путеви фантастике” (Политика, 17. 6. 1962) који ће представљати језгро предговора *Антологији француске фантастике* (1968). Други део, „под насловом *Где је права фантастика* такође је објављен у ’Политици’ 17. 10. 1965 године. Трећи део предговора под насловом *Путеви француске фантастике* објављен је први пут у књизи.”[1721] Заједно ће бити груписани у књизи *Критика песничког искуства* (1976), а 1963. године у књизи *Реч и време II: Песничко искуство* „Путеви фантастике” биће груписани заједно са текстом о Лази Костићу и рефератом „Међу јавом и међ сном”. Због тога што тек са накнадно објављеним текстовима чине логичну целину, овај текст анализираћемо у наредном одељку.

Две године након полемике са Марком Ристићем, поред наведеног интервјуа Зоран Мишић је у Нолиту објавио већ помињано двокњижје под насловом *Реч и време* (*I: Искушења поезије*, *II: Песничко искуство*). Оба тома, појединачно, нису обимна па се може оправдано претпоставити да их је одвојио због њихове тематске разлике. Први том садржи текстове објављене почетком педесетих година, у поглављу „О смислу и бесмислу”: „Прво је: свако нека зна шта хоће!”, „Нека критичари проговоре и о литератури”, „Панике и снови”, „О смислу и бесмислу...”. Друго поглавље, под насловом „Примери и поводи” садржи готово искључиво књижевне критике из истог периода: „Једна књига лирских минијатура”, „Поезија градског амбијента”, „Између једноставног и празног”, „Поезија мисли пролазних и без значења”, „Око једне књиге и њеног наслова”, „Још једно поподне са Малдорором”, „Бранко и ми”, „Међу јавом и међ сном”. Текстови, пак, о Васку Попи и Миодрагу Павловићу одвојени су у посебно поглавље „Два песника”, чиме Мишић показује да их јасно одваја по квалитету од остатка савремене поезије. У поглављу „Две антологије” објавио је предговоре *Антологији српске поезије* и *Антологији савремене југословенске поезије*, да би последње поглавље, „Прилике”, садржало истоимени текст и есеј „За јединствени југословенски критеријум”. Занимљиво, други текст из полемике о југословенском критеријуму није уврстио у књигу.

Друга књига садржи есеје ширег теоријског замаха. „Певање и мишљење”, као важан програмски текст, налази се на почетку, одвојен у посебно поглавље. Затим су у поглављу „Међу јавом и међ сном” груписани, поред истоименог реферата, дужи текст о Лази Костићу и чланак „Путеви фантастике”. Након њих, налази се пет поглавља која садрже по један или више теоријских текстова (само поглавља „Театар и поезија” и „Поезија и традиција” имају више од једног) и практично обухватају све Мишићеве есејистичке радове објављене до 1963, изузев полемичког чланка „О певању и мишљењу, опет”. Поглавља иду овим редом: „Језик и поезија”, „Музика и поезија”, „Наука и поезија”, „Театар и поезија”, „Хумор и поезија”, „Поезија и традиција”.

[1718] Зоран Мишић, „О певању и мишљењу, опет”, *Политика*, 20. 5. 1962, стр. 17.
[1719] *Исто*.
[1720] *Исто*.
[1721] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 167.

Структура књиге показује да је у новом избору Мишић изоставио првих осам текстова из истоимене књиге из 1953. године, који су сви педагошког или публицистичког карактера, и објављени пре 1951. Оваквим избором чланака и структуром књиге Мишић је додатно изменио свој књижевнокритички лик. У потпуности је одбацио своје есеје објављене пре убрзавања борбе за модернизам у књижевности, истовремено нагласивши убедљивији удео теоријских у односу на књижевнокритичке текстове. У том смислу, може се рећи да први том књиге представља његову модернистичку фазу, док други маркира његово окретање традицији. Принцип еволутивне промене, који је применио у састављању *Антологије српске поезије*, овим се приказује делотворан и на његовом личном примеру. Управо због овог иманентног циља књиге, текстови нису увек хронолошки сукцесивно распоређени, премда је та сукцесија поштована ако је више есеја груписано једним поглављем. У канонском избору из 1976, тематски принцип биће још строже примењен, о чему ћемо писати на крају поглавља.

Фантастика, техника, будућност и поезија

Као што смо већ навели, први Мишићев први текст о фантастичном, „Путеви фантастике" (1962), имао је другачије место у две Мишићеве књиге. Чињеница да је у првој, из 1963. године, био заједно са текстом о Лази Костићу и програмским есејом „Међу јавом и међ сном" показује повезивање фантастике и фантастичне књижевности са ониричким и ирационалним полом стваралачког процеса. Међутим, ближи увид у саме текстове о показује да они носе изразит печат Мишићевих књижевнотеоријских интересовања с почетка шездесетих година.

Према Мишићевој изричитој тврдњи, фантастика је потекла из дубина митске свети, па се „није одувек одвајала као посебан ирационални вид уметности и супротстављала њеним другим, рационалистичким токовима"[1722]. Ово је вишеструко важно запажање јер показује какав утицај његова историјска свест, у Елиотовом смислу, има за књижевнотеоријска уопштавања. Дефинисати књижевну фантастику на овај начин значи разумети темељну разлику између модерне и предмодерне књижевности и културе, коју представља појам ритуалног. Како је до ових теза Мишић дошао бавећи се театром, а онда и песничком традицијом, прелазак на књижевну фантастику се тиме испоставља као логичан наставак његових теоријских преокупација јер управо овај тип књижевности представља секуларизовани вид некадашњег ритуалног тоталитета уметничке речи. Зато је књижевна фантастика, може се рећи, настала као реликт времена у ком није постојала књижевност као уметност речи у данашњем смислу. Управо то значе следеће Мишићеве речи: „Појам фантастике рађа се тек од када је уметност, изгубивши свој сакрални значај, религиозни занос заменила песничким заносом. Култ имагинативне уметности поникао је на згаришту верских култова."[1723]

Овакво порекло фантастичне књижевности, међутим, не значи нужно да је она остала непромењена сменама стилских формација, без обзира на своје предмодерно порекло. Мишић повлачи чврсту разлику између фантастике романтичарског периода и савремене, јер је имагинаријум прве био и даље богат фантастичним бићима из фолклорне или средњовековне књижевности, док модерна фантастика своја имагинативна полазишта проналази у несвесном, па је практично, као и модерна поезија, готово незамислива без открића психоанализе: „Раскрстивши са сваким мистицизмом, прожет и сам научним сазнањем и просвећеном мишљу свога доба, модерни песнички ирационализам преузео је на себе задатак да обнови визионарску и фантастичну литературу на световним темељима, не обраћајући се више мистичним култовима прошлости."[1724] На том путу надреализам је имао највећи потенцијал, али доктринарни психички аутоматизам „најдоследнија примена психоанализе у поезији, дао је мршаве песничке резултате"[1725]. Прешавши у манир, „савремени песнички ирационализам

[1722] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 267.
[1723] *Исто*.
[1724] *Исто*, стр. 268.
[1725] *Исто*, стр. 269.

напуштао је све више домен фантастичног и враћао се у дифузни и безоблични свет првобитног хаоса."[1726]

Због тога као решење Мишић истиче напуштање фројдовског концепта подсвесног и окретање Јунговом: „Показало се да фантастика не може остати произвољна, без икаквог симболичног значења. А симболи се дају уобличити на стотину разних начина, али се не могу померити из својих архетипских лежишта."[1727] Обнова фантастике, као и обнова поезије путем традиције, тиме постаје фундирана у митском наслеђу. То значи, наставља Мишић, „да песничка слика, ма колико слободна и маштовита била, мора тежити да добије свој симболични смисао. Путеви визионарске и симболичне уметности нераздвојни су."[1728] Другим речима, свевременост традиције, као једног семантичког низа који повезује архетипске дубине, преко фолклорне и средњовековне уметности, па до романтизма и модернизма, испоставља се као књижевноисторијска основа његових теоријских промишљања фантастичне књижевности. Из тога се још јасније види оно што смо напоменули раније, да је откривање ритуалног смисла предмодерне књижевности било кључно за откривање фантастике. Због тога се Мишићево бављење овом темом не може без остатка поредити са проучаваоцима који су се овим типом књижевног стварања бавили након њега, међу којима је најпознатији свакако Цветан Тодоров, а међу домаћим Сава Дамјанов, Милорад Павић, Радован Вучковић и Влада Урошевић, о чему је детаљно писала Сања Златковић, врло оправдано означивши Мишића као пионира на том пољу[1729].

Повезивање фантастике са архетипским симболима још један је, истовремено, прилог Мишићевој критици надреализма, која никада није била персонална (полемика са Марком Ристићем вођена је око другачије теме) већ доследно теоријско-поетичка. У другом тексту који је посвећен књижевној фантастици, под насловом „Где је права фантастика" (1965) Мишић је, слично као у *Антологији српске поезије*, покушао да успостави критеријуме који дефинишу фантастично „као књижевни проседе, а не као књижевни жанр"[1730]. На првом месту, то је специфичан однос према миметском квалитету књижевности. У књижевности је „права фантастика она која себе представља као сушту стварност, која у потпуности преузима улогу реалности. Све што је у таквој врсти литературе натприродно мора се приказати као да заиста постоји, иначе фантастике нема."[1731] Све оно што би се у реалистичком смислу могло приписати утицају опијата или психички поремећених стања не може бити одређено као фантастично јер има своје рационално оправдање.

Из тога логично произилази други критеријум фантастичног, а то је да „оно што се у фантастичној прози догађа мора бити у супротности са законима који у природи владају. […] Тражити чудесно у свакодневици, а не изаћи из природног поретка који у њој влада, није прави пут у фантастику."[1732] У том смислу, фантастика је везана за проблем мотивације догађаја, а не само миметичности. У класичним аристотеловским терминима, фантастика се целином своје природе везује искључиво за онај вид имагинације који не може бити ни могућ ни вероватан, али јесте уверљив – готово на начин на који је то уверљива бајка. Отуда, Мишић не истиче непосредно ову условност, али из његових теза јасно се може закључити да фантастична књижевност представља и својеврсну конвенцију. Када на њу пристанемо, могуће је да се „не представља стварност чудесном, већ чудесност стварном"[1733]. Да би ослободио фантастику баласта жанровске књижевности, он се овим питањем није бавио – што ће се видети из временског опсега његове нешто касније *Антологије француске фантастике*

[1726] *Исто*.
[1727] *Исто*.
[1728] *Исто*, стр. 270.
[1729] Више у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 238–259, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)
[1730] *Исто*, стр. 238.
[1731] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 272.
[1732] *Исто*, стр. 273.
[1733] *Исто*, стр. 274.

– али сами критеријуми који одређују да ли је неко дело фантастичне природе или не у најширем случају могу бити везани за одређивање типа представљања света (дијегезе у ширем смислу).

Бајку смо споменули због трећег Мишићевог постулата: „право боравиште фантастике налази се у домену магијског и окултног, без обзира што су мање-више сви њени творци престали да верују у духове. Поникла из прадревних веровања у надземаљска бића и у човекову моћ да их придобије или укроти, фантастика, као и поезија, сведочи, у једном времену које у чуда не верује, о вечитој људској жеђи за чудесним."[1734] Тиме је она повезана са ширим питањем песничке тежње за ресакрализацијом света. Ипак, постоји још један важан моменат у Мишићевом тексту на који досадашњи проучаваоци нису обратили довољно пажње. То је следећи цитат: „У свести наших предака тај свет се није чинио нимало фантастичним: за њих је он био сушта реалност."[1735] Ова реченица може бити веома важна за разумевање још једне особине фантастичне књижевности, а то је осећај који је Фројд назвао „зачудним" (нем. unheimlich, енг. Uncanny), и који се актуелизује када књижевни јунак бива подвргнут присили понављања која се не може рационално објаснити, те изазивају страх. У теоријском смислу, Фројд се усредсређује на „феномене сталнога повратка истога, понављања истоврснога, ненамјернога враћања, нехотичнога понављања"[1736], што за модерног човека представља излазак из линеарног доживљаја времена и повратак у митски циклизам. То у дубљем смислу значи и да фантастична књижевност има антрополошку заснованост, односно да адресира онај део личности који је потиснут најкасније са просветитељством.

Због тога није случајно што Мишић корене модерне фантастике везује за романтизам, јер је управо он био стилска формација у којој је једна од темељних стилских карактеристика фантастичне књижевности – гротеска – добила висок естетски статус. Гротеска, као структура, јесте заправо „отуђени свет".[1737] Зато она нестаје „чим би могли да именујемо и означимо силе и одредимо им место у космичком поретку", што је управо немогуће ако се фантастично, Мишићевим речима, намеће као стварно. Пошто, дакле, означава дубљу страност човека у свету, гротескно се јавља у епохама „које више нису могле да верују у заокружену слику света и утврђени поредак ствари претходних времена"[1738]. У том смислу, „Уобличења гротескног су најгласнији и најсмисленији отпор сваком рационализму и сваком покушају систематизације мишљења; био је то апсурд по себи када је надреализам покушао да из тога развије свој систем."[1739] Ако, коначно, Кајзерово тумачење гротеске као структуре упоредимо са Мишићевим тезама о природи фантастике, видећемо сличности које потврђују да је фантастично као феномен неодвојиво од Мишићевог разумевања кризне и нестабилне природе модерности. Као књижевни репрезентант напуштеног (боље рећи изгубљеног) дела људске природе, фантастика је истовремено и неопходна, јер је део носталгије, и страшна јер се јавља као глас из далеке прошлости. Као један од полова људске ситуације уопште, она се испоставља као неопходна да би се дошло до Мишићевог концепта синтезе супротности и разрешења парадокса. Фантастика је тиме условљена традицијом, представља чак и један вид њеног испољавања у модерном времену, али је њена пострањена природа условљена духом модерног, просветитељског времена: „Савремена фантастика обухвата оно подручје маште где се сусрећу стварност и легенда, модеран свет и митски свет."[1740]

У тексту „Сећања и маштања" из 1966 (објављеном прво у *Политици* од 30. јануара, а затим прештампаном и у *Критици песничког искуства*) он додатно одређује природу

[1734] *Исто*.

[1735] *Исто*.

[1736] Mirela Dakić, „Pisati zazorno: Freud, Cixous, Derrida", *Književna smotra*, 3/2020, str. 23. Преузето са: https://hrcak.srce.hr/clanak/360597 (посећено 15. 03. 2025)

[1737] Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео Томислав Бечић, Нови Сад, Светови, 2004, стр. 258.

[1738] *Исто*, стр. 263.

[1739] *Исто*, стр. 264.

[1740] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 272.

фантастике, баш поводом питања страха као реакције коју изазива код гледаоца-читаоца. Пошто су симболи архетипског порекла, то значи да се митовима „не хране само предања, већ и снови; они нису само подлога литературе, већ и човекове психе”[1741]. Зато се права фантастика „изједначује са митским прасликама у својим најдубљим слојевима, никада на површини. Страва коју она буди је ирационалне природе, а не игра са страхом, као што то сматра Роже Кајоа.”[1742] Кајзеровски осећај отуђености, или Фројдово зачудно, тиме се и у Мишићевим разматрањима појављују као конституент фантастичног. Зато није необично да се и нелинеарно време додаје као њен посебни квалитет: „Оно што чини драж изворне фантастике, као што су наше народне приче, то је што јој се не зна ни место ни време, јер је свагдашња и свуда присутна, што не хаје ни за какву узрочност ни психологију, јер је чаролија покреће, што је природна и спонтана, јер се не придржава никаквих природних закона.”[1743] Зато је она, попут гротеске, предодређена „да ослободи машту свакојаких стега”[1744]. То је чини укорењеном у архетипу и нераздвојивом од традиције, додаће Мишић на истом месту.

