

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА  
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ГОДИШЊАК XXVI

Серија Ц: Теоријска истраживања  
Књига 16

*Уређивачки одбор*

Јана М. Алексић (секретар)

Марија Грујић

Милена Илишевић

Александра Манчић

Милица Мустур

Кристијан Олах (оперативни уредник)

Игор Перишић

Милан Радуловић

*Рецензенти*

Др Марко Недић

Др Бојан Ђорђевић

Др Светлана Шеатовић Димитријевић

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА  
И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА  
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

ТЕМАТСКО-ПРОБЛЕМСКИ ЗБОРНИК РАДОВА

Уредник  
Милан Радуловић

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
БЕОГРАД, 2013.

Зборник је резултат истраживања на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013). Истраживања и публикавање резултата финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Србије.

## САДРЖАЈ

Уредник	
УВОДНА НАПОМЕНА .....	9

### I

Владимир Гвозден	
СРПСКА КЊИЖЕВНА МИСАО И „УКРШТАЈИ“	
ЛАЗЕ КОСТИЋА	
Оглед о реторици критике .....	15
Радомир В. Ивановић	
СТВАРАЛАЧКА КРИТИКА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ	
Прилог теорији књижевне критике .....	47
Бојана С. Стојановић Пантовић, Кристина И. Стевановић	
КРИТИЧКЕ КОНТРОВЕРЗЕ О ФЕМИНИЗМУ	
ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ .....	67
Јана М. Алексић	
КЊИЖЕВНО-КРИТИЧКА ИДЕОЛОГИЈА	
МИЛАНА КАШАНИНА .....	91

### II

Драган Хамовић	
КОНЦЕПТ МОДЕРНЕ ПОЕЗИЈЕ У КРИТИЧКОЈ МИСЛИ	
ЗОРАНА МИШИЋА .....	133

Предраг Тодоровић ЗОРАН ГАВРИЛОВИЋ: ИЗМЕЂУ ЕСТЕТИЧАРА, КРИТИЧАРА И АНТОЛОГИЧАРА .....	153
Кристијан Олах ДУХОВНИ ПОРТРЕТ МЕЛАНХОЛИЧНОГ ИНТЕЛЕКТУАЛЦА Теолошки поглед на антрополошку мисао Николе Милошевића.....	181
Владан Бајчета ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ЦАЦИЋЕВЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ.....	217
Милена Илишевић ПРОМЕТЕЈСКИ СМЕХ ИСТИНСКОГ УМЕТНИКА Критичка поетика Борислава Пекића .....	237
Марко Аврамовић ЈОВАН ХРИСТИЋ – КРИТИЧАР ПОЕЗИЈЕ.....	259
Ранко Поповић МОРАЛНИ ИМПЕРАТИВ КОЉЕВИЋЕВЕ КРИТИКЕ .....	277
Милош М. Ђорђевић КРИТИЧКИ ДУХ, МЕТОД И СТИЛ МИРОСЛАВА ЕГЕРИЋА ....	297
Марија Грујић МЕЂУДИЈАЛОЗИ ДЕЛА Поводом огледа Новице Петковића о <i>Нечистијој крви</i> и Јасмине Ахметагић о <i>Газда Млагену</i> .....	317
Стојан Ђорђевић КЊИЖЕВНОКРИТИЧКЕ АКТИВНОСТИ МАРКА НЕДИЋА .....	329
Игор Перишић КРИВИ ТОРАЊ САВЕ ДАМЈАНОВА Има ли теорије у историји? .....	351
Бранко Вранеш НА МАРГИНАМА КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИЈЕ Гранична вредност поезије српског модернизма .....	373

## III

Предраг Јашовић	
СРПСКА МОДЕРНА У КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.....	387
Павел Рудјаков	
СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ 60-80 ГГ. XX ВЕКА В УКРАИНСКОЙ РЕЦЕПЦИИ .....	419
Јасмина Мојсијева Гушева	
ФЕНОМЕНОЛОГИЈАТА НА МАГИЧНИОТ РЕАЛИЗАМ.....	437
Ала Татаренко	
ОСОБЕНОСТИ ФОРМИРАЊА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОГ КЊИЖЕВНОКРИТИЧКОГ КОДА У СТВАРАЛАШТВУ ПРЕДСТАВНИКА „МЛАДЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ“ .....	455
Силвија Новак Бајцар	
ИСТОРИЈА ЈЕДНЕ НЕДОВРШЕНЕ ПОЛЕМИКЕ.....	467
Слободан Владушић	
ПОСТКОЛОНИЈАЛНА КРИТИКА, КЊИЖЕВНА АКСИОЛОГИЈА, СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ.....	487
Владислава Гордић Петковић	
САВРЕМЕНИ СРПСКИ РОМАН У ОКУ ДНЕВНЕ КРИТИКЕ Методолошки изазови.....	497
Милан Радуловић	
СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.....	505
РЕГИСТАР ИМЕНА .....	541





## УВОДНА НАПОМЕНА

*Српска књижевна критика и културна историја у другој половини XX века* четврти је зборник тематско-проблемских радова посвећених проучавању српске књижевне критике у Институту за књижевност и уметност.

У првом зборнику, *Прилози за историју српске књижевне критике*, објављеном 1984. године, публиковано је 19 обимних студија. У њима су проучена схватања и појам критике у српској књижевности; представљени су видови и облици критике у књижевној периодици; осветљена су нека специфична књижевна питања којима су се бавили најистакнутији српски критичари; назначене су теоријске основе и философске димензије књижевне критике. Ови радови представљају својеврсне (мета)критичке коментаре едиције „Српска књижевна критика“. У тој едицији – коју је засновао Предраг Палавестра, а уређивали је и у њој сарађивали најзначајнији савремени критичари, теоретичари и историчари српске књижевности – објављено је у периоду 1975–1995. година 25 обимних томова српске књижевнокритичке прозе, од њених почетака у последњим деценијама XVIII века до средине XX столећа. У едицији су сабрани, систематизовани и валоризовани сви токови и видови књижевног мишљења у српској новијој култури. Едиција „Српска књижевна критика“ доврхуњена је у великој научној синтези *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Предрага Палавестре, коју је 2008. године објавила Матица српска.

Други зборник, *Историја и теорија српске књижевне критике* (2009), у целини је посвећен критичком осветљавању научне методологије, културне идеологије и аксиологије у Палавестриној *Историји*. У овом узорном научном дијалогу о отвореним књижевно-историјским и теоријско-методолошким питањима у проучавању српске књижевне критике учествовало је 27 данашњих научника свих генерација: Иво Таргаља, Светозар Кољевић, Душан Иванић, Марко Недић, Милица Мустур, Жарко Рошуљ, Милан Радуловић, Миодраг Матицки, Радован

Вучковић, Мирослав Егерић, Светлана Велмар Јанковић, Мирјана Д. Стефановић, Владислава Гордић Петковић, Бојан Ђорђевић, Светлана Милашиновић, Сања Златковић, Игор Перишић, Татјана Росић, Стојан Ђорђић, Бојан Јовић, Милан Орлић, Радомир В. Ивановић, Станиша Тутњевић, Александра Манчић, Милена Стојановић, Златоје Мартинов, Милош Ђорђевић. Аутори студија у овом Зборнику највише научних питања и критичких примедби упутили су Палавестриној систематизацији српске књижевне критике у другој половини XX века, његовим анализама културних и идеолошких процеса у том добу и, посебно, критичким оценама појединих савремених критичара. Детаљнија елаборација научних питања отворених у овом зборнику садржана је у два наредна тематско-проблемска зборника.

Трећи зборник, *Српска књижевна критика друге половине XX века – Типолошка проучавања* (2013), бави се отвореним питањима научне систематизације и типологизације критике из друге половине прошлог столећа, дакле оног корпуса грађе која није обрађена у едицији „Српска књижевна критика“. У Зборнику је публикувано 16 опширних студија у којима су теоријски осветљени критеријуми типологизације и периодизације књижевне критике и синтетички обрађени основни видови српске књижевне критике у другој половини прошлог столећа: естетичка, психолошка, компаратистичка, научна, стваралачка, преводилачка књижевна критика. Ове студије представљају допринос и путоказ за наставак едиције „Српска књижевна критика“, односно за научно обрађивање и презентовање српске књижевне мисли друге половине XX века.

У тематско-проблемском зборнику радова *Српска књижевна критика и културна историја у другој половини XX века* осветљен је историјски хоризонт и скицирана културна идеологија српског друштва у другој половини прошлог столећа као иманентан, унутарњи а не само спољашњи контекст српске књижевне критике. У овом и претходном зборнику постављене су научне координате у којима ће, кад се стекну услови, бити настављена израда едиције „Српска књижевна критика“. Овде су дати и портрети неких – не свих – критичара чији ће радови бити објављени у наредним томовима едиције.

Двадесет и пет научних студија објављених као предговори књигама у едицији „Српска књижевна критика“, више магистарских теза и докторских дисертација о појединим критичарима или о књижевној критици претходних епоха, осамдесет и осам студија публикованих у четири тематско-проблемска зборника радова посвећена проучавању књижевне критике, значајан су допринос научном осветљавању приро-

де, смисла и улоге књижевне критике у српској култури. Тај допринос истовремено је и подстицај да се поново покрене системски рад на едицији „Српска књижевна критика“.

*Уредник*



I



ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН  
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

СРПСКА КЊИЖЕВНА МИСАО И „УКРШТАЈИ“  
ЛАЗЕ КОСТИЋА  
Оглед о реторици критике

**Апстракт:** Овај рад најпре показује како је, упркос специфичностима локалног контекста, мисао Лазе Костића израз конститутивне нестабилности књижевног поља унутар естетског режима уметности, који је настао почетком XIX века: истинска стварност све непрегледнијег света јесте укрштај супротности. Ово начело безмало задобија функцију симболичке наредбе упућене уметности (и сопственој) која се, под притиском модерности и демократије, осипа и губи стабилно тле, односно повлашћени простор за самоостарење унутар друштвеног поља. Рад потом указује на проблематичну чињеницу да српска књижевна мисао Костићеве идеје ретко покушава да разуме у оквиру промишљања конститутивне нестабилности књижевног поља. Последица је да се, наводно неопретећен таквим амбиваленцијама, критички дискурс представља као надређен песнику у смислу разумевања. Тако долазимо до следеће дијагнозе: у потрази за сопственим легитимитетом, српска књижевна мисао често одбацује политику књижевности и од материјалних околности тка паукову мрежу метафизике.

**Кључне речи:** књижевна мисао, књижевна критика, естетика, Лаза Костић, методологија, метакритичка функција, предмет истраживања

У почетку беху сумња и неверица, заводљиви симболи учености. Иако не откривају своје методе, или их пак (како се барем чини) немају, поједини књижевни тумачи подразумевају постојање вишка, скривеног смисла, идеал мира, јасноћу и предвидљивост – они пројектују, али не објашњавају и не усуђују се да нацртају периодни систем елемената унутар којег смештају песника. Утисак је да се песник стога пореди са невидљивим фантомом, са супериорним пољским страшилом на којег сви несвесно рачунају а нико га није упознао, па га не можемо упознати ни ми који њихову критику читамо. Критичарско *ја* је саморазумљиво, не подвргава сумњи и неверици себе, и Песник постаје Разлика: без обзира на то да ли постоји или не постоји аргумент, он је нешто друго, другачије. Или критичар не жели, не уме да схвати да је све, осим њега самога (али не и подразумеваног), друго и другачије? Где почиње зрелост књижевне мисли? Како уопште настаје мисао која задобија епитет

књижевне? Да ли је њена могућност у вези са неспоразумом? Заиста су честе ситуације погрешног схватања знакова, али још чешћи је не-односно везан за саму способност давања, тумачења и објашњавања знакова.

Песник, архетипски други, постаје Случај. Исидора Секулић је 1941. године објавила ову важну реченицу: „Још увек се место имена *Лаза Костић* говори литерарно-критичка поштапалица *случај Лазе Костића*.“<sup>1</sup> Ако је нешто случај, то онда подразумева контроверзу поводом његовог значаја и смисла унутар неког сегмента друштвеног живота – у овом случају реч је, разуме се, о књижевном и културном животу. Три деценије пре Секулићеве, Вељко Петровић је изговорио звучне речи: „Лаза Костић је дакле био, а неће бити сам у нашем Пантеону, торзо од великог човека и торзо од великог песника.“<sup>2</sup> Ако је један писац случај, подразумева се да постоји и онај песник који није случај; ако је један писац торзо, подразумева се да је неки други потпуно тело. То је невидљиви и неименовани фантом, имагинарна фигура Песника. То је фикција критике која се, успостављајући писца као Разлику коју она може својим погледом да обухвати, снагом и функцијом својих моћи разликује од књижевне фикције.

Пре три деценије је још увек било могуће тврдити да је дело, творевина овог „торзоа“ и „случаја“, „сложено, недовољно истражено и проучено“.<sup>3</sup> Реторика издаје критички суд: књижевно дело је „сложено“. Да ли то значи да би, уколико би било довољно истражено и проучено, то дело било једноставније? И са које позиције је могуће сазнати да је нешто сложено? Хатица Крњевић такође каже да је Костићева судбина у српској књижевној критици била драматична.<sup>4</sup> Разлика доводи до драме, а песник је, вреди још једном рећи, одмах опажен као Разлика – критичар је празан, подразумевани знак, а писац самосвесно, „покварено“ игра своју улогу. Оптужба гласи: „Он зна с киме има посла, и зна да је лаковерна српска публика готова да његову пустоћу и одулареност узме као изливе генијалне песничке природе, у свему различне од других, обичних смртника.“<sup>5</sup> (Књижевна) мисао себе жели да настани у фантомско место између лаковерности публике и самосвести писца. Песника

<sup>1</sup> Исидора Секулић, „Лаза Костић“, *Српски књижевни гласник*, 1. март 1941, стр. 358–371; нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, Српска књижевна задруга, Београд, 1960, стр. 324.

<sup>2</sup> Вељко Петровић, „Појава Лазе Костића“ (1911); нав. према: *Истио*, стр. 310–311.

<sup>3</sup> Хатица Крњевић, „Уводна напомена“, *Књижевно дело Лазе Костића: зборник радова*, ур. Х. Крњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1982, стр. 5.

<sup>4</sup> *Истио*, стр. 6.

<sup>5</sup> Љубомир Недић, „Л. Костић“ (1893), нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 271.



и његове „мајсторије“ најпре негирају критичари-посредници, „образовани“ и „стручни“ Љубомир Недић, Богдан Поповић и Јован Скерлић, али ни његови бранитељи нису увек били у праву, као на пример Милан Будисављевић који је 1910. године неумерено писао да ће у будућности о Змају једино вредан бити Костићев суд.<sup>6</sup>

Песника као Другог наредна генерација критичара неће одбрани-ти позивањем на вредности његовог времена, већ на концепт модерног у књижевности који почетком века добија на значају, и који, као што је познато, настоји да брише разлике: Други постаје Исти у кључу модернизације. Показано је да су овакву идеју о Костићу још 1906. године имали страни аутори Ото Хаузер (Otto Hauser) и Јозеф Карасек (Joseph Karasek).<sup>7</sup> Светислав Стефановић је 1922. приредио *Антилогију Лазе Костића* (обј. 1923), битну за други талас модерне.<sup>8</sup> Везивно ткиво са најмлађом генерацијом, овај аутор налази у „експлозивном, динамичном карактеру Костићеве поезије“.<sup>9</sup> Наравно, они који сматрају да је Костић зачетник модерне поезије не причају исту причу, нити имају исте садржаје на уму (Т. Манојловић, М. Црњански, А. Савић-Ребац, Ст. Винавер, М. Кашанин, З. Мишић, Д. Живковић). Примера ради, критичари често подвлаче чињеницу да је Тодор Манојловић међу првима препознао Костићеву поезију у овом кључу, али не постављају питање зашто би, као што тврди поменути аутор, модерна поезија била „виша, човечанскија и духовнија“?<sup>10</sup> Подсетимо се само става Хуга Фридриха (Hugo Friedrich) да је модерну лирику „далеко прикладније описати негативним него позитивним категоријама“.<sup>11</sup>

Како се чини, велика синтеза, упркос намерама аутора, поништава „случај“. Младен Лесковац је 1960. године на основу различитих све-

<sup>6</sup> Видети *Бранково коло*, бр. 49, 1910. О три врсте критике (критика „стручних“, образованих“ и „мајстора“) које овде помињем видети: Жерар Женет, „Метакритичка увертира“, *Фигуре V*, прев. Владимир Капор, Светови, Нови Сад, 2002, стр. 5. и даље.

<sup>7</sup> Otto Hauser, *Weltgeschichte der Literatur*, II Bd., Leipzig, 1906 (?), стр. 349; Joseph Karasek, *Slavische Literaturgeschichte*, II Bd., Das 19. Jahrhundert, Leipzig, 1906. Видети: Миодраг Радовић, „Лаза Костић – зачетник модерне или фигура модерне критике“, *Дометии*, стр. 19–20 (19–24); Радивој Стоканов, „Два записа о Лази Костићу у Сомбору“, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, књ. XXX, 3, 1982. Миодраг Радовић наводи 1906. као годину изласка Хаузерове историје; нисам успео да потврдим тај податак, већ само да је прво издање објављено 1910. године.

<sup>8</sup> Миливој Ненин, *Свети мирис њамџивека*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 12.

<sup>9</sup> *Истио*, стр. 15.

<sup>10</sup> Тодор Манојловић (1931); нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 314–315.

<sup>11</sup> Видети: Драган Проле, „Естетиком против моде: Фишеровски извори Костићеве естетике“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, стр. 37.

дочења и критичких текстова покушао да начини „једну колико год је то могуће потпунију, прегледнију и свестранију слику о животу, раду, делу и идејама Лазе Костића“.<sup>12</sup> Намера приређивача била је да се стварно допринесе „тачнијој оцени његова рада“ (имплицирана је, дакле, претпоставка да је Костићев рад до тада оцењен недовољно тачно). Лесковац додаје да је коначни циљ књижевног истраживања „чврстина и унутрашње јединство“, које на овај начин није било могуће остварити, јер то само може ваљана монографија. Он такав исход приписује природи самог објекта истраживања:

Мислим да нема ниједнога писца у српској књижевности поводом кога би се могла саставити оволика збирка у оволикој мери опречних, а ипак не баш без сваког основаног разлога овако изграђених судова као што је, нимало ни хотимично ни малициозно, него неизбежно и компулсорно, ова књига о Лази Костићу.

Мисао приређивача одлази корак даље, па књигу о Костићу представља као производ Костићеве најбоље мисли: „У њој је одиста прави, саблажњиви *укршијај сујројности*, како би се, својим и увек оригиналним, али увек и прецизним речником, изразио сам Костић.“<sup>13</sup> Други остаје Други, упркос томе (или баш зато) што текстове о њему бира критичар желећи да дочара обресе његовог идентитета.

Премда ће се значајне књиге о песнику појавити касније, шездесетих година као да је настала нека врста засићења. У једном од последњих објављених зборника о Лази Костићу, Светлана Велмар Јанковић причава сећањесвоје мајке, својевремено запослене у једном приватном дактилобируу у који је често навраћао Винавер. Радња нас води у педесете година прошлог века, када је овај иначе добро расположени човек, дошао у биро „ћутљив и погружен“, јер није могао да пронађе издавача за књигу о Лази Костићу. Аргумент уредника био је обесхрабрујући: о Костићу је већ толико написано да нема потребе за књигом толиког обима.<sup>14</sup> Ако је ово било могуће рећи и пре објављивања *Заноса и њркоса Лазе Костића* (1963), да ли је још увек могуће говорити о њему као о „случају“ или „торзоу“? „Откуд та хајка, која је пратила, као псећа, Костића, целог живота?“, запитао је Милош Црњански.<sup>15</sup> Хајка, са другим предзнаком, још увек траје: то је „лов“ критичара на велики плен

<sup>12</sup> *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 6.

<sup>13</sup> *Исио*, стр. 7.

<sup>14</sup> Светлана Велмар-Јанковић, „Реч о Лази Костићу и Станиславу Винаверу“, *Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, стр. 113–114.

<sup>15</sup> Милош Црњански, *Ишака и коменшари*, Просвета, Београд, 1959, стр. 152; нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 78.

Костићевог стваралаштва. У једном од новијих радова о овом песнику читамо:

Отуда случај Лазе Костића није никакво мртво слово на папиру и није никаква неповратна прошлост него представља нешто живо у прошлости, нешто што нас дотиче као да се збива данас и овде.<sup>16</sup>

Иако би требало проверити да ли је можда баш Костић аутор којем је посвећено највише студија и радова, неспорна је чињеница да се о њему, као о ретко коме, пише много и често: само се око недавне стогодишњице његове смрти појавило три зборника радова, у издању Друштва књижевника Војводине, Филозофског факултета у Новом Саду и Српске академија науке и уметности,<sup>17</sup> и неколико приређених и ауторских књига.<sup>18</sup> Рекло би се стога да је данас Костићево место у канону српске књижевности стабилно и да се он, упркос неминовним разликама у мишљењу, више не може посматрати као контроверзни случај око којег се троше наше материјалне и духовне енергије. Па ипак, чини ми се да овај став не може бити прихваћен као аксиом, а у даљем тексту покушаћу да објасним зашто. (Пре тога бих напоменуо да се разубјена критичка рецепција, склона солипсизму, не може изједначити са „успехом“ писца. У истом зборнику у којем је објављен текст Светлане Велмар-Јанковић, Ксенија Марицки Гађански и Иван Гађански веле да из писма Милану Шевићу<sup>19</sup> сазнајемо да се Костић непосредно пред смрт занимао да ли је ушао у школску лектуру, али и оцењују да су његове „шансе да постане омиљени писац код омладине, за чим је чезнуо, практично никакве“.<sup>20</sup> Као што знамо, будући присутан у наставном плану и програму, Кос-

<sup>16</sup> Иван Негришорац, „Парадигматичност случаја Лазе Костића и искушење песничког савршенства“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, нав. дело, стр. 74.

<sup>17</sup> *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010 (ур), *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*, ур. Ивана Живанчевић Секеруш, Филозофски факултет, Нови Сад, 2011; *Лазе Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011; Живанчевић Секеруш, Ивана (ур), *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2011.

<sup>18</sup> Милан Савић, *Лазе Костић*, прир. Миливој Ненин и Зорица Хацић, Службени гласник, Београд, 2010; *Век њесме „Santa Maria della Salute“*, прир. Зоран Лазин, Академска књига, Нови Сад, 2009; Светозар Петровић, *Лазе Костић*, прир. Радмила Гикић, Академска књига, Нови Сад, 2010; Миливој Ненин, *Свети мисир њамшивека: фрагменти о Лазе Костићу*, Службени гласник, Београд, 2011; Радивој Стоканов, *Трајовима Лазе Костића*, Алтера, Београд, 2011.

<sup>19</sup> Лазе Костић, *Из моја животија*, прир. Младен Лесковац, Нолит, Београд, 1988, стр. 442.

<sup>20</sup> Ксенија Марицки Гађански, Иван Гађански, „Лазе Костић и антика – неке паралеле“, *Лазе Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, стр. 307.

тић данас није непознат песник код омладине, али овде постоји додатни проблем и односи се на једну празнину у Шевићевом тексту – чињеница је да из његових бележака не сазнајемо ништа о песниковој реакцији на улазак у школску лектуру. Ту празнину уверљивије попуњава Милан Савић, други учесник поменутог догађаја (и сам Шевић га помиње као Мицу, а присутан је био и Гедеон Дунђерски). Иако наведена жаока на рачун самопорицања српске културе неке може да звучи оправдано, то је ипак, како се чини, само још један пример превелике слободе интерпретације и читавања садржаја у „лик и дело“ писца у складу са политичким предрасудама, а можда и превидима самих тумача: наиме, како о истом догађају сведочи Савић, Костић је, када се о његовом уласку у лектуру повела реч, био спрема да подигне лакат, шаљући препознатљиву поруку која никако не иде у пролог тези да га је занимао овај облик успеха.<sup>21</sup>)

„Да ли би књижевност могла бити у посебној вези са неспоразумом“, запитао се савремени француски политички филозоф Жак Рансијер (Jacques Rancière).<sup>22</sup> Историја књижевне критике у XX веку не може се приказати као хармонична слика. Будући да унутар ње царују несклад, несугласице и непрестане размирице, јавила се код критичара и њихових тумача потреба да се објашњавају полазне тачке и касније позиције; то је главни разлог што ћераздобље од краја Другог светског рата до осамдесетих година бити упамћено као златно доба књижевне теорије. Незаобилазно питања у оваквим дискусијама гласи: како књижевна теорија и књижевна критика стварају појмове? Како граде и утврђују предмет свог истраживања? Чињеница је да појмови до којих оне долазе не настају искључиво на основу саме књижевне праксе, дакле посматрано изоловано или „аутономно“, већ је пре реч о томе да се одређени садржаји књижевности препознају као део ширих структура.

Утисак је да, упркос глобалном успону теорије у поменутом раздобљу, српској књижевној мисли мањка експлицитно излагање критичких принципа. Овај мањак метакритичког дискурса често има за последицу да се интерпретације подводе под одредницу теорије, а да

<sup>21</sup> Уп.: „А с Лазом смо имали, Милан Шевић и ја, у Бечу 1910. смешан приказ. Лаза, силно болан, лежи у кревету. Шевић га у име Јована Протића, катихете у Мостару, умоли, да за неке изреке у *Максиму Црнојевићу* дадне мало коментара, пошто ће се та трагедија као штиво увести у осми разред. Лаза лежи и не миче се. Уједаред диже десну руку и без иједне речи – подиже лакат. Том смо се гесту насмејали и разумели смо га без икаквог даљег коментара.“ (Милан Савић, *Лаза Костић*, прир. Миливој Ненин, Зорица Хаџић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 195)

<sup>22</sup> Жак Рансијер, *Полиџика књижевности*, прев. Марко Дрча и др, Адреса, Нови Сад, 2008, стр. 36.

се малобројни чисто теоријски радови пренебрегавају и сматрају егзотичном манијом појединаца. У наставку рада ћу покушати да покажем да понекад метакритичку функцију може да оствари сам предмет књижевне мисли. Богови му много дадоше и много позавидеше, написала је Исидора Секулић о Костићу.<sup>23</sup> Можда боговима треба захватлити што су омогућили да у овом тексту писац као предмет проучавања критике задобије и метакритичку функцију, јер је дело Лазе Костића веома дуго кошница око које се роје различите идеје, и поводом које се може саставити једна могућа слика токова српске књижевне мисли у XX веку.

\*  
\* \*

Поставка о постојању књижевне мисли могућна је унутар хуманистичког дискурса који претпоставља да је књижевност посебно знање, различито од филозофског или научног знања. Премда ово веровање, сходно поменутом дискурсу, тумачи подразумевају, чињеница је да га они често неоправдано и без аргумената сматрају супериорним у односи на друге врсте знања. (Видећемо на примеру Костића да у томе остају за својим предметом.) Према овом обрасцу, „постоји познавање света и људи које нам долази од књижевног искуства (можда не само од њега, али првенствено од њега), познавање које прибавља само (или скоро само) књижевно искуство“.<sup>24</sup> Сходно томе, песник себе оправдано замишља у лектири, јер је претпоставка оваквог приступа идеја да је ширење читања начин стицања савремене субјективности. Међутим, овај приступ је у XIX веку најпре био величан као истинско извориште морала у све више капиталистичком и варварском друштву, да би затим био оспорен као поглед на свет једне привилеговане класе (са којом се радо, као што ћемо видети, поистовећују књижевни критичари). То је књижевност довело до апорије: свима је постало јасно да она може бити у складу са друштвом, као и у сукобу са њим, што казује да она заправо више не полаже право на стабилно место унутар поретка. У ствари, постаје јасно да је књижевно дело само предмет у бескрају предмета који насељавају грађански свет.

Упркос специфичностима локалног контекста, Костићев рад је израз ове конститутивне нестабилности. Као што је познато, он покуша-

<sup>23</sup> Исидора Секулић, „Лазе Костић“, *Српски књижевни гласник*, 1. март 1941, стр. 358–371; нав. према: *Лазе Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 327.

<sup>24</sup> Антоан Компањон, *Демон теорије*, прев. Милица Козић, Владимир Капор, Бранко Ракић, Светови, Нови Сад, 2001, стр. 38.

ва да сазда теорију која би очувала илузију целовитог искуства и „[...] сматра да је тражење једног јединог закона који рађа и одређује читав развитак стварности једини оправдани смисао спознаје“.<sup>25</sup> „Од раног детињства песник је у себи носио слутњу о 'основном начелу' у животу, природи, васиони“,<sup>26</sup> тврди Винавер, премда на другим местима Костић открива да му је требало десет година да реализује начело укрштаја и касније заснује свој филозофски систем (реч је о његовом предавању из 1867. године о песми „Косовка девојка“ и о једном предавању одржаном у Бечу 1877. године).<sup>27</sup> Пронаћи основни закон, основу света, праузрок живота и видети га у начелу укрштаја, у некаквом истовременом јединству и борби супротности, није ништа оригинално ни посебно, пре је нека врста пречице у мишљењу. У питању је обустављена дијалектика, у којој полови остају у напетом односу, без уједињења у неком трећем елементу. Костић је био метафизичар, али није био систематичар и његову мисао не треба претварати у тоталитет. Укрштај је формални елемент и сам по себи нема супстанцијални карактер, па је тешко на основу њега утемељити онтологију. Стога је такву позицију оправдано назвати формални или релациони монизам.<sup>28</sup>

Утисак је да Костићев ритам писања и мишљења није самоникао и да нема психолошко нити филозофско порекло, већ социолошко, односно оно које прати ритам друштвене болести: истинска стварност све непрегледнијег света јесте укрштај супротности. Такав монизам има етичку димензију коју је најбоље описао Винавер, на тај начин порекавши психолошку интерпретацију коју је раније наговестио: наиме, по њему је Костићева опсесија „како да се (и што пре!) изведу нови укрштаји, те да се организам спасе од претеране специјализације, која није дорасла евентуалним променама околине и бића. Укрштај по сваку цену, иначе одосмо трагом диплодокуса у диносауруса!“<sup>29</sup> Алпар Лошонц умесно подвлачи стратешку одређеност књижевности код Костића – она такорећи изнутра поседује могућност да развије клицу укрштаја.<sup>30</sup> Као припадник научне епистеме, Костић баштини носталгију за целином и

<sup>25</sup> Душан Недељковић, „Српски дијалектички панкализам“ (1936), нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 221.

<sup>26</sup> Станислав Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005, стр. 177.

<sup>27</sup> Видети: Бранислава Милијић, „Нека естетичка начела Лазе Костића“, *Књижевно дело Лазе Костића*, стр. 61.

<sup>28</sup> Дамир Смиљанић, „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 17.

<sup>29</sup> Станислав Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005, стр. 193.

<sup>30</sup> Алпар Лошонц, „Укрштај поезије и филозофије код Лазе Костића“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 11.

тражи онтолошку и метафизичку меру у свеопштој динамици ствари.<sup>31</sup> Дакле, песник одговара на кључно питање књижевног поља тиме што уметности додељује функцију: као повлашћено попрште укрштаја, она је последњи бедем против варварства. Према опису Дамира Смиљанића, Костићев „концепт симетрије је *илуралан*: она није појединачан укрштај, него *цео склоп* (непосредних и посредних) *укршћаја*“.<sup>32</sup> У питању је миг, интуиција, која се у најбољим тренуцима показује као плодна. Или, као што каже Винавер: „Да би се компензирала извесна слабост, иде се такође ка укрштају: укрштај је и неизбежан и спасоносан, ако само пође за руком.“<sup>33</sup> Ако је укрштај истина, каква је то истина? Отвара се процеп, пукотина, и ово начело безмало задобија функцију Костићеве симболичке наредбе упућене уметности (и сопственој) која се, под притиском модерности и демократије, осипа и губи стабилно тле, односно повлашћени простор за самоостварење унутар друштвеног поља. Његов гласовитостраш од паралела које се нигде не срећу јесте скривени страх од света у којем више нема кохерентног зајамченог простора за уметничко стварање.

Скерлић, не тражећи дубљи мисао и социолошко објашњење, сматра да је ова Костићева теорија плод „филозофске мистификације“,<sup>34</sup> али је чињеница да новија критика – без обзира на различите мотиве и аргументе – начело укрштаја посматра као темељ Костићевог певања и мишљења и као његову најбољу мисао. Међутим, то само по себи не значи ништа. Проблем, како се чини, лежи у томе што је укрштај најмање разумеван у оквиру промишљања књижевног поља, односно у оквиру покушаја да се историзују функција књижевности и улоге њених актера у једном одређеном раздобљу.<sup>35</sup> Укрштај је најчешће фетишизован, посматран изоловано, формално, као вредност по себи, па чак и као некаква Костићева уметничка специфичност. У ствари, овај концепт књижевну мисао одводи у две крајности: у апстрактну онтологију и мистицизам,<sup>36</sup> или у сувише уредну, уређујућу и упрошћавајућу концепцију креативности. Унутар потоње концепције, Лаза Костић се може истов-

<sup>31</sup> *Истио*, стр. 7.

<sup>32</sup> Дамир Смиљанић, „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 19.

<sup>33</sup> Станислав Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005, стр. 191.

<sup>34</sup> Јован Скерлић, „Лаза Костић“, *Омладина и њена књижевност* (1925); нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 295.

<sup>35</sup> Видети: Пјер Бурдије, *Правила уметности: тенеза и структура поља књижевности*, прев. Владимир Капор и др, Светови, Нови Сад, 2003.

<sup>36</sup> Радомир Константиновић, „Лаза Костић“, *Биће и језик 4*, Просвета – Београд, Рад – Београд, Матица српска – Нови Сад, 1983, стр. 152.

ремено посматрати као патриотски надахнут стваралац, али и као „антипод демагога и 'родољубивог' песника“.<sup>37</sup> Као што је речено, најчешће критика иде линијом високог вредновања укрштаја: „као и у његову животу, код Лазе Костића је и у његову писању све у сукобу, у контрасту, у парадоксу“.<sup>38</sup> Са тим, међутим, треба бити опрезан, јер ако је укрштај схваћен као темељно начело универзума, зашто би то онда била било чија специфичност, укључујући ту и песника. Овим се опет враћамо на ранију назнаку да се оваква интерпретација песниковог лика и дела одвија на фону фантомског јединства писања, које не протиче у знаку сукоба (контраста, парадокса): пошто се такво писање не налази међу песницима, подразумева се да је критички дискурс надређен у смислу разумевања, јер јенеопретеређен таквим амбиваленцијама. Наравно, чињеница је да он себе заправо изузима од истог оног суђења којем подвргава предмет свог бављења. Можда се тим надређивањем критичког дискурса као места обједињавања, па и кривотворења разноликости ставова унутар нечијег опуса (захваљујући читавању јединства свести у текстуалну праксу) може тумачити високо вредновање укрштаја: укрштај је добар зато што критичар насељава архимедовску тачку одакле сагледава његове плодове.

Настао на темељу неких ранијих оцена Слободана Јовановића и Зорана Мишића, рад „Спорна књига“ Ђорђија Вуковића је убедљива критика укрштаја, односно указивање на одређене тешкоће са њом, а поводом *Књије о Змају*:

Разлика између два песничка гласа, како је Костић одређује, неоспорно би био уверљивији [sic!] да су посредни идеални типови, а овако је преокренут однос конкретног и апстрактног, па се у индивидуалној појави лако проналази логичка формула или општа шема класификације као што је дихотомија, при чему се претпоставља да се такве формуле и шеме без остатка остварују у индивидуалним појавама, у личности песника и његовим творевинама.<sup>39</sup>

Утисак је да би се ова реченица могла применити на већи део српске књижевнокритичке мисли. Код Костића се мешају различити нивои анализе, а нарочито биографизам и унутрашњи приступ. „Више него подела, разврставање и тачан опис Змајевих песама, Костића у ствари

<sup>37</sup> Милан Кашанин, „Прометеј (Лаза Костић)“, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968, стр. 75. Видети Светозар Кољевић, „'Укрштаји' Лазе Костића“, „*Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, стр. 332.

<sup>38</sup> Милан Кашанин, „Прометеј (Лаза Костић)“, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968, стр. 68.

<sup>39</sup> Ђорђије Вуковић, „Спорна књига“, *Књижевно дело Лазе Костића*, стр. 103.



занима двојство песникове личности,“ примећује Вуковић.<sup>40</sup> Али текстуалну праксу, као ни људску душу није лако узаптити унутар било какве двојности, јер „сам Костић, поред 'славујанки' и 'змајеванки', помиње и трећу групу песама које назива 'стармалкама'“.<sup>41</sup> Слично важи и за теорију о две душе (урођена и стечена), која је логички могућна тек када претпоставимо да постоји једна душа која обједињује ове две могућности. Све у свему, закључује Вуковић: „У Костићевој књизи нису најбоље усаглашени појмови и слике помоћу који се одређују два песничка начела.“<sup>42</sup> Напошетку, овај тумач тврди да постоји у књизи о Змају теорија поезије и песничког стварања, која је могла бити систематски изложена (али није).<sup>43</sup> Вуковићев рад је уистину редак пример ваљаног критичког дискурса, али још једном подвлачим да оно што је изговорено поводом родоначелника српске књижевне критике важи и за добар део потоњих радова:

Пут од супротности ка стварним противуречностима, додуше, није прећен, јер Костић из полемичких разлога неће да га настави. Дијалектичко постављање проблема се стално ограничава. Уместо стварних, налазе се само привидне противуречности. Ако то и повећава полемичку ефикасност његовог излагања, то неоспорно умањује теоријски значај ове књиге.<sup>44</sup>

Не би требало од стилског поступка контрастирања правити велику метафизику, оправдано тврди Светлана Слапшак позивајући се на Ђорђија Вуковића.<sup>45</sup> Али када се метафизичка пројекција једном успостави као мерило суђења, њене мреже лове и крупну и ситну рибу.

\*

\* \*

У важном тренутку за српску књижевну мисао, Станислав Винавер открива: „У својој естетици Лаза ме опомиње нарочито на Дјуиа, када је реч о обиљу опрека, које сачињавају густо ткиво ритмичке стварности“.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> *Истио*, стр. 104.

<sup>41</sup> *Истио*, стр. 103.

<sup>42</sup> *Истио*, стр. 109.

<sup>43</sup> *Истио*, стр. 110.

<sup>44</sup> *Истио*, стр. 113.

<sup>45</sup> Светлана Слапшак, „Још једанпут о хеленству Лазе Костића“, *Књижевно дело Лазе Костића*, стр. 45

<sup>46</sup> Станислав Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005, стр. 184.

Према овом аутору, Костић је, чак и на лепши начин, али у форми слутње, изразио оне садржаје који ће чинити окосницу књиге Џона Дјуија (John Dewey) *Уметности као искуство* (1934). Америчког филозофа највећма занима како се може повезати естетско и обично искуство. Да би се то догодило потребно је да поновно одредимо континуитет између естетске димензије и уобичајених животних појава које подразумевају процесе сталне борбе и интеракције са светом који нас окружује. Дјуи сматра да нема корените разлике између обичног и естетског искуства – потребно је само искуство довести до испуњења (*fulfillment*). Потребно је, заправо, рећи *да* егзистенцији и постојати на естетски начин. Супротност естетском постојању је живот препуштен судбини и хаосу свакодневнице; или је живот пак искуство које има свој прави почетак, али које бива запуштено због лењости, кукавичлука, склоности ка компромису, жеље за „мирним (грађанским) животом“... Дјуи је свестан, попут многих модернистичких уметника, да се простор делања премешта у сферу политике, рата, пропаганде и спорта (касније моде, индустрије забаве, и свега замисливог и незамисливог), па покушава да изнађе начин да уметнику обезбеди место човека од акције. То чини тако што естетско искуство повезује са испуњењем најдубљих емоција, које се не односе толико на пријатност колико на бол и патњу. У ствари, за њега је искуство заиста потпуно само онда када се материјализује у уметничком делу.

Сфера естетског је замишљена као простор борбе у којем постоји труд да се до краја доведе започети подухват; суштинска разлика је што у уметности, за разлику од осталих људских делатности, сам процес има једнаку важност као и његова последица и не може се одвојити од ње.<sup>47</sup> Дакле, Дјуи – а то важи и за Костића – не жели да прихвати суштински изазов коју модерност упућује уметности, чињеницу да она није у стању да задовољи потребе и захтеве које доноси савремени живот.

Наравно, питање је зашто естетски доживљај треба да буде повезан са животом. Хоризонт унутар којег се оно смешта у XX веку веома често је уско повезан са смелашћу естетике да искаже фундаментални проблем егзистенције. Теоријска премиса оваквог уопштавања – нпр. разноликости света – полази од једне од познатих Кантових премиса и везана ја за „суђење“, односно способност која се састоји у мишљењу партикуларног као садржаног у универзалном, и која нам дозвољава да имамо кохерентну идеју о целини у њеној комплексности. Човек, сходно овом веровању, може да кроз јединство и сврху посматра емпиријске ентитете који са сазнајног и моралног становишта никада не би могли

<sup>47</sup> Видети: Марио Перниола, *Естетика двадесетог века*, Нови Сад, Светови, 2005, стр. 15.

бити сведени на јединствени принцип. Предмет естетике је чулни свет који постоји само за човека; он је, у строгом смислу, својство човеково.<sup>48</sup> Суђење се не одвија у концептима, већ помоћу осећања задовољства које потиче од открића да се неповезани елементи могу вратити у јединство.<sup>49</sup> Предмет се више не допада, као код старих, због веровања да је он одраз неког реда изван човека, него, у крајњој линији зато што, у складу с околностима, пружа одређени тип задовољства којем дајемо име лепо. Но, оваква идеја о естетском искуству повезана је и са одређеним типом делања, односно са субјективношћу која верује да смисао лепог још увек има смисла.

Костићем је, наводно или заиста, руководила идеја што богатијег укрштаја. Шта је са том идејом учинила критика? Уочљиво је да она мање контекстуализује и интерпретира идеју, а више покушава да је, поводом Костића, присвоји као сопствено интерпретативно или аксиолошко средство. Често се, најпре, у духу једне носталгичне Костићеве реченице („Растављено навек се саставља“) безразложно прејудицира да је укрштај складан.<sup>50</sup> Зашто је критици битно да докаже тај склад? Та идеја може бити изражена веома ескспресивно и кроз гомилање израза који се ни делимично не могу концептуализовати:

Тај унисони склад у стострукој многогласности настао је из песниковог животног дијалога са *хармонијом сфера* у космополитским *иросторима духа*. Целокупно Костићево дело јесте један *шииански дијалог* његовог националног бића са ружом светске књижевности и поезије.<sup>51</sup>

Ни романтичарска поетика ни наука о књижевности не траже склад. Да ли је помпезна реторика потребна миту о великом песнику? Књижевна критика би требало да задобије легитимитет због говора о могућем, што значи да ће Костић бити проучен као важан актер књижевног поља тек када напустимо мит о великом песнику као творцу и веснику вечног склада. Друга претпоставка која се јавља код критичара односи се на прејудицирање сложености укрштаја. Такву фигуру комплексног плетења и укрштања налазимо, на пример, на почетку есеја Светлане Велмар-Јанковић о Костићу и Винаверу: „уплела сам се у ткање настало од испреплетаних мисли оба наша неухватна ствараоца тако да ћу се

<sup>48</sup> Лик Фери, *Ното aestheticus: ошкриће укуса у демократском гобу*, прев. Јелена Стакић, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994, стр. 26.

<sup>49</sup> *Исто*, стр. 165–166.

<sup>50</sup> Миодраг Радовић, *Лазе Костић и светска књижевност*, Делта, Београд, 1983, стр. 69 (подв. В. Г.).

<sup>51</sup> *Исто*, стр. 13.

једва испетљати – ако се уопште испетљам“.<sup>52</sup> Трећи поступак, насупрот првом, сведочи о нескладу укрштаја, о некој врсти конститутивне непомирљивости у песниковом лику и делу. Он овде заслужује подробнију анализу, не само зато што се најчешће јавља, већ и зато што се, кроз Костићеве поетичке поступке и идеје о уметности, од хетерогених елемената тка и његова јединственост као типична естетизација „лика и дела“ коју спроводи књижевна мисао, унеколико естетизујући и повлашћујући тако и саму себе.

Аргумент је следећи: зато што је Костићев живот био испуњен противречностима у његовом делу је укрштај главни проблем, а критика служи његовој артикулацији. Наравно, одмах се можемо сетити оног непротивречног фантома песника и поставити питање: чији живот није испуњен проитвречностима? Основни проблем реторике књижевне критике односи се на разграничење општег и појединачног, односно на разлику између онога што се може рећи о сваком и онога што се може рећи о појединачном писцу. Речи Љубомира Симовића поводом Костића могле би се применити на сваког озбиљнијег актера књижевног поља (Андрића, Црњанског, Киша, Пекића...): „Што се дубље улази у Костићево дело, све је више разлога и прилика за забуну. Лаза Костић, са свим својим делатностима, представља сложен и тежак проблем, који има своје националне, политичке, моралне, психолошке и духовне оквире и разлоге; његови одговори су се формирали према томе који су разлози у ком тренутку били схваћени или наметнути као пресудни.“<sup>53</sup> За разлику од стварних песника, претпостављени песнички фантом био би, дакле, нека врста аполитичног алгоритма, интелектуална машина који даје увек исте одговоре без обзира на историјске околности.

Још једном подвлачим: у Костићевом случају у критици се десило нешто што је парадигматично – лик и дело песника се естетизују према линијама његове сопствене естетике укрштаја супротности. Лаза Костић је био песник који је изражавао контрадикторност (а не укрштај) служења општим интересима једне националне групе и настојањима да досегне индивидуализам уметничке воље која би била ослобођена прагматизма и утилитаристичких захтева у функцијама поезије.<sup>54</sup> Он се „подухватио, несвесно, а и свесно да 'европеизује' српску поезију“

<sup>52</sup> Светлана Велмар-Јанковић, „Реч о Лази Костићу и Станиславу Винаверу“, *Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, стр. 113.

<sup>53</sup> Љубомир Симовић, „Белешке о Лази Костићу“, *Дуило дно*, Просвета, Београд, 1983, стр. 88.

<sup>54</sup> Јован Зивлак, „Лаза Костић: фантазија светог помирења“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 134.

и „да српске мотиве стави у свељудску перспективу“.<sup>55</sup> Премда његова егзистенција ни у ком случају није била трагична – у ствари, провео је релативно лагодан живот у поређењу са већином својих савременика, књижевна мисао му додељује одређени трагизам који управо проистиче из пореувеличавања његове носталгије за хармонијом: „И у томе грчевитом напору да реши тај проблем, у очајном бирању средстава, у том подлегању романтичној и необузданој околини, у тој фаталној еквилибристици лежи његова трагика.“<sup>56</sup> Није јасно зашто српска књижевна мисао настоји да поништи политичко и сваку борбу, која је нужни елемент постојања у књижевном пољу, одмах проглашава неком врстом аномалије (трагедије). Критика не поставља питање да ли је постојала могућност да Костић – ако претпоставимо да је био иоле одговоран према стварности – умакне тој еквилибристици? Српска књижевна мисаоволи да од материјалних околноститка паукову мрежу метафизике. Српска књижевна мисао нерадо признаје чињеницу да место књижевности није (било) зајамчено. Костићева уклештеност између мањинске и већинске књижевности је очигледна колико и нужна у тадашњем књижевном и културном пољу. Вељко Петровић га је одавно оптужио за популизам<sup>57</sup> – али колико нâс данас, без доказа, идеализује романтизам као доба када су се песници заиста неком обраћали. Доприносећи ионако крхкој нестабилности књижевног поља, критика углавном пренебрегава можда и најбитнију Костићеву мисао – мисао да се књижевност темељи на неспоразуму. Наиме, он је у књизи о Змају показао да су уметнички најгоре оне Јовановићеве песме које је јавност највише волела:

Дакако да се та роба неће ни тако пречишћена и процеђена свидети људима моје врсте. Ал' такав ће свет навек бити у мањини, а у већини ће, и без такове обраде, навек бити доста купаца и за тај трг, често више него за твоје славујанке.<sup>58</sup>

Овде треба заборавити Змаја и обратити пажњу на реч „роба“ и „трг“: књижевност није дата, она није чињеница већ учинак неспоразума, она није пука забава или плен универзитета, већ место сусрета са светом, горућа материјалност а не вампирски испијена духовност, увек је на делу нека-

<sup>55</sup> Вељко Петровић, „Појава Лазе Костића“ (1911); нав. према: *Лазе Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 306.