Уводним теоријским разматрањима Мишић је положио основе за своју *Антологију француске фантастике* (Нолит, 1968). Њен предговор, под насловом „Путеви француске фантастике” прештампан је у канонском избору његових текстова на трећем месту. Када се чита као есеј, он у свом првом делу нуди додатна размишљања о природи фантастичне књижевности. Због специфичног контекста, општији закључци већином су донети на основу примера из само једне књижевности, али неколико имају и шири значај. На првом месту, то је могућност да се „езотерична порука поклапа са песничким порукама”[1745], што је случај, додаје Мишић, са Бретоновом *Нађом*. То ово дело чини успелим. Међутим, ако дело фантастичне књижевности буде обликовано тако да езотерична компонента постане доминантна, онда је оно несупешно јер „моћ говора стиче се по цену одрицања од моћи ћутања”[1746].

Ако је демонолошки и окултни свет био фигуративно присутан у романтичарској фантастици, као и фантастици претходних периода (јер најстарији примери из *Антологије* сежу у средњи век), са Мопасановим приповеткама је другачији случај јер у њима „оно што је стравично и неразјашњиво налази се у самом човеку и предметима који га окружују[1747]”. У модерни, наставља антологичар, езотерична и окултистичка традиција појављује се поново, што показује сличност са Кајзеровим одређењем гротеске. Ипак, у 20. веку поменута традиција је „растерећена наслага сујеверног и празноверног мистицизма, преображена у поезију или осветљена психоаналитичким средствима”[1748]. Тим поводом, Мишић се поново полемички осврће на ставове које је о фантастици износио Роже Кајоа. Француски теоретичар, ослоњен на надреалистичко искуство, истицао је чудесно уместо фантастичног, као књижевну традицију наслоњену на приче Ернеста Хофмана, чиме је уносио неоправдану (према Мишићевом суду) „дистанцу између писца и оног што он описује, неверицу у веровања која нам излаже”[1749], што је недовољно да би неко дело имало епитет фантастичног. Та дистанца, која у својој сржи има феномен игре, била је блиска надреалистима па су они „настојећи да допру до подсвесног путем психичког аутоматизма, занемарили путеве прасвести човекове, у којој се крију прави кључеви несвесног”[1750]. Због тога је потребно новим изражајним средствима, у духу модерне књижевности, поново пронаћи пут до древних симбола и значења. Тиме је Мишић нераздвојиво везао процват фантастичне књижевности за саму природу модернизма. Међутим, и ту постоји опасност, коју представља поетска фантастика. Њу чине текстови који се, попут надреалистичких из ове антологије, „могу уврстити и у песничке

[1741] *Исто*, стр. 285.
[1742] *Исто*.
[1743] *Исто*, стр. 286.
[1744] *Исто*.
[1745] *Исто*, стр. 277.
[1746] *Исто*, стр. 278.
[1747] *Исто*, стр. 279.
[1748] *Исто*.
[1749] *Исто*, стр. 280.
[1750] *Исто*, стр. 281.

зборнике, и у зборнике фантастичне прозе"[1751]. Иако они нису у најужем смислу и по свим критеријумима дела фантастичне књижевности, Мишић ипак признаје да су, што се тиче француске књижевности (поводом које је непрекидно истицао картезијански, односно рационалистички дух њеног језика) „њен најоригиналнији, ако не и највећи допринос фантастици"[1752].

Значај антологије, у њеном опсегу од 12. (фрагмент о потрази за светим гралом из дела Кретјена де Троа) до 20. века тиме се не исцрпљује. Само укључивање средњовековних и предмодерних текстова, са кључном вододелницом у романтизму и посебном местом Жерара де Нервала (чији избор текстова је приредио 1956. године)[1753], има две функције. На првом месту, Мишић тиме „доказује једно од својих промишљања из својих есеја, а то је да је и фантастика стара колико и књижевност", а на другом, не мање важном јесте тежња „да овом антологијом француске књижевности покаже развој и еволуцију фантастичног модуса књижевности".[1754] То је посебно видљиво из пропратних коментара о појединим ауторима, где се посебно занимљивим чине запажања о трансформацији елемената фантастичног у делима реалистичких писаца јер управо епоха реализма представља, у перспективи континуитета фантастике, поетички најпроблематичнију тачку. Због свега тога, „ова антологија је несумњиво била и попуњавање празног места у српској књижевној јавности, односно ревалоризација саме књижевне фантастике"[1755].

Брижљиво образлажући због чега се не слаже са ставовима које је у својим текстовима о фантастици износио Роже Кајоа и покушавајући да прецизно дефинише елементе њене поетичке природе, Мишић је, као је примерио Влада Урошевић, и овде „тражио свој, трећи пут, пут поново нађеног јединства"[1756]. Његова окренутост традицији, а онда и митском искуству, допринела је напору да фантастика „изађе из уских оквира XIX века"[1757] који су јој наметнути и тиме овај „проседе", како га је назвала Сања Златковић, афирмише као трајну врсту књижевног стварања. Поменути трећи пут, међутим, одвојио је Мишића од најутицајнијег (до данас) аутора теорије фантастичне књижевности, Цветана Тодорова. Иако би шире поређење њихових теоријских схватања превазилазило оквире овог рада, а делимично би било и неоправдано јер се Мишић није фантастиком бавио независно од својих темељнијих интересовања а Тодоров је о томе написао монографију, морамо споменути кључну разлику. Наиме, за разлику од Мишићевог инсистирања на целовитости фантастичне представе, у Тодоровљевом делу је нешто другачије дефинисана природа овог књижевног феномена. Бугарско-француски аутор наглашава да „*Читаочева неодлучност* је, дакле, први услов фантастичног."[1758] Увођење рецептивне перспективе у теорију фантастичног (која је у Мишићевим есејима готово непостојећа), означава приближавање једној флексибилнијој дефиницији, наспрам Мишићевих врло крутих критеријума: „'Малтене сам поверовао' – ето формуле која сажима дух фантастичног. Потпуна вера, као и савршена неверица, одвеле би нас изван фантастичног; неодлучност је та која му даје живот."[1759] Вера и неверица у том смислу аналошки одговарају Мишићевој подели на предмодерно и модерно осећање света,

[1751] *Исто*, стр. 282.

[1752] *Исто*.

[1753] Жерар де Нервал, *Одабрана дела*, изабрао Зоран Мишић, превели Божидар Марковић, Станислав Винавер, Сима Пандуровић и Зоран Мишић, Београд, Нолит, 1956.

[1754] Оба цитата из: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 248, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)

[1755] Исто, стр. 255. Детаљније о особеностима избора дела појединих писаца видети на истом месту, стр. 249–255.

[1756] Vlada Urošević, „Kako preseći bob a sačuvati tajnu: o shvatanju fantastičnog kod Zorana Mišića", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 253.

[1757] *Isto*, str. 243.

[1758] Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Beograd, Službeni glasnik, 2010, str. 33.

[1759] *Isto*, str. 32.

чију вододелницу у књижевном смислу представља романтизам (као побуна против рационализма просветитељског доба). У том смислу, и Тодоровљева дефиниција као да дугује свој смисао ономе што је Мишић хтео да избегне – сврставању у једну епоху. Због тога је дефиниција српског есејисте, иако формално крућа и више ограничавајућа, заправо прилагођена књижевноисторијској перспективи као ултимативном аргументу. За разлику од тога, Тодоров је био окренут модерном тренутку и тумачио је овај вид књижевност као жанр, што му је омогућило да обухвати и научну фантастику[1760], као начин испољавања фантастике у доба технике.

Питање технике, у филозофској и антрополошкој димензији, заокупљало је Мишића довољно да јој посвети два до три текста, али и да не може тако олако да је укључи у проблем фантастичне књижевности. Као што је своје разумевање поезије, а самим тим и културе, утемељио у питању традиције као јединог континуума који спаја предмодерно са модерним добом, тако је природно, због далекосежности таквих књижевнотеоријских закључака, морао доћи и до вануметничких проблема 20. века. „Човек у доба технике" је наслов есеја из 1965. године (објављеног у *Политици* од 31. октобра), дакле свега две недеље након есеја „Где је права фантастика". Та чињеница показује да се Мишићев фокус убрзано ширио, унутрашњом логиком, ка све ширим филозофско-друштвеним проблемима. Овој проблематици посветио је још један есеј из исте године, „Уметност и техника", а у поглављу које је у канонском избору текстова из 1976. позајмило наслов од првог текста, налази се и метафоричко-реторички чланак „На вест о смрти човековој" из 1969 (*Књижевност*, 11/1969).

Ако би се Мишићев начелни став према техници могао обухватити једним појмом онда је то скепса, не и потпуно одбацивање. Он сматра да је за погубан утицај који техника врши на савременог човека, крив он сам јер је техника само средство: „Сама по себи, машина није ни ружна ни зла: она се претвара у страшило ако је човек престрашен и ако су односи који владају у друштву застрашујући."[1761] У том смислу, он за разочарање у технику оптужује „оне који су веровали да ће преображај технике преобразити и човека и донети му мир и блаженство"[1762]. Насупрот њима, налазе се они интелектуалци који у технику нису веровали јер поседују високу духовну изграђеност: „Они не поштују техничку цивилизацију, већ поштују цивилизоване односе међу људима, не негују машине, већ негују духовне вредности."[1763] Међутим, ако има скептичан однос према техници (или макар неутралан), онда Мишић има негативан према савременој цивилизацији јер је управо себи доделила тај епитет: „Техника је врховни идол коме она служи; по њој је и добила име."[1764] У том се крије својеврсни парадокс. Како је развој технике директна последица рационализма и прогреса, онда је одбрана човека од технике истовремено и одбрана „од плодова просвећености"[1765]. Управо је она, једина, донела човеку „само онај плод за којим је човек чезнуо: технику"[1766]. Као све софистицираније, техника више није само део људских радних активности већ и њихов извршилац, док истовремено преко масовне културе преузима и његово слободно време. Због тога Мишић истиче да у савременом добу постоји само један страх од технике: „страх да машина не лиши човека памети. Не осуђује се више машина зато што му разара тело, већ зато што му узима душу."[1767] У томе је, наводи Мишић мишљење технофоба, њена фаустовска логика – у замену за лагодан живот она дехуманизује човека.

Мишић ту визију назива гротескном, у помало ироничном виду. Људи који су допустили да због препуштања својих духовних интересовања и функција техници буду на известан начин деградирани, за њега су ироничне „жртве благостања, телевизора, миксера,

[1760] *Isto*, str. 163–164.
[1761] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 295.
[1762] *Исто*.
[1763] *Исто*, стр. 296.
[1764] *Исто*.
[1765] *Исто*, стр. 297.
[1766] *Исто*.
[1767] *Исто*.

фрижидера, најлона, реноа и пежоа".[1768] Решење зато није лудистичко. Не треба, наставља он, уништавати „жице телевизијских антена", нити „спалити штампарску хартију и уништити и све остале машине".[1769] Уместо тога, потребно је искористити технику, као средство комуникације пре свега, да се преко њих чују речи које би човеку „указале на путеве духовног оздрављења, ван којих је сваки подухват технике јалов и бесциљан"[1770].

Мишићева свест да техника може утицати на деградацију људских способности није нова – чак и пре авангардне критике рационализма, и Богдан Поповић је „на самом крају деветнаестог века, писао о духовној кризи у којој се човечанство нашло због убрзаног развитка природних наука чији технички проналасци човеку олакшавају живот, али га не чине бољим, нити срећнијим"[1771]. Из перспективе Мишићевог стваралаштва, два су мотива из овог текста интересантна. Први је спомињање духовног оздрављења, јер оно подразумева да се техника користи као средство комуникације које треба да посредује суштину модернистичког програма – стварање интегралног човека који живи у савремености, али у нераскидивој вези са најуниверзалнијим вредностима традиције. На другом месту, то је неповерење према потрошачком друштву, маркирано иронијским спомињањем жртава „реноа и пежоа", које се могло наслутити још из текстова из часописа *Филм*, објављених 1952/1953. године, у којима изражава критику, ако не и презир према масовној култури. На теоријском нивоу, постоји неколико могућности тумачења, али су сва она релативно неутемељена јер није могуће један кратак есеј поредити са читавим научним монографијама, поготово што у овом случају Мишић излази не само из свог ужег него из нешто ширих стручних оквира и оглашава се готово као интелектуалац. Један шири оквир дала је Сања Златковић, поредећи Мишићеве ставове са широком плејадом мислилаца од Валтера Бењамина, преко Хајдегера па све до савременијих аутора попут Михаила Марковића или Ендрјуа Финберга.[1772] У тој плејади осврнула се и на Жака Елила, француског теоретичара. Сматрамо да би он могао бити најважнија референтна тачка превасходно зато што је његово кључно дело, *Техника или улог века* објављено на француском 1954. године, када је Мишић већ био у својој пресудној књижевнотеоријској и књижевноисторијској фази, али и зато што оба аутора користе исти термин: техничка цивилизација. Штавише, одређени ставови са којима Мишић полемише готово да су директно Елилови, посебно у вези са односом користи и штете од технике. Техника је, пише француски социолог и теолог, „омогућила човеку да продре у нову средину и открила му нове видике, нове слободе и облике покоравања. Он се мало-помало ослободио физичких ограничења, али је утолико више постао роб апстрактних ограничења."[1773]

У том смислу, без обзира на то што се слажу да постоје идентичне замке технологије по слободу савременог човека, чини се да се Мишић и Елил не слажу у могућности се она употребљава на корист човеку. Док се Мишић залаже за њену инструментализацију у сврху подизања општег културног нивоа, Елил је знатно скептичнији јер увиђа неминовност масовне културе у време софистициране технике: „Инструменти које поседујемо су заправо намењени масама, како у области материјалног, тако и у области психолошког деловања, Ако данас хоћемо да на било који начин утичемо на човека, то можемо постићи само преко масовних медија и само у оној мери у којој је човек масовни човек."[1774] Према Елиловом мишљењу, техника ће све више овладавати личном егзистенцијом и организовањем друштва, да ће бити немогуће одупрети се јер ће она бити у стању да инструментализује чак и људско несвесно, за шта као илустрацију користи феномен реклама. Мишић, пак, своје виђење човековог

[1768] *Исто*, стр. 298.
[1769] *Исто*.
[1770] *Исто*.
[1771] Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023, стр. 190.
[1772] Више у: Сања Златковић, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, стр. 312–316, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 17. 01. 2025)
[1773] Žak Elil, *Tehnika ili ulog veka*, preveo Nenad iz Erevona, Beograd, Aleksa Golijanin – Anarhija / Blok 45 i bratstvo iz Erevona, 2010, str. 342.
[1774] *Isto*, str. 351.

достојанства и даље држи на знатно вишем нивоу и ипак заузима оптимистичније становиште, макар што допушта могућност да се техника може користити и за еманципацију.