<sup>56</sup> *Истио*, стр. 307.

<sup>57</sup> Уп.: „[...] [Т]а неспособност да одоли маси кључ је његових громорних успеха и његове ране изнурености и потоњих неуспеха“. Вељко Петровић, „Појава Лазе Костића“ (1911); нав. према: *Лазе Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 307.

<sup>58</sup> Лазе Костић, *Књига о Змају, Сабрана дела Лазе Костића*, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 477.

ква политика књижевности, нека борба за присутност и видљивост. Стога укрштај, упркос естетизацијама, може да прети и ерупцијом, као што казује Костић у једном писму: „Мој лирски вулкан прети ерупцијом“.<sup>59</sup> Није лако пронаћи мир усред борбе, хармонију у дисхармонији. Утисак је зато да претпоставке склада, сложености и противречности укрштаја нису вредности или мане по себи, већ су објашњиве унутар разумевања функције књижевности и диспозиције писца унутар књижевног поља. Данас је јасно да идеал целине није остварен и да никада неће бити остварен, а разлози за то леже истовремено и у објекту и у методи.

\*

\* \*

Како, дакле, естетизовати песника? Један од тумача овако види Костићеву егзистенцију: „Живот му је, као и поезија, био пун скокова, од узвишеног до смешног, пун карамбола и каламбура, али никада досадан.“<sup>60</sup> Типичан пример уочавамо у једној негацији:

У свему, један живот који је тешко сагледати као целину, и који као целина, упркос изванредном напору Винаверовом, још увек није сагледан. Тај живот и то дело пуни су оштрих противречности.<sup>61</sup>

Како је могуће знати да нешто постоји као целина ако то нешто још увек није сагледано? Непрестано се јављанеделатна претпоставка критике да постоји целина живота коју је управно она, критика, позвана да сагледа. Слично се јавља и у оценама ерудиције писца. Шта се, на пример, налази у позадини тврдње да је Костић „у Шилеровом делу код куће“.<sup>62</sup> Какав је то поглед који жуди за целином, али се радо позива негативно на торзо, а позитивно на мали прст? Ово, наравно, излази изван оквира литерарног, како га обично замишљамо, и несумњиво представља однос надмоћи човека над човеком: једна целина би требало да сагледа другу целину, премда немамо начина да утврдимо која је од њих цела. Критика тако призива фикцију, али жели себе да изузме од преузимања ризика борбе у пољу које је борбеније, опасније и више демократско од

<sup>59</sup> *Прејиска Лазе Костића*, прир. Младен Лесковац, М. Бујас, Душан Иванић, Матица српска, Нови Сад, 2005, стр. 118.

<sup>60</sup> Милан Будимир, „Еј, пусто море“, *Лазе Костић*, прир. Војислав Ђурић, Српска академија наука и уметности, Београд, стр. 73.

<sup>61</sup> Љубомир Симовић, „Белешке о Лази Костићу“, *Дуило гно*, Просвета, Београд, 1983, стр. 87.

<sup>62</sup> Миодраг Радовић, *Лазе Костић и светска књижевност*, Делта, Београд, 1983, стр. 170.

академског поља. Историјска анализа супротности и противречности је стално ометана истицањем јединства личности, које се обликује према имплицитним законитостима „лепог“, „очекиваног“, „прихватљивог“, али фантомског субјекта.

Иако Костић није успео да објасни Змаја помоћу двочланих формула, оне су остале укорењене у критичку мисао. Да ли нам оне помажу или одмажу? Елементарна Костићева противречност на коју је више пута указивано, односи се на расцеп између патриотизма и ироничног промишљања властитог искуства (иронија, као што је познато, потражује стабилно место – са развојем модерне субјективности то је *ја*, а на колектив).<sup>63</sup> Насупрот ранијим позивањима на мерило лепог које би било изван друштвености, похрањено у самој природи света и чула, у естетском режиму уметности, насталом у XIX веку, сударају се опште и појединачно.

Међу различитим двочланим формулама вероватно је најважнија она садржанау поднаслову књиге о Змају: *йевање и мишљење*. „Уметност је за њега [за Костића] истовремено поезија и филозофија, укрштај имажинативне непосредности и рефлексивности“, подвукао је још Душан Недељковић.<sup>64</sup> Тај се проблем често среће у теоријској литератури и обично се формулише као: поезија и филозофија, поезија и наука, машта и разум, осећање и мишљење.<sup>65</sup> Критика често жели да пронађе склад, сматрајући да је то темељна вредност уметности, притом заборављајући да ствари није лако свести једне на друге, да је то често непотребно, а још чешће се имплицира да је поезија која је у стању да синтетизује себе и филозофију или науку, супериорна у односу на њих, чиме се уједно велича улога „познаваоца“ књижевности. Реч је, разуме се, о поменутој хуманистичкој и естетској концепцији књижевности.

За такво надређивање поезије другим искуствима и знањима је узор сам Костић и један његов често навођени одломак:

Колико пак има појезије у грчких филозофа, о томе не треба уверавати зналце метафизичких писаца, у којих је машта главни чинилац њихових умовања. Довољно је само напоменути, да је Емпедокле своје мисли написао у стиховима и да је Епихармо филозоф и песник уједно. Па шта тек да речемо о Платону и о путовању његових душа к сунцу и планета-

<sup>63</sup> Светозар Кољевић, „'Укрштаји' Лазе Костића“, „*Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, стр. 330.

<sup>64</sup> Душан Недељковић, „Српски дијалектички панкализам“ (1936), нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 239.

<sup>65</sup> Ђорђевић Вуковић, „Спорна књига“, *Књижевно дело Лазе Костића*, стр. 110.

ма! То је јамачно довољан доказ колико су се стари грчки мудраци слу-  
жили фантазијом у својим списима.<sup>66</sup>

Неке критичаре је овај став одвео корак даље у правцу естетизације ње-  
говог дела као целине:

Имајући у виду Костићева естетичко-филозофска начела чини се да је  
оправдано његово дело посматрати и истраживати као целину: он сам  
говори о укрштају поезије и филозофије и налази да постоји филозофска  
поезија као и поетска филозофија, наводећи примере песника мудраца  
(Емпедокле) и филозофа-песника (Платон).<sup>67</sup>

Нејасно је, наравно, шта је то до краја филозофска поезија и поетска  
филозофија, будући да је у питању тек стил и начин читања, а и нема  
превише оних који би Платона или Емпедокла назвали песницима. Али,  
сетимо се Дјуиа, јер постоји нешто друго што оправдава егзистенцију и  
повезује филозофију и поезију – то је идеја лепог. Лепота се, наравно, с  
обзиром на претензију на универзалност, тешко мири са идејом нације  
(али је можда, када је реч о „великим нацијама“, оснажује). Костићев  
сан о универзалном јесте „симетризација и хармонизација која оства-  
рује у свету све више равнотеже, мира и живе лепоте“.<sup>68</sup> Тај Костићев  
напор да изнађе основу лепог у субјекту до сада је најбоље описао Радо-  
мир Константиновић:

Све стреми томе: све је укрштај који гради склад. Највиши циљ, или први  
разлог, светскога стварања, у материји, у духу, јесте стварање склада, или  
лепоте; отуда, *између лепоше и бића нема разлике*, као што за Костића  
између естетског и онтологичког погледа и говора нема разлике: истина  
је истина свеопштег дијалектичког прожимања на путу ка складу, исто  
толико у свету физиолошком, и биолошком, колико у свету духовном.  
Закон укрштаја је закон ове неумитности склада.<sup>69</sup>

Опсесивни Костићев мотив је еминентно естетички мотив налажења  
склада у раскладу (јединства у разједињености).<sup>70</sup> Некада то постаје тек  
ларпурлартистичка таутологија, као када Александар Јерков позива на  
другачији приступ Костићу који би пошао у срце његовог расцепа, а који

<sup>66</sup> Лаза Костић, „Основно начело“, ЛМС, НС, 1884, стр. 79-80.

<sup>67</sup> Бранислава Милијић, „Нека естетичка начела Лазе Костића“, *Књижевно дело Лазе Костића*, стр. 62.

<sup>68</sup> Душан Недељковић, „Српски дијалектички панкализам“ (1936), нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 241.

<sup>69</sup> Радомир Константиновић, „Лаза Костић“, *Биће и језик 4*, Просвета – Београд, Рад – Београд, Матица српска – Нови Сад, 1983, стр. 142.

<sup>70</sup> *Исто*, стр. 153.



је повезан са основним проблемом естетског режима уметности: „Оно што, међутим, мора бити ближе размотрено јесте питање аутореференцијалности. Уколико Костићева песма заправо изриче саму себе, у том самопотврђивању крије се песнички механизам који упућује на само извориште поезије.“<sup>71</sup> Уметност је, дакле, понор: како је учила још Аница Савић-Ребац, морао је дух ићи што даље у разједињавању да би могао, „према хармонији која се ствара супротним тежњама, ићи што дубље у спајању“.<sup>72</sup> То је за Костића и критериј вредновања, јер тамо где има хармоније има уметности. (Може се, наравно, поставити питање: како би се у то уклопио Беконов портрет Иноћентија Х? Или кубизам? Или чак поједине Гојине графике из *Тауромахије*?)

Костићев „панестетицизам“ није ни опис ни теорија, већ диспозитив који ствара аргумент и силогизам, наредбу и алгоритам: лепота је основни принцип живота, уметност је природно везана за појам лепога, јер је лепота највиши израз човекове душе. Лепота као вредност по себи је последње оправдање уметности. Она уједно оправдава и егзистенцију. Па ипак, лепота је кобна. Трагичност, повезана са лепотом, потиче од свести о крхкости самог услова уметности у грађанском и капиталистичком свету. Миодраг Радовић оправдано тврди да „Недељковићев израз 'дијалектички панкализам' дедукован из Костићеве философије у главним цртама није нетачан, али је радикализован у претераност.“<sup>73</sup> Овај аутор се залаже за израз „трагична калокотија“, која би била пример романтичарске жудње за лепотом (позива се на Костићево предавање „О лепим женама у животу и песми“, одржаном 16.12.1871. у Новом Саду). Књижевна мисао уме носталгично да призове овакве романтичарске концепте, као у овим речима Ивана Негришорца: „Јер данас, када је естетичка категорија савршенства изгубила свако значење и сваки смисао, тим је ургентнији императив повратка њеном спасоносном креативном потенцијалу.“<sup>74</sup> Али овде није узето у обзир да је већ код Костића, пре више од века, али у сличним друштвеним околностима, такав став, односно покушај да се оправда идеја лепоте у материјалном свету, неминовно продубљивао трагички расцеп.

<sup>71</sup> Александар Јерков, *Смисао (српској) стиха. Књија њрва: Де/констииуција*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 12.

<sup>72</sup> Аница Савић-Ребац, „О једној песми Лазе Костића“ (1950), нав. према: *Лазе Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 245.

<sup>73</sup> Миодраг Радовић, *Лазе Костић и светска књижевност*, Делта, Београд, 1983, стр. 168–169.

<sup>74</sup> Иван Негришорцац, „Парадигматичност случаја Лазе Костића и искушење песничког савршенства“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 83.

\*

\* \*

На први поглед, Васко Попа високо цени савршенство Костићево:

И као да у презимену стоји такође записано да ће му песништво бити густо посејано костима некога нерођеног огњеног змаја, а да ће о те расуте кости поломити зубе сви учени песмачатци који ће покушати да успоставе змајев костур у свој његовој застрашујућој савршености.<sup>75</sup>

Али уочљиво је да то није пуно савршенство од крви и меса, већ некакав леп желатинозниоблик скуван од костију. Песнички мит о естетском савршенству је нека врста лудила. Вељко Петровић је умео критички да напише следеће: „У светској књижевности има више примера да су већи песници а слабији карактери, тапшачима за љубав, натицали на главу шарену капу с прапорцима“.<sup>76</sup> Уместо овакве критике са крхке стајне тачке књижевне мисли која не рефлектује сопственунестабилност, потребно је саслушати дијагнозу Радомира Константиновића:

Занос, који се ту рађа, у трагедији и њеној патетици, јесте занос једне линије, а не суштаствени занос који је тражио своје кроз Лазу Костића, онај занос врхунске дијалектичности, где се мудрошћу не бежи од лудости, нити у лудости тражи, као од помаме, спас од налога и искушења мудрости, него где се они стичу у једној јединственој жижи, као тамност натпојамног, у жудњи за највишим поимањем.<sup>77</sup>

Ова мистична фигура мудре лудости да се заправо ишчитати код самог Костића, и то као одјек познате инверзије из Прве посланице Коринћанима Апостола Павла: „кад наиђе та редња, тај занос, на људе који су ионако већ бивали у заносу, иако не у истом, за њих тај општи занос, тај ук светине не пријања тако лако. Они су имуни. То су песници од искона.“<sup>78</sup> Древна фигура мудре лудости добро описује оно најбоље у Костићевом делу. Костић је, како је указао Лесковац, у „Беседи“ истакао своју погрешивост,<sup>79</sup> а у њој оправдање за песника налази и Станислав

---

<sup>75</sup> Васко Попа, „Лаза Костић“, Лаза Костић, *Плећисанке*, прир. Васко Попа, Просвета, Београд, 1968, стр. 8.

<sup>76</sup> Вељко Петровић, „Појава Лазе Костића“ (1911); нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 308.

<sup>77</sup> Радомир Константиновић, „Лаза Костић“, *Биће и језик 4*, Просвета – Београд, Рад – Београд, Матица српска – Нови Сад, 1983, стр. 140.

<sup>78</sup> Лаза Костић, *Књига о Змају, Сабрана дела Лазе Костића*, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 135.

<sup>79</sup> Младен Лесковац, *Лаза Костић*, Матица српска, Нови Сад, стр. 59.

Винавер: „Лаза Костић је виртуоз који греша – али када би он затражио да му се опрости, као виртуозу, као лудој глави (‘са ове главе, са луде’), критичари ту не праштаху: од виртуоза се захтевала техника беспрекорна, нечовечанска [...].“<sup>80</sup> Запитајмо се колико је књижевна мисао – која хоће да нас увери да трага за целином и „суштином“ – у стању да се ослони на идеал погрешивости? Како је могуће да критика верује у фантоме беспрекорности?

Није, разуме се, сваки укрштај успео. Исидора Секулић свој текст о Костићу из 1941. окончава похвалом укрштају:

Али песма та је оно што је хтела бити, и што нам је још и требало од Лазе: не крик, него дуги урлик титана. Али титана који класично зна шта је стил, због чега је урлик испресецан тајанственом литанијом скрушења и умирања: *Santa Maria della Salute*.<sup>81</sup>

Критика, на трагу Костићеве естетике, мисли да само дело превазилази разлике – то је онај занос у укрштају, треће стање душе,<sup>82</sup> „[...] поетика *шрећеї сћања* које није ни стање јаве ни стање сна, него поново укрштај: јава у сну, и сан у јави“.<sup>83</sup> За Кашанина су се у овој песми сусрели рођење поезије и песникове смрт:

После такве исповести, такве песме, у којој се спаја сан са јавом, земља са рајем, вољена девојка с Мајком Божјом, Лаза Костић заиста није имао шта да ради на свету више. Убацивши песму, у последњем часу, после дугог оклевања и чекања, у давно отштампану и готову књигу, он се опростио са животом и, жељан живота, отишао, једва, тамо ‘где свих времена разлике ћуте’.<sup>84</sup>

Ако се ова песма сматра Костићевим најбољим делом и неком врстом интелектуалне и песничке опоруге, можда је оправдано тврдити да је у њој најважнија управо она реч на коју критика најмање обраћа пажњу – реч разлика.<sup>85</sup> Традиција је, наиме, динамична а не статична категорија: може се зато свашта рећи о синтагми „ћутање разлика“ из песме

<sup>80</sup> Станислав Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005, стр. 183.

<sup>81</sup> Исидора Секулић, „Лаза Костић“, *Српски књижевни гласник*, 1. март 1941, стр. 358–371; нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 344.

<sup>82</sup> Радомир Константиновић, „Лаза Костић“, *Биће и језик 4*, Просвета–Београд, Рад–Београд, Матица српска – Нови Сад, 1983, стр. 137.

<sup>83</sup> *Исцо*, стр. 172.

<sup>84</sup> Милан Кашанин, „Дневник Лазе Костића“, *Књижевност*, децембар 1955, стр. 439; нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 93.

<sup>85</sup> Владимир Гвозден, „Ћутање разлика – напомена о лирској ситуацији у песми *Santa Maria della Salute*“, Академска књига, Нови Сад, 2009, стр. 180–186.

*Santa Maria della Salute*. Ако је песма артефакт, ако је певање опклада или остварење права на жељу, онда је јасно да је ћутање разлика различитих времена и идеја остварење лирског у чистом стању, барем као пројекција која служи да се умакне ужлебљености у време митоса (приче, заплета) и тематске и идеолошке доличности. Политика песме тежи да заобиђе историју, субјект се у првим строфама аутоестетизује и делокализује како би створио празни пејзаж који ће бити попреште љубави. (Слично томе, политика критике тежи да заобиђе историју, субјект се естетизује и делокализује како би се створио празни пејзаж који ће бити назван именом књижевности.) Трансцендирање је једнако брисању разлика, само што се то односи колико на саму егзистенцију, толико и на могућност лирског и природу песме. Сопство плаче, пише и нада се да постоји место које све надилази и које ућуткава разлике.

Ту видимо да песник напоследку није дошао до укрштаја, већ до оностраног „ћутања разлика“ или оностраног, могло би се рећи, ућуткивања разлика. То је наслутио још Зоран Мишић:

Прекрасно је Лаза Костић замислио ту врховну синтезу. Али је није остварио. Није је ни могао остварити. Његова поезија остала је сва у једном грчевитом, болном распињању између сна и јаве.<sup>86</sup>

Од самог почетка је јасно да идеја да се све што се на једном крају разилази на другом мора помирити нема никакву верификацију. Питање је зато колико критика, заведена „теоријом укрштаја“, учитава јединство свести у Костића а колико оно заиста постоји. Као што је наговештено, Станислав Винавер је у *Заносима и њркосима Лазе Костића* поставио право питање: „Где је крај укрштаја“, чему се може додати и став да је заправо значајније установити где је његов почетак. Када поставимо ово питање осећа се у појединим његовим идејама дах произвољног, и то данас налаже додатни опрез.

\*

\* \*

Где се Костић зауставља у прихватању и укрштању разлика? Драгиша Живковић слуги проблем у огледу „Лаза Костић и госпођа де Жирарден“. Текст почиње навођењем чињенице да Костић у трактату *Основно начело* (1884) помиње француску списатељицу Делфину де Жирарден, која се 1831. године удала за Емила де Жирардена (E. de Girardin), саоп-

<sup>86</sup> Зоран Мишић, „Лаза Костић“ (1955), *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, 1960, стр. 359.

штава њену кратку биографију осликавајући њену улогу у француској култури. Главни циљ рада је да осветли један цитат који Костић преузима од ауторке: „Ми вам кажемо да је сличност нека врста различитости, те, ако се крајности додирују, да се противности могу сасвим сложити“.<sup>87</sup> Костић, разуме се, преузима ове ставове зато што се уклапају у његово идеје о укрштају супротности. Међутим, Живковић има критичку примедбу:

Да се Лаза Костић нешто више заинтересовао за њу, за њену улогу у француском романтизму и за утицај који је та лепа и умна жена вршила на своје савременике, можда би јој посветио више пажње и више признања.<sup>88</sup>

Упркос томе, на крају огледа Живковић без аргумента тврди да је преко госпође де Жирарден Костић успоставио везу са највећим именима француске књижевност XIX столећа, с В. Игоом (V. Hugo), Ламартином (A. de Lamartine), Т. Готјеом (T. Gautier) и другима. Као у случају односа према поменутој госпођи или према Фридриху Теодору Фишеру (F. T. Vischer), Костићеви укрштаји се често завршавају на пола, и он јесте остао негде на фрагменту, како је одавно запазила Исидора Секулић. Највећи део српске критике занемаривао је лекције историзма и о Лази Костићу је писано или се пише као да нам је био временски много ближи или веома далек. Резултат је често одушевљење сазнањима да је Костић читао или познавао дело овог или оног аутора, што је нека врста колонизације нашег књижевног поља, која се накнадно оправдава песниковом народњачком поетиком. Наравно, то не мора нужно да буде ваљан укрштај, а веровање у бинаризме окончава се њиховим „срећним“ стапањем, по правилу само онда када то одговара политици самих критичара.

Костић је покушао да створи неку врсту партиципативне поетике, јер учествовати у свету значи учествовати у светској законитости. Али све се окончало „ћутањем разлика“. Уместо да настоји да проникне у повесност плуралитета и у његову духовну, па и материјалну позадину, он се радије скривао иза неприкосновене визије народне субјективности чија мудрост и племенитост, уколико остану неокрњене и историјски неукраљане са собом неминовно доносе процват и општу благодат.

<sup>87</sup> Mme Emile de Girardin, *Oeuvres complètes. Le Vicomte de Launay, Lettres parisiennes*, Paris, 1868, tom II, str. 102; прев. Лазе Костића, нав. према Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 1994, стр. 196.

<sup>88</sup> Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 1994, стр. 201.

Слично томе, фантом беспрекорности опседа књижевну мисао која себе покушава да изузме из буке савремености и постави на стабилно место изнад плуралитета мисаоних и политичких пројеката. Српска књижевна мисао често не жели да прихвати да се још од Бодлера естетика судара са изгубљеним тереном представљивости – у концептуалном смислу – савремене друштвености у уметности.

\*

\* \*

Писац је пожелео да буде морално леп. У својој аутобиографији Јаков Игњатовић казује и о томе како је као студент полагао испите уместо својих пријатеља, и пита се, са жељом да остави утисак искуственог пицара, зашто је то чинио и да ли је неки закон прекршио. Без много аргумената закључује да му се не може замерити, јер је такав акт припадао „романтици тог времена, није потпадао под казни закон и примао се у јавном мњењу као *Jugendstreich*, о ком иначе нико није рачунао“.<sup>89</sup> Пишчева савест је, како тврди, умирена. Зар је то све? Не остављају ли ове речи у славу романтике као оправдања за кривотворење за собом изван немир, или макар побуду да размишљамо, да се запитамо о односу романтике, јавног мњења, мисли и субјекта. У овим безазленим речима постоји изгледа нешто више. Извесна смелост, или пак само љубав ка дословности, допушта да помислимо да је романтизам облик полагања туђе испита. Можда и чувени луталица Каспара Давида Фридриха, слика и прилика романтизма, полаже нечији туђи испит, па нам је зато окренуо леђа. У извесном смислу, романтизам је, после импулса просвећености, био нека врста покушаја уметника да полагају туђе испите, да одбране неуспехе поезије унутар потрошене класицистичке поетике, да испитају домете политичког после револуције, да пронађу секуларну веру после обарања легитимитета верског симболичког поретка, да промисле и покушају да саздају место грађанина после пада старог поретка. Ти покушаји се често завршавају неуспехом, али управо количина поезије у романтизму сведочи о свести да је потребно нешто учинити. Многе слике из романтичарске поезије данас звуче стереотипно, а можда су тако звучале и некад. Па ипак, снага те поезије је, ако имамо на уму српску књижевност, нешто што се не може извагати, али што итекако, чак и данас, уме да превагне.

<sup>89</sup> Јаков Игњатовић, *Мемоари, Одабрана дела Јакова Игњатовића*, књ. II, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 181.