Та одбрана слободе чини се да мотивише високи реторички дискурс у есеју „На вест о смрти човековој". Читав текст је написан као литераризован коментар на тада популарну филозофску тезу о смрти субјекта, која је била врло утицајна у постмодернизму. Зато Мишић и спомиње у фусноти Фукоову књигу *Речи и ствари*. Због иронично-апстрактног стила овог рада, тешко је одредити на шта су све упућене многоструке асоцијације, али испод неких од њих могуће препознати одјеке критике савремене цивилизације као оријентисане ка освајању природе: „Једни веле да је човек боловао од лудила величине. Поверовао је у хуманистичке приче да је јак и свемоћан, па је одлучио да сам окреће небески точак и помера осовину света. Да би се докопао власти над небом, грдно је измучио земљу: изровао јој је утробу и засадио некакве грдосије тамо где су људи некада садили шуме и цвеће."[1775] Оваква становишта (које Мишић иронијски преноси, не поистовећујући се са њима) у нашој култури присутна су још од међуратног периода, највише међу мислиоцима тзв. неохуманистичког правца, међу којима су најпознатији Милош Ћурић, Владимир Вујић и Ксенија Атанасијевић, а близак им је Владимир Дворниковић. Као противници апсолутизације сцијентистичког погледа на свет, они су заступали широко схваћену „филозофију живота", блиску експресионистичкој поетици у књижевности. Управо је Дворниковић још 1923. на једном предавању под насловом „Криза западноевропске културе" изнео становиште које може бити блиско цитираном Мишићевом одломку: „Та европска наука – scientia – wissenschaft – има у себи нешто програматично за цијели тип културе Запада. У науци човјек апстрахира осјећање, апстрахира се човјек, у науци се ради о том, да се помоћу ума као биолошког средства све оно, што је око нас, сав тај објективни свијет најприје 'упозна', а потом и свлада. Тај је став изражен ријечима: упознај, свладај, скучи, искористи. Наука данас има ту тенденцу, да природне силе упозна, да измами тајне природе, и онда да згрpreби у своју власт те природне силе и законе и да их на тај начин техником себи подвргне."[1776] Другим речима, сцијентистичка воља за савладавањем природе је первертирана воља за моћ и неминовно води деструкцији.

Друге гласноговорнике смрти човека Мишић препознаје у неотеолошким синтетичарима који су сматрали да са проглашеном смрти Бога у Ничеовој филозофији, нестаје и човек: „Заједно су дошли на овај свет, заједно су расли и делили добро и зло, па су заједно и отишли, када за њих више није било места."[1777] Занимљиво је да су теолошки гласови ретки који немају у себи хуманистички рефлекс. У пасусу који тематизује смрт човека као тему савремене уметности, Мишић спомиње да се прича „да су човеку хуманисти толико додијали, да је сам себи одузео живот"[1778]. У том смислу он каже да је човек побегао из замишљеног „Хуманополиса", лутао по пределима модерне уметности, да би се „појавио на позорници Битефа, збацио са себе свечану одећу коју су му навукли свештеници човековог култа и остао потпуно го. Свештеници су, међутим, објаснили да је и то учинио из хуманистичких побуда. Очајан, узео је једне вечери већу дозу елесдеа и тако скончао."[1779]

Сви ови изабрани примери, када се сагледају из перспективе претходног есеја о техници, говоре о дубокој кризи хуманизма која се манифестовала и у модерној уметности, као и кроз хипи-покрет (отуд и помињање синтетичке дроге). Сви приступи, од филозофских, преко теолошких до уметничких, показују да се егзистенцијалистички идеал достојанства човека показао као недостатан за искушења друге половине двадесетог века. Зато Мишић на завршетку текста посеже поново за традицијом. Празан простор који ће остати након слома хуманистичког идеала он представља поетском сликом пустог поља на ком песник поставља стара питања из косовског циклуса о томе коме ће се царству приволети. Затим наводи низ реторичких питања која симболизују некадашње идеале песника, попут: „Где су његове

[1775] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 301.
[1776] Владимир Дворниковић, *Душа Балкана: есеји и чланци*, Београд, Catena mundi, 2023, стр. 21.
[1777] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 303.
[1778] *Исто*, стр. 302.
[1779] *Исто*.

плетисанке, где је оно танко плетиво које је плео између сна и јаве, неба и земље, нестварног и стварног, тишине и речи, мисли и чина, богова и људи? Зар да довек лута по том пустом, вечитом пољу Косову и призива њихове сени?"[1780] Отворени закључак текста је врло важан јер показује да је смрти човека аналогно и нестајање модернистичког идеала синтезе, који је Мишићу био готово неодвојив од модернистичке уметности по себи. Отуда, помињање апстрактног поља Косова означава да се историјски смисао косовског опредељења у новом контексту помера ка метафори човековог положаја у постмодернистичком свету у ком идеал синтезе, оригиналне поетске личности повезане са традицијом, као да више није могућ, па су песнику остале само „њихове сени".

Нешто суздржанији био је у тексту из 1965. „Уметност и техника", у ком је покушао да одреди утицај савремене технике на модерно уметничко стваралаштво, превасходно на сликарску и вајарску уметност. Мишић је приметио како је идеал апстракције, присутан у сликарству и архитектури, потиснуо уметност из непосредне човекове сфере, јер до велике синтезе модерног осећања света и капитала, што је у архитектури представљао „немачки Баухаус и низоземски Де Стијл"[1781] није дошло. Уместо тога, индустријалци и технократи „препустили су уметност трговцима да је скупљају и препродају као поштанске марке и држе затворену"[1782]. Као примере амбивалентног односа између индустријализоване технократске цивилизације и уметности, он поред просторних инсталација скулптора Тенгелија и Крамера (које представља као гротескну и опомињућу параболу о јединству човека и машине) спомиње сликарство и вајарство поп-арта и енформела. За поп-арт истиче да његови представници „праве од уметности неку врсту излога индустријске робе и откривају нам фетишизовану природу предмета које свакодневно употребљавамо. Постављајући их на пиједестал уметности, они их самим тим егзорцирају, припитомљују, враћају на њихово право место бесловесних ствари."[1783] Ипак, он се суштински опредељује за енформел. Наводећи уметнике који више не одлазе, попут скулптора, у ливницу већ на отпад, Мишић истиче: „А ливница и отпад само су два лица једне исте богиње. Правећи скулптуре од крша и лома, уметник и сам окреће точак техничке цивилизације на његовом путу од Кејп Кенедија до Хирошиме."[1784] Као примере тог правца он спомиње слике Антонија Тапијеса и Алберта Бурија, скрпљене од отпадака или урезане у песку", које „прослављају преображаје праматерије".[1785] У оваквом сликарству, додаје Мишић, дешава се чудо: „прикупљајући отпатке ствари које је тај точак самлео и градећи од њих нове предмете, уметност их враћа у живот и посвећује."[1786] Враћање сликарства из технологије у прамтерију једно је од основних одлика енформела, који се развио као пандан америчком апстрактном експресионизму, али је, због чињенице да је европског порекла и да је у почетку претрпео утицај надреализма, био отворен ка најширим просторима митске свести: „За цијелу је умјетност енформела значајна и потрага за новом изворношћу далеко од цивилизираног свијета. Та је потрага умјетнике навела на кориштење аутентичним суставом знакова прадавних култура и на ново схваћање крајолика у којем умјетници продиру испод површине како би потом бојом и другим несликарским средствима и густим намазима створили структуру налик на рељеф."[1787] Овај опис основних тенденција енформела готово у потпуности одговара Мишићевим захтевима са спојем модерности и митског искуства у поезији. Преузимајући поетику апстрактног експресионизма (као тада најмодернијег сликарског правца) и отварајући га ка митској древности енформел је практично у сликарству урадио оно што је Мишић тражио од поезије. Истовремено, однос који је Мишић успоставио

[1780] *Исто*, стр. 304.
[1781] *Исто*, стр. 291.
[1782] *Исто*, стр. 292.
[1783] *Исто*.
[1784] *Исто*, стр. 293.
[1785] *Исто*.
[1786] *Исто*.
[1787] Karlo Ruhrberg, „Slikarstvo", u: *Umjetnost 20. stoljeća. Prvi dio*, ur. Ingo F. Walther, prevele Dubravka Botica, Irena Kraševac, Suzana Sesvečan, Iva Sudec i Martina Žanić, Zagreb, V. B. Z., 2004, str. 252.

између поп-арта и енформела као да одговара односу између модернистичке поезије по себи и поезије обогаћене традицијом. Све то заправо показује да и када се окрене ширим културним темама, Мишић и даље пише из перспективе критичара и теоретичара поезије, са том разликом што досегнута теоријска гледишта проширује тамо где је то могуће.

То показује да Мишић, иако је из поља текуће критике прешао на поље есејистике, никада није напустио своју примарну вокацију. Томе је доказ још један текст из 1965, „Песничко и критичарско искуство", објављен у *Политици* од 3. 10. Мишиће је тиме у три октобарска броја истог дневника обухватио три различите тематске целине, којима се касније паралелно враћао. Због тога је било и оправдано засебно их анализирати. У том смислу, како смо већ анализирали текстове о фантастици, односно техници, сада ћемо се осврнути на поменути текст о критици, који је у *Критици песничког искуства* стављен на почетак низа који чине и „Песничко и преводилачко искуство" и „Песничко и митско искуство". Њима би требало придодати и есеј „Три млада песника"[1788] и реферат „Поезија и будућност", који је прочитан на „Струшким вечерима поезије" током лета 1967.

„Песничко и критичарско искуство" треба разумети као један од ретких текстова у којима Мишић износи сопствену теорију књижевне критике. У складу са принципом постепене еволуције, који је резултирао да се теоријским темама бави у свом зрелом добу, он је објављен тек када је његов аутор критику у ужем смислу престао да пише, али то не умањује значај овог краћег есеја. Мишић текст отвара већ више пута апострофираном потребом да тумач књижевности мора имати шире духовне видике. Да би неко постао критичар, наводи он, „мора претходно себи да протумачи читав низ животних чињеница и научних претпоставки које одасвуд ничу и гомилају се, заклањајући једна другу."[1789] Овај услов проистиче из сложености савремене поезије, али истовремено може да произведе одвајање од песничког текста. Са друге стране, како сложеност савременог света и од песника захтева сличну ширину образовања, као нуспојава ових процеса јавља се учена поезија, која „најлакше стиче учену критику; понекад се чак чини да песник и критичар обављају исти посао и узајамно се допуњују."[1790] Међутим, Мишић сматра да таква поезија није сасвим аутентична. Њена супротност, тзв. права поезија, (једна од фреквентнијих Мишићевих синтагми) не може бити отворена читаоцу на начин учене поезије, нити се, Мишићевим речима, „повија под теретом знања". Она се „не одриче непосредног сазнања као основног извора свог искуства. У правој поезији ученост никада није пресудна; она је дана овом веку, којим песник плаћа право да сачува свој унутрашњи свет."[1791] Тим интуитивним путем, истиче Мишић, потребно је да крене и критика да би спознала природу књижевног дела. Такву критику, која није специјалистичка,[1792] он назива синтетичком и интегралном. Под њом треба препознати текућу критику, јер је једино она, истиче Мишић, препуштена „школи и дневној штампи"[1793]. Дистанца према теорији и науци о књижевности, коју смо показали на примеру *Антологије српске поезије*, овде добија нови облик јер он сада апострофира проблем преоптерећености теоријом не само књижевне критике већ и праксе. Он се тиме посредно негативно определио и према надолазећем постмодернизму, као формацији у којој текст увек настаје из неког другог текста, јер упркос свим особинама епохе, Мишић увек захтева исто: „треба бити начисто да никакво знање не може у песми да надокнади одсуство непосредног сазнања, које представља основу песничког искуства. А до непосредног сазнања не долази се ширењем обима песничког искуства, већ његовим продубљивањем."[1794] Из овог примера се, међутим, не може изводити

[1788] Зоран Мишић, „Три млада песника", *Књижевност*, 5/1968, стр. 463–466.

[1789] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 198.

[1790] *Исто*, стр. 199.

[1791] *Исто*.

[1792] Мишић као врсте специјалистичке критике наводи различите теоријске приступе: структуралистички, психоаналитички, аналитички, социолошки и феноменолошки, све заједно их оптужујући за методолошку нетрпељивост.

[1793] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. 200.

[1794] *Исто*, стр. 201.

закључак о Мишићевом заговарању ирационализма. Појам непосредне, интуитивне спознаје овде функционише као допуна теоријско-ерудитивној искључивости, односно показује да је идеал синтезе у Мишићевој теорији и песништва и критике делотворан и стабилан, те представља суштину његове мисли.

Због тога, завршава овај оглед аутор, и књижевна критика „би морала да увиди неопходност непосредног, песничког поимања песме, коју никаква ученост не може да замени. Ако је интегрална критика неостварива, вредело би покушати писати диференцијалну критику, која би истраживала посебност песме, оно чиме се она разликује од одређеног стандарда."[1795] Таква критика, која би у теоријском смислу била врло блиска унутрашњем приступу америчке нове критике, која је, у поређењу са теоријским правцима који су је касније заменили, била најупућенија на сам текст књижевноуметничког дела. Истовремено, она се ослања на једну од особина оригиналне поетске личности из *Антологије српске поезије*, а то је уношење поетичких новитета, односно разлике у односу на просечне песнике једног доба.

Исте године кад и овај, објављен је текст „Песничко и преводилачко искуство", у ком Мишић испитује сличности између преводилачке и књижевнокритичке делатности. Строго гледајући, ово није његов први текст о питањима превођења, јер би се у том погледу морала на прво место ставити његова критика „Једна књига препева са француског", објављена 1941. у *Српском књижевном гласнику* (о којој смо писали на крају првог поглавља). У том смислу, може се рећи да његово интересовање за проблеме превођења поезије никада није јењавало, иако је сам преводилачки посао ипак био мање заступљен од критичког и есејистичког.

Значење стиха или песничке слике за Мишића представља кључно место које повезује критичарско и преводилачко искуство. Као што би диференцирана критика морала описивати у чему се аутентичан песнички текст разликује „од одређеног стандарда", тако би и преводилац морао да буде у стању да објасни „у чему се састоји особеност једног стиха", што значи „његовог одступања од одређеног језичког стандарда".[1796] Значење и стилска особеност једног стиха тиме постаје заједнички домен оба искуства – и књижевнокритичког и преводилачког. Међутим, додаје Мишић, како су поетички обрасци некад интернационални, а некад не, те се за одређене песнике не може наћи одговарајући корелат на језику на који се његова поезија преводи, преводилачко искуство неминовно човека „уводи у једну нову област књижевног истраживања, коју бисмо могли назвати компаративном стилистиком", која би омогућила да се превазиђу баријере између иначе некомпатибилних језика, али и између језика тзв. великих и тзв. малих литература. А то је потребно и да би се унапредила домаћа поезија јер „ни ми сами нећемо бити у стању да правилно оценимо нашу поезију све док се она не појави на заједничкој трибини свих песника света"[1797]. Да би тамо доспела, потребан је, истиче Мишић, заједнички труд преводилаца и компаратиста. Мишић није детаљније означавао шта значи та заједничка трибина свих песника света, и шта је омогућава, осим одвећ апстрактнијег језика модерне поезије. Ипак, сама чињеница да критичар који заговара историјско осећање и повезивање са традицијом истовремено захтева и постојање једног широког компаративног контекста показује дубље разумевање универзалности које са митско-традицијским није у опреци. Као што су древни архетипски симболи универзални на цивилизацијском нивоу, тако би могла бити и модерна поезија у својим најширим дометима.

У том смислу би требало разумети и његово позивање на европску литературу из текста „Песничко и митско искуство", објављеног у *Политици* од 17. 12. 1967. Иако овај есеј понавља његове кључне тезе о предмодерним традицијама и значају мита за савремену књижевност које је писао претходних година, његов значај је у томе што их синтетише на једном месту. Међу таквим, синтетичким дефиницијама јесте и она о европској књижевности: „Саздана на митским основама грчким и римским, европска литература се, још од пресократовских времена, развијала у знаку све већег рационализовања митова, све бржег удаљавања од

[1795] *Исто*, стр. 202.
[1796] *Исто*, стр. 204.
[1797] *Исто*, стр. 207.