У романтизму, или захваљујући њему, песник постаје Други. Став да Костић није обичан човек је опште место књижевне мисли. Али управо то је, поред високог вредновања укрштаја по себи, друга таутологија на коју све време циљам: тумачење песника њим самим. То је ентимема која се може ишчитати из Костићевог текста о Гетеу и народној свести: „Како песник није обичан човек, нијесу ни спољне прилике живота у његовој души могле имати онијех посљедица, што их имају у души обичног човека“.<sup>90</sup> Дуго је типски романтичар у српској култури био Бранко Радичевић; утисак је да је током последњих деценија ту улогу преузео Лаза Костић. Премда из данашњег угла ово није нужно за осуду (у зависности од идеолошког угла), главна димензија Скерлићеве критике била је усмерена на његов романтизам:

[...] Лаза Костић је онај који је *сиоља* највише личио на романтичара, и који је толико играо улогу романтичног 'женија' да му се маска најзад слепила за лице. [...] Од ране своје младости он је запатио мисао у глави да песник ни у чему не треба да личи на остале смртне, на ону бедну гомилу 'биргера' који не носе на грудима свети пламен поезије а на челу печат генија. [...] То је све било по романтичарској девизи: *épater le bon bourgeois*, 'за опсенисти простоту'.<sup>91</sup>

То Скерлића може да чуди, али само зато што подсвесно идеализује и повлашћује грађанску публику, за коју је, како језгровито саопштава Драгиша Живковић: „Тадашња српска естетика ценила је више од *Ноћи* ону песму Ђуре Јакшића у којој песник тврди да му је једино народ милији од драгане.“<sup>92</sup>

Како ћемо посматрати прошлост? За чиме у њој трагамо? Данас себе можемо већма него икад да запитамо: да ли смо, с обзиром на искуства из протеклих деценија, као култура доживели успех или крах? Ми смо некритички прихватили моделе истраживања књижевности који су засновани на *Geist*-у, на национал-хуманизму; утисак је да су данас ишчезли самопоуздање, вера или можда мера наивности да и даље на тај начин посматрамо сопствену књижевну и културну прошлост, садашњост и будућност. Питање гласи: зашто данас нема амбициозних истраживача романтизма као културног покрета? Да ли смо дигли руке од њега? Или нам је он постао далек? Или можда мислимо да смо га довољно упознали? Утисак је да непрестано вреди подсећати на Живко-

<sup>90</sup> Лаза Костић, „Гете и његова народна свијест“, *Црнојорка*, бр. 15, стр. 118.

<sup>91</sup> Јован Скерлић, „Лаза Костић“, *Омладина и њена књижевности* (1925); нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 289.

<sup>92</sup> Вељко Петровић, „Појава Лазе Костића“ (1911); нав. према: *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, стр. 305.

вићево полазиште обележено критичком сумњом: „Појам о романтизму остао је у српској књижевној историографији још недиференциранији него појам о просвећености“.<sup>93</sup>

Утисак је да би наш данашњи поглед на романтизам морао да узме у обзир сву сложеност књижевног и друштвеног поља које је тешко излазило на крај са самим собом. Неколико аутора (Дамир Смиљанић, Драган Проле, Јован Зивлак) то је успешно учинило у једном новијем зборнику који даје унеколико ревидирани лик Лазе Костића, посматрано из перспективе савремености.<sup>94</sup> У лику и делу овог песника видимо све парадоксе рецепције романтизма у српској култури. Будући оствариван у естетском режиму уметности,<sup>95</sup> романтизам јесте доприносио демократизацији културе, повлашћујући динамичну грађанску класу; подстицао је не само националну диференцијацију и стварање националног карактера, него и процес индивидуације и ослобађања појединца. Фетишизовање супротица се може објаснити чињеницом да је његов уметнички живот протекао у несводивим и сложеним модулацијама.<sup>96</sup> Иако образован и неспорно интелектуално радознао, Костић је остао у оквирима уметничке идеологије која је већ у другој половини XIX века исцрпла своје формалне и културне поетенцијале, не видећи и не прихватајући нову стварност, која је своје уметничке побуде заснивала на другачијим, мање дидактичким и просветитељским премисама разумевања човека и света.

Код наших песника у најбољим тренуцима функционишу неке типске естетске антиномије романтизма: естетизовани (или аутоестетизовани) субјект према друштву, лепота према изобличености, цивилизација према варварству. Где је место писца у друштву? Ако читамо српску романтичарску поезију, видећемо да је одговор прилично неугодан. Постоји идеал пуноће који се развијао у раздобљу романтизма: *Вилхелм Мајстер*, *Естетско васпитање човека*, *Хијерион*, сва ова дела изражавају наглашену жељу за пуноћом индивидуалног развитака, за превазилажењем ограничења такозваних „друштвених улога“ без којег модерна друштва не могу да опстану. Као што слуги Костић, песник не сме да буде специјалиста, али тиме додатно губи одавно нарушену позицију.

<sup>93</sup> Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1994, стр. 9.

<sup>94</sup> Видети: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.

<sup>95</sup> Видети: Jacques Rancière, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011.

<sup>96</sup> Јован Зивлак, „Лазе Костић: фантазија светог помирења“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 135.



Марксова дијагноза је тачна: модерно доба не погодује уметности, капитализам у XIX веку отуђује људе од њиховог уметничког наслеђа, исто као што их отуђује од многих других творевина људског рода.<sup>97</sup> Иако на рубу дешавања, наши песници бивају опчињени самоћом, тамом, трансценденцијом. Уосталом, како би то рекао Исаија Берлин, песник мора да личи на разочараног Бетовена из поткровља. Размислимо зашто романтизујемо овакву улогу песника ако су њен улог мука и туђење? Да ли су ове емоције оправдане? Или можда песници, с правом или не, покушавају да положи, и то унапред, наше неположене испите? Чини се да од њихових утопија нисмо направили добре теорије. У крајњем исходу критика Друго усталичује како би га, претварајући га у предмет о којем пише, свела на Исто, било да је истоветност (као идентитет субјекта) спроведено као непроменљиви скуп аксиома којих би аутора морао, ако је ваљан, да се придржава, било да је истоветност (као идентитет дисциплине) спроведена кроз очекивање да песник буде налик фикционалном творачком фантому који није „торзо“ или „случај“.

Замерка филозофа Драгана Пролеа је озбиљна и рекао бих да превазилази Костићев „случај“ и захвата одређене аспекте српске књижевне мисли о којима је овде било речи: „Лазин неспоразум са властитим временом почива управо у неодрживој претпоставци да плима различитих мисаоних пројеката сама по себи представља опасан и претећи феномен.“<sup>98</sup> Као што подвлачи Јуриј Лотман, осећање слободе подразумева посматрача који на уметност гледа из стварности.<sup>99</sup> Ако бацимо поглед на шири културни контекст нашег времена, видећемо да су ставови о целини анахрони и естетички и етички непримерени. Живимо у времену када су идеје континуитета, симетрије, хармоније и јединства свести замењене онима дисконитетитета, асиметрије, дисхармоније и фрагментарности. Тешко је и идеолошки спорно данас, попут Костића и његових многобројних тумача, заступати тезу о лепоти целине света.<sup>100</sup> Утисак је да су се ствари последњих деценија закомпликовале, и да би труд око разумевања књижевности превасходно требало да буде покушај одго-

<sup>97</sup> Видети: Сигберт Саломон Прауер, *Карл Маркс и светска књижевност*, прев. Надежда Вуковић, Нолит, Београд, 1983, стр. 76.

<sup>98</sup> Драган Проле, „Естетиком против моде: Фишеровски извори Костићеве естетике“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 34.

<sup>99</sup> Јуриј Лотман, *Култура и експлозија*, прев. Добрило Аранитовић, Народна књига, Београд, 2004, стр. 208.

<sup>100</sup> Видети такође: Дамир Смиљанић, „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, стр. 25.

вора где је место књижевности, где је књижевност?<sup>101</sup> То експлозивно питање, које је наслутио Костић, стоји насупрот питањима шта је књижевност или како настаје књижевност, која су сама међусобно повезана много више него што желимо да признамо. Не можемо, међутим, поступати нормативно, стварајући лажни консензус у име костићевске фантазије светог помирења, али на неки начин смо дужни да отварамо могућности. Морамо напустити идеју склада и целине и размишљати о томе да данашњи свет није просто свет безумља, него да је то полудели свет, делатност первертиране воље и жеље, опседнуте страшћу неједнакости.<sup>102</sup> Али морамо водити рачуна и о равни у којој се одвија наш критички приступ: не би требало пренебрегнути чињеницу да литература није само уметност, већ и појединачна животна вештина, која има и интелектуални и терапеутски значај. Утисак је да највећи део савремене књижевности, али и књижевне мисли, подсећа на болницу у којој се реконвалесцентима сервирају само лако пробављива јела. Естетизам је нека врста контроле субјекта, а Костићева филозофија „укрштаја супротности“ иде ка томе да „расцеп“ прикаже као срећно место помирења. Поштеније је макар покушати разорити привидни ред универзума, деловање моћи која тај ред производи и која прикрива расцеп, расипање и пораст нереди. Премда животна иманенција вероватно никада неће прећи жуђени праг смисла, она је нешто са чиме и књижевност, и српска књижевна мисао, а и српска политика, морају да се изборе јер, како би то рекао Анри Лефевр (H. Lefebvre), у последњој инстанци свакидашњи живот суди мудрости, знању, моћи.<sup>103</sup>

## Литература

### I

- Костић, Лаза, *Из мога живота*, прир. Младен Лесковац, Нолит, Београд, 1988.  
 Костић, Лаза, *Књига о Змају, Сабрана дела Лазе Костића*, Матица српска, Нови Сад, 1989.  
 Костић Лаза, *Прејиска Лазе Костића*, прир. Младен Лесковац, М. Бујас, Душан Иванић, Матица српска, Нови Сад, 2005.

<sup>101</sup> Видети: Владимир Гвозден, „Књижевност и крај утопије“, *Књижевности, култура, ушопија*, Адреса, Нови Сад, 2011, стр. 154–172.

<sup>102</sup> Jacques Rancière, *Učitelj neznanica: pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, prev. Leonardno Kovačević, Multimedijalni institut, Zagreb, str. 155.

<sup>103</sup> Henri Lefebvre, *Kritika svakidašnjeg života*, prev. Predrag Vranicki, Noemi Jungvit, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 6.

- Костић, Лаза, *О књижевности*, књ. 1, прир. Предраг Палавестра, Матица српска, Нови Сад, 1992.
- Костић, Лаза, *Основно начело. Критички увод у ошћу филозофију*, Култура, Београд, 1961.
- Костић, Лаза, „Гете и његова народна свијест“, *Црнојорка*, бр. 15.

## II

- Будимир, Милан, „Еј, пусто море“, *Лаза Костић*, прир. Војислав Ђурић, Српска академија наука и уметности, Београд, 1968, 73–77.
- Бурдије, Пјер, *Правила уметности: џенеза и структура љоља књижевности*, прев. Владимир Капор и др, Светови, Нови Сад, 2003.
- Велмар-Јанковић, Светлана, „Реч о Лази Костићу и Станиславу Винаверу“, *Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, 113–120.
- Винавер, Станислав, *Заноси и љркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005.
- Вуковић, Ђорђије, „Спорна књига“, *Књижевно дело Лазе Костића: зборник радова*, ур. Х. Крњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1982, 89–124.
- Гвозден, Владимир, *Књижевности, култура, ушћија*, Адреса, Нови Сад, 2011.
- Гвозден, Владимир, „Ѓутање разлика – напомена о лирској ситуацији у песми *Santa Maria della Salute*“, Академска књига, Нови Сад, 2009, 180–186.
- Женет, Жерар, „Метакритичка увертира“, *Фијуре V*, прев. Владимир Капор, Светови, Нови Сад, 2002.
- Живанчевић Секеруш, Ивана (ур), *У сјомен на Лазу Костића (1841–2011)*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2011.
- Живковић, Драгиша, *Евројски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1994.
- Живковић, Драгиша, *Евројски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 1994.
- Зивлак, Јован, „Лаза Костић: фантазија светог помирења“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, 130–144.
- Игњатовић, Јаков, *Мемоари, Одабрана дела Јакова Игњатовића*, књ. II, Матица српска, Нови Сад, 1989.
- Јерков, Александар, *Смисао (српској) стиха. Књија љрва: Де/констичуиција*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010.
- Karasek, Joseph, *Slavische Literaturgeschichte*, II Bd., Das 19. Jahrhundert, Leipzig, 1906.
- Кашанин, Милан, „Прометеј (Лаза Костић)“, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968.
- Кољевић, Светозар, „'Укршћаји' Лазе Костића“, *Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, 329–347.
- Компањон, Антоан, *Демон теорије*, прев. Милица Козић, Владимир Капор, Бранко Ракић, Светови, Нови Сад, 2001.

- Константиновић, Радомир „Лаза Костић“, *Биће и језик* 4, Просвета – Београд, Рад – Београд, Матица српска – Нови Сад, 1983.
- Крњевић, Хатица, „Уводна напомена“, *Књижевно дело Лазе Костића: зборник радова*, ур. Х. Крњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1982, стр. 5–6.
- Лазин, Зоран (прир.), *Век њесме „Santa Maria della Salute“*, Академска књига, Нови Сад, 2009.
- Лесковац, Младен (прир.), *Лаза Костић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1960.
- Лесковац, Младен, *Лаза Костић: ојлеги и чланци*, Матица српска, Нови Сад, 1991.
- Lefebvre, Henri, *Kritika svakidašnjeg života*, prev. Predrag Vranicki, Noemi Jungvit, Naprijed, Zagreb, 1988.
- Лотман, Јуриј, *Култура и ексцелозија*, прев. Доброило Аранитовић, Народна књига, Београд, 2004.
- Лошонц, Алпар, „Укрштај поезије и филозофије код Лазе Костића“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, 7–15.
- Марицки Гађански, Ксенија, Иван Гађански, „Лаза Костић и антика – неке паралеле“, *Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2011, 307–318.
- Милијић, Бранислава, „Нека естетичка начела Лазе Костића“, *Књижевно дело Лазе Костића*, ур. Хатица Крњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1982, 61–75.
- Негришорац, Иван, „Парадигматичност случаја Лазе Костића и искушење песничког савршенства“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, 74–83.
- Ненин, Миливој, *Свети мирис њамњивека: фрајменџи о Лазе Костићу*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Перниола, Марио, *Естетика двадесетог века*, прев. Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић, Нови Сад, Светови, 2005.
- Петровић, Светозар, *Лаза Костић*, прир. Радмила Гикић, Академска књига, Нови Сад, 2010.
- Попа, Васко, „Лаза Костић“, *Лаза Костић, Плејдисанке*, прир. Васко Попа, Просвета, Београд, 1968.
- Прауер, Сигберт Саломон, *Карл Маркс и светска књижевност*, прев. Надежда Вуковић, Нолит, Београд, 1983.
- Проле, Драган, „Естетиком против моде: Фишеровски извори Костићеве естетике“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, 28–46.
- Радовић, Миодраг, „Лаза Костић – зачетник модерне или фигура модерне критике“, *Дометти*, бр. 76–77, 1994, 19–24.
- Радовић, Миодраг, *Лаза Костић и светска књижевност*, Делта, Београд, 1983.
- Rancière, Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011.

- Рансијер, Жак, *Полиџика књижевности*, прев. Марко Дрча и др, Адреса, Нови Сад, 2008.
- Савић, Милан, *Лазе Костић*, прир. Миливој Ненин и Зорица Хацић, Службени гласник, Београд, 2010.
- Симовић, Љубомир, „Белешке о Лазе Костићу“, *Дуило дно*, Просвета, Београд, 1983.
- Слапшак, Светлана, „Још једанпут о хеленству Лазе Костића“, *Књижевно дело Лазе Костића: зборник радова*, ур. Х. Крњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1982, 41–60.
- Смиљанић, Дамир, „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, *Поезија и естетика Лазе Костића*, прир. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, 16–26.
- Стоканов, Радивој, „Два записа о Лазе Костићу у Сомбору“, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. XXX, 3, 1982, 427–434.
- Стоканов, Радивој, *Трајовима Лазе Костића*, Алтера, Београд, 2011.
- Фери, Лик, *Ното aestheticus: ошкриће укуса у демократском добу*, прев. Јелена Стакић, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.
- Hauser, Otto, *Weltgeschichte der Literatur*, II Bd., Leipzig, 1910.

Vladimir Gvozden

SERBIAN LITERARY THOUGHT AND LAZA KOSTIĆ'S "CROSSINGS"  
 Essay in the Rhetorics of Criticism

Summary

This paper first shows how, despite the specificity of the local context, the thought of Laza Kostić is expression of instable literary field in the aesthetic regime of art, which originated at the beginning of the nineteenth century: the true reality of this ever more complex and plural world is the crossing of opposites. This principle takes on an almost symbolic function of the commandment addressed to art which, under the pressure of modernity and democracy, steadily loses ground and its privileged space for self-realization in the wider social field. The paper then points out the problematic fact that the Serbian literary thought rarely tries to understand Kostić's ideas in terms of this constitutive instability. The consequence is that it often means that the critical discourse, allegedly freed from such ambivalences, considers itself superior to its object of research. Thus we come to the following diagnoses: in search of its own legitimacy, the Serbian literary thought often rejects politics of literature and lets material circumstances weave the spider's web of metaphysics.



РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ  
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

## СТВАРАЛАЧКА КРИТИКА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ Прилог теорији књижевне критике

**Апстракт:** Другу половину XX века карактерише енормни развој књижевне и књижевнокритичке мисли (а), евидентно усавршавање критичког инструментаријума (б), појава нових научних дисциплина (историје и теорије књижевне критике) (в) и доминација релацијске над супстанцијалном теоријом, која је довела до употребе дисциплине књижевна критика као композитног појма (г).

Досадашњим критичким моделима (вредносној, естетичкој, импресионистичкој и историјској критици) аутор је припојио и модел стваралачка критика, чији су родоначелници И. Секулић и Б. Лазаревић, а о чијој примени у другој половини XX века сведоче: монографија М. Радуловића о естетичкој свести у српској књижевности (1984), монографија С. Леовца о И. Секулић (1986), обухватна расправа П. Палавестре о Б. Лазаревићу (2007), као и два наша прилога исте провенијенције – о односу филозофије уметности и филозофије критике (2007) и књижевној и критичкој мисли С. Марића (2012).

**Кључне речи:** филозофија, психологија, естетика, теорија, поетика, историја, критика, модел, мисао, есеј, систем, проблем, анализа и синтеза

„Највиша су уметничка дела  
она где је уметност и критика  
хармонично спојена у целину“.

*С. Штефановић*

### 1.

Током протеклог века процес дивергенције појединих духовних дисциплина у свему је надмашио процес конвергенције, о чему сведоче познати теоретичари идеја и проучаваоци науке о науци. На промену статуса књижевне критике најпре указује чињеница да је супстанцијална теорија потиснута у корист релацијске, будући да је при најригорознијој критерици статус научне делатности (егзактне проверљивости и поновљивости) признаван само теорији и историји књижевне критике, док је текућа књижевна критика увек остајала без тог признања. Таквој ситуацији временом је помагало и то што је књижевна критика као

модел обликовања стварности све мање третирана као саставни део науке о књижевности (поред књижевне теорије и књижевне историје), а све више као композитни појам, односно као врста духовне делатности која у неједнакој мери, према новоодабраном циљу или систему циљева, користи домете и методе сродних области (филозофије, психологије, социологије, антропологије, културологије, естетике, поетике и компаратистике).

Када је реч о развоју књижевне критике у српској књижевности, у последњој деценији XIX и почетним деценијама XX века, теоретичари и историчари су у потпуности сагласни да постоје четири врсте критике, по правилу везане за оне ствараоце и мислиоце који су проучавању књижевности дали највиднији печат: *вредносна критика* Љубомира Недића, *есџетичка критика* Богдана Поповића, *импресионистичка критика* Јована Скерлића и *историјска критика* Павла Поповића, уз напомену да се последња од њих показала најделотворнијом у времену које је уследило, највише због тога што је била адаптивна и обухватна. Четири њене подврсте представљале су: *критика шекспира*, *биографска критика*, *критика укуса* и *компаративна критика* (модел *есџетска критика* теоријски је дефинисао М. Радуловић у монографији *Есџетичка свест у српској књижевности*, 1984). Мимо очекивања, изостала је прецизна теоријска и историјска елаборација петог модела – *стваралачке критике*, која је подједнако изазовна и у теоријској и у примењеној равни проучавања, а која се најчешће везује за домете које су остварили Бранко Лазаревић и Исидора Секулић. Задатак овога рада је двојак: а) најпре да покаже неке од компоненти генерирања критичких идеја које заступа, а затим и да б) на примеру критичког и есејистичког опуса Исидоре Секулић покаже низ теоријских премиса за које се овај критички модел залагао.

Процес конституисања *стваралачке критике*, по нашем мишљењу, започео је парадигматским огледом Јована Скерлића „Догматичка и импресионистичка критика“ (1902), настављен огледом Исидоре Секулић „Проблем критике и критичарских талената (Сент-Бев, Ц. Свифт, Б. Шо)“, 1932, а завршен књигом Бранка Лазаревића *Филозофија критике и дрући есеји* (1941). Као водећа идеографска или парадигматска чворишта могу се у свим прилозима ове провенијенције издвојити: залагање за *слободу* стваралаштва и промишљања о њему, захтев за *модернизацију* и књижевне и критичке мисли, инсистирање на *индивидуализацији* стваралачког чина, под којим је подразумевано *знање* (наука) и *умење* (вештина), непрекидно *усавршавање* инструментаријума у тумачењу и разумевању не само појединог књижевног дела него и мноштва тема, проблема и апорија на које оно упућује. Таква теоријска оријентација водила је ка *усавршавању* свих врста стваралачких енергија које изабра-



ном циљу доприносе (егзистенцијалне, интелектуалне, креативне и интуитивне), о чему пише Радован Поповић у књизи – *Исидорина бројаница* („Службени гласник“, Београд, 2009).

Као значајно идејно, културно, књижевно и критичко наслеђе књижевна критика временом, након конституисања, добија на значају до те мере да у појединим специјализованим и систематским монографијама, писаним по априорном концепту и са нескривеним амбицијама, ова област добија приоритетно значење, представљајући сада, крајем XX и почетком XXI века, највиши вид духовности, обухвативши најшири контекст разматрања (о укупној духовности или јагићевски схваћеној *словесности*). О томе смо писали у двама недавно објављеним прилозима: студији „Историја критике као историја идеја“ (2009) и огледу „Књижевна критика у контексту теорије тумачења и теорије сазнања“ (2009), као и низу прилога заступљених у двама књигама студија и огледа *Књижевна критика као десетна муза* (Нови Сад, 2007) и *Амалјам чуда и шруга* (Бања Лука, у штампи).

О доприносу књижевне критике развоју српске књижевности на илустративан начин сведочи Палавестрина књижевноисторијска монографија *Историја модерне српске књижевности – Златно доба 1892–1918*. (Београд, 1986), у којој су, одмах на почетку, две од петнаестак целина посвећене природи књижевне мисли и природи критичке мисли: најпре индикативно насловљена „Успон критике и победа критичке свести“ (стр. 104–169), а непосредно потом и портрети двојице водећих критичара „Учитељи: Богдан Поповић и Јован Скерлић“ (стр. 170–195). Унутар прве целине аутор је употребом адекватних међунаслова прецизно омеђио ужа подручја елабориране тематике и проблематике, од којих је за нашу расправу најважнији међунаслов „Стваралачка, историјска и културолошка критика“, у коме је прецизно дефинисан овај модел:

Појам стваралачке критике, који се почетком XX века у српској књижевности развио и учврстио уз импресионистички критички поступак, био је заснован на индивидуализму и на пробуженој самосвести човека модерне епохе, са чијом су душевном тежњом ка самоостварењу готово сви модернистички стилски правци, а посебно уметнички програми импресиониста, симболиста и експресиониста (стр. 159–160).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> На крају одељка посвећеног Димитрију Митриновићу Палавестра завршава зачету мисао: „Млади критичари су прихватили тај нови дух и претворили га у антитезу владајућем позитивистичком и реалистичком начелу. Ослободили су интуицију, чулност, занос, изједначили макрокосмичко и микрокосмичко пространство, спустили се до дна живота и винули у метафизичка пространства ума и подсвести. Њихова критика постала је израз њиховог индивидуализма, њихове воље за пуним животом, непосредан продор у свет ванчулног и узвишеног, где слободан дух обитава једноставно и необја-

На сасвим другачијим основама остварена је синтетична, двотомна монографија *Историја српске књижевне критике (1768–2007), I–II* (Нови Сад, 2008), у којој је Палавестра у превасходно поштовао хронолошку поделу. Уместо сложене и често непотребне класификације и типологизације књижевне критике, он се определио за медаљонско портретисање појединих стваралаца и мислилаца, издвојивши у посебне целине оне критичаре које је сматрао најзначајнијим. Тиме тумачимо уношење посебног одељка „Сродници. Исидора Секулић и Бранко Лазаревић“ (том I, стр. 221–257), као једне од најуспелије остварених целина. Типологијом критике Палавестра се бавио у уводној целини монографије „Схватање критике у српској књижевности“ (стр. 5–67). Спомињући као стваралачке оријентире књиге Албера Тибодea *Физиологија критике*, Нортропа Фраја *Анаџомија критике* (који се залаже за: *историјску, моралну, архејскијску и рејторичку критику*) и Рене Велека *Историја модерне критике* и *Критички појмови*, монограф указује на сложеност деобе критике по било којим деобним критеријумима.<sup>2</sup> Недуго потом он настајање *стваралачке критике* везује за Б. Лазаревића, записавши:

Био је свестан да без њеног познавања и разумевања, без њене теорије, никада неће моћи до краја схватити давно доба српског модернизма, када је та критика *in vivo* била најсавршенији и најмоћнији мотор књижевности (том I, стр. 21).