њиховог културног значења."[1798] Са овом особином европске књижевности, која се може довести у везу са коренима онога што је Мишић називао техничком цивилизацијом, треба повезати и врло важну почетну синтетичку мисао овог есеја: „Одвојена од ритуала и претворена у писану реч, митска предања изгубила су свој сакрални значај и постајала све више наративни обрасци у које су људи слагали своја историјска искуства."[1799] Митско искуство, које је откривао пишући о Растку Петровићу а продубљивао пишући о театру, тиме постаје неодвојиво од ритуалног смисла – односно холистичке схваћене целине којој, аналошки, одговара особина модерне поезије да обухвати тоталитет човекове егзистенције. Да би то могла, поезија, што је такође Мишић више пута писао, мора синтетизовати мит у песничку слику. Зато празнину насталу демитологизацијом, рашчаравањем света, „испунила је метафора. Она се осамосталила до те мере да је потиснула све друге облике сликовитог изражавања и достигла, тако рећи, митске размере."[1800] Због тога модерно песничко искуство не може ићи путем којим је ишла цивилизација – рационализацијом митског искуства, већ мора „потећи са нових, ирационалних извора да би стекло митске димензије"[1801].

Као песници који су то већ остварили, синтетизовали у свом делу митско, историјско, али и језичко искуство, Мишић је поново апострофирао Милоша Црњанског, Растка Петровића и Милана Дединца у тексту „Три млада песника". Иако се сам наслов текста може тумачити као алузија на есеј Марка Ристића „Три мртва песника", заправо је анализа односа новитета њихових песничких поетика и укупне стваралачке биографије. Отуда, у делу о Црњанском, оцена да су *Сеобе* „врхунска књига његове песничке зрелости"[1802], иако је шест година пре Мишићевог текста овај аутор објавио *другу књигу Сеоба*. Међутим, ако се још и може прихватити оцена да овај познији роман нема у себи лирски квалитет првог, свакако остаје загонетно зашто је Мишић прескочио „Ламент над Београдом", сем уколико је до краја остао доследан тези да је лиричност Црњанског неспојива са модернистичким поетикама друге половине 20. века.

Што се Растка Петровића, Мишић је широку аргументацију из дужег есеја о њему свео на једну прегнантну реченицу: „Песник младићства, он није умео да буде песник зрелости."[1803] У дужем есеју, пак, овакву оцену допуњује закључак о синтетичкој вредности Петровићевог укупног стваралаштва, коју омогућују есеји и проза. Овде, пошто је реч само о песничком делу, овај други део разумевања његовог дела је изостао.

Због тога је у књижевноисторијском смислу најобухватнија оцена о делу Милана Дединца. Она, у суштини, представља продужење основне аргуметнације из осврта на њега у Антологији српске поезије, што значи да ће се Дединчево дистанцирање од младалачке поетике тумачити не као напуштање поезије већ као удаљавање „од поетике надреализма" и приближавање „традиционалнијим песничким обрасцима" у збирци песама из заробљеништва.[1804] Због тога се у закључку овог текста Мишић поново окреће питању односа младости, књижевне културе и дубље интелектуалне вредности поезије. Наводећи да су је сва тројица песника имали, иако су у својим млађим остварењима ритмом и мелодијом својих стихова постигли готово револуционарни преврат, што их повезује са једном стереотипном визијом песништва младих у целини, стиче се утисак да је овај доцнији текст о лиричарима о којима је већ рекао своју најважнију реч више упућен младим ауторима те, 1968. године. Без намере да пише негативне књижевне критике, Мишић је на примерима књижевноисторијски потврђених фигура заправо рекао шта мисли о младим песницима тренутка у ком пише.

Због тога је у теоријском смислу, али и из перспективе његових познијих есеја, важнији текст „Поезија и будућност". У њему он из перспективе односа према будућности прво тумачи

[1798] *Исто*, стр. 210.
[1799] *Исто*, стр. 208.
[1800] *Исто*.
[1801] *Исто*, стр. 211.
[1802] *Исто*, стр. 259.
[1803] *Исто*, стр. 260.
[1804] *Исто*, стр. 261.

дотадашње правце у међуратној и послератној поезији, одређујући надреализам као становиште да је „поезија будућност света", док је соцреализам сматрао да је „будућност поезија света".[1805] Обе струје биле су, додаје Мишић, на различите начине „склоне идентификовању поезије и будућности"[1806], било да су пројектовале будућност у поезију или поезију у будућност. Међутим, и једну у другу је будућност демантовала па сада (1967) припадају прошлости.

Након Другог светског рата, појавиле су се друге песничке струје, које је Мишић назвао поезијом апокалипсе, као песимистичке у погледу будућности не само поезије већ и човека. Ипак, како време непрекидно протиче, Мишић није сигуран да будућност можда неће „помрсити рачуне и онима који у њу не верују"[1807]. Овакво осећање будућности, које подразумева да је новитет садашњости традиције будућности (јер ће неминовно припадати једном прошлости) заправо је проистекло из осећања историјског континуитета. Примењено на будућност, оно производи скепсу како према утопијским, тако и према антиутопијским песничким програмима. Због тога Мишић позива на разумевање шта песнички позив одиста јесте, јер предвиђање будућности или писање у њено име није – пошто то припада пророцима или идеолозима: „Прави песников позив није ни да разуме свет, ни да га мења, већ да га прославља, онако као што су га прослављали градитељи споменика на овим обалама [Аутор мисли на Охридско језеро, нап. Н. М.], на обалама Нила или обалама Ганга."[1808] Прослављање света, као једна варијанта његове сакрализације, тиме обједињује модерну поезију са предмодерним ритуалним карактером књижевности. Оно надомешћује недостатак синкретизма у уметности, сажимајући га у песничку слику или метафору. Мишић из такве, свевременске перспективе позива да се сви говори о будућности започну „једним свеобухватним погледом на споменике из прошлости који нас одасвуд окружују и опомињу да уметност почиње да живи правим животом тек кад се ослободи временских неспоразума"[1809]. Тиме је он коначно утврдио, одбацујући будућност као категорију мишљења о поезији, свој кључни став о традицији: Елиотов истовремени низ песника од Хомера до 20. века овде се показује као превладавање временске ограничености, а антипериодизацијски приступ из *Антологије српске поезије* доводи до врхунца. Поезија постоји, завршава Мишић, само „зато да би пронела кроз мене временске духовне константе, истоветност усред разноликости, чудесну трајност трошних и пролазних облика, небески одсјај на лицу света"[1810].

Овај текст Мишић је ставио на структурно повлашћено, последње место у *Критици песничког искуства*. Пре њега, налази се текст „Време јарости и игара", објављен у јунском броју *Књижевности* 1969, а потом у скраћеном и измењеном виду (у односу на канонску верзију) под насловом „Homo ludens i homo politicus не чине читавог човека" и у *Књижевним новинама* од 1. 11. 1971, као реферат са Међународних октобарских сусрета писаца. Његов реферат био је део сесије под називом „Авангарда – непрекидна свежина света", а модератор је био Душан Матић. У односу на верзију која ће се касније наћи у књизи, овај реферат се незнатно разликује. Текст је истоветан у четири последња параграфа дуже верзије, док у *Књижевним новинама* постоје још два, у којима се Мишић изјашњава против одређених појава у књижевности и политици које ће постати карактеристичне за постмодерно доба, али како излазе из чисто књижевних проблема, није их унео у књигу.

Текст „Време јарости и игара" структуриран је на основу два супротстављена пола – соцреализма и надреализма, којима одговарају човек политике и човек игре (отуда и наслов краће верзије). Непосредни повод за настанак рада као да је наслеђе револуције из 1968. године: „На помолу је нови талас јарости и игара. Жестићемо се, изгледа, наново, у речи и

[1805] *Исто*, стр. 316.
[1806] *Исто*, стр. 317.
[1807] *Исто.*
[1808] *Исто.*
[1809] *Исто.*
[1810] *Исто*, стр. 318.

слици, на беду и неправду, на силнике и развратнике, на лажљиве и лицемерне, на књижевнике и фарисеје."[1811] Из овога не треба закључити да је Мишић заузео конзервативна културолошка становишта, већ да је у духу нове леве мисли, која се кроз постструктурализам и нову ангажовану уметност појављивала и у књижевности, антиципирао стару инструментализацију уметности, против које се борио након 1950, али којој је и силом прилика служио пре тога. Зато нову епоху он своди на нешто што је већ виђено: „Све је то једна иста прича, пуна буке и беса, коју прича један исти човек."[1812]

Зато и истиче да није „случајно што су се надреалистичка и социјална уметност коначно нашле заједно у музеју, и поред свих својих породичних свађа"[1813]. Цинична метафора породичне свађе, која посредује чињеницу да је сукоб надреалиста и соцреалиста суштински био сукоб унутар исте политичке опције, показује да је овим, испоставиће се последњим текстом који је написао, Мишић коначно разоткрио културнополитички смисао свог модернистичког програма – као што смо показали у претходним поглављима, његов циљ је био ослобађање српске књижевности из диригованих оквира ове расправе, што је ослобађа и од служења политици у ширем смислу. Ново време, међутим, као да поништава резултате те борбе. Зато упозорава оне који ће поново прихватити игру између књижевности и политике да на том пољу нема ничег новог: „Савремени играч морао би бити свестан да игра игру која није његова. Он само понавља оно што око себе види: буку и бес."[1814]

Надреализам и соцреализам, примећује Мишић, одавно су део прошлости, а њихове радикалне стратегије постале су део неаутентичне свакодневице: „Утопили су се у малограђанштини и конформизму. Дадаистичких игара малограђани се, на једној половини света, већ увелико играју, а на другој половини социјално литерарни гнев већ се одавно преобразио у малограђанско блаженство социјалистичког реализма."[1815] Пошто су оба ова пола неаутентична јер су анахрона, постоји могућност њиховог уједињења: „Додајте поп-арту мало патетике, а соц-арту мало хумора, и видећете како ће две велике силе убрзо наћи заједнички језик у уметности. Малограђани свих земаља ујединиће се"[1816]. У том смислу, будућа победа потрошачког друштва крајем хладног рата као да ће учинити тачним Мишићево предвиђање.

Ако смо већ наговестили, пишући о тексту „На вест о смрти човековој", да Мишић теоријска дела која припремају постмодернизам врло негативно оцењује, онда се може сматрати, на основу овог текста, да не би значајно другачији био и његов суд о одређеним видовима ангажованих књижевности који су се јавили након револуције из 1968 – постколонијалној или феминистичкој књижевности као видовима функционализације литературе.

Насупрот ова два пола, човеку политике и човеку игре, Мишић у помало патетичном тону претпоставља човека иноватора (homo novus), у чијем опису није тешко препознати културолошки идеал изведен из његовог модернистичког песничког програма. То је онај „који је за љубав, не за мржњу створен, за градитеља, не за коцкара. Верује да живот није лудакова прича, да свет у коме владају бука и бес није прави песников завичај, да игра и гнев нису његов једини позив, да homo duplex није право име за човека."[1817] У крађем тексту он ће спецификовати на шта је тачно мислио. Спој соцреализма и надреализма, који се у књижевности огледао у једном хибридном стилу, „у којем се тобож играло, а све се политички мислило, унутрашњи монолог служио је као говорница, а надреалистичке слике као

[1811] *Исто*, стр. 307.
[1812] *Исто.*
[1813] *Исто*, стр. 308.
[1814] *Исто*, стр. 309.
[1815] *Исто*, стр. 310.
[1816] *Исто*.
[1817] *Исто*, стр. 311.

говорнички украс”[1818] Мишић је иронично назвао социјалистичким модернизмом, што је доста слично дефиницији социјалистичког естетизма Свете Лукића[1819]. Међутим, и таква књижевност 1971. већ је део прошлости, а оно што је „тада био социјалистички модернизам, то је данас нова левица. Homo ludens и homo politicus нису више апологети; постали су критичари.”[1820]

Појам нове левице има врло широко значење, које сеже од еврокомунизма, насталог као одговор левице на бруталност совјетске инвазије Чехословачке 1968, па до француских нових филозофа (међу којима је најпознатији Анри Бернар Леви) али га свеједно карактерише премештање акцената са класне борбе на заштиту широке палете мањина (етничких, сексуалних и сл.) који је у наше време достигао врхунац у тзв. воук (пробуђеном) покрету. Насупрот свему томе, Мишић истиче да ће homo novus живети, „као и увек, другде. Где их бучни и јаросни не траже. На местима врлетним и непривлачним, где тек почиње права игра, у мирном средишту света који се окреће.”[1821] Интегрални човек, као и аутентични песник из „Савремености и традиције”, тиме опет одговара фигури бога као непокретног покретача.

На овом месту немамо простора да шире образлажемо ову тему, али је занимљиво да се све већа присутност ангажованости види чак и из текста Данила Киша „Homo poeticus, упркос свему”, из 1980, када аутор *Енциклопедије мртвих* пише: „Јер тај принцип – што га, треба признати, и ми сами – на основу којег књижевност мора бити ангажована или више није књижевност, показује само до које је мере политика продрла у све поре живота и бића, како је све поплавила као каква баруштина, и до које је мере човек постао једнодимензионалан и сиромашан духом”[1822]. Ако Киш, као писац који је свој ауторски проседе добрим делом изградио на појму ангажованости, увиђа да је политизација литературе узела превише маха, онда се Мишићево упозорење чини још далекосежнијим.

Зоран Мишић од овог текста, 1971. па до смрти 1976. године није више објављивао нове текстове. Као што смо навели, исте године појавила се његова коначна, канонска књига *Критика песничког искуства*. Као што је *Антологију српске поезије* састављао методом елиминације, може се рећи да је тако састављао и своје књиге. У односу на претходну књигу, *Реч и време I–II*, ова је још сажетија у погледу текстова који су настали у другој и трећој фази његовог стваралаштва, али је задржан и доследно примењен тематски принцип.

Укупно, књига има десет поглавља и 39 текстова. Прво поглавље зове се „О смислу и бесмислу” и чине га само два текста (из претходне књиге изостављени су „Прво је: нека свако зна шта хоће! и „Нека критичари проговоре и о литератури”, а редослед преостала два је промењен). Уз истоимени, то је још само „Панике и снови”. Друго поглавље, „Искушења поезије” чини седам књижевних критика које су у претходној књизи биле сабране у два („Примери и поводи” и „Два песника”). У односу на ту књигу, изостављена је „Поезија градског амбијента” и „Бранко и ми”.

Затим следи поглавље „Међу јавом и мед сном”, које садржи истоимени есеј и рад о Лази Костићу. Поглавље из претходног издања („Две антологије”) сажето је у „Један век српске поезије” које садржи само предговор *Антологији српске поезије*. У односу на претходну

[1818] Зоран Мишић, „Homo ludens i homo politicus не чине читавог човека”, *Књижевне новине*, 01. 11. 1971, стр. 3.

[1819] Лукић подвлачи да је естетизам одговарао тадашњој културнополитичкој клими, означивши је „књижевним животом”: „Естетизам је, пре свега, израз одређене климе у књижевном животу, у којој се подвлачи ’књижевни моменат’ књижевности и слободније истражују најразличитије изражајне могућности, у којој се асимилују модерна светска искуства и запостављају главобољна питања комуникације са читаоцем и комуникативности уопште, у којој литература, у неку руку, постаје сама себи тема и сама себи сврха. Почетком педесетих година уочава се изразита подударност између карактера књижевнога живота и карактера књижевних дела која се у то доба стварају.” (Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965). Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*, Beograd, Prosveta, 1968, str. 49.)