При томе аутор тврди да Лазаревићев оглед „О критици – поводом Скерлића“ представља „јединствен књижевни манифест творачке критике у српској књижевности“.<sup>3</sup> Мада тврди да теорија *стваралачке критике*,

шњиво, као у свом природном окружју које је независно од стварног света мада са њим преко текста одржава плодну животодавну везу“ (стр. 163).

<sup>2</sup> Наведеним књигама, по мноштву информација и оригиналним идејама, могу се прикључити још неколико сродних књига: А. А. Ричардса *Начела нове критике*, Ц. К. Ренсома *Нова критика*, С. Дубровског *Зашто нова критика. Критика и објективност*, П. Де Мана *Проблеми модерне критике*, Е. Д. Хирша *Начела тумачења и*, нарочито, М. Кригер *Теорија критике*, у старој, као и књиге Н. Кољевића *Теоријски основи нове критике*, С. Петровића *Природа критике* и М. Солара *Књижевна критике и филозофија књижевности*, у домаћој књижевности. Њима се обавезно придружују и неколико тематски занимљиво конципираних зборника радова: *Теорија и историја књижевности (Опште претпоставке)*, 1986, *Методолошка мисао у пресеку (Садашњи тренуци науке о књижевности)*, 1990, *Књижевне теорије XX века* (2004), *Књижевна критика данас* (2004) и *Историја и теорија српске књижевне критике* (2009).

<sup>3</sup> На сложеност дефинисања појединих критичарских модела Палавестра упозорава рецепијента тврдећи: „Подела критике, као и само утврђивање појма критике, данас се врши из више углова и са различитим побудама. Књижевна дела се могу испитивати према својим језичким одликама, према семантичким, стилским, текстолошким, струк-

настала пола века након њене најефикасније употребе, да њен творац Лазаревић „није закаснио“, спорно је Палавестрино мишљење да је она тек тада конституисана (судећи по *манифесту* – то се десило 1964. године). Међутим генерирање основних критичких идеја које нуди теорија *стваралачке криџике*, по нашем мишљењу, показује да је она не само примењивана (синхроно и дијахроно) него постепено афирмисана и теоријски дефинисана, јер је из деценије у деценију имала све више присталица и све више заступника који су њене теоријске основе допуњавали и проширивали, све до данашњих дана. Познато је, такође, да су многи познати критичари у другој половини XX века користили могућности и домете *стваралачке криџике* као десете музе (од Бранка Лазаревића и Исидоре Секулић до Милана Богдановића и Сретена Марића).

Расправа о теоријским премисама *стваралачке криџике* указује на њену сложеност, захтевност и проблематичност. На тај начин она илуструје већ познату теоријску дискусију о подели на „чврсте термине“ и „термине-индикаторе“ (С. Петровић). Први се употребљавају као општеусвојени, ослоњени на „природну залеђину разумевања“, а други као флуидни или композитни, подложни променама теоријских и критичких „тачака гледишта“, чему без сумње доприноси нови „прилив знања“, који захтева поперовски схваћену „модификацију претходних знања и умења“. За почетак издвојићемо два таква термина: *доџма* и *импресионизам*, о којима пише Јован Скерлић у парадигматском огледу из 1902. године. У њему он тврди да књижевна критика представља „златну средину“ науке и уметности, да се ослања на разум и на осећање (што значи на рационалистичку и на емоционалистичку естетику), те се управо због поменутог опонентности у подједнакој мери пажња мора поклањати колико питањима *чињеница* толико и питањима *укуса*. Прави критичар мора бити и истински полиграф: осетљив, јаке маште, пријемчив, тананог укуса, способан да уочи законитости удвајања и детерминације, добар стилист, човек солидног научног и филозофског образовања, широ-

---

туралним, формалистичким, архетипским, митолошким, културолошким, антрополошким, контекстуалним, идејним, филозофским, моралним, психолошким, социолошким, политичким, историјским, биографским, рецепцијским, комуникацијским, жанровским и другим особинама књижевних творевина. Свака од тих *криџика* може да буде *књижевна*, јер је окренута књижевности и књижевна дела испитује, тумачи, промишља и процењује са гледишта свог метода, не излазећи никад изван простора књижевности. Плуралистичка критика, која се у другој половини XX века јавила и уобличиола као израз тежње критичких умова да превладају противуречности у сâмом језгру критике, нуди нова решења и помаже заснивању једног отвореног дијалектичког „тоталног“ метода критике“ (том I, стр. 7).

ког духа, животне ведрине и, изнад свега осталог, слободне мисли коју исказује „без икаквих ограничења и обзира“.<sup>4</sup>

Конституисању основних премиса теорије *стваралачке критике* несумњиво је допринео Светислав Стефановић, деценију касније написаним програмским текстом „Писмо критичару“ (1913), у коме дијалогизира са пријатељем и истомишљеником Димитријем Митриновићем и у коме је на очигледан начин допринео иновацији, модернизацији и радикализацији и књижевне и критичке мисли. Стефановић пише о напорима духа у трагању за „естетском правдом“ и „естетском неправдом“ у двама најзначајнијим областима ноетике и поетике – филозофији стваралаштва и психологији стваралаштва, без којих је незамисливо конституисање било којег критичарског модела. Бранећи не само модерну него и авангарду, залажући се без икаквих ограда за *стваралачку критику*, Стефановић указује на видљиву и невидљиву дијалектику различитих области постојања, стварања и мишљења које представљају основни предмет филозофије и естетике, с једне, као и поетике и критике, с друге стране. О томе он са уверењем пише: „Издавање критике као засебне у царству уметности плод је диференцијације; тако и у књижевности, где услед диференцирања има и појава дегенерације, и критика може да спадне дотле да само по књижевном стилу још улази у књижевност.“<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Одбрану импресионистичке критике Скерлић децидно саопштава у следећем пасажу наведеног огледа: „Импресионисти не тврде, јер знају како се човек лако вара и у најсигурнијим стварима, чак и у аритметици, у простом сабирању цифара; они не износе своју естетику, јер ни сами нису сигурни у њу, јер неће да даду другима могућност да их контролишу. Али, када се по себи разуме да они имају своју теорију лепога, када сами признају да импресија није правило уметности него само пролазна тачка, зар не би било и савесније и корисније обележити ако не своју естетику, а оно бар у главним цртама своје естетичке идеје.“

<sup>5</sup> У продужетку наведеног пасуса Стефановић пише: „Но критика, која није изгубила свест о свом заједничком пореклу са уметношћу и у свом диференцираном облику одаје своје порекло. Она се јавља као засебна или у једном великом моменту еволуције уметничког духа, или у једном позном моменту те еволуције, када је дух доспео, споро, можда, али високо у свом развићу.“ Цитирано према издању – *Писци као критичари пре Првој светској ратној* (Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1979, књ. 12, стр. 635) које је приредио Предраг Протић. Осим девет Стефановићевих прилога, у избор су уврштени и критички прилози Јована Дучића, Милана Ђурчина, Симе Пандуровића, Душана С. Николајевића, Димитрија Митриновића, Владимира Гађиновића, Милоша Видаковића и Милутина Бојића.

Упутно је видети монографију Миљивоја Ненина *Светислав Стефановић – претеча модернизма* (1993), као и занимљиво концепирану књигу *Ејстисларна биографија Светислава Стефановића* (1995). У студији „С мером или без ње“ Ненин указује на два вида критичког импресионизма у српској књижевности – „Комотан интуитивни импресионизам“ Милана Богдановића и „Тврдокорни доктринарни импресионизам“ Марка Ристића.

(О И. Секулић и С. Стефановићу занимљиво пише Радован Вучковић у књизи *Војвођанска књижевна авангарда* (Зрењанин, 2006, стр. 394)).

Када је реч о филозофији науке, филозофији уметности и филозофији критике, није на одмет напоменути да критичарима стоје на располагању четири врсте избора теорија које се најчешће користе у поменутих дисциплинама: *мистичка теорија* (која проучава однос дела и света), *прајмачична теорија* (која проучава однос дела и читаоца), *експресивна теорија* (која ставља акценат на аутора) и *објективна теорија* (која је најпримеренија предмету истраживања). Уз пропратну напомену да је Бранко Лазаревић категорију *estesis* претпостављао категоријама *mimesis* и *diegesis*, да је заступао панестетичке и панкалистичке теорије, без тешкоћа се може закључити да климакс расправе о конституисању *стваралачке криџике* припада овом естетичару и критичару. Добрим познаваоцима Лазаревићевог критичарског опуса познато је да се у средшту расправе коју водимо неминовно мора налазити његов естетички, поетички и критички квартет који чине значајне књиге – *Пролећмена за једну теорију естетике*, *Парерје и паралијомене*, *Филозофија криџике и групи есеји* и *Филозофија и социологија уметности*, уврштене у *Сабрана дела (I–VIII)*, из којих као најрелевантније за нашу расправу одвајамо два парадигматска прилога – студије „Стваралачка критика“ (1927) и „Критички поступак“ (1941).<sup>6</sup>

За разлику од И. Секулић, која инвентивно бира актуелне идеографеме књижевности и науке о њој, као и изазовне проблеме и апорије једне или више теорија уметности, Лазаревић временом све више тежи ка уочљивом исцрпљивању елабориране тематике и проблематике, особито када су у питању филозофија природе, филозофија уметности и филозофија критике, која врхуни у књизи *Филозофија криџике и групи*

<sup>6</sup> Лазаревићеви прилози цитирани су према издању *Сабраних дела* у осам књига (девет томова), која су приредили Предраг Палавестра и Душан Пувачић (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003–2007): књига I – *Импресије из књижевности и позоришта* (стр. 327), књига II – *Опеледи. Највише вредности* (стр. 555), књига III – *Филозофија криџике и групи есеји* (стр. 339), књига IV – *Сенке снова* (стр. 451), књига V – *Уметности и естетика. Идејит* (стр. 504), књига VI – *Пићања и чуђења* (стр. 452), књига VII – *Полијичке расправе. Оставштина* (стр. 491), књига VIII/1 – *Дневник једној никоја. Први део (1942–1946)*, стр. 458, и књига VIII/2 – *Дневник једној никоја. Други део (1947)*, стр. 487. Из обимне литературе издвојили бисмо избор *Криџички радови Бранка Лазаревића* (Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, стр. 540), који је приредио Душан Пувачић и за који је написао предговор „Књижевни критичар Бранко Лазаревић (стр. 7–28), „Био-библиографске податке“ (стр. 499), „Напомену приређивача“ (стр. 523–524) и „Регистар имена“ (стр. 525–536), као и зборник радова *Књижевно-научни, естетички и културолошки допринос Бранка Лазаревића* (Херцег Нови, 2007, стр. 184).

*есеји* (1941). То значи да је Лазаревић био преданији процесу *теоретизације свесћи*. У студији „Стваралачка критика“ Лазаревић најпре спомиње две врсте критике као половине бинарне опозиције – „догматичку критику“ и „објективну критику“, односно „импресионистичку критику“ и „субјективну критику“, а затим наводи десетак других врста критике, покушавајући да их дефинише у најкраћим цртама: „доктринарну критику“, „психолошку критику“, „детерминистичку критику“, „историјску критику“, „биографску критику“, „импресионистичку критику“, „хедонистичку критику“, „научну критику“ и „утилитаристичку критику“, додавши им касније још три врсте: „филозофску критику“, „школску критику“ и „генијалну критику“. Поређење сродних прилога двају критичара показује да се И. Секулић опредељује само за општу поделу критике (аутентичне и неаутентичне, на пример), док Лазаревић не крије своје амбиције да овлада проблематиком у што већој мери (стичемо утисак да ни предложена табела од десетак врста критика није завршена и није у свему задовољила критичарску амбицију ауторову да овлада материјом у потпуности). У студији „Критички поступак“, ипак, све врсте критике свео је на три нераздвојне области: „И то важи за естетику, за филозофију уметности и филозофију критике које су три категорије, у последњој анализи, сведе на једно и исто“. У истој студији књижевна критика је проглашена „продуктивном уметношћу“, а не „репродуктивном уметношћу“.

Лазаревић је доследно и трајно против сваке врсте ограничавања било којег критичарског модела (он каже „школе“ или „метода“), јер се до најдубље истине долази само синтезом различитих логичких, аналитичких, интерпретативних, генеративних и интуитивних поступака у којима веома значајну улогу имају: *интуиција, здрав разум, велико знање, еластичност, сигурност суда, преисањеност духа, ширина схватања, брзина схватања*, итд. На крају такође значајног огледа „О критици – поводом Скерлића“ (1964) он оправдано тврди:

Изолована није ни једна радња духа. Свака је амалгам свих елемената. Један сложени облик свих облика. Све се ипак своди на креативне супстанце које се налазе у личности (стр. 247).

Да су теоријска разматрања послужила само као оквир разматрањима у примењеној равни, илустративно показује закључак овог огледа у коме је Скерлић приказан у апологетској слици, као аутентични и даровити полиграф, критичар, историчар, есејиста, социолог, национални покретач и учитељ енергије. Сви ти дарови у Скерлићевој личности сливени су у једно, у једну личност и једно дело. На тај начин Лазаревић се декларише као присталица интегралне визије живота, а у њеним оквирима и

интегралне стваралачке визије, у чијем се епицентру налази *стваралачка личности*. Исту мисао поновиће и М. Егерић у монографији *Скерлићев критички дух* (2011).

У одељку „Сродници. Исидора Секулић и Бранко Лазаревић“, објављеном у *Историји српске књижевне критике*, Палавестра је саопштио читав низ афирмативних, прихватљивих и нових судова и мишљења. О Лазаревићевом доприносу филозофији уметности аутор је записао: „По свему што је писао и написао био је више мислилац књижевности него књижевни критичар, више теоретичар критике, естетичар и филозоф него хроничар и дневни надничар, „секретар јавности“ или посредник између дела и читалаца.“ Међутим, монограф је притом саопштио и једно дискутабилно мишљење, које неминовно захтева додатну аргументацију. Имајући у виду све Лазаревићеве прилоге, Палавестра с пуним уверењем тврди: „Они сви заједно чине потпуно домишљен филозофски систем стваралачке критике, за какву се Бранко Лазаревић доследно залагао. Тај систем био је одлучан искорак из дотадашњег поимања критике у српској књижевности.“

У студијама „Филозофија уметности и филозофија критике у тумачењу Бранка Лазаревића“ (2007) и „Историја критике као историја идеја (Домети српске књижевне критике)“, 2009, утврдили смо да се сâм Лазаревић противио свакој врсти система, систематике и систематологије, јер оне ограничавају не само лепезу индивидуалних даровитости него и могућност примене асоцијативне критике, уопште узевши.<sup>7</sup> У петом одељку „Sivarium“ нашли смо ослонац таквом опредељењу, па се оно у много израженијој мери може пренети и на критички и есејистички опус И. Секулић, будући да су се оба критичара више интересовала за актуелне проблеме и апореме него за систематику и методологију. То значи да су више пажње посвећивали *проблемском* него *системском*. О антисистемском бунту И. Секулић посебном снагом сведочи реторика неколиких наслова у прилозима ове провенијенције, у којима је, више него очигледно, намерно избегавала термин *систем*: „Проблем релативитета код Пирандела“, „Проблем лепоте у делу Џона Голсвордија“ и „Ка проблему критичара (Пол Суде)“, а затим још и: „Проблем сиромаштва

<sup>7</sup> На почетку петог одељка, који у целини представља антисистемску побуну, Лазаревић испишује реченицу: „Не могу да се поверим свим тим системима“, затим тврди да су многи од стоичара, хедоничара, песимиста и скептичара мислили да се у систему налази „исходиште свега“: „Пристати на систем је пристати на једно око или слепило. Систем је путовођа, а прави туриста иде без њега, за свој рачун, и по правилу свог духа и укуса.“ На крају аутор резолутно тврди: „Прво је спасти душу и имати задовољство, а системи су везане очи и играње жмурке или кретање по удару бича. Свет, чудо и чудовиште, не може да се стрпа у цак система“ (*Уметност и естетика. Idearium*, стр. 429–430).

у човеку и у књижевности“, „Проблем земље“, „Проблем амбиције“, „Проблем изузетне личности“ и „Проблем малог народа“, на пример.

Основна разлика у начину критичарског мишљења И. Секулић и Б. Лазаревића може се, са становишта филозофије науке или науке о науци, утврдити праћењем двају суштински важних процеса: „замућивања појмова“ и „разбистравања појмова“, о којима зналачки и надахнуто пише Владан Десница, а о чему смо опширно и систематично писали у монографији *По сунчаном сату (Поетика и естетика Владана Деснице)*, Нови Сад – Бања Лука, 2001. Не можемо се отети утиску да је И. Секулић својим парадигматским прилозима о *стваралачкој критички* у већој мери доприносила не само правовременом, практичном усвајању њених премиса, него и правовременом конституисању *стваралачке критичке*, те се њен ауторски допринос може узети као евидентнији и делотворнији у књижевној и критичарској пракси. Томе је, ван сваке сумње, увелико доприносио послератни анимозитет према делу Б. Лазаревића, забрана штампања и прештампавања његових драгоцених, богатих и жанровски разноврсних прилога о естетици, уметности и критици, тако да је сва раскош његовог стваралачког духа постала позната уском броју стручњака у овој области тек апостериорно, након објављивања *Сабраних дела* у осам књига (Београд, 2003–2007). И. Секулић се, на крају, у мањој мери бавила разноврсним апоретикама, док је Бранко Лазаревић управо у њима налазио основне предмете за своје прилоге.

## 2.

Инсистирајући на интеракцији књижевности/уметности и књижевне критике, И. Секулић се у огледу „Проблем критике и критичарских талената“ најпре посветила средишњем питању свих питања – *проблеми аушеничности* у свим областима духовних делатности. За разлику од строге поделе на књижевну уметност и науку о књижевности, ауторка инсистира на мирењу постојећих противуречности, на симбиози свих карактеристика које обележавају аутентичног књижевника и аутентичног критичара. Најдубља филозофска, естетичка, поетичка и критичка опредељења она, својствено стваралачком маниру, најчешће лаконски сажима у поједине апофтегме: да је аутентична критика „самостална грана књижевности“, да је аутентични критичар „више интерпретатор него као анализатор дела“, да анализа више зависи од савремене науке, а интерпретација од даровитости писца, да између критичара и приповедача не постоји однос хијерархизације, него да су у питању „само разне функције у истој области“, да би, на почетку огледа, додала дефиницију *стваралачке критичке* која се памти:



Има аутентичних и неаутентичних дела; а има аутентичних и неаутентичних критика. Ако се састану две аутентичности, дело и критика о делу, могу једно другом, и писцима, чинити извесне услуге. Ако се не састану – аутентично дело остане без аутентичне критике – дело ће својом живом вредношћу живети кроз читаоца. Није један, већ безброј примера, да је прва аутентична критика на аутентично дело дошла са закашњењем од сто и више година. А ако аутентично дело добије неаутентичну критику, онда се уопште није ништа десило. Дело живи без критике, а критика не живи ни са делом ни без њега (*Из створаних књижевности*, том I, стр. 283).<sup>8</sup>

Славко Леовац, најпре у предговору *Критичким радовима Исидоре Секулић* (1977), а знатно касније у поетолошкој монографији *Књижевно дело Исидоре Секулић* (1986), исправно указује на ауторкино „плуралистичко разумевање критике“, потом на значај процеса епифаније или изненадних открића, најчешће у виду есеја комбинованог са другим књижевним и критичким жанровима, да би целокупну расправу свео на – *импресионистичко-метафизичко размишљање и импресионистичко-етичко размишљање*. При томе су, по нашем мишљењу, свесно запостављена још три аспекта ове проблематике: Исидорино естетичко опредељење, саопштено у кратком огледу „Проблем лепоте у делу Џона Голсвордија“, потом психолошко опредељење, саопштено у огледу „Изохимене у књижевности“, као и њено филозофско опредељење, саопштено у огледу „Белешка о тројници“ (Сантајана, Рилке, Расл).“

Први од наведених прилога посвећен је крочеански схваћеној *лейоши* као „изразу осећања, чистом али и животном чину маште. У суштини маштовита, она има првобитно невиност маште“, чиме се, на много ширем плану, баве К. Е. Гилберт и Х. Кун у новој верзији *Исто-*

<sup>8</sup> Сви радови И. Секулић цитирани су према издању *Сабраних дела* у 12 књига, која су приредили Младен Лесковац, Миодраг Павловић и Живорад Стојковић („Вук Караџић“, Београд, МСМLXXVII): књига I – *Сајуџници. Писма из Норвешке*, књига II – *Зайиси*, књига III – *Кроника ђаланачкој гробља*, књига IV – *Из домаћих књижевности (I)*, књига V – *Из домаћих књижевности (II)*, књига VI – *Њејошу. Књија дубоке оданости*, књига VII – *Из створаних књижевности (I)*, књига VIII – *Из створаних књижевности (II)*, књига IX – *Аналистички шренуџици*, књига X – *Теме*, књига XI – *Говор и језик. Мир и немир* и књига XII – *Служба*. Био-библиографија је саопштена на стр. 459–539 последње књиге.

Упутно је видети још два избора њених дела: *Проза и Огледи и зайиси*, која је приредио Живорад Стојковић, а која су издата у оквиру познате едиције „Српска књижевност у сто књига“ („Матица српска“ – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1971, стр. 409–536) и избор *Критички радови Исидоре Секулић* који је приредио Славко Леовац, а који је издат у оквиру едиције „Српска књижевна критика“, као један од 25 запажених томова („Матица српска“ – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1977, стр. 448).

рији естетике (*Ревидираној и проширеној*), 1954, потом Умберто Еко у два познатим књигама – *Историји лепоте* (2004) и *Историји ружноће* (2007), као и естетичар Мирко Зуровац у књизи *Три лица лепоте* (2005), о којима смо опширније писали у уводној студији естетичке и поетичке монографије *Анаџрами и кријшторами у романима Умберта Ека* (Подгорица, 2009), првој глави – „Трагање за непроменљивим суштинама (Естетика лепог и естетика ружног у тумачењу Умберта Ека)“, стр. 11–27 (139–147).

Основну пажњу у уводној глави посветили смо интеракцији три врсте лепоте: суштински лепом, природно лепом и уметнички лепом. У том погледу констатовали смо извесну сродност судова и мишљења И. Секулић и М. Зуровца, имајући у виду неке од бројних естетика које су видно утицале како на формирање продукционог тако и на формирање рецептивног модела. О међусобном односу три лица лепоте И. Секулић пише да је: „Голсворди имао на уму све лепоте: лепоту природе, лепоту уметничког дела, физичку лепоту човека, духовну човечанску лепоту, естетичке и етичке лепоте уопште узевши“. У оној мери у којој је човек гладан живота, продужава започету мисао ауторка, у истој мери га мучи и глад за лепотом: „Глад за лепотом, што даље у високе пределе лепоте, или што даље у старост, постаје меланхолија особите врсте“. Лавирајући између различитих врста естетике, И. Секулић потом расправља о демонској природи лепоте, тврдећи да лепота није ничија својина да би, на основу сопствених искустава и сазнања, резолутно закључила: „Лепота је као магнетизам и електрицитет: свачија је и ничија; само дејство само демонизам“. Лепота као главни предмет естетике послужила је ауторки као могућност да у расправи о њој покаже и лепоту сопственог однегованог језика и стила, да истовремено ова естетички конципирана расправа послужи као значајан „комуникабилни канал“ (који семиотичари називају „проширеном комуникацијом“).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Леовчева монографија о И. Секулић већим делом је посвећена есејистици и критици, што показује обим и број целина заступљених у њој: „Проблематика есеја и критике“, „Есеји о општим темама (О човеку, друштву, култури и уметности)“, „О домаћим ауторима и књижевности“, „О Његошу (Увод, Песников лик, О сјеву „Луца микрокозма“, „О „Шћепану Малом“)“, „Страни писци и књижевности“, „О другим уметностима“ и „Есеји о језику, стилу и превођењу“ (стр. 121–368).

Критиком, поетиком и естетиком на занимљив начин се баве: Иванка Удовички у књизи *Есеј Исидоре Секулић* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977), Владислава Рибникар у монографији *Књижевни погледи Исидоре Секулић* (Београд, 1986), Слободанка Пековић у књизи *Исидорини ослонци* („Академска књига“, Нови Сад, 2009), као и Иван Настовић у тек објављеној књизи *Лешњи сан Исидоре Секулић и други есеји* („Прометеј“, Нови Сад, 2011).

Најшири круг расправе, посвећен филозофији и психологији стваралаштва, представља оглед „Белешке о тројници“ (1932), у коме ауторка, не случајним избором, обухвата три колико сродне толико и разнородне књиге: *О илационизму и сциришуалном животи* Ц. Сантајане, збирку *Елетије* Р. М. Рилкеа и *Скейшичне есеје* Б. Расела. Као водеће стваралачко начело ауторка истиче Сантајанину *сциришуалност* која „не може бити ништа друго до чиста контемплација истине која је апсолутно непроменљива“. У делу *Животи ума* Сантајана, под утицајем Хегела, уметност изводи из ума, а будући да је уметност „човеково подражавање божанства“, то је схватљиво што га чине два момента: *импулс* (инстинкт) и *идеација* (опојмљивање), о чему занимљиво, мада сасвим кратко, пише Иван Коларић у својој књизи *Филозофија* (Златибор, 2004), спомињући успут да је термин *идеација* употребио у сличном значењу и Едмунд Хусерл у делу *ЛОичка истраживања*. Истина, И. Секулић се могла у много већој мери одушевити у случају да је писала о Сантајаниној књизи *Скейшицизам и анимална вера*, у којој се овај необични амерички филозоф залаже за свестрану слободу мишљења пишући: „Ја ни од кога не тражим да мисли у мојим појмовима ако више воли друге појмове и ако уме боље да чисти прозор своје душе“.<sup>10</sup> Ефектан завршетак огледа „Проблем критике и критичарских талената“ може се схватити и као сагласност И. Секулић са термином *индивидуација*, којим посебно инсистира на „сложеним и мучним индивидуализацијама талената“, као и са Хегеловом филозофском апофтегмом: „Све што је умно стварно је, и све што је стварно умно је“.

Попут Сантајане, и Б. Расел пише своја филозофска дела изванредним књижевним стилем и језиком, те није никакво чудо што је овај „нови Питагора“ (изванредни познавалац математике и физике и ко-аутор књиге *Principia Mathematica*) и „Аристотел XX века“ (аутор двеју значајних теорија – „теорије значења“ и „теорије дескрипције“) добио за свој рад и Нобелову награду за књижевност (1950). Ауторкине симпатије осим тога Расел је придобио као аутентични полиграф („племић духа“), јер је „суверено улазио у питања духовног поретка овог света“, затим зато што је узимао *скейсу* као заштитни знак стварања и промишљања о оствареном. Управо ту особеност – *скейсу* и *скейшицизам* – узима ауторка као пример адекватне примене ових категорија не само

<sup>10</sup> У књизи *Скейшицизам и анимална вера* (преведеној и издатој у Загребу 1974) Сантајана пише: „Не идем за тим да се поставим у срце свемира, нити у његово порекло, а нити да оцртам његову периферију. Ја бих опседао истину једино као што могу чинити анимално истраживање и машта, прво с једне стране, а потом и с друге, очекујући да стварност неће бити једноставнија од мог искуства о њој, него ће бити много екстензивнија и сложенија“ (стр. 6).

у области духовних дисциплина него чак и у сфери егзактних наука, на шта директно упућује и реторика анализираних Раселових књиге. Тако је, продужава ауторка започету мисао, природно и логички дошло до *равношеже* скептицизма читаоца са скептицизмом писца, да би на крају закључила: „Све у свему, Расел има веће поверење у науку него у филозофију“, чиме се битно разликује не само од претходника и савременика него и од наследника. На крају огледа ауторка пише веома занимљиво о Раселовом поимању *љубави, добре воље и среће* (којој је посветио књигу *Освајање среће*). И. Секулић је, уопште узевши, сагласна и са Раселовом апофтегмом: „Сврха живота је у томе да га живимо што занимљивије, све остале су сврхе варљиве“. Сврху живота, сасвим сигурно, обогаћују „срећа стварања“ (poesis) и „срећа мишљења“ (noesis).<sup>11</sup>

Додамо ли анализираним прилозима о Сантајани и Раселу оглед „Рилке. Варијације на тему“ (који је уврштен у књигу *Из стираних књижевности*, том I, стр. 304–308), са сигурношћу можемо тврдити како су аналитички и интерпретативни методи равноправни са ауторима о којима расправља, а понекад их, појединостима, можда и премашају, јер је ауторка у њима показивала ретку способност спајања физичког и метафизичког, реалног и иреалног, емпиријског и интуитивног. Она је умела да трага за *скривеним суштинама*, често користећи чак и супротстављене методе и поступке. Све што води откривању скривених суштина дозвољено је, по њеном мишљењу, јер синергија и служи томе да у једну жижу окупи све врсте расположивих и делотворних енергија, почевши од претпоставки до очевидних аналогича. Отуда се стиче утисак да је И. Секулић, као ретко ко други у српској књижевној критици, у стању да на специфичан начин помири не мали број противуречности, на некој вишој и само њој званој теоријској тачки мишљења, до које је најчешће доводе следећи поступци: *импресија, контемплација и интуиција*.

У делу монографије о И. Секулић „Проблематика есеја и критике“ (стр. 121–140) С. Леовац поновно подсећа читаоца да ауторка није оставила иза себе конзистентно формулисану теорију науке, теорију уметности, теорију критике, па ни теорију *стваралачке критике*. Међутим, она је децидно одделила *есејистику* од *критике*. У једном од парадигматских огледа „О критици и оном што јој претходи“ (1935) понудила је, ипак, исувише сажету дефиницију: „Есеј је лично мишљење. Критика мора утврдити: да ли је друштво примило писца и *шћа* је узело и поцрпело од њега“,

<sup>11</sup> У делу *Освајање среће* (1964) Б. Расел је записао: „Срећан је човек који живи објективно, који има слободне наклоности и широка интересовања, који обезбеђује своју срећу тим интересовањем и наклоношћу и чињеницом да они за узврат од њега чине предмет интересовања и наклоности многих других“ (стр. 5).

чиме је указала на значај односа продукционог и рецептивног модела. Наведени оглед је методом *in medias res*, започета дискусија о природи критике као „тешке батерије међ родовима књижевности“, што значи да ауторка критику сматра „финалним производом“, духовном делатношћу која засвођује низ претходно обављених предрадњи и радњи, тако да као завршни чин у продукционом низу добија посебну одговорност, значај и важност: „Критичари су дуго и дуго, по закону нужности, есејисти или монографичари“, да би, у тежњи да што пре достигне ниво модерних монографија и модерне критике, доспела до стваралаца и мислилаца о којима пише, те идеографема *мисао* постаје ново жариште и нови радијациони центар духовности. При томе ауторка најпре истиче *мисао* која осветљава даљине, *мисао* која налази друге мисли у ближој или даљој прошлости, која активира древну *мисао*, итд.

Досадашњи проучаваоци дела И. Секулић с правом указују на извесне, лако уочљиве разлике између теоријске и примењене равни проучавања, као и на изванредан број уочљивих противуречности, што се најпре може доказати деобом тога опуса на *есејистику* и *кријтику* или, како би сама рекла, критичку и есејистичку књижевност, у духу основних теоријских идеја које заступа *стваралачка кријтика*. Будући да су обе дисциплине посвећене колико савремености толико и будућности, јасно је што се ауторка тако често и разним поводима враћа расправи о *природи кријтике* и *природи кријтичара*, јер су и даље централне две идеографема: *Човек* и *Личности* (прва упућује на филозофски, тачније онтолошки, а друга на аксиолошки, тачније на психолошки и естетички аспект).<sup>12</sup>

Споменимо као аналитички диптихон сродно конципиране огледе „*Огледи из књижевности и уметности* од Богдана Поповића“ (1927) и „*Пол Валери кроз једно сећање*“ (1928). У првом ауторка истиче разноврсност Поповићевих естетичких искустава и „мир тога човека међу вредностима“, што доиста може само да импонује. Надаље, ауторка констатује да се кроз његове есеје пролази као кроз „врсту алегоричке о творачкој машти и интелекту, јер он не само да приказује и коментује, он прича и

<sup>12</sup> У анкети „Која је личност или уметничко дело на Вас пресудно утицало и зашто?“ (1957), уврштену у књигу *Говор и језик. Мир и немир*, И. Секулић непосредно дефинише однос природе и уметности: „Рецимо: природа, васиона, то су закони; уметност то су стилови. Закон мења суштину живота, стил мења начин живота.“ Заинтригиран цитираном апофтегмом, С. Леовац у одељку монографије „Есеји о општим темама“ пише у виду ауторског коментара: „Наука ју је задивила, пошто мења природу; а уметност ју је стално привлачила, њој се дивила јер је постављала питања природи, човеку и друштву. И све што је доводило до оплемењивања природе, до њеног култивисања и хуманизовања привлачило ју је, томе је посветила своју умност и уметност“ (стр. 165).

симболише“. Такав тип делатника је по правилу проициљив, располаже енормном способношћу сећања, осећања и саосећања (Einführung), тако да се свет „творачке маште“ и „проициљивог интелекта“ мора тумачити као неопходна предиспозиција и за рад маште и за рад интуиције. Дефиницијом да је Б. Поповић „рођени критичар“ и да се само такав критичар може наћи на путу ка савршенству, образложена је констатацијом да он, као такав, „има права над свим што долази у свет мисли“.

У другом огледу ауторка тврди да Пол Валери, као личност и критичар, независан од свих зависности, заузима самостално становиште о свету у себи и свету око себе, па тај идеални положај дефинише овако: „Тај интелект хоће да мисли и проналази нетакнут никаквом нуждом живота, који се подвргава новој анализи ради даљег мењања и претварања“, а одмах потом додаје: „Интелект сâм у себи да чита своје операције. Суштинско у човеку не зна за живот, за индивидуалност.“ Човек, дакле, може и мора да различито реагује као космичко, као природно, као друштвено и као културно биће, будући да му је прворазредни чин да доприноси хуманизацији и прогресу цивилизације. На тај начин се ауторка сврстава међу водеће хуманисте свога доба. У „Фрагменту из огледа о култури“ (1952) она каже: „Оплемењивање човека – то има хиљаду степена, облика, сврха“. Сâмим тим она постаје и заступник идеје о циркуларном повратку естетичких, поетичких и критичких идеја, о којима ваља расправљати увек испочетка, особено када су у питању прворазредне премисе интенционалног и лингвистичког лука дела, под којим она подразумева однос природног и вештачког (књижевног) језика. То јој омогућава да резолутно и панкалистички интонирано закључи: „Природа је уметност, људи су уметници“.<sup>13</sup>

Посебно место у расправи о *сйваралачкој кријици* наменили смо разматрању односа науке и књижевности. О томе зналачки пише Дра-

<sup>13</sup> О томе смо писали у још необјављеном огледу „Андрићева језичка инвенција (Анализа конкретне и латентне енергије поетског говора)“, којим смо као профетски прилог означили познати Исидорин оглед „Исток у приповеткама Иве Андрића“ (1924), и огледу „Естетички и поетички проблеми и апорије у савременој науци о књижевности (прилог научној методологији)“, објављеном у публикацији „Глас CDXVIII“, књ. 27, Одељење језика и књижевности САНУ, Београд, 2011, стр. 115–134.

Као ретко ко из њене генерације, Исидора уме да зачара читаоца есејистичком прозом, од сâмог почетка наведеног огледа: „Велика је разлика између прича и приповедача на оном крају где сунце излази, и оном где сунце залази. На Западу је прича пре свега замисао, план, нарација, духовитост, стил. На Истоку је прича пре свега чарање. На Западу најлепше приче причају уметници; на Истоку пустињаци, маги, мудраци, вешти и свеци“ (том I, стр. 143).

ган М. Јеремић у сводном огледу „Исидора Секулић – есејиста“.<sup>14</sup> Он најпре тврди да претежну вредност њеног дела представља *есејистика*, а не *белетристика*, јер „њени есеји нису само ревија идеја него и манифестација језичког богатства, стилских бравура и необичних закључака“. Захваљујући критичарској интуицији и ерудицији, ауторка из анализираниог текста понекад извуче више но што би се могло очекивати и претпоставити, те се неретко дешава да је успелим прилозима „пружила више интелектуалног уживања него што се обично добија читањем тог дела и писца“. Међутим, како је Јеремић по образовању филозоф и естетичар, он је незадовољан претераним слободама творачке/асоцијативне критике, тако да с времена на време саопштава судове и мишљења која су дискутабилна. Такав пример представља констатација да су „Исидорини мањи есеји бољи од њених студија, па чак и студије о Његошу, јер је у њима све сажетије, чвршће и збијеније“. Таквим констатацијама аргументовано смо се супротставили у монографијама посвећеним његошологији – *Њеџошев њоејски џовор* (1991), *Њеџошева њсихолоџија и филозофија стварана* (1997) и *Њеџошева њоејика и естетика* (2002).

О природи књижевне критике и есејистике занимљиво пише Живоград Стојковић у сводном огледу „Књижевна служба Исидоре Секулић“, објављеном као предговор двотомном избору *Проза и Оглед и записи* (1971). Стојковић инсистира на природној и логичкој повезаности наративне прозе и есејистичке прозе у почетним књигама – *Сајушници* (1913) и *Писма из Норвешке* (1914), којима је већ тада открила природу свог несвакидашњег књижевног и критичарског талента. На скали вредности обе врсте прозе Стојковић посебан значај придаје *аушеничност* репрезентативних прилога, оних у којима су и избор, и предмет и елаборација у подједнакој мери репрезентативни, јер:

<sup>14</sup> Видети књигу *Књижевна критика*, завршни део дванестотомне едиције „Српска књижевност у књижевној критици“ („Нолит“, Београд, 1972, књ. 12, стр. 507), коју је приредио П. Палавистра и у којој је објавио поговор „Критичка традиција и данашња критика“ (стр. 404–498). У избор је уврштено 13 књижевних критичара са 19 радова: Драгиша Живковић, Миодраг Поповић, Јован Скерлић, Зоран Гавриловић, Драган М. Јеремић, Богдан Поповић, Велибор Глигорић, Предраг Протић, Душан Пувачић, Радован Вучковић, Зорица Маринац и Предраг Палавистра.

Такође је упутно видети и избор *Писци као критичари њосле њрвој светској рајша*, објављен у едицији „Српска књижевна критика“ (Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, књ. 16, стр. 648), који је приредио Марко Недић и у који је уврстио критичаре-писце: Милоша Црњанског, Растка Петровића, Иву Андрића, Тодора Манојловића, Момчила Настасијевића, Милана Кашанина, Ранка Младеновића, Риста Ратковића, Рада Драинца, Љубомира Мицића и Драгана Алексића. О делу Исидоре Секулић пишу у овом избору Р. Петровић и Т. Манојловић.

Иза речи коју каже Исидора хоће да јој стоји подлога што аутентичнијег, а не уобичајеног значења ствари; њен језик сажима, скраћује израз, и реч код ње онда има већу носивост и вредност, има снагу која ослобађа енергију неисказаног (књ. I, стр. 12).<sup>15</sup>

Сви проучаваоци дела И. Секулић унисоно тврде да највећи део њене есејистике и критике припада *афирмативној критички*, јер доприносе афирмацији различитих вредности у националној и наднационалној књижевности. Међутим, њена интегрална визија света и света уметности не би била у потпуности исказана уколико не садржи и контрастивну естетику и критику, што ће рећи *нејашорску критичку*. На то непосредно указује прилог „Критика из дана у дан“ (1932). У њему је посебном снагом осветљен однос *исказаној* и *неисказаној*, јер текућу дневну или критику *in vivo* И. Секулић сматра најнижом врстом критике. Ауторка настоји да у што већој мери исцрпи *кашалој мана* те критике, о чему, у сопственом маниру, сажето тврди: „Критика о којој је овде реч, критика из дана у дан, критика спољна, рефлексна, механичка носи скоро увек карактеристику времена и карактеристику менталитета у некој књижевној републици или у народу“. У наставку И. Секулић анализира најкарактеристичније ознаке савремене енглеске, француске, немачке и руске књижевне критике, као дарове особите врсте духовности, као новоосвојене вредности, што ће рећи виши смисао постојања и стварања. О томе сведочи у једном од аманетно интонираних прилога: „Откад је културе изређало /се/ већ толико модерних и нових, али се радило не за ново и модерно, него за трајно и вечно“. На тај начин она заокружује расправу не само о филозофији уметности него и о егзистенцијалној филозофији, истовремено.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Вођена сопственим искуствима, И. Секулић се побунила против осиног, ауторитарног, непромишљеног, исхитреног и осветничког деловања неких од критичара, бранећи не само слободу стваралаштва него и дигнитет стваралаца и мислилаца: „Међу те навике долази нарочито следеће: замењивање књижевног познавања дела површно читалачким и каванским познавањем; неразликovanje између оцене писца и оцене књиге; методе критичара такве да критика у сваком случају испадне лични тријумф критичара“ (*Аналистички шренушци и шеме*, стр. 29). У први план сопствених критичарских симпатија ауторка је као репрезенте представила Пола Судеа и Е. Жалуа, у француској, а Богдана Поповића и Јована Скерлића, у српској књижевности. Свесно и вољно изостављена је шира расправа о свим до сада објављеним књижевнонаучним и лингвистичким монографијама и зборницима радова. Они ће у догледно време бити предмет посебног рада.

<sup>16</sup> Пишући о Његошу, у трагању за естетичким идеалом, И. Секулић са потпуним уверењем исписује следеће редове: „Само врло малобројнима је дато да пишу за вечност; што ће рећи за извесну будућност“.



\*

На сâмом крају рада занимљиво је напоменути да И. Секулић не-ретко прибегава употреби „композиционог прстена“. Такав један прстен представљају реченице огледа „Белешка о тројици“. Ауторка је успела да скептично виђење света и уметности – „Није одвише широк избор предмета размишљања“ – повеже са такође скептичним, али овога пута охрабрујућим сазнањем, саопштеним у виду епифаније:

Човек, од своје стране, везује, дакле, природу за свет, свет за светове, створено за нестворено, и тако се онај листић, и човек с њим или он с човеком, примакну апсолутном и бесконачном.

Хипотетично гледано, безбројан се избор могућности нуди и ствараоцу и мислиоцу, што показује да је И. Секулић свесрдно пригрлила аристотеловски схваћену мисао да је могућност увек нешто више од реалности, као и стару латинску сентенцу:

„Ex scripto ducere quod scriptum non est“  
(Из писаног извести што написано није).

Radomir Ivanović

CREATIVE CRITICISM BY ISIDORA SEKULIĆ  
(CONTRIBUTION TO THEORY OF LITERARY CRITICISM)

Summary

The second half of the 20<sup>th</sup> century introduced large development of literary thought and literary criticism (a) evident elaboration of critical apparatus (b), emergence of new academic disciplines (history and theory of literary criticism) (c), and domination of the relational and substantive theory, which has led to the employment of literary theory discipline as a composite term (d).

In addition to the existing critical models (evaluative, aesthetical, impressionistic and historical criticism) the author added the model named *creative criticism*, founded by Isidora Sekulić, and Branko Lazarević, already discussed by: monograph about aesthetical consciousness in Serbian literature by Milan Radulović (1984), monograph by Slavko Leovac about Isidora Sekulić (1986), encompassing discussion by Predrag Palavestra about Branko Lazarević (2007), and two pieces of

the same nature by the author of this text – on the relationship between philosophy of art and philosophy of criticism (2007) and on literary and critical thought of Sreten Marić (2012).

БОЈАНА С. СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ\*  
КРИСТИНА И. СТЕВАНОВИЋ\*\*  
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

## КРИТИЧКЕ КОНТРОВЕРЗЕ О ФЕМИНИЗМУ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

**Апстракт:** У раду указујемо на различите могућности тумачења књижевног дела Исидоре Секулић из перспективе родних студија и женског писма, што је досада само спорадично био предмет изучавања домаћих проучавалаца њеног комплексног опуса. Најпре се истиче страна рецепција њеног дела из феминистичке визуре, претежно на основу појединих програмских текстова. У даљем току рада посвећујемо се родном читању карактеристичних прозних дела Исидоре Секулић, односно извесног континуитета такве наративне стратегије.

**Кључне речи:** родни приступ, родне улоге, женско писмо, топоси женске књижевности, феминизам, епски патријархални образац, трансгресија, модернизам, универзализам, мистицизам

### 1.

Читање и тумачење укупног дела Исидоре Секулић у српској науци о књижевности, превасходно у историји књижевности и критици, несумњиво је, током протеклих готово стотину година, дало овом опусу особит и повлашћен статус у односу на друге књижевнике. И поред тога што је била жена писац, Секулићева је изборила високо место најпре као есејиста, путописац и критичар (Удовички: 1977; Рибникар, Вл: 1986; Леовац: 1986; Пековић: 2001; Стојановић Пантовић, 2006), затим као једна од првих проевропских интелектуалки (Пековић, 2009), својеврсни културни идеолог и педагог (Радуловић, М: 2011; Stefanović S: 2012), заступница нове, урбане културне самосвести (Richter: 2012), односно балканског идентитета (Mančić: 2012). Потом се све више афирмисала и као истакнута прозна списатељка, кроз чија су се дела (ауто)рефлектовали различити аспекти духовности и тематско-проблемских целина: од типа њене религиозности до односа према традиционалном и модерном,

---

\* bojana.shine@gmail.com

\*\* kristinastevanovic70@yahoo.com

просветитељском и естетском, еротском и духовном, националном и космополитском, односно интернационалном,<sup>1</sup> сакралном и профаном, и коначно – мушком и женском принципу, односно положају жене у друштву и култури.

Такође, Секулићева, попут Десанке Максимовић у поезији, припада оној малобројној групи жена писаца које су високо вредноване још за живота, етаблиране пре свега у доминантном мушком академском канону српске књижевности.<sup>2</sup> У теоријском смислу, међутим, за разлику од приступа страних ауторки и ређе домаћих, феминистички поглед на свет и својства есејистичко-критичких и прозних радова Исидоре Секулић углавном нису била предмет истраживања савремених књижевних критичара и теоретичара. Њено дело аутоматски се разматрало као пример некаквог интелектуалног и стилског есенцијализма и логоцентричности, и у том смислу као нужна последица ауторкине несумњиве посвећености националним/националистичким<sup>3</sup> питањима српске традиције, вере, језика и културе.

Како, међутим, констатује пољска феминистичка теоретичарка Магдалена Кох „многи представници академске средине је признају за 'универзалну' (што подразумева сувише 'мушку', односно 'мушкобањасту') ауторку која је била присталица пре свега класичних, традиционалних, нормативних стандарда писања, угледајући се на мушке, то јест, по мишљењу многих, 'универзалне' узор... Стога представљају Исидорин опус (укључујући и есејистику и њене погледе на литературу) управо тако – као поруку која је лишена родног дискурса и као пример 'универзалног', ванполног/ванродног, начина писања и решавања интелектуалних проблема налик на доминантан мушки дискурс који се третира

<sup>1</sup> У тим различитим аспектима читања Исидориних дела особито су се истакли проучаваоци скупа *Исидорини дани* (у периоду од 1993. до 2010. године) када је, захваљујући уреднику Мирку Магарашевићу, изишло укупно четрнаест зборника *Исидоријана* посвећених овој проблематици.

<sup>2</sup> Преглед тих доминантних схватања наше књижевне историје, не само када су ове две ауторке у питању даје, између осталих и Ивана Живанчевић-Секеруш у раду „Родне перспективе историје књижевности“, у: *Како (о) писати различитост – Слика Другој у српској књижевности*, Филозофски факултет, Нови сад, 2009, стр. 49–56.