[1820] Зоран Мишић, „Homo ludens i homo politicus не чине читавог човека”, *Књижевне новине*, 01. 11. 1971, стр. 3.

[1821] *Исто*.

[1822] Danilo Kiš, *Homo poeticus. Sabrana dela Danila Kiša, knj. 9*, Beograd, Prosveta, 2006, str. 85.

књигу, потпуно је изостављено поглавље „Прилике", што у коначници значи да су сва три текста који реферишу на контекст југословенске књижевности у књизи из Кола Српске књижевне задруге, као последњој ауторској вољи, изостављени.

Текстови који су објављени у *Реч и време II: Песничко искуство* у потпуности су пренети и овде, али у битно различитом поретку који показује да је други том претходне књиге постао суштински једно поглавље нове. Поглавље „Песничко искуство" обухвата текстове „Певање и мишљење", „Језик и поезија", „Музика и поезија", „Наука и поезија", „Театар и поезија", „Смисао Бекетовог театра", „Хумор и поезија", али и три новија: „Песничко и критичарско искуство", „Песничко и преводилачко искуство", „Песничко и митско искуство". Затим следи поглавље „Савременост и традиција", које преузима улогу претходног поглавља „Поезија и традиција", уз благу промену значења која има шири теоријски значај, иако су у њему заступљени, у истом поретку, истих шест текстова, уз додатак два: „Сценски наговештаји у нашој старој књижевности" и „Три млада песника".

На крају се налазе четири краћа поглавља. Прво је „Путеви фантастике" које садржи сва четири есеја о овом феномену, затим и „Човек у свету технике" у коме се следећим редоследом налазе есеји о техничкој цивилизацији: „Уметност и техника", „Човек у свету технике" и „На вест о смрти човековој".

Хронолошки последњи текст који је написао, „Време јарости и игара" једини је садржај истоименог претпоследњег поглавља, док је „Поезија и будућност" стављена на симболичко последње место. Овакав редослед два есеја који су међусобно сродни, чак и допуњујући, показује да је онај са књижевнополитичком позадином Мишић ипак на крају оценио као мање важан од чисто теоријског, што је у складу са његовим теоријским становиштима о аутономији песничког текста као самосталне фикционалне творевине – фиктивном свету уместо одразу постојећег света.

Овом коначном редукцијом, у којој хронолошки принцип додатно уступа место тематском, Мишић је створио претпоставку за коначни књижевноисторијски суд о његовом делу. Ограничивши се на текстове који су настали тек 1951. године, он је дефинитивно нагласио да је оно најважније из његовог обимног рада садржано у свега две деценије – педесетим и шездесетим. Велике теме модерности и традиције, из којих су се постепено развијала промишљања о другим феноменима и изазовима друштва и културе у другој половини двадесетог века тако су постале његово трајно књижевно завештање, али и показатељ потенцијалних праваца даљег деловања једног, тада већ, интелектуалца чији живот је, с обзиром на потенцијале које је имао, ипак остао закинут – што Другим светским ратом и тоталитарним поретком након њега, што смрћу у педесет петој години. Остаје жал што је српска књижевност пред новим искушењима идеологизације свог дела, али и пред годинама када је „косовско опредељење" престало бити само песничко, била ускраћена за његов оштар, полемички став.

ЗАКЉУЧАК

Посматрано из перспективе његових књига, посебно канонске *Критике песничког искуства* (1976), књижевнокритичко и антологичарско дело Зорана Мишића има своје јасне и кохерентне обрисе. Кључне деценије његовог рада обухватају период од 1951. до 1971. године, а у те две деценије он је утицао на српску књижевност на више начина. Као један од водећих представника модерниста, он је полемиком са Миланом Богдановићем суштински показао како књижевна критика, која у том тренутку није имала адекватан појмовни апарат за разумевање модернистичке поезије, може постати сапутник савремених песничких токова. То је био важан моменат, јер је омогућио да се о модерној поезији, а преко ње и о другим видовима модерне књижевности, говори изван наметнутих теоријских модела који су потекли из левих политичких идеологија. Истовремено, његови текстови попут „Паника и снова" или „Још једно поподне са Малдорором" отворили су могућност промишљања односа савремене поезије према непосредној традицији и савремености. Модернистички песник је описан као фигура која достојанствено стоји пред злом и хаосом послератног света, обележеног империјалистичком политиком великих сила и покушајима насилног прекрајања успостављених граница, што је резултирало ратом у Кореји, трком у атомском наоружавању, интервенцијом СССР-а у Мађарској и сл. Са друге стране, убрзана индустријализација и урбанизација Југославије поспешивали су појављивање другачијег осећања света, а све те процесе није било, према Мишићевом мишљењу, могуће описати поступцима и облицима старијих стилских формација. Због тога је његова рана одбрана модернизма истовремено показала да савремени критичар, ако жели да донесе целовит закључак о поезији његовог доба, мора имати јасно изграђену свест о духу епохе у којој ствара, што је било његово становиште и у позним радовима попут „Песничког и критичарског искуства". Истовремено, одбрана модернистичке поезије није била једносмеран процес већ је захтевала полемику са заступницима конзервативнијих поетичких образаца, тзв. реалистима. Ова полемика имала је неколико слојева, од којих није сваки подједнако важан за сваку херменеутичку перспективу. Гледајући из перспективе времена у ком су се полемике модерниста и реалиста одвијале, евидентно је било да су најопштији оквири полемике били одређени од стране виших политичких инстанци, које су сферу културе посматрали у контексту спољнополитичке позиције комунистичке Југославије. Крлежине речи са Конгреса књижевника у Љубљани 1952. године, да је књижевност једна врста пропаганде пред светом, то најбоље показују. Због свега тога, било је врло тешко одвојити се, у теоријском смислу, од разумевања књижевности као одраза социјалистичког друштва – јер један од важнијих аргумената модерниста, па и самог Мишића у том тренутку, био да је модернистичка књижевност одраз специфичног југословенског социјализма. Тек на плану песничких поступака, међутим, била је могућа шире заснована слобода јер је модернизам отворио могућност језичких експеримената који су трајно утицали на еволуцију песничке форме у српској књижевности.

За разумевање те форме кључни су били Мишићеви есеји-критике о поезији Васка Попе и Миодрага Павловића, објављени 1953. године, за које с правом постоји консензус да представљају врхунце његових књижевнокритичких радова у ужем смислу. Међутим, паралелно са афирмативним и полемичким текстовима, у Мишићевом делу присутна је и негативна критика, која је најчешће била усмерена према лирици „меког и нежног штимунга", једној врсти интимистичке лирике која се након одбацивања соцреалистичке нормативне поетике појавила као симптом кризе српске књижевности. Модел који је био октроисан 1945. године од стране комунистичког режима већ након четири до пет година и званично је одбачен, али није постојао консензус око модела који ће га заменити. Мишић је ову врсту поезије најчешће описивао као анахрону јер баштини искључиво елементе романтичарске, парнасовске или у најбољем случају стражиловске поетике, које, по ауторитативном суду овог критичара, нису у стању да пренесу искуство модерног човека. У дубљем естетичком смислу,

овој интимистичкој лирици недостајала је објективација која би њену поруку чинила универзалном већ је већином описивала несублимирана емотивна стања која нису прелазила замишљене границе песничке субјективности.Парадокс је да је овакво песништво од стране заступника реализма описивано као објективно – јер је реферисало на јасно уочљиву стварност језиком који није одступао од говорне синтаксе и морфологије сем из прозодијских разлога – док је Мишић покушавао да покаже управо супротно. Свет у коме ствара песник половином двадесетог века превише је сложен да би интимистичка лирика била објективна или реалистична у суштинском смислу. Ипак, како је полемика модерниста и реалиста била рефлекс сукоба на књижевној левици пре Другог светског рата, било је неопходно ослободити модернистичку поезију како културолошког, тако и идеолошког и поетичког оквира у који је непрекидно усмеравана. Разлози за ово усмеравање били су, међутим, врло логични и тим пре изазовни за савлађивање. И на челу модерниста и на челу реалиста већином су били књижевници и књижевни критичари који су прву афирмацију доживели пре Другог светског рата, откада сеже и њихова блискост или припадност Комунистичкој партији Југославије. Најшири теоријско-поетички оквири како надреализма тако и соцреализма били су потпуно непримењиви на поезију Попине и Павловићеве генерације, и Мишић је то врло брзо и показао.

До ове промене долази када објављује програмско-теоријске есеје „Певање и мишљење" и „Међу јавом и међ сном". У том смислу није неважна чињеница да је есеј „Певање и мишљење" објављен исте године када и поменути прикази Попине *Коре* и Павловићевог *Стуба сећања*. Кључне тезе ових есеја потичу из асоцијативно усмерене примене поетеме Лазе Костића о поезији која спаја свесно и несвесно, рационално и ирационално, на одлике савремене књижевности. Као важан корак у аргументацији испоставља се да ова синтеза, коју само модернистичка поезија успева да оствари, једина може да прикаже тоталитет савременог човека и времена. Мишић је до ових ставова стигао на један унутрашње полемичан начин јер је сам феномен синтезе делимично дијалектички структурирао, тако да се шема теза – антитеза – синтеза може применити и на друга поља која се непосредно ослањају на питања модернистичке поетике. У том смислу, преузимање поетеме Лазе Костића, истовремено са откривањем дубљих слојева сећања и традиције у Попиној и Павловићевој поезији, упућује Мишића на питање књижевне традиције и историје. Зато он, након што је објавио своју прву књигу, *Реч и време* (спремљена за штампу 1953, али суштински објављена тек 1954. године) приступа припремама за састављање једног од својих најважнијих радова, *Антологије српске поезије* (1956). Тиме се почетак рада на антологији може датирати у време његовог боравка у Француској, посвећеног промовисању југословенске поезије у овој земљи. Сама антологија тако се испоставља као логичан наставак једног дужег процеса, тим пре јер јој претходи читава серија текстова у домаћој периодици који ће касније у тексту антологије бити присутни или као делови предговора или као делови основног текста.

Структурирана из модернистичке перспективе, она је истовремено отворила питање традиције. Доносећи избор оригиналних поетских личности а не најбољих песама, њена аргументација и смисао били су вишеструко субверзивни – не само у односу на *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића и њен парнасо-симболистички идеал него и у односу на постојеће књижевноисторијске периодизације. Уместо њих, Мишић је понудио елиотовски еволутивни низ од Његоша до Миодрага Павловића и Васка Попе, који је укључивао и одређене песнике, попут Стерије, чије дело је омогућавало да се историја српске лирике од половине 19. до половине 20. века сагледа на другачији начин. Континуитети који су оваквим поступком истакнути, између Стерије и Миодрага Павловића, или између Бранка Радичевића, Диса, Милана Дединца и доцније Стевана Раичковића, указали су књижевној јавности да је уместо периодизацијских подела могуће нашу књижевност ретроспективно посматрати кроз дубље везе између њених водећих стваралаца.

Проширивши на тај начин свој интерпретативни домен и на питања књижевне историје, он је покушао да модернистички поетички образац утемељи у прошлости и тиме га учврсти на један супстанцијалнији начин у односу на институционалне могућности – академске колико и

културнополитичке. Тиме је створио претпоставке да покуша примену овог обрасца и на југословенску књижевну заједницу – текстом „За јединствени југословенски критеријум" и *Антологијом савремене југословенске поезије* (1959) и прозе (исте године). Овај покушај, међутим, није уродио плодом, као и сви други покушаји Мишићевих преходника на овом плану (најпре Павла Поповића између два светска рата).

Ипак, рад на *Антологији српске поезије*, као и увиди до којих је дошао током њега омогућили су да се одсечније посвети питању односа традиције и модерности. У том смислу, као што је Лаза Костић био фигура која повезује различите традиције и епохе у *Антологији*, тако је Растко Петровић био кључни аутор за његово разумевање традиције. Оно јесте било условљено теоријским моделом Томаса Стернса Елиота, али је било блиско и становиштима међуратних аутора као што су Станислав Винавер или Тодор Манојловић. Откривајући Растка Петровића као песника синтезе модерног и традиционалног, Мишић је истовремено простор традиције отворио према митској древности, а не само према границама које у литературној повести оцртава Вукова реформа језика. У том контексту, низ његових теоријских есеја о традицији и савремености објављен након 1960. године може се посматрати и као једна дужа теоријска пролегомена за реафирмацију митског искуства у савременим поетичким облицима.

Њима је у програмском смислу претходила *Антологија српске књижевне критике* (1958) која је на критеријумима сличним као и *Антологија српске поезије*, тежила истом циљу – реафирмацији модерног мишљења о књижевности. Истовремено, предговор овој антологији, као текст који је обухватио и питање природе књижевнокритичког текста, постулирао је есеј као њен врхунац. У том смислу, есејистичка синтеза постаће од 1960. и главна преокупација самог Антологичара.

Досегнута синтеза, и у програмском и у садржинском смислу, омогућила је и отварање Мишићеве мисли и дела ка ширим просторима књижевности и културе. Један пол свакако представља есеј „Шта је то косовско опредељење", у којем је повезивањем једне од темељних матрица српске културе са митским и средњовековним наслеђем на ефективан начин дошао до врхунца синтезе којој је тежио – модерног и традиционалног, рационалног и ирационалног, митског и историјског. Са друге стране, откривање митске свести као најдубље књижевне прошлости коју модернизам враћа у постојање обележило је и Мишићево бављење фантастичном књижевношћу, које врхуни *Антологијом француске фантастике* (1968). Паралелно са проблемом фантастике, Мишић се посветио и питањима савременог позоришта, чији врхунац представља драмско приказање *Слово о светлости* (1967) које истовремено спаја више праваца Мишићевог деловања: спајање савремености и традиције, реафирмацију предмодерне књижевности као пут ка ресакрализацији света и превазилажење антиномија модерног театра.

Коначно, сам крај Мишићевог стваралаштва обележавају два парадигматска есеја, „Време јарости и игара" и „Поезија и будућност", који уз низ текстова о односу техничке и уметности маркирају врхунац његовог херменеутичког бављења односом речи и времена. Уочавајући промене које након револуције из 1968. године полако освајају домене политике, теорије и књижевности, Мишић поново стаје на праг одбране модернизма, али сада из позиције у којој пре није био – бранилац традиције у модерности сада је и сам постао заточник једне велике хуманистичке идеје са којом се време мимоишло.

Ипак, овакав, синтетички и кохерентни поглед на његово стваралаштво нужно мора бити проблематизован ако се његовом делу приђе на хронолошки, више књижевноисторијски начин. Тада се може видети да је његово интелектуално и теоријско формирање везано за сам крај међуратног периода и рад последње редакције *Српског књижевног гласника*. На његовим страницама, пишући о односу соцреалиста према Андре Жиду, Мишић је суштински формирао свој став према односу књижевности и идеологије, а негативним приказом есеја Миодрага Стајића посредно се определио и против наслеђа Богдана Поповића, годинама пре својих кључних програмских и теоријских радова. Тих година, преводећи поезију Стефана Малармеа, он је и назначио своје модернистичке изборе након Другог светског рата, који ће

се више потврдити у његовом уређивању библиотеке „Орфеј” издавачке куће „Нолит” него у самим текстовима.