<sup>3</sup> То је особито тенденција у неким савременим читањима Исидориног дела по којима је она утрла пут чак и актуелним политичким дешавањима на српској политичкој и културној сцени. Видети: Zoran Terzić, „HOT/COLD. Kulturnationalismus bei Isidora Sekulić“, у: „*Ischimennen*“, Kultur un Raum im Werk von Isidora Sekulić, Sammelbände No 45, Hrsg. Tatjana Petzer und Angela Richter, Welt der Slaven, Verlag Otto Sagner, München, 2012, S. 215–227, односно Nenad Veličković, „Essayonara Sekulić (Innerer Dialog eines Schriftstellers), nav. delo, S. 239–249.

као нормативан.<sup>4</sup> Због тога је из тих и таквих истраживања, која нам откривају тек један пол, односно аспект Исидорине духовне делатности и писања, нужно изостала сложена проблематика женског писма, родних (gender) студија, односно женске књижевности у целини. Тиме свакако не желимо да кажемо како је Исидора Секулић, попут Вирџиније Вулф на пример (што је такође опште место поређења две изузетне књижевнице у својим националним књижевностима), декларисала себе као феминисткињу, а своје дело као феминистичко, већ да проблематизујемо оне текстове и места која несумњиво припадају наведеном подручју и тиме проширимо истраживачку и рецептивну визуру.

Прво такво читање Исидориног дела потекло је из пера америчке слависткиње Сибелан Форестер<sup>5</sup> у краћој студији „Исидора Секулић као рана српска феминисткиња“ (1989). Она најпре рекапитулира списатељкину помало загонетну биографију и њена интелектуална и професионална достигнућа, активности у женским књижевно-културним удружењима, путовања на сусрете и скупове жена писаца широм бивше Југославије и Европе, студијске боравке (пре свега Берлин, Норвешка). Форестерова даље особито наглашава Исидорину изоловану, усамљеничку и готово аскетску позицију кроз посвећеност раду и самодисциплини, а то подразумева искључивање из тзв. обичног живота, пре свега породице и материнства, што је иначе карактеристика многих европских научница, уметница и списатељица почетком XX века (Forrester 1989: 89).<sup>6</sup> Због тога она и констатује да „ови компликовани и каткада контрадикторни детаљи из њене биографије и књижевних дела, одиста, стварају слику која се не може једноставно сумирати: она (И.С., прим. Б.С.П. и К.С.) је писац велике дубине и суптилности, и ово се такође одражава и на таква питања каква су третман жена у књижевности и критици. Преглед њеног личног и професионалног искуства као жене

---

<sup>4</sup> Упореди студију Магдалене Кох (М. Koch) „Има ли право Константин Брунер“ – родни или универзални приступ стваралаштву жена у есејистици Исидоре Секулић“, online часопис *Књиженство*, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=15>, 5.11-2012. Понешто измењен рад под насловом „Hat Constantin Brunner Recht“. Zu Genderspezifischen und universellen Aspekten in Isidora Sekulić's Essayistik“ такође у зборнику: „*Isoschimenen*“. Kultur und Raum im Werk von Isidora Sekulić, Hsbg. Tatjana Petzer, Angela Richter, Bd. 45, Die Welt der Slaven, Otto Sagner Verlag, München, 2012, S.149–166.

<sup>5</sup> Sibelan Forrester: „Isidora Sekulić as an early Serbian feminist“, *Serbian Studies*, University of Indiana, vol. 5, no. 1, Spring 1989, pp. 85–94. Захваљујем се мр Светлани Томић на посредовању у вези с овим радом.

<sup>6</sup> Додали бисмо такође да је овакву женску позицију из историјске перспективе описала Вирџинија Вулф у већ чувеној расправи *Социјетна соба* (1929). Ако се сетимо судбина Џејн Остин, сестара Бронте, Емили Дикинсон, па чак и саме Вулфове, сличности са Исидориним животним путем и стваралаштвом су очигледни.

писца, као и њеног става према женама (и мушкарцима) у животу и књижевности одсликавају како *персоналности Исидоре Секулић, шако и социјални и уметнички миље у којем је радила*“ (Forrester 1989: 85, курсив Б. С. П. и К. С.).<sup>7</sup> Наглашени део реченице заслужује пуну пажњу, јер указује на комплексну културолошку и поетичку ситуацију у Србији пред Први светски рат, када Секулићева објављује неке своје кључне есеје и две књиге прозе<sup>8</sup> (*Сајушници*, 1913. и *Писма из Норвешке*, 1914.) и ступа у свој познати конфликт са Јованом Скерлићем.<sup>9</sup> То се једнако односи и на борбу за модернизацију српске књижевности и културе у целини, чему је сама Исидора дала значајан допринос, али и на сложен процес еманципације жена у српском друштву, што је свакако утицало и на њену властиту позицију списатељке којој су у почетку (мушке) редакције часописа одбијале текстове (Peković 2012: 195–205).

Такође, и касније, у међуратном периоду, и особито до 1924. године, Секулићева је заступала тип модернизма свакако различит од предратног Скерлићевог просветитељско-националног модела, али се истовремено померала ка некој врсти мистичне и спиритуалне чежње ка универзалном (такође и религиозно-субјективним вредностима), односно ка духовном и етичком преображењу људске егзистенције (Радуловић 2011: 73). Оваква позиција указује да ауторка, упркос својим експлицитним феминистичким назорима (израженим у бројним есејима, полемичким списима или приказима дела домаћих и страних српских списатељица, али и у својим белетристичким текстовима, о чему ће још бити речи), свакако није желела да се њено дело чита искључиво у контексту тзв. „женске субкултуре“<sup>10</sup> (Kox 2012: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=15>). По томе је она несумњиво блиска читавом низу српских модерниста и авангардиста (Милош Црњански, Иво Андрић, Станислав Винавер, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Божидар Кнежевић), који су такође настојали да превазиђу пренаглашени индивидуализам и субјективизам, смештајући своје дело у различите те-

<sup>7</sup> Ако није другачије наглашено, у читавом раду преводи су наши.

<sup>8</sup> О томе видети и: Бојана Стојановић Пантовић, „Драма ероса и религије у раној прози и есејима Исидоре Секулић“, у: *Расјони модернизма*, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 87–97, односно у допуњеној верзији у: В. Stojanović Pantović, „Religion un Eros. Komplementäre und/oder gegensätzliche Prinzipien in der Prosa von Isidora Sekulić“, *Isochimenen*, Welt der Slaven, Hrsg. von T. Petzer und A. Richter, Otto Sagner Verlag, München, 2012, S. 167–177.

<sup>9</sup> О томе смо опширније писали у раду „Исидорин гамбит“, *Летопис Машице српске*, 1997, год. 459, св. 3, стр. 341–349.

<sup>10</sup> Kox, 2012: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=15>

матске, традицијске и културолошке контексте и филозофско-поетичке пројекте.

Управо о томе сведочи и енглеска слависткиња Силија Хоуксворт у опсежној студији *Гласови у шами. Жене и усмена уметност у Србији и Босни* (2000)<sup>11</sup>, наглашавајући амбивалентну позицију Исидоре Секулић према женској књижевности и феминизму. Она констатује да је Исидорин циљ био усмерен пре свега ка просвећивању и еманципацији жена на свим нивоима, па и на стваралачком, што свакако подразумева и жељу за радикалним политичким променама (Hawkesworth 2000: 173). С друге, пак, стране, Секулићева је била активно ангажована у националном буђењу српских жена-мајки током Балканских ратова 1912–1913, иако је 1911. године у *Бранковом колу* објавила поменути полемички есеј „Има ли право Константин Брунер“, који представља њену аутентичну реакцију на мизогине ставове овог немачког филозофа јеврејског порекла, који пише под утицајем Ота Вајнингера.

Исидорина реакција је, међутим, зачуђујуће смирена и објективна, ако се узму околности у којима тадашња европска и посебно српска жена живи: „Они који нам суде [Брунери, Вајнингери, Бергсони, прим. Б. С. П. и К. С.], умногоме имају право, јер процес којим се ослобађа робље и не може бити брз и светао, него мора бити спор, очајан, јадан и развучен“ (Секулић 1966: 205). Ипак, ауторка афирмацију женског духа и стваралаштва види као дуготрајан и захтеван процес, који је немогуће извести без сарадње са мушкарцима, као облика сталног приближавања и удаљавања супротности, али и њиховог прожимања, о чему је писала и Вирџинија Вулф.<sup>12</sup> Вулfoва наике о мушкарцу каже да је он: „као неки подстрек, неко обнављање стваралачке моћи, који може да дарује супротни пол“ (Вулф 1995: 99). У том смислу, у бројним текстовима из *Сайушника*, Секулићева спонтано антиципира Матошево мишљење по ком је књижевност увек двополна, те стога жена увек мора да разговара с мушкарцем у себи, али и обратно (Стојановић Пантовић 1997: 348–349). Оно што је много битније за нас од њених експлицитних ставова јесте управо начин на који је ова проблематика обрађена у њеним прозним радовима, пре свега у збирци кратке прозе *Сайушници*, путопису *Писма из Норвешке*, роману *Ђакон Бојородичине цркве* (1919) и новелистичком циклусу *Хроника иаланацкој робља* (1940), особито тексту „Госпа Нола“, која по игри и замени родних улога несумњиво наговештава *Госпођицу* Иве Андрића (1945). Због тога питање Исидориног фемини-

<sup>11</sup> Celia Hawkesworth: *Voices in the Shadow. Women and Verbal Art in Serbia nad Bosnia*, CEU, Budapest, 2000, pp. 171–180.

<sup>12</sup> Бојана Стојановић Пантовић, „Исидорин гамбит“, стр. 347.

зма не видимо само на експликативној, манифестној или пак педагошкој равни, како су то површно виделе неке стране ауторке,<sup>13</sup> већ пре свега кроз суштинско преиспитивање и субверзију женских и мушких модуса у тематском, наративном, егзистенцијалном, културолошком и семантичком смислу речи. У последњој, обимној монографији Магдалене Кох о стваралаштву српских ауторки с почетка XX века *TWORCZO-ŚĆ PISAREK SRBSKICH NA POZATKU XX WIEKU: kanon-genre-gender* (Wrocław, 2007) недавно преведеној код нас (*Када сазремо као култура*, СКГ, Београд, 2012), ауторка писање Исидоре Секулић асптрактно одређује као „интелектуалну прозу“, признајући јој ипак и увођење појединих женских топоса у геопоетичку слику српског модернизма. Наше, пак, феминистичке теоретичарке Нада Поповић-Перишић, Светлана Слапшак, Јасмина Лукић, Биљана Дојчиновић, Татјана Росић, Дубравка Ђурић и друге, потпуно су искључиле Секулићеву из својих ревалоризација и тумачења, имплицитно прихватајући патријархалноцентрични модел читања њеног опуса.

## 2.

Уколико се сада одважимо да прозу Исидоре Секулић читамо у хипер-модерном али варљивом светлу родних истраживања, може нам се догодити да се запитамо да ли нас је то исто, пожељно светло можда заслепело. Наиме, применом родне визууре која подразумева свест о конструкцији идентитета, текстови Исидоре Секулић се откривају као нови, непрочитани, као жртва неадекватног теоријско-критичког дискурса који је занемарио њихов потенцијал, а чији смо део и ми сами. Стога, чини се да је потребно предузети једно ново читање и тумачење, које настоји да укаже на чињеницу да текстови Исидоре Секулић из перспективе родног приступа представљају отворена места потенцијалног спора изван сваке врсте хомогености. Исидорина дела представљају потрагу за модусом корекција свих сегмената у којима се осећала осујећеном, било због утицаја спољашњих фактора, става средине и доминантног на-

<sup>13</sup> Нпр. у: *A Bibliographical Dictionary of women's movements and feminism. Central, Eastern and South Eastern Europe, 19th and 20th centuries*. Edited and with an Introduction by Francesca de Naan, Krassimira Daskalova and Anna Loufti, CEU, Budapest, 2006. О Исидори Секулић текст је написала Ива Ненић, стр. 491-494; још гора перцепција наше ауторке налази се у зборнику *Gender Politics in the Western Balkans*, ed. by Sabrina P. Ramet, Pennsylvania State University, 1999. Овора пута белешку о Исидори Секулић писала је Gordana P. Crnković, pp. 229-230.



чина мишљења, било због сопственог, изнутра наметнутог императива, „завета“ који је сама себи даровала.<sup>14</sup>

Прва књига Исидоре Секулић била је збирка кратке прозе и објављена је у „најнезгоднијем часу који је за њу могао бити“ (Скерлић 1964: 279). *Сајушници* су заиста били „еготични“, својеврсни, усамљенички путопис унутар ауторкине душе, духа, али и тела. Исидора је *Сајушнике* написала по сопственом, унутрашњем диктату, и та проза је оно несумњиво Друго у односу на доминантни модел мишљења и писања у том тренутку. Поетика *Сајушника* деловала је двоструко субверзивно у односу на скерлићевски естетичко-културни модус који је захтевао националну ангажованост. У тим, по српски народ заиста тешким временима, било је пожељно неговати здравље духа и бити у служби националних интереса, али у оквиру прописаног, јавно пожељног идеолошко-поетичког модела. Другачија врста „певања и мишљења“ није се препоручивала ни када су у питању мушки писци, а камоли списатељице. *Сајушници* су били изразито артифицијелна, аутореклексивна, жанровски неодређена књига коју је написала жена. Исидора Секулић је, уместо да буде болничарка, што се у том тренутку у Србији од жена очекивало (попут Надежде Петровић, на пример), заронила у своје комплексно, већ измучено женско биће. Иако је у текстовима *Сајушника* носилац приповедне перспективе најчешће лишен транспарентне и конвенционалне женскости, чини се да би било више него потребно скренути пажњу на присуство тема и топоса који указују на женско искуство и жељу, на наративне стратегије које подривачки делују у правцу разоткривања механизма хегемонског маскулинитета на којима почива фалоцентрична моћ.

У причи „Буре“ нараторка прича о измаштаној земљи патуљака која постоји у нежној маховини њеног прибежишта, старог, сасушеног бурета у дворишту породичне куће. Из перспективе одрасле особе која сагледава себе и свој свет са временске дистанце, она примећује:

А женских нема, патуљица нема. Чудила се мала девојчица да нигде није написано и нигде није насликано да међу патуљцима, у земљи доброте, стрпљења и милости, има и патуљица, има и жена. Све оне мале залутале

<sup>14</sup> О захтевном преиспитивању и конструкцији идентитета у краткој прози Исидоре Секулић писали смо у студији која се бави поређењем кратке прозе Исидоре Секулић и Вирциније Вулф. Компаративна анализа омогућила је јасније сагледавање амбивалентног односа себе као жене који се појављује у анализованим текстовима код обе ауторке, без обзира на различитост у погледу средине и традиције у којима су живе и радиле. Уп. Ивана Ђурић Пауновић, Кристина Стевановић, *Жене: род, идентитет, књижевност*, „Освајање текстом: кратке прозе Исидоре Секулић и Вирциније Вулф“, Крагујевац, 2011, стр. 181–190.

принчеве и принцесе, и сву ону несрећну и отерану пасторчад примили су, гостили, хранили и мудрим саветима снабдевали само мали човечуљци у цинобер-црвеним чакширицама, човечуљци који се увек смеше и међу собом немају жена. (Секулић 1961: 18)

Није ли и госпа Нола, та последња Исидорина јунакиња, живела међу патуљцима? Очигледно је да ауторка у причи „Буре“ указује на неприсуство жена хероја, на искључивост родне бинарне матрице која жени не додељује мудрост, разборито покровитељство и милост, осећај колективне одговорности на уштрб личних интереса. Хероинизам, настајање да се у уметност уведу херојски женски ликови, има више облика: путујући, љубавни, хероинизам представљања и образовни (Дојчиновић 1993: 104). У цитираном пасажу тематизована су два последња облика – тачније ауторка проблематизује статус жена у књижевности, особито онај који има превасходно васпитну и образовну функцију. Истовремено, текст делује субверзивно на доминантну културолошку матрицу посредством чисте, инфантилне свести девојчице. Девојчица која још у себе није уписала канонизовани цивилизацијски текст, Закон у коме су само мушкарци „свештеници, песници, хероји и краљеви („Мучење“), може да се зачуди оваквом уређењу света (Пауновић, Стевановић 2011: 185). Када одрасте, она ће покушати да му се одупре, или да се од њега заштити повлачењем у свој, уметношћу освојен и начињен свет. Међутим, природа таквог повлачења остаје тајна над којом ће Исидора Секулић бдети целога свог живота. Да ли је то победа или пораз женског стваралачког бића? Рекли бисмо, ако је и победа, онда је то Пирова победа уметности над животом.

Постоји у *Сајушницима* још један мотив који извире из специфично женског искуства, а који је промакао досадашњим проучаваоцима Исидорине прозе. То је мотив ружне или старе девојке у паланачкој, малограђанској и квази-религиозној заједници. Естетске критеријуме, наравно, прописује паланка и они су резултат својеврсног „стила мишљења“ који је заправо мрежа претпоставки, начела норми и вредности који заједницу држе на окупу (Илић 2001: 323). Ружноћа, поготово ружноћа жене је извор стида, страха и она води у екстремну изолацију, која веома често резултира психичким поремећајима. Ауторка веома луцидно слика оно што данас називамо терором естетике:

Само је немоћ ружних девојака стидна. Када са ружном девојчицом неће ученице у ред, или јој не даду да проба нови шешир другарице, или је наставница не узме да приказује живу слику, та девојчица не само да плаче, него поцрвени и сакрива се и бежи. Касније, кад одрасте, она се зазиђује. Стрепи од стида због запостављености и избегавања и ... – заграђује се, зазиђује се. (Секулић 1961: 117)

Стигматизација ружне девојке последица је вероватноће да се неће удати и рађати. У патријархалном систему вредности<sup>15</sup> то заправо значи да жена неће испунити идеолошки најважнију функцију кроз остваривање крвне везе са мужевљевом групом. Патријархални системи се темеље на идеолошкој доминацији мушког рода а подржавани су кроз функционисање патрилинеарности и патрилокалности (Радуловић 2009: 156). Удајом жена прибавља мужевљево име те се, на основу уговора, уписује у патрилинеарни систем. Жене, по речима Џудит Батлер, стичу својственост поседовањем променљивог имена, разменом имена, што значи да име никад није трајно, и да идентитет стечен на овај начин увек зависи од друштвених захтева очинства и брака (Батлер 2001: 193). Уколико не испуни своју функцију, своју родну улогу, дакле, не уда се и не роди мушко дете, жена не учествује у подржавању патријархалног система и постаје табуисани субјект/објект.

Исту врсту табуизираности доживљава и болесна жена, јер се као резултат болести тела или ума јавља повећана могућност неиспуњења родне функције у оквиру патријархалног система. Испоставља се да жени није дозвољено да буде ружна или болесна, јер ће тако остати „ничија“, неспособна да постане „анђеолома“ (Пауновић, Стевановић 2011: 186). У текстовима *Сајушника* Исидора Секулић се управо бави јунакињама које су саме („Самоћа“), ниције и сиромашне („Лигурија“), болесне/неуротично-депресивне („Главобоља“) или паметне и нелепе („Растанак“). Ове јунакиње никада се неће удати и и рађати, остаће привилеговано заграђене, развлашћене у настојању да изграде сопствени идентитет.

У путопису *Писма из Норвешке* Исидора с дивљењем пише о норвешким женама које се не посматрају и не идентификују искључиво у односу на мушкарце. Те слободне, егзистенцијално самосталне жене су одговорне и према себи и према друштву.<sup>16</sup> Исидора их назива жена-радник или жена-човек, и то су жене које су свој полни, биолошки потенцијал (довитљивост, спремност да се жртвују, радиност, способност трпљења) искористиле да би себи прибавиле моћ у друштвеној заједници. Те жене остају неударене, некада својим избором, некада због мањег броја

<sup>15</sup> Овде имамо на уму обе врсте патријархата, и класични (патернални) и модерни (фратернални), који је резултат секуларизације и еманципације. Идеја *брајштва*, односно „мушки савез“ склопљен је на рушевинама класичне очеве владавине и подразумева владавину над женама. Уп. Dubravka Oraić-Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*, Zagreb, 2005, 68–69.

<sup>16</sup> О томе и: Бојана Стојановић Пантовић, „Писма из Норвешке Исидоре Секулић и *Лици на северу* Edvarda Косбека – две могућности путописног дискурса“, *Књижа о јушојису*, ур. Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 177–183.

мушкараца (мушкарци се радије селе у удобније земље!) али су веома цењене и поштоване (Секулић 1961: 231). Старе девојке у Норвешкој се не скривају и нису, како ауторка каже „болест друштва“. Исидора је усхићена северњачким умећем живљења, њиховим системом вредности који се у огромној мери разликује од нашег, јужњачког. *Писма из Норвешке* на тренутке имају упозоравајући тон, упућена су као иронични прекор и мушким и женским сународницима:

Норвешке старе девојке, зато што нису ни смешне ни презрене, зато нису ни несрећне, или бар нису тако стално несрећне као у другим крајевима света. Оне су без сумње жене, оне дакле такође жале што се нису удале и што немају деце, али оне не сневају да ће се удати, и не праве се смешнима свима оним немоћним и провидним покушајима да се тај сан оствари. Норвешка стара девојка је ведра, природна, интелигентна, ради свој посао и што је главно, зна, када прође извесно доба или наступи извесна околност, да је с удадбом за увек прошло, и одмах се труди да празно место у души испуни колико год може другим корисним или лепим стварима које културног човека могу врло утешити. Са свима силама отварају оне очи своје слепом инстинкту; цене правилно што значи и вреди независност од сићушних судбина жена. (Секулић 1961: 232)

Из наведених реченица постаје јасно да Исидора Секулић сматра да свака жена жели да се оствари као мајка, да је то ствар биолошког детерминизма и да неиспуњење ове жеље оставља „празно место у души“. Ово је свакако условљено специфично женском природом, али и патријархалним системом вредности који је ауторки, већ самим пореклом, одређен. Одрасла и васпитавана у патријархалном и конзервативном друштву, Исидора Секулић морала је да прихвати његове норме, да их упише у себе. Међутим, отвореност њенога духа супротстављала се свакој врсти слепог повиновања правилима, особито ако су та правила угрожавала њен интелектуални интегритет. Разборити космополитизам омогућио јој је да разуме туђе културе и да у њима препознаје моделе који су бољи од оних које јој је сопствена култура понудила. Посматрајући друге из етноцентричне перспективе, ауторка је из ње изашла, дистанцирала се и отуд меланхолична иронија у тексту. Исидора се заправо бринула и прибојавала да њени сународници неће умети да превазиђу традиционалне културолошке моделе, ма колико они били лоши. Била је изузетно свесна моћи центра, затворености и окошталости фалоцентричног дискурса који је у њеној земљи, на рубу Европе, укоренен.

Међутим, у својој прози, Исидора је покушавала да разоткрије и превреднује механизме доминатног маскулинистичког модела на коме почива моћ патријархалне заједнице. У *Сићушницима* она то постиже

посебним наратолошким решењем у прозаиди „Носталгија“. Савремени проучаваци књижевности скрећу пажњу на појаву наратолошке трансгресије или прекорачења у овоме тексту. Магдалена Кох такође уочава и анализује ову наративну стратегију у текстовима српских списатељица из доба модерне, посебно у прози Јелене Димитријевић, Милице Јанковић и Исидоре Секулић (Кох 2005: 254–257).

У првом делу „Носталгије“ доминира нарација у трећем лицу, да би, неприметно, у другом делу текста ауторка увела наратора мушкога рода који говори у првом лицу. У другом делу текста мушкарац је онај из чије се перспективе сагледава свет, тј. мушкарац прича причу. Једнократна трансгресија идентитета у изразито лиризованој прози појављује се у функцији тематизовања носталгије за отаџбином, тим својеврсним културолошким феноменом. Дакле, у овом се тексту не проблематизује однос биолошких полова, већ се потенцира и проблематизује опсег и садржина културолошког пола или *gendera* (рода). Мењање приповедачке перспективе, продирање у други културолошки идентитет, доводи нас до закључка да у овоме тексту имамо „gender-дискурс у акцији“ (Кох 2005: 256).