Хронолошки приступ његовом делу омогућава и увид о суштинском дисконтинуитету у његовом раду у периоду од 1945. до 1949. Тада је и он, силом историјских и политичких прилика, писао из донекле ублажених соцреалистичких позиција, али не без наглашене педагошке реторике једне епохе у којој пракса никако није одговарала ригидним теоријским оквирима. Као критичар соцреалиста, Мишић је доследно пратио политику Агитпропа, али сама чињеница да је спремно напустио та становишта већ јануара 1950. показује да је њих заузимао искључиво из прагматистичких разлога. Ову чињеницу донекле је покушао да релативизује специфичним елиминационим приступом одабиру радова за своју прву књигу, из 1953. године, али она остаје више као сведочанство о једном времену пре него о једној личности.

Детаљнија анализа поступности његовог заузимања модернистичких становишта показује и утицаје које су на њега вршили надреалисти као есејистичари. Текстови Оскара Давича и Душана Матића о слободи песничког стваралаштва представљају почетком педесетих година непосредни контекст на којем се указује и Мишићева теоријска мисао, али само у почетку. Теоријски ослободивши модерну поезију од соцреалистичких, интимистичких и надреалистичких поетичких оквира он је ступио на поље идејне слободе које је омогућило да се, у компарацији са европским песничким и филозофским учењима, уочи његова сродност не само са делом Томаса Стернса Елиота већ и са водећим филозофским учењем тог доба – егзистенцијализмом. До њега он долази преко појма аутентичности, што га неминовно доводи и до питања метафизике, идеолошки, али и филозофски проказаног у том тренутку. Зато њено место у Мишићевом теоријском систему (при чему ову синтагму треба разумети у најширем могућем смислу) заузима традиција, као једини извор вредности који савремени песник може супротставити нихилизму епохе и историјског тока. Појам традиције, пак, Мишића усмерава ка специфичном, предмодерном осећању сакрализације света, који тиме постаје кључни допринос поезије неопходном „оздрављењу” човека и њено последње оправдање.

Из те перспективе, појављује се и неопходност нове оцене његове повезаности са концептом аутономије књижевноуметничког дела. Иако на спољашњем плану његова борба за ослобађање књижевности од служења политици (националној колико и социјалној) непосредно доприноси артикулацији аутономије уметничког текста, захтев за духовним оздрављењем донекле проблематизује ту монохроматску поставку. Ако је књижевна традиција, као веза савремености и митске свести, одбрана савременог човека од нихилизма, онда се не може не поставити питање да ли је њена сврха у осмишљавању људске егзистенције а не само у креацији фикционалног света? У том, културолошком слоју Мишићевог дела, које се није развило до краја јер се том крају, односно врхунцу испречила преурањена смрт, данас би се могао препознати његов суштински значај за историју српске културе, а не само књижевности. Опрезан према политичким импликацијама својих текстова, Мишић на овим значењима својих радова није нарочито инсистирао, али као што је он указивао на метафоричке претке модернистичких писаца, тако и савремена истраживања, оријентисана на проналажење традиције у дискурзивним оквирима који јој нису наклоњени не могу а да не пронађу дело Зорана Мишића као фактора синтезе између предмодерне, модерне, међуратне и поратне српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

I

1. Мишић Зоран, „Леконт де Лил”, *Дом и школа*, 3/1938, стр. 47–48.
2. Mišić Zoran, „Poezija Alfreda de Vinjia”, *Dom i škola,* 5/1938, str. 44–50.
3. Мишић Зоран, „К. Рацин: Бели мугри, песме”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1940, стр. 236.
4. Мишић Зоран, „Мишљења о Андре Жиду”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1940, стр. 296–299.
5. Мишић Зоран, „’Маргиналије’ Миодрага Стајића”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 6/1940, стр. 619–624.
6. Мишић Зоран, „Поводом ’Дневника’ Андре Жида”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 3/1941, стр. 156–158.
7. Мишић Зоран, „Помен”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1941, стр. 269–270.
8. Мишић Зоран, „Једна књига препева са француског”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 6/1941, стр. 466–471.
9. Мишић Зоран, „Дневници из народноослободилачке борбе”, *Младост*, 1/1945, стр. 81–82.
10. Мишић Зоран, „О културној страни омладинских листова”, *Младост*, 1/1945, стр. 99–100.
11. Мишић Зоран, „Стриплитература на тржишту”, *Младост*, 1–2/1946, стр. 84–86.
12. Мишић Зоран, „Теме које очекују наше младе писце”, *Младост*, 3/1946, стр. 44–50.
13. Мишић Зоран, „Филмови о шпијунажи”, *Младост*, 3/1946, стр. 96–97.
14. Мишић Зоран, „Наши књижевни часописи”, *Младост*, 4–5/1946, стр. 97–100.
15. Мишић Зоран, „Књижевне вечери на Правном факултету”, *Младост*, 6/1946, стр. 99–100.
16. Мишић Зоран, „Рад литерарне секције Омладинског културног друштва ’Иво Лола Рибар’”, *Младост*, 11/1946, стр. 91–93.
17. Мишић Зоран, „Иван Цанкар. За добро народа”, *Младост*, 1–2/1947, стр. 121–124.
18. Мишић Зоран, „Стендал и Балзак на нашем језику”, *Младост*, 3/1947, стр. 24–31.
19. Мишић Зоран, „Молијер на нашој позорници”, *Младост*, 4/1947, стр. 87–90.
20. Мишић Зоран, „’Отело’, трагедија Виљема Шекспира”, *Младост*, 6/1947, стр. 82–89.
21. Мишић Зоран, „Неколико напомена о почетничким радовима”, *Младост*, 7–8/1947, стр. 98–110
22. Mišić Zoran, „Konstantin Simonov: ’Rusko pitanje’”, *Mladost*, 10/1947, стр. 85–87.
23. Мишић Зоран, „’Ми подржавамо Француску’”, *Младост*, 10/1947, стр. 87–88.
24. Mišić Zoran, „’Poslednja noć’”, *Mladost*, 12/1947, str. 99–100.
25. Мишић Зоран, „Једна апологија робовласничког поретка на нашем језику”, *Наша књижевност*, 1/1948, стр. 49–56.
26. Mišić Zoran, „Zbirka nesavremene poezije (Radoje Radovanović: ’I vekovima tako…’)”, *Književne novine*, 23. 03. 1948, str. 4.
27. Mišić Zoran, „Martovski broj časopisa ’Mladost’; Najnoviji broj časopisa ’Stvaranje’”, *Književne novine*, 20. 4. 1948, str. 4.
28. Mišić Zoran, „Aprilski broj ’Letopisa Matice srpske’”, *Književne novine*, 27. 4. 1948, str. 6.
29. Mišić Zoran, „Jedan omladinski časopis”, *Književne novine*, 11. 5. 1948, str. 4.
30. Mišić Zoran, „Tri knjige Novaka Simića”, *Književne novine*, 8. 6. 1948, str. 4.
31. Mišić Zoran, „O literarnom programu našeg radia. Pitanja za diskusiju”, *Književne novine*, 7. 9. 1948, str. 3–4.
32. Mišić Zoran, „Istina će, druže, pobediti!”, *Književne novine*, 21. 9. 1948, str. 3.
33. Мишић Зоран, „Приповетке Ериха Коша ’У ватри’”, *Наша књижевност*, 10/1948, стр. 692–694.

34. Mišić Zoran, „Pol Klodel, arhangel Mihailo i francuski padobranci u Indokini”, *Književne novine*, 9. 11. 1948, str. 2.
35. Mišić Zoran, „Jedan pogled na poeziju mladih”, *Književne novine*, 1. 3. 1949, str. 3–4.
36. Мишић Зоран, „Један поглед на поезију младих”, *Младост*, 4/1949, стр. 281–294.
37. Mišić Zoran, „’Kulturni radnik’. Organ Saveza kulturno-prosvetnih društava Srbije, *Književne novine*, 12. 4. 1949, str. 4.
38. Mišić Zoran, „Zabeleške o Balzakovog godišnjici”, *Mladost*, 5/1949, str. 351–355.
39. Mišić Zoran, „Marginalija o emisijama našeg radija”, *Književne novine*, 10. 5. 1949, str. 4.
40. Mišić Zoran, „’Pusta zemlja’ Siniše Paunovića”, *Književne novine*, 13. 9. 1949, str. 3–4.
41. Mišić Zoran, „Zabeleške na marginama jedne knjige o Oslobodilačkom ratu”, *Književne novine*, 25. 10. 1949, str. 3.
42. Mišić Zoran, „Septembarski brojevi naših književnih časopisa”, *Književne novine*, 15. 11. 1949, str. 4.
43. Мишић Зоран, „Два примера шаблонске критике на поезију младих”, *Књижевност*, 1/1950, стр. 78–80.
44. Mišić Zoran, „Књижевност”, *Književne novine*, 10. 01. 1950, str. 4.
45. Mišić Zoran, „Mladost”; „Izvor”, *Književne novine*, 17. 1. 1950, str. 4.
46. Мишић Зоран, „О ’жуборењу потока’ и ’току људског живота’, о Весни Парун и једној критици на њену збирку песама”, *Књижевност*, 2–3/1950, 239–261.
47. Mišić Zoran, „Dve zabeleške na maraginama majskog broja ’Mladosti’, *Književne novine*, 4. 7. 1950, str. 4.
48. Mišić Zoran, „Ivan Ivanji, ’Živeću uvek prolećem’”, *Književne novine*, 11. 7. 1950, str. 4.
49. Mišić Zoran, „Neka kritičari progovore i o literaturi”, *Književne novine*, 3. 4. 1951, str. 1.
50. Mišić Zoran, „Prvo je: svako neka zna šta hoće”, *Književne novine*, 17. 4. 1951, str. 1.
51. Mišić Zoran, „Panike i snovi”, *Književne novine*, 17. 7. 1951, str. 3.
52. Mišić Zoran, „Major Bauk”, *Film*, 16. 10. 1951, str. 3.
53. Mišić Zoran, „Pozorište i film”, *Film*, 01. 11. 1951, str. 4, 7.
54. Mišić Zoran, „Avantura u literaturi i na filmu”, *Film*, 01. 12. 1951, str. 3.
55. Mišić Zoran, „Kamera koja ne snima doživljaj”, *Film*, 15. 12. 1951, str. 3.
56. Мишић Зоран, „О смислу и бесмислу, о лирици ’меког и нежног штимунга’, о једној чежњи и једном говору на свим језицима света”, Младост, 2–3/1952, стр. 113–128.
57. Mišić Zoran, „’Težak put’lakog žanra”, *Film*, 15. 3. 1952, str. 7.
58. Mišić Zoran, „Još jedno popodne sa Maldororom”, *Svedočanstva*, 14. 6. 1952, str. 14.
59. Mišić Zoran, „Ipak se kreće”, *Svedočanstva*, 12. 7. 1952, str. 13.
60. Mišić Zoran, „Nekoliko ’nehajnih’ asocijacija o Branku Ćopiću, realizmu, iracionalizmu, modernistima i ostalim ’vukodlacima’, a u vidu odgovora Zoranu Gavriloviću”, *Svedočanstva*, 6. 9. 1952, str. 5–6.
61. Мишић Зоран, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953.
62. Mišić Zoran, „Naša savremena literatura – najbolje što imamo”, *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 4.
63. Mišić Zoran, „Među javom i među snom”, u: *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije*, Beograd, Savez književnika Jugoslavije, 1955, str. 121–132.
64. Mišić Zoran, „Branko Radičević (Zelenilo pod snegom. Iz *Antologije srpske poezije*)”, *Književne novine*, 13. 5. 1956, str. 8.
65. Mišić Zoran, „Oko jedinstvenog jugoslovenskog kriterijuma”, *Delo*, 12/1956, str. 1687–1692.
66. Mišić Zoran, *Antologija srpske književne kritike*, Beograd, Nolit, 1958.
67. Мишић Зоран, „О младима јуче и данас”, *Видици*, 1–2/1960, стр. 1, 7.
68. Мишић Зоран, „О певању и мишљењу, опет”, *Политика*, 20. 5. 1962, стр. 17.
69. Mišić Zoran, *Antologija srpske poezije*, 2. izdanje, Beograd, Nolit, 1963.
70. Мишић Зоран, *Реч и време I: Искушења поезије*, Београд, Нолит, 1963.
71. Мишић Зоран, *Реч и време II: Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963.
72. Мишић Зоран, „Песник је један залудни маг”, *Борба*, 01. 9. 1963, стр. 10.

73. Мишић Зоран, „Три млада песника”, *Књижевност*, 5/1968, стр. 463–466.
74. Мишић Зоран, „Homo ludens i homo politicus не чине читавог човека”, *Књижевне новине*, 01. 11. 1971, стр. 3.
75. Мишић Зоран, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976.

II

76. „Биљешке о аутору”, Миодраг С. Лалевић, *Епска и лирска народна поезија Васојевића*, Андирјевица, „Комови”, 2000, стр. 81–83.
77. „Зоран Мишић”, *Енциклопедија Српског народног позоришта*, доступно на: https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7397 (посећено 23. 03. 2025)
78. Аверинцев Сергеј, *Моја носталгија*, превеле Мирјана Грбић и Маја Јончић, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2021.
79. Алексић Милан, *Богдан Поповић и српска књижевност*, докторска дисертација, Филолошки факултет – Универзитет у Београду, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4067/Disertacija.pdf (посећено 17. 11. 2024)
80. Алексић Милан, *Критичарска акција Зорана Мишића*, Београд, Албатрос плус, 2023.
81. Бајчета Владан, *Борислав Михајловић Михиз: критичар и писац*, Нови Сад, Матица српска, 2021.
82. Бандић Милош И., „Критика наша насушна”, *Књижевне новине*, 20. 5. 1954, стр. 5.
83. Берлин Исаија, *Против струје: Есеји из историје идеја*, превела Радмила Настић, Панчево, Заједница књижевника Панчева, 1994
84. Богдановић Милан, *Критике*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1962.
85. Бодлер Шарл, „Réversibilité”, „Лезбос”, *Српски књижевни гласник*, 8/1939, стр. 460–463.
86. Бодлер Шарл, *Цвеће зла. Париски сплин*, превели Бранимир Живојиновић, Никола Бертолино и Борислав Радовић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
87. Божић Софија Д., „Божидар Ковачевић и историја”, *Philologia Mediana: годишњак за српску и компаративну књижевност*, 8/2016, стр. 43–59.
88. Велмар-Јанковић Светлана, „Последњи витез”, *Књижевне новине*, 15. 01–01. 02. 1997, стр. 11.
89. Видовић Жарко, *И вера је уметност*. *Дела, том 11*, Београд, Задужбина „Жарко Видовић”, 2021.
90. Винавер Станислав, *Громобран свемира*, фототипско издање, Београд, „Филип Вишњић”, 1985.
91. Винавер Станислав, *Надграматика: избор из есеја*, Београд, Просвета, 1963.
92. Винавер Станислав, *Чувари света*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1965.
93. Гароња Радованац Славица, „О адресату”, у: Клара Скерлић, *Мој живот са Јованом Скерлићем*, Нови Сад, Академска књига, 2021, стр. 257–260.
94. Глишић Миодраг, Поповић Александар, „Одговор Зорану Мишићу”, *Записи из књижевности и културе младих*, 3–4/1952, стр. 1–2.
95. Давичо Оскар, *Поезија, отпори и неотпори, Сабрана дела, књ. 5*, Београд – Сарајево, Просвета – Свјетлост, 1969.
96. Дворниковић Владимир, *Душа Балкана: есеји и чланци*, Београд, Catena mundi, 2023.
97. Делић Јован, „Косово и косовско опредјељење у поезији и критици”, у: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима, књ. 2*, ур. Валентина Питулић, Косовска Митровица, Филозофски факултет, 2010, стр. 367–380.
98. Деретић Јован, *Историја српске књижевности*, 3. издање, Београд, Sezam book, 2007
99. Деретић Јован, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, фототипско издање, Београд, Српска књижевна задруга, 2020.

100. Дожић Гаврило, *Мемоари српског патријарха Гаврила*, Париз, Richelieu, 1974.
101. Епштејн Михаил, *Есеј*, превела Радмила Мечанин, Београд, Народна књига, 1997.
102. Есхил и Софокле, *Одабране трагедије*, превео Милош Ђурић, Београд, Српска књижевна задруга, 1926.
103. Жданов А. А., „Речь на совещании деятелей советской музыки", доступно на: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/zhdanov-speech/ (посећено 01. 03. 2025)
104. Златковић Сања, *Књижевнокритичка мисао Зорана Мишића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2019, преузето са: https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158330605903323.pdf (посећено 29. 03. 2025)
105. Ибровац Миодраг, „Алфред де Вињи", предговор у: Алфред де Вињи, *Робовање и величина војничког позива*, Београд, Српска књижевна задруга, 1912, стр. V–XXXII
106. Јанковић Жељка, „Српско-француске просветне везе у периоду 1936–1940.", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолкло*р, 82/2016, стр. 119–137.
107. Јевремовић Миодраг, „*Коста Рацин: Бели мугри – песме*. Загреб, 1940", *Летопис Матице српске*, 354/1940, стр. 179–181.
108. Јовичић Миодраг, „Сећање на двојицу последњих предратних уредника *Српског књижевног гласника*", *Српски књижевни гласник*, трећа серија, 2/1993, стр. 111–115.
109. Јосиповић Јасна М., „Импресионистичка и стваралачка критика у српској књижевности прве половине 20. века", у: *Импресионистичка и стваралачка критика : зборник радова са првих Михизових сусрета (2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад, Матица српска; Ириг, Српска читаоница, 2023, стр. 63–98.
110. Јурковић Маријан, „Критика једне критике", *Савременик*, I/1, 1955, стр. 86–90.
111. Кајзер Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео Томислав Бечић, Нови Сад, Светови, 2004.
112. Којен Леон, „Напомене", у: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, превео Леон Којен, Београд, Чигоја, 2021, стр. 201–263.
113. Којен Леон, „Ракићево песништво данас", у: Милан Ракић, *Песме*, Београд, Чигоја штампа, 2015, стр. 173–263.
114. Кољевић Никола, *Теоријске основе нове критике*, Службени гласник – Академија наука и умјетности Републике Српске, Београд – Бања Лука, 2012.
115. Константиновић Изабела, „Трагом превода сонета, препева и традуколошких подухвата у једном часопису", у: *Сто година Српског књижевног гласника: Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметности – Матица српска, 2003, стр. 239–256.
116. Копарец Радивој, „'Напредне' и 'објективне' спекулације 'Српског књижевног гласника'", *Млада култура*, 6/1940, стр. 410–411.
117. Костић Душан, „Мистична папазјанија господина Божидара", *Млада култура*, 5/1939, стр. 342–343.
118. Костић Душан, „Српски књижевни гласник", *Млада култура*, 1/1939, стр. 61.
119. Лазић Лаза, „Један Србин у Паризу", *Млада култура*, 7. 10. 1954, стр. 1–2.
120. Лесковац Младен, „Поводом зборника 'Југословенска поезија'", *Књижевност*, 10/1949, стр. 306–314.
121. Лукић Света, „Мишићева одбрана поезије" у: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, Српска књижевна задруга, 1976, стр. VII–XXXII
122. Маларме Стефан, „Самртне муке", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 2/1941, стр. 115.
123. Маларме Стефан, „Сонети", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 4/1941, стр. 270–272.
124. Маларме Стефан, „Фауново пободне", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 2/1940, стр. 92–94.
125. Манојловић Тодор, *Огледи*, Београд, Српска књижевна задруга, 1944.

126. Маринковић Никола, „Поетика 'тамног' Шантића': разградња простора среће као предуслов аутентичности", у: *Песничке теме и поетички модели Алексе Шантића: зборник радова*, уредиле Сања Париповић Крчмар, Горана Раичевић и Зорица Хаџић, Београд – Требиње, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2017, стр. 245–260.
127. Маринковић Никола, „Рађање модернистичког књижевнокритичког обрасца: Зоран Мишић у 1950. години", у: *Импресионистичка и стваралачка критика : зборник радова са првих Михизових сусрета (2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад, Матица српска; Ириг, Српска читаоница, 2023, стр. 257–279.
128. Маринковић Никола, „*Српски песници између два рата* Борислава Михајловића Михиза и *Антологија српске поезије* Зорана Мишића: поређење по сродности", у: *Михизов век: зборник поводом стогодишњице пишчевог рођења (1922–2022)*, ур. Владан Бајчета, Нови Сад – Ириг, Матица српска – Српска читаоница, 2022, 194–198.
129. Микић Радивоје, „Ново схватање традиције", *Књижевне новине*, 15. 01–01. 02. 1997, стр. 12.
130. Милановић Жељко, Живанчевић Секеруш Ивана, *Увод у проучавање македонске књижевности I*, Нови Сад, Филозофски факултет, 2018.
131. Милин Мелита, „Приказање у шест слова", *Политика: додатак „Култура, уметност, наука"*, 23. 12. 2023, стр. 1–2.
132. Мимица Ватрослав, „О новој збирци пјесама Весне Парун", *Извор*, 9/1949, 580–585.
133. Мирковић Мирослав, „Студенти и модерна поезија", *Народни студент*, 27. 5. 1953, стр. 4.
134. Михајловић Михиз Борислав, *Критике и огледи 1*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2021.
135. Михајловић Михиз Борислав, *Критике и огледи 2*, Нови Сад – Ириг – Београд, Матица српска – Српска читаоница –Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2021.
136. Младеновић Живомир, „Миодраг Стајић: Маргиналије. Друга књига. Београд, 1940", *Летопис Матице српске*, 354/11–12. 1940, стр. 469–476.
137. Нервал Жерар де, „Делфика", *Српски књижевни гласник*, нова серија, 5/1940, стр. 422.
138. Нервал Жерар де, *Одабрана дела*, изабрао Зоран Мишић, превели Божидар Марковић, Станислав Винавер, Сима Пандуровић и Зоран Мишић, Београд, Нолит, 1956.
139. Николић Коста, *Српска књижевност и политика (1945–1991). Главни токови*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2012.
140. Павловић Миодраг, *Антологија српског песништва (XIII – XX век)*, Београд, Српска књижевна задруга, 1964.
141. Палавестра Предраг, *Антологија послератне српске поезије: 1945–1955*, Београд, Омладина, 1955.
142. Палавестра Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I, Нови Сад, Матица српска, 2008, стр. 193.
143. Палавестра Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II, Нови Сад, Матица српска, 2008.
144. Палавестра Предраг, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд, Просвета, 1972.
145. Пашић Феликс, „Бестселер у једном примерку", *Борба*, 10. 7. 1971, стр. 11.
146. Пековић Ратко, *Паралелна страна историја. Спорови о језику, нацији, литератури 1945–1990*, Београд, Албатрос плус, 2009.
147. Петровић Растко, *Народна реч и геније хришћанства: есеји*, Нови Сад, Соларис, 2008.
148. Пијановић Петар, *Српска култура 1900–1950*. Службени гласник, Београд, 2014.
149. Попа Васко, „Момчило Настасијевић" у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, 2. издање, Београд, Просвета, 1968, стр. 5–6.
150. Попов Јован, *Појмови, периоди, полемике: о неким недоумицама науке о књижевности*, Београд, Српска књижевна задруга, 2020.

151. Поповић Богдан, „Стефан Маларме, симболизам и други ’изми’”, *Српски књижевни гласник*, нова серија 6/1921, стр. 397–400.
152. Поповић Богдан, *Антологија новије српске лирике*, 10. издање, Београд, Српска књижевна задруга, 1956.
153. Поповић Павле, *Из књижевности III*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926.
154. Протић Миодраг Б., *Нојева барка I*, 2. издање, Београд, Српска књижевна задруга, 2000.
155. Протић Миодраг, „Примена једног схватања”, *Књижевност*, 3/1957, str. 265–274.
156. Протић Предраг, „Однос *Српског књижевног гласника* према тоталитарним идеологијама између два светска рата”, у: *Сто година Српског књижевног гласника: Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметности – Матица српска, 2003, стр. 389–405.
157. Радуловић Милан, *Класици српског модернизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995.
158. Раичковић Стеван, *Препеви. Сабрана дела Стевана Раичковића*, т. 9, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1998.
159. Ранчић Дуња, *Обликовање канона српске поезије у антологијама Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022, стр. 170–171, преузето са: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21235 (посећено 5. 02. 2025)
160. Ристановић Петар, *Илузија моћи: српски критички интелектуалци и комунистички режим*, Београд, Фондација Александар Невски, ИП Принцип, 2020.
161. Ристић Марко, „Зависи и не зависи (О поезији! Првенствено о поезији Растка Петровића и то поводом једног непогодног повода. Чему и коме и у коју сврху и зашто, опет?)”, *НИН*, 26. 11. 1961, стр. 9.
162. Самарџић Радован, „Косовско опредељење Срба”, *Књижевне новине*, 01. 7. 1989, стр. 4–5.
163. Самен Албер, „Елегија”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, 5/1940, стр. 344.
164. Секулић Исидора, *Записи о моме народу. Сабрана дела Исидоре Секулић књ. 5*, Нови Сад, Stylos, 2001.
165. Селенић Слободан, „Нихилистичка шема растегљивих граница”, *Борба*, 28. 11. 1957, стр. 5.
166. Селинић Слободан, *Књижевна дипломатија: Међународна сарадња југословенских писаца од средине педесетих до краја седамдесетих година 20. века*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2019.
167. Селинић Слободан, *Србија и језички сукоб у Југославији 1967*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2017.
168. Стајић Миодраг, „Право књижевне критике”, *Летопис Матице српске*, 344/1935, стр. 222–225.
169. Стевановић Г., „Права критика не трпи идолатрију”, *Борба*, 18. 10. 1974, стр. 14.
170. Тимотијевић Милош, *Драгиша Васић и српска национална идеја*, друго издање, Београд, Службени гласник, 2019.
171. Тимченко Николај, *Књижевност и догма*, Београд – Лесковац, Српска књижевна задруга – Задужбина „Николај Тимченко”, 2006.
172. Тошовић Ристо, *Поезија младих*, Београд, Ново поколење, 1948.
173. Трипковић Ђоко, „Спољни фактори и политичка кретања у Југославији 1945–1955”, *Историја једне утопије: 100 година од стварања Југославије*, књ. 2, ур. Бранимир Нешић, Срђан Петровић, Београд, Catena mundi, 2014, стр. 146–159.
174. Трифуновић Ђорђе, „Хронологија: Момчило Настасијевић” у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, 2. издање, Београд, Просвета, 1968, стр. 168–171.
175. Тркуља Јовица, „Предговор”, у: Слободан Јовановић, *Поруке и путокази: текстови Слободана Јовановића у листу* Порука, Београд, Catena mundi, 2020, стр. 5–14

176. Ћирић Биљана, „Идеолошка оријентација књижевне критике у часопису *Младост* (1945–1952)”, *Philologia Mediana : годишњак за српску и компаративну књижевност*. 5/ 2013, стр. 169–183.
177. Хамовић Драган, *Пут ка усправној земљи: Модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2016.
178. Христић Јован, *Еселји*, Нови Сад, Матица српска, 1994.
179. Цветковић Срђан, *Између српа и чекића 3. Отпор комунистичком режиму у Србији 1945–1991*, Београд, Catena mundi, 2021.
180. Црњански Милош, *Есеји и прикази*. Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
181. *Четврти пленум Централног комитета Комунистичке партије Југославије (3. и 4. јуна 1951)*, Београд, Борба, 1951.
182. Џаџић Петар, „Реч у времену”, *Видици*, 7/1954, стр. 1, 6.
183. Шекспир Вилјем, „Сунца и облаци”, *Српски књижевни гласник*, нова серија, LXII/1, стр. 23.

*

184. „Diskusija o referatu Miroslava Krleže”, *Svedočanstva*, 18. 10. 1952, str. 13–16.
185. „Jurković Marijan”, *Hrvatska enciklopedija*, доступно на: https://www.enciklopedija.hr/clanak/jurkovic-marijan (посећено 02. 03. 2025)
186. „O herojstvu i antiherojstvu”, *Svedočanstva*, 19. 4. 1952, str. 7–9.
187. Adorno Theodore, *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, 8th edition, London – New York, Routledge, 2008.
188. Arent Hana, *Šta je filozofija egzistencije?*, preveo Danilo N. Basta, Beograd, Dosije studio, 2013.
189. Berlin Isaija, *Četiri ogleda o slobodi*, prevele Vesna Danilović i Slavica Miletić, Beograd, Filip Višnjić, 1992.
190. Berlin Isaija, *Koreni romantizma*, preveo Branimir Gligorić, Beograd, Službeni glasnik, 2006.
191. Bertolino Nikola, „O kritici prevoda poetskih dela”, *Teorija i poetika prevođenja*, ur. Ljubiša Rajić, Prosveta, Beograd, 1981, str. 159–176.
192. Bogdanović Milan, „’Mladost’ broj 7–8, za juli–avgust”, *Književne novine*, 23. 12. 1951, str. 3.
193. Bošković Dušan M., *Stanovišta u sporu. Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960*, Beograd, Izdavački centar SSO Srbije, 1981.
194. Bošković Dušan, *Estetika u okuženju: sporovi o marksističkog estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Filip Višnjić, 2003.
195. Čolović Ivan, *Smrt na Kosovu polju: istorija kosovskog mita*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2016.
196. Dakić Mirela, „Pisati zazorno: Freud, Cixous, Derrida”, *Književna smotra*, 3/2020, str. 21–28. Доступно наа: https://hrcak.srce.hr/clanak/360597 (посећено 15. 3. 2025)
197. Davičo Oskar, „Marginalije povodom jednog vekovnog ljudskog sna i današnjih pregovora o primirju”, *Književne novine*, 10. 7. 1951, str. 1, 3.
198. Davičo Oskar, „Pismo”, *Svedočanstva*, 5. 4. 1952, str. 13–14.
199. Davičo Oskar, „Svetovnost i jedinstvo”, *Književne novine*, 27. 03. 1951, str. 1, 3.
200. Davičo Oskar, „Za celovitog čoveka i modernu književnost”, *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 7.
201. Desnica Vladan, *Progutane polemike*, Beograd, Stubovi kulture, 2001.
202. Dimić Ljubodrag, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, Rad, 1988.
203. Đurčinov Milan, „Kritičke inspiracije Zorana Mišića i nova makedonska književnost”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 227–238.
204. Egerić Miroslav, „Vasko Popa i Zoran Mišić”, *Delo*, 2/1979, str. 44–58.

205. Elil Žak, *Tehnika ili ulog veka*, preveo Nenad iz Erevona, Beograd, Aleksa Golijanin – Anarhija / Blok 45 i bratstvo iz Erevona, 2010.
206. Eliot Tomas Sterns, „Od Poa do Valerija", prev. Dušan Puvačić, u: *Rađanje moderne književnosti: Poezija*, priredili Sreten Marić, Đorđije Vuković, Beograd, Nolit, 1975, str. 294–303.
207. Eliot Tomas Sterns, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihajlović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 34.
208. Eliot Tomas Sterns, *The Idea of Christian Society*, London, Faber and Faber Ltd., 1939.
209. Fowlie Wallace, *Age of Surrealism*, Ohio, The Swallow Press and Wiliam Morrow and co., inc., 1950.
210. Franičević Marin, „O nekim negativnim pojavamau našoj savremenoj književnosti". *Republika,* 7–8/1947, str. 429–451.
211. Gavrilović Zoran, „Granice i okviri", *Književne novine*, 31. 8. 1952, str. 4, 6.
212. Gavrilović Zoran, „Još jedan 'branilac' realizma, *Književne novine*, 14. 9. 1952, str. 6.
213. Gavrilović Zoran, „Kritika i kritizerstvo", *Književne novine*, 16. 8. 1952, str. 3–4.
214. Gavrilović Zoran, „Ne postoje potpuno objektivne antologije", *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4.
215. Gavrilović Zoran, „Srpska književna kritika", *Književne novine*, 20. 6. 1958, str. 3.
216. Gligorić Velibor, „O ulozi naše literature između dva svetska rata", *Književne novine*, 6. 03. 1951, str. 1.
217. Gligorijević Branislav, *Kominterna, jugoslovensko i srpsko pitanje*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 1992.
218. Gojko Tešić, „Bibliografija Zorana Mišića", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 304–342.
219. *Grčke tragedije: Eshil, Sofokle, Euripid*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd, Dereta, 2019.
220. Hetrih Ivan, „Radio-drama – nova grana naše umjetnosti", *Književne novine*, I/35, 12. 10. 1948, str. 4.
221. Hristić Jovan, „Pažnje vredan pokušaj da se naša poezija osvetli na jedan nov način", *Književne novine*, 20. 01. 1957, str. 4.
222. Jeremić Dragan M., „Više teoretičar nego antologičar", *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4.
223. Jovanović Đorđe, *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*, Beograd, Naša stvarnost, 1940.
224. Kićović Miraš, „Prema Vukovoj reformi jezika", *Književne novine*, 15. 4. 1956, str. 7.
225. Kisić Čedo, „'Mladost' umorna od letova, tapka", *Književne novine*, 11. 5. 1952, str. 4.
226. Kiš Danilo, *Homo poeticus. Sabrana dela Danila Kiša, knj. 9*, Beograd, Prosveta, 2006.
227. Kokolari Martina, „Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog 'slučaja'", *Studia lexicographica*, 1/2015, str. 37–51.
228. Konstantinović Radivoje, „O prevođenju poezije", u: *Teorija i poetika prevođenja*, ur. Ljubiša Rajić, Beograd, Prosveta, 1981, str. 119–139.
229. Kovačević Božidar, „Ne samo najbolji pesnici nego jedino dobre pesme", *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4.
230. Krleža Miroslav, „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani", *Republika*, 10–11/1952, str. 207–243.
231. Krleža Miroslav, *Eseji. Knj. 5. Sabrana djela Miroslava Krleže*, Zagreb, Zora, 1966.
232. Kropotkin Petr, *Russian literature*, New York, McClure – Phillips & Co., 1905.
233. Kulenović Skender, „Avec un petite sourice", *Književne novine*, 14. 9. 1952, str. 4.
234. Lakarijer Žak, *Gnostici*, preveo Milojko Knežević, Čačak, Gradac, 2001.
235. Lasić Stanko, *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*, Zagreb, Liber: Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1970.
236. Lenjin Vladimir Iljič, *O književnosti*, preveo Dragiša Živković, Beograd, Rad, 1963.

237. Lukić Aleksandar, „Jaša Prodanović u Drugom svetskom ratu", u: *Intelektualci i rat 1939. – 1947.: zbornik radova s međunarodnog skupa Desničini susreti 2012. Dio 2*, ur. Drago Roksandić, Filozofski fakultet, Zagreb, 2012, str. 379–393.
238. Lukić Sveta, „Književna kritika u socijalističkom realizmu", u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 121–138.
239. Lukić Sveta, „Kultura, poezija, kriterijumi", *Delo*, 1/1957, str. 12–57.
240. Lukić Sveta, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965).Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*, Beograd, Prosveta, 1968.
241. Malarme Stefan, „Kriza stiha", prev. Radivoje Konstantinović, u: *Rađanje moderne književnosti: Poezija*, priredili Sreten Marić, Đorđije Vuković, Beograd, Nolit, 1975, str. 52–58.
242. Marino Adrijan, *Moderno, modernizam, modernost*, prevele Mariana Dan i Zoja Tomić, Beograd, Narodna knjiga, 1997.
243. Markovski Mihal Pavel, „Američki formalizam – new criticism", u: *Književne teorije XX veka*, ur. Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, Beograd, Službeni glasnik, 2009, str. 145–164.
244. Marks Karl –Engels Fridrih, *O književnosti*, preveo Jovan Popović, Beograd, Rad, 1961.
245. Matić Dušan, „Dogma i stvaralaštvo", *Književne novine*, 24. 4. 1951, str. 1.
246. Matić Dušan, „Poezija je neprekidna svežina sveta", *Književne novine*, 26. 12. 1950, str. 1, 4.
247. Mihajlović Mihiz Borislav, *Srpski pesnici između dva svetska rata*, Beograd, Nolit, 1956.
248. Milisavac Živojin, „'Za sebe' ili „za nas'?", *Književne novine*, 6. 01. 1957, str. 4.
249. Mitrev Dimitar, „Racin: A Part of the Development of the Macedonian National Culture", Култура/Culture, 1–2/2011, Skopje, pp. 7–17
250. Mladenović Tanasije, „Pravi poetski izraz ili 'revolucija' forme", *Književne novine*, 24. 4. 1951, str. 1.
251. Nado Moris, *Istorija nadrealizma*, preveo Nikola Bertolino, Beograd, BIGZ, 1980.
252. Palavestra Predrag, „Razmišljanja o kritici", *7 dana*, 3. 6. 1954, str. 9.
253. Pavlović Miodrag, „Kritičar Zoran Mišić", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 5–12.
254. Pavlović Miodrag, „Popodne u jednom dobu. Razgovor o dva filma i jednom pesniku", *Svedočanstva*, 31. 5. 1952, str. 3.
255. Peković Ratko, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.
256. Petar Šegedin, „O kritici", *Književne novine*, 17. 1. 1950, str. 1–2.
257. Petković Novica, „Mišićev prilog razvitku srpske poezije", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 181–221.
258. Petranović Branko, *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 3. Socijalistička Jugoslavije 1945–1988*, Beograd, Nolit, 1988.
259. Petrov Aleksandar, „Mišićeve književne bitke", u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 117–129.
260. Popović Jovan Sterija, „Slavenski jezik", *Književne novine*, 15. 4. 1956, str. 7.
261. Radak Dušanka (Jara Ribnikar), „Neka raste bujno i slobodno", *Književne novine*, 22. 5. 1951, str. 2.
262. Radojević Danilo, „Rotkovićeva odbrana crnogorske istorije i kulture", *Radoslav Rotković. Život i djelo*, ur. Aleksandar Radoman, Adnan Čirgić, Nikola Popović, Cetinje, FCJK, 2014, str. 37–39.
263. Radoslav Rotković, „Modernizam i moderno", *Tribina*, 1/1952, str. 14.
264. Ristić Marko, „Poezija kao metod saznanja i moralni čin", u: *Rađanje moderne književnosti: Poezija*, priredili Sreten Marić, Đorđije Vuković, Beograd, Nolit, 1975, str. 363–365.
265. Ristić Marko, „Sloboda kulture", *Svedočanstva*, 31. 5. 1952, str. 1–2.
266. Risto Tošović, „Neka i sami pjesnici progovore o literaturi", *Književne novine*, 13. 3. 1951, str. 1.

267. Rotković Radoslav„Kritika na malo i na veliko”, *Krugovi*, 1/1952, str. 75–80.
268. Ruhrberg Karlo, „Slikarstvo”, u: *Umjetnost 20. stoljeća. Prvi dio*, ur. Ingo F. Walther, prevele Dubravka Botica, Irena Kraševac, Suzana Sesvečan, Iva Sudec i Martina Žanić, Zagreb, V. B. Z., 2004.
269. Sofoklo, *Antigona*, preveo i komentare napisao Koloman Rac, Zagreb, e-Lektire, 2018, str. 16, преузето са: https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/sofoklo_antigonae.pdf (посећено 14. 3. 2025)
270. Solar Milivoj, „Klasici marksizma i književna kritika”, u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 17–32.
271. Stojnić Mila, „Razvoj socijalističkog realizma”, u: *Književna kritika i marksizam*, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković, Branislava Miljić, Predrag Palavestra, Beograd, Institut za književnost i umetnost – Prosveta, 1971, str. 80–108.
272. Šega Drago, „’Kriterij’ in resničnost”, *Naša sodobnost*, 10/1956, str. 957–960.
273. Šekspir Viljem, *Soneti i ostala poezija*, preveo Danko Andjelinović, Beograd, Kultura, 1963.
274. Šutić Miroslav, *Lirsko i lirika*, Beograd, Institut za književnost i umetnosti, 1987.
275. Tate Alen, *On the Limits of Poetry: Selected Essays 1928–1948*, New York, The Swallow Press – William Morow & Company, 1948.
276. *Teorija filma*, ur. Drušan Stojanović, Beograd, Nolit, 1978.
277. Timofejev Leonid, *Teorija književnosti*, prev. nep., Beograd, Naučna knjiga, 1948.
278. Todorov Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Beograd, Službeni glasnik, 2010.
279. *Treći kongres KPJ. Izvori za istoriju KPJ*, Beograd, Komunist, 1986.
280. Triling Lajonel, *Iskrenost i autentičnost*, preveo Branko Vučićević, Beograd, Nolit, 1990.
281. Urošević Vlada, „Kako preseći bob a sačuvati tajnu: o shvatanju fantastičnog kod Zorana Mišića”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 239–253.
282. Vinaver Stanislav, „Delo T. S. Eliota”, *Književne novine*, 28. 8. 1951, str. 2.
283. Vuković Đorđije, „Zoran Mišić”, u: *Zoran Mišić 1921–1976. Zbornik*, ur. Sveta Lukić, Đorđije Vuković, Jovan Hristić, Beograd, Nolit, 1978, str. 13–28.
284. Wordsworth Wiliam, *Evening on Calais Beach*, доступно на: www.englishverse.com/evening_on_calais_beach. (приступљено 13. 01. 2024)

III

285. „Архива НИН-ове награде: Добрица Ћосић – ’Корени’”, *НИН*, 21. 11. 2023, доступно на: https://www.nin.rs/nin-ova-nagrada/iz-arhive/41383/dobrica-cosic-koreni (посећено 21. 03. 2025)
286. „Архива НИН-ове награде: Награда није додељена”, *НИН*, 21. 11. 2023, доступно на: https://www.nin.rs/nin-ova-nagrada/iz-arhive/41383/dobrica-cosic-koreni (посећено 21. 03. 2025)
287. „Данас у Београду”, *Борба*, 22. 11. 1952, стр. 5.
288. „Данас у Београду”, *Борба*, 16. 12. 1956, стр. 11.
289. „Дискусија на саветовању младих писаца”, *Младост*, 5/12, 1949, стр. 980.
290. „Награђени за уметност и културу”, *Борба*, 7. 7. 1961, стр. 7.
291. „Наше народно стваралаштво на француском језику”, *Борба*, 14. 7. 1965, стр. 7.
292. „Предавање Зорана Мишића на Сорбони”, *Борба*, 18. 01. 1976, стр. 8.
293. „Програм”, *Борба*, 12. 5. *1966*, стр. 12.
294. „Резолуција Информбироа”, *Борба*, 30. јун 1948, стр. 5.
295. „У издавачким предузећима”, *Борба*, 01. 03. 1959, стр, 10.
296. „У пролазу (’Закон о шунду’)”, *Борба*, 27. 02. 1972, стр. 6.
297. „Удружење књижевника Србија изабрало делегате за конгрес”, *Борба*, 14. 9. 1952, стр. 5.

298. „Формирана стручна тела за додељивање Седмојулских награда”, *Борба*, 25. 5. 1960, стр. 8.
299. „Централно веће Народне омладине Југославије доделило је награде младим писцима”, *Борба*, 14. 11. 1948, стр. 6.
300. Бећирспахић К., „Академија поводом 50-годишњице смрти Лазе Костића”, *Борба*, 16. 12. 1960, стр. 6.
301. В. Д., „Књижевност: број 1, јануар 1950. год.”, *Борба*, 6. 6. 1950, стр. 2.
302. Г. Б. „Без савета у издавачким кућама”, *Борба*, 28. 6. 1972, стр. 10.
303. Г. М. „Протекла година једна од најуспешнијих (Годишња скупштина Удружења књижевника Србије), *Борба*, 27. 01. 1958, стр. 5.
304. Н. Ф., „Пред прво наступање Загребачког драмског позоришта у Загребу”, *Борба*, 13. јун 1954, стр. 7
305. У., „Нови чланови Савеза књижевника Југославије”, *Књижевност*, 6/1950, стр. 623.
306. „Четврт века ’Књижевности’, *Борба*, 30. 01. 1971, стр. 12.

*

307. „’Wort in der Zeit’ o jugoslovenskoj literaturi”, *Književne novine*, 03. 5. 1963, str. 10.
308. „III jugoslovenski festival poezije”, *Književne novine*, 25. 4. 1959, str. 1.
309. „KNJIŽEVNE NOVINE prekinule su…”, *Književne novine*, 15. 2. 1955, str. 4.
310. „Povodom prikazivanja filma ’Major Bauk’”, *Književne novine*, 12. 10. 1951, str. 5.
311. „Savetovanje mladih pisaca Jugoslavije”, *Književne novine*, 22. 11. 1949, str. 3–4.
312. „Telegram drugu Titu”, *Književne novine*, 22. 11. 1949, str. 1.
313. „Zaključci savetovanja redakcija omladinskih časopisa”, *Književne novine*, 22. 11. 1949, str. 1.

БИОГРАФИЈА

Никола Маринковић (Чачак, 1988). Основну школу и гимназију завршио у Чачку. Дипломирао и мастерирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је уписао и докторске академске студије на модулу Српска књижевност. На матичном факултету од новембра 2018. запослен као истраживач приправник, а од новембра 2021. као истраживач сарадник. Од фебруара 2024. запослен у Српској књижевној задрузи као главни уредник, након деценије рада у приватном издавачком сектору.

Био је стипендиста Министарства просвете и науке, Града Чачка, као и Фонда „Доситеја“.

Учествовао на више десетина научних скупова о српској књижевности у организацији Института за књижевност и уметност и других институција културе и науке у Србији и иностранству.

До сада је објавио близу 200 књижевних критика, есејистичких и научних радова у домаћој и страној стручној и општој периодици, као и у зборницима радова. Приредио је пет књига, од чега два зборника књижевнокритичког и есејистичког типа о српској авангарди и Фјодору Михајловичу Достојевском, те изабране текстове Бранислава Нушића, Владимира Дворниковића и краља Петра I Карађорђевића.

Био је члан жирија за награде „Печат времена за књижевност”, „Новица Тадић”, а тренутно је члан жирија за награде „Стеван Раичковић”, „Данко Поповић”, и жирија за есеј о Дису у оквиру манифестације „Дисово пролеће”.

Од страних језика говори и пише на енглеском и користи се руским.

Живи и ради у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Никола Маринковић

Број досијеа 15018/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Књижевни критичар и антологичар Зоран Мишић

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 01. 4. 2025.

_____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Никола Маринковић

Број досијеа 15018/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада *Књижевни критичар и антологичар Зоран Мишић*

Ментор проф. др Милан Алексић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 01. 4. 2025.

_____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Књижевни критичар и антологичар Зоран Мишић

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 01. 4. 2025.

1. **Ауторство**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.