Наратолошка трансгресија у тексту „Носталгија“ има вишеструке семантичке импликације и изразито је субверзивног карактера у односу на доминантни начин мишљења у српској култури. Најпре, мењајући приповедачку перспективу, ауторка себи прибавља могућност да обликује духовну категорију (патриотизам) која је у српској, али и свим традиционалним културама, привилегија мушкараца. Истовремено, патријархална норма подразумева једнообразну патриотску формулу када су у питању мушки чланови друштва. Активни, херојско-ратнички кодекс ретко је проблематизован у српској књижевности, поготову од стране жена писаца.<sup>17</sup> Поменути кодекс искључује приказивање унутрашњег бића ратника који је, заправо, себи ускратио право и могућност да се у том правцу оствари. Начин на који наратор проблематизује свој статус изневерава стандарде или идеале доминантног маскулинистичког типа, који је једини пожељан у оквиру епске матрице. Проблем заправо лежи у томе што извесност немогућности повратка у отаџбину у наратору не изазива револт или жељу за акцијом, што би једино било исправно и у складу са доминантним и хегемоним епским обрасцем.

<sup>17</sup> И српски модернистичко/авангардни писци нису имали адекватну рецепцију када су преиспитивали вредности хегемонског модела маскулинитета. Саопштење са скупа *Сусрећи култура*, одржаног 1.12.2011. на Филозофском факултету у Новом Саду: „Типови маскулинитета у прози Драгише Васића, Станислава Кракова и Растка Петровића“, зборник у штампи.

Наративна стратегија коју је одабрала ауторка обезбедила нам је сагледавање света из перспективе „јаловог“ ратника, упознала нас је са драмом која се дешава у његовој свести. Ратник који није у стању да испуни своју родну улогу (да одбрани и заштити рођену земљу, да ратује) стиче женску атрибуцију, односно јаловост као знак узалудног постојања. Једнократним продором у Други културолошки идентитет Исидора разграђује национални мит о мушкарцу-ратнику, уводећи у њега духовну сложеност коју љубав према отаџбини мора да подразумева (Стевановић 2011: 334). Уједно, љубав према отаџбини у том контексту добија и еротичке акценте љубави према жени (Stojanović Pantović 2012: 96).

На трагу савремених сагледавања теорије приповедања, неизбежно је размишљање о исходишту и одредишту текста, тачније, о процеси-ма *конфигурације* и *рефигурације* који су повезани чином читања (Рикер 1993: 74). Из тог угла можемо закључити да је Исидора Секулић итекако рачунала на везу која ће се успоставити између света текста и читаоачевог света. Наиме, ауторка је покушала да утиче на духовну ограниченост, инерцију и табуизираност која је постојала код читалачке публике, али и у књижевној традицији, када је у питању љубав према отаџбини. Отуда, можда као знак уступка, још један разлог да приповедни глас који се обраћа читаоцу, буде мушки. Чини се, да је наратолошка трансгресија у тексту „Носталгија“ у функцији покушаја да се једна суштински узвишена емоција као што је љубав према отаџбини, продуби и духовно оплемени (Стевановић 2011: 334).

Магдалена Кох, пољска теоретичарка и познавалац целокупног дела Исидоре Секулић, констатује да је текст „Носталгије“ „неутралан“, писан по „мушком“ принципу,<sup>18</sup> те се у њему не осећа напетост у односу жена-ауторка / мушкарац наратор (Кох 2009: 257). Стога, по њеном мишљењу, наратолошка трансгресија у овом случају није носилац субверзивног погледа када је у питању род (Кох 2009: 257). У том смислу, као што је већ речено, „Носталгија“ заиста има универзалну поруку, али наша анализа несумњиво указује на њену вишеслојност. Уводећи мушкарца који нема жеље и снаге за одбрану своје земље, уједно пати за њом, али није у стању да нешто предузме, Исидора доводи у питање канонизовану представу о традиционалном српском маскулинитету. Истовремено, долази до деформације мушке родне улоге и до дисеминације нових типова маскулинитета, чиме се нарушава недодирљиви хегемони маскулинистички модел, или тип на који сви припадници заједнице треба да се угледају.

<sup>18</sup> Ова констатација би се могла довести у питање, будући да су исповедни тон и интимистичка медитација традиционално били везивани за жене писце, тзв. женску књижевност.

Ово је особито храбро и сложено настојање Исидорино, имајући у виду традицију српског/црногорског народа која се темељи на два типа хероја који су поставили стандарде и нису се значајно мењали током времена. То су *херој победник* (снажан, делатан, ћутљив, авантуриста, нерањив и непобедив, као што је нпр. Краљевић Марко) и *херој мученик* (нпр. Бановић Страхиња или Војвода Пријезда који умире борећи се за групу, али и за појединца/жену, жртвује се, што има значајно место и важност у посебним ритуалима (Бановић 2011: 167). Коначно, „Косовски завет“ је камен темељац у српској култури. Наведена два типа хероја и херојства заправо чине основ идеолошке конструкције нормативног и доминантног модела маскулинности у нашој култури, који дели преовлађујући део друштва и показује се као најстроже структурисан. Имамо у виду, наравно, време у коме је стварала Исидора, иако се ситуација суштински само модификовала. То је заправо образац, идеал повезан са типом маскулинитета који представљају носиоци власти.

Када *Сајушнице* хронолошки ситуирамо, као што смо раније већ и учинили, постаје јасније у којој је мери ова збирка могла утицати на промену или појаву свести о структури владајуће маскулиничке матрице. У време када се од мушкарца тражило да делује, да се безрезервно и на једини могући начин стави у службу националних интереса, Исидора проговара гласом алтеритета, једног другог и другачијег патриоте. Истовремено, „Носталгија“ антиципира претпоставку да треба размишљати о разnobразним типовима маскулинитета који синхроно постоје у једној заједници, макар она била и српска, дакле традиционално укореењена у херојском кодексу.

Ту се можда крије и одговор због чега је Скерлић у својим критикама поменутих српских модернистичких писаца, а особито Исидоре и Диса, налазио „јевтино декадентство и плитки снобизам, усиљно очајање и лажни бисер празних речи“ (Скерлић 1964: 98), одсуство сваке „реалне и здраве идеје“ и „таштину књишке литературе“? Другим речима, да ли је Скерлићева концепција „обнове патриотске поезије“, односно књижевности у целини, заправо одбацивала модерни индивидуализам који свет види на незауостављивој моралној, спознајној, националној, политичкој и вредносној низбрдици, а не на „усиљеном оптимизму“? Поготово онда када је тај национални протест исказан из крајње поунутрашњене перспективе и битно другачијим, двосмисленим, ирационалним језиком какве су Дисове *Ушойљене душе* (1911), али и његова друга збирка патриотске лирике *Ми чекамо цара* (1913)<sup>19</sup>, односно Исидорини *Сајушници*

<sup>19</sup> О сродностима у метафорици обе Дисове збирке, а поводом модернистички артикулисаног патриотизма писао је Александар Јовановић у раду „Дисова родољубива

и *Писма из Норвешке*? Да ли се стога може рећи да је Скерлић од писаца захтевао одређену *йолиџику* форме и *шеме*, које би биле сагласне његовом ригидном, утилитарном ставу? И није био спреман, као ни Богдан Поповић уосталом, још дуги низ година после смрти свог саборца, да прихвати једну нову, заумну естетику поетског језика на прелазу између симболизма у експресионизам (Дис)<sup>20</sup>, односно лирско-интроспективну, параболочно-есејистичку структуру ране прозе Исидоре Секулић. Посебно код Исидоре<sup>21</sup>, национално-политичка проблематика и својеврсна културна идеологија итекако су присутни у њеним првим делима, али су артикулисане другачијим поетским, односно наративним поступцима који се могу одредити као симболичко-алегоријско удвајање стварности.<sup>22</sup> Стога можемо рећи да је особито у Исидорином случају Скерлићева идеолошка одбојност била условљена и његовим неразумевањем једне нове поетичке парадигме која је, између осталог, рачунала и са другачијом, неконвенционалном и антинормативном улогом читаоца у њеној рецепцији.

Поменути Исидорин текст „Мучење“ веома је важан за процену списатељкиног односа према супротном полу, за који се може рећи да је амбивалентан: афирмативан и идеалистички, али уједно и одбојан, негативан. Он је, с једне стране, извор одушевљења и инспирације, а с друге – разлог за страх, стрепњу од непознатог, од угрожавања властитог идентитета. Овде је реч о негативној перцепцији Анимуса, што ће се у мушком облику, према Аними, појавити код монаха Иринеја у роману *Ђакон Бојородичине цркве* из 1919. године, који представља можда најинтимније списатељкино дело, управо са становишта аутобиографске мотивације.<sup>23</sup> Послушајмо Исидорине речи из поменутог цртице:

Не знам где је решење, где је умирење, не разумем те, не схватам те, не стижем те, и не волим те. Бојим те се и бежим од тебе. А као луда

---

поезија“, у: *Дисова йоезија*, зборник радова, ур. Н. Петковић, Институт за књижевност и уметност и Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Београд-Чачак, 2002, стр. 339–360.

<sup>20</sup> О томе опширније Миљивој Ненин у поговору „Дисова изгнанства“, у: Владислав Петковић Дис, *Песме*, прир. М. Ненин, Каирос, Сремски Карловци, 2000, стр. 223.

<sup>21</sup> Видети поглавље „Исидора и национално“, у: Слободанка Пековић, *Исидорини ослонци*, Академска књига, Нови Сад, 2009, стр. 125–142.

<sup>22</sup> О теоријско-поетичким одликама модерне на примеру српских и хрватских писаца уп. Robert Hodel, „Diskurs moderne“, у: *Diskurs (srpske) moderne*, Ћигоја штампа, Београд, 2009, стр. 29–41, посебно стр. 35.

<sup>23</sup> На ове и неке друге чињенице које су коресподентне Исидориним биографским чињеницама указује студија Славица Гароња-Радованац „Исидорин завет“, у: *Жена у српској књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2010, стр. 123–156.



и омађијана идем куда ти идеш и чиним оно што ти хоћеш... (Секулић 1995: 82)

Наизменична борба за менталну и психолошку превласт између жене и мушкарца, доцније тематизована у експресионизму, у новели „Раста-нак“ упућује да чар и еротска привлачност жене за мушкарца није то-лико у њеној физичкој лепоти, упркос свести да је нелепа жена социјал-но и културолошки непривлачна мушкарцу. Она се пре свега огледа у својеврсној фасцинацији речима, дакле ономе што може бити одсутно и прећутано у њиховом односу. Ова двострука дијалектика жеље и гу-битка, привлачења/одбијања, центра/периферије, реченог/неизреченог чини Исидорин текст субверзивним са становишта поетике женског писма и остварене *жудње у језику* (Јулија Кристева, Ролан Барт). Ако се сложимо са Јунгом да је последица успешног овладавања Анимусом уједно и пут ка снажнијем духовном погледу на живот, онда нам се мно-ги ауторкини текстови писани после 1924. године, као и њена *Књија о Њејошу* могу отворити и из ове перспективе еротске пројекције, односно религиозне имагинације.

У роману *Ђакон Бојородичине цркве* чини се као да су ова два прин-ципа проблематизована до крајњих граница. Али до данас није било одговора на питање која су то неуралгична проблемска места овог „ре-лигиозног романа“ у коме се тематизује несрећна љубав монаха Ири-неја и креативне, душевне девојке Ане Недићеве посвећене музици, ес-тетици, стваралаштву и на тај начин Богу и цркви. Њихово разумљиво заветовање платонској, безгрешној љубави осујећено је афирмацијом сексуалности, дакле телесним принципом, који се појављује и као де-структиван и као афирмативан мотивацијско-значањски чинилац. Да ли, сходно поменутиим хришћанским концепцијама односа између духа и тела ово последње квари и трује чистоту душе која је усмерена ка ле-поти и Богу? Или је управо телесна љубав иманентна љубави као таквој, дакле неразделива од духовне, што је Исидора Секулић запазила свом у есеју о Марији Магдалени?<sup>24</sup> У том смислу, уз удео готово мелодрам-ског љубавног троугла (трећи битан лик романа је доктор Пашковић за кога се Ана Недићева доцније удаје), прати се развојни пут једне љу-бави, својеврсна *драма сексуалности*, коју проживљавају особито Ана и Иринеј. Њен климакс истовремено значи и њено урушавање, упркос

<sup>24</sup> Упореди текст В. Stojanović Pantović, „Religion un Eros. Komplementäre und/oder gegensätzliche Prinzipien in der Prosa von Isidora Sekulić“, *Isochimenen*, Welt der Slaven, Hrsg. von T. Petzer und A. Richter, Otto Sagner Verlag, München, 2012, S. 167–177.

чињеници да је тиме „...српска књижевност добила первертирану причу о поразу платонске љубави“<sup>25</sup>.

Исидорина јунакиња се у једном тренутку препушта побуни против доминантног културног ауторитета (религиозно-патријархалних норми), што је иначе започела још својом кратком причом „Круг“. Од почетка аскетског и идеализованог односа према Иринеју, Ана Недић је свесна својих *женских еројских осећања* у виду страсти, пожуде и жеље за телесним сједињавањем. Она се током нарације преображава у самосвесну и зрелу жену, која с правом очекује да њене телесне жеље баш у име љубави буду остварене. С друге стране, преображава се и Иринеј пред навалом чулности које се плаши, рационализујући своја осећања оданошћу према Христу. Ипак је свестан да се на крају негде дубоко огрешио о самога себе и одрицањем од потпуне, дакле и телесне љубави, он губи Ану. Она се приклања световном човеку, доктору Пашковићу, који је најпре приказан као мизогин, да би доцније пао на колена пред Аном, мењајући се захваљујући спознаји свеукупне лепоте женског бића које симболизује његова изабраница. Није такође случајно што се Ана одлучује на удају за доктора Пашковића у тренутку када градом влада епидемија куге, умире јој отац и она сама бива на смрт болесна. Пашковић је начин, како то примећује Слободан Владушић, „лик синтезе“, који помаже да се њено биће поново интегрише, зацели (Владушић 2001/2002: 42–49).

Иако се несумњиво чувала декларативних феминистичких судова и увек бирала тежи начин да изрази своја убеђења који подразумева рефлексивну и наративну будност, Исидора Секулић је дубоко проблематизовала традиционално схваћене категорије рода које се заснивају на низу бинарних опозиција (мушко/женско, рационално/ирационално, односно мистично, расно/универзално, национално/космополитско, природа/култура, дух /тело...). То је константа у њеној поетици и то се, чак и у овако краткој студији, може показати. Да бисмо доказали претходну тврдњу о континуитету када је у питању *невоља са родом* коју Исидора веома вешто уткива у своју прозу, предузећемо једну врсту ревизионистичког читања *Кронике њаланачкој тробља*. Услед задатог обима и теме, задржаћемо се на приповеци „Госпа Нола“, иако и остале приповетке заслужују погодна тумачења из угла области родних и феминистичких студија.

<sup>25</sup> Видети текст Тајане Росић: „О најинтимнијем“, *Ново читање традиције* (историја и поетика српске књижевности), тематски број часописа *Књижевна кришика*, прир. Б. Стојановић Пантовић, XVII, пролеће-лето, Београд, 1998, стр. 143.

„Госпа Нола“ је изузетно сложен женски лик управо због тога што присуствујемо конституцији женског субјекта који, усвајајући или одбацујући разне облике друштвене и културне праксе и кодове, у тексту стиче родне карактеристике које излазе из претпостављених бинарних оквира родне матрице. Нола је, заправо, самосвесни субјект који себе увек изнова ствара (Батлер 2012: 115). Она поседује, условно речено, позитивни облик савести а савест, као што је већ у теоријским разматрањима утврђено, има фундаментални значај за производњу и регулисање грађанина-субјекта. Савест индивидуу окреће назад, самој себи, и тако је излаже „субјективирајућем прекору“ (Батлер 2012: 112). То, међутим, доводи до удвостручивања прекора, јер је ту на делу и Закон, с обзиром да је окретање *уназад* истовремено и окретање *према* (Батлер 2012: 112, курзив Б. С. П. и К. С.). У случају госпа Ноле, односно Станојле Перчиновић удате Лазарић (како је на гробној плочи записано), окретање себи, свом бићу – било је увек у односу на неког или нешто (на други субјект или на владајућу идеологију паланке), али никад у име подређивања правилима паланке. Од тренутка када „она одједаред узе особита права, заузео став и поче некако да администрира ствари и људе“ (Секулић 1981: 54), па све до своје смрти, госпа Нола је радила по својој савести.

Ипак, та савест била је производ околности у којима је Нола живела. У првом реду, на обликовање Нолиног унутрашњег језгра утицао је однос према оцу. Нола је била везана за оца вишеструко меланхоличним односом. Тај лепо, стасити мушкарац динарског типа, са сузом у оку која никада није канула, представљао је за Нолу све оно што је волела и са чим се идентификовала у једном делу свога живота и што је, по савести, морала да напусти. Отац је представљао вредне, брзе реке; тврду, растреситу земљу, планине и коначно, несамерљиву мушку лепоту и радост. Отуд у Ноли „фикс-идеја“ да воли лепе људе, како је то покушао да дефинише Јоксим, представник здравог разума у паланци.

С друге стране, Нолин отац је мушкарац са slabим родним цртама – он није разборит, не уме да води рачуна о имању, пада под утицај жене странкиње, лакомислен је. У Бошку је било нечега од оријенталне мушке лепоте: танак, гибак, бадемастих очију, руку господских од малих кошчица; кретао се меко, „на турску“ и умео је да пева севдалинке (Секулић 1981: 51).

Нолин идентитет се образовао у меланхоличном отпору према свему што је отац представљао. У том смислу Нолино биће било је амбивалентно, сачињено од жаљења за оним што је изгубљено, али и од одустајања од свих категорија који напуштени објект сачињавају. Сукоб са оним што је изгубљено се наставља, али у виду интра-психичког само-

прекоревања (Батлер 2012: 158). Доказ за ову тврдњу су тренуци у којима Нола води обрачун са самом собом и када покушава да превазиђе „слабости“ које су резултат опонашања, или само назнака могућег поступка који би личио на очев (Секулић 1981: 88–89). Нола је радила све оно што отац није могао или није хтео – водила је рачуна о огромном Тодоровом имању, стицала је али није трошила; скромно се одевала и, коначно, хранила је и васпитавала децу, чинила људе од њих.

Видимо, дакле, да је Нолин однос према оцу утицао на обликовање њене савести, а као резултат деловања савести у односу на друштвене норме пречанске паланке, настајао је сложени идентитет жене која је себи доделила традиционално схваћену мушку родну улогу. У кризним моментима, када је угрожен идентитет групе, заједнице или породице, Нола је активирала свој женски биолошки потенцијал, баш као и оне храбре норвешке жене, и преузела мушку родну улогу. Тачније, она тиме стиче све особине доминантног типа маскулинитета који поседују носиоци моћи у заједници. Управо зато ауторка пушта да се чују гласови паланке који оцењују Нолу на следећи начин:

Бог да јој душу прости, госпа Ноли, није само изгледала као мушко, него је и била мушкарац. – Да, строга, озбиљна, поштена као човек. – И паметна, паметна, брајко, нема јој парице никада више! Па јака да не поклекне, па храбра да брани себе и друге... Мушкарац! (Секулић 1981: 48)

Када се ту још дода Нолин апетит, отпор према заносима и илузијама, презрив однос према женама луткама или женама фикусима (како је Нола називала своју сестру Јулицу о којој је бринула читавог живота), као да пред собом имамо идеални, традиционални модел хегемоничног српског маскулинитета. Ове се особине само појачавају у односу на Тодора Лазарића, Нолиног мужа, који је поводљив, често празнослови, нема способност апстрактног мишљења (Секулић 1981: 61, 66). Паланка госпа Нолу види, у складу са традиционалним схватањем „те“ врсте жена као *мужасивену* жену, а Тодора као *женојокорној* мушкараца (Томин 2011: 89–91).

*Кроника паланачкој тробља* је заправо хроника начина, стратегија „постајања женом“ у увек истој, малограђанској средини која итекако води рачуна о очувању свога поретка.<sup>26</sup> Паланка опстаје само ако се пос-

<sup>26</sup> Због тога се госпа Нола управо перципира као јунакиња једног новог културолошког саморазумевања које подразумева урбанитет, а не сеоско-паланачки модел погледа на свет. Видети студију Ангеле Рихтер (Richter) „Verbogene Zeichen. Urbanes als Ausdruck eines neuen kulturellen Selbstverständnisses“, у наведеном зборнику „*Isochimenen*“, S. 177–194.

тојећи поредак не нарушава, при чему се има у виду раса, сталеж, полна припадност и припадајућа родна улога, старосна доб... Госпа Нола као и остале јунакиње *Кронике...* (јеврејка Роза, особито Лекса Влаовић) и јунаци (Коста Земљотрес, Стефан и Јосиф Влаовић) указују на сложеност конституисања родних идентитета, јер у свим наведеним случајевима долази до субверзије родних улога пожељних у фалоцентричном систему. Тиранија малограђанске идеологије тако непрекидно производи хибридне родне идентите, осуђујући их унапред на трагичан крај

Закључујући ову расправу о критичким контроверзама књижевног феминизма Исидоре Секулић, морамо истаћи да је списатељка током читавог свог стваралаштва својом културном активносту деловала на просвећивање жена, као и својим програмским, есејистичким текстовима о питању њеног положаја и могућностима за равноправну, чак и доминантну креацију. Њен животни стил нагињао је изразитом индивидуализму, аскетизму, етичкој одговорности, али и мистичном универзализму, који није искључивао и поменута питања, на шта су скренуле пажњу стране ауторке (Форестер, Хоуксворт, Кох). С друге, много битније стране, родном анализом њених кључних прозних дела, показале смо да је Секулићева у различитом жанровском репертоару и на себи својствен начин итекако оспорила доминантни патријархални и фалоцентрични поглед на свет српске књижевности. То је артикулисано кроз посебан третман жене и њених својстава, функција и улога код нас и у иностранству (од детињства до зрелог доба), преко табуизираних тема (боваризам), до наративне трансгресије хибридних родних идентитета какав је хероизам, одосно дисоцијација маскулинности на различите типове (херојске, слабе/женствене, доминантне, мизогине, еманциповане).

## Литература

### I

- Секулић, Исидора: *Сајушници, Писма из Норвешке*, прир. Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1961.
- Секулић, Исидора: *Аналистички шренуци*, Сабрана дела, Марица српска, Нови Сад 1966.
- Секулић, Исидора: *Кроника њаланачкој гробља*, приредио Мирослав Егерић, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд, 1981.
- Секулић, Исидора: *Сајушници*, Плави јахач, Београд, 1995.
- Секулић, Исидора: *Ђакон Бојородичине цркве*, Плави јахач, Београд, 2002.

## II

- A *Bibliographical Dictionary of women's movements and feminism. Central, Eastern and South Eastern Europe, 19th and 20th centuries*. Edited and with an Introduction by Francesca de Haan, Krassimira Daskalova and Anna Loufti, CEU, Budapest, 2006.
- Бановић, Бранко: „(Не)могућност истраживања традиционалног црногорског маскулинитета“, *Антропологија* 11, св. 1, 2011, 161–180.
- Батлер, Џудит: *Тела која нешто значе: о дискурзивним границама пола*, прев. Славица Милетић, Самиздат, Београд, 2001.
- Батлер, Џудит: *Психички животи моћи: Теорије покоравања*, прев. Весна Богојевић, Тања Поповић и Теодора Табачки, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2012.
- Veličković, Nenad, „Essayonara Sekulić (Innerer Dialog eines Schriftstellers), „Ischimenen“. *Kultur und Raum von Isidora Sekulić*. Hsbg. von Tatjana Petzer und Angela Richter, Sammelbände 45, Otto Sagner, München, 2012 S. 239–249
- Гароња-Радованац, Славица, „Исидорин завет“, у: *Жена у српској књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2010, стр. 123–156.
- Gender Politics in the Western Balkans*, ed. by Sabrina P. Ramet, Pennsylvania State University, 1999.
- Дојчиновић Нешић, Биљана: *Гинокријтика: род и књижевност коју су писале жене*, КД Свети Сава, Београд, 1993.
- Ђурић Пауновић Ивана, Стевановић Кристина: „Освајање текстом : кратке прозе Исидоре Секулић и Вирџиније Вулф“, у: *Жене: род, идентитет, књижевност*, књ. 2, Филум, Крагујевац, 2011, 181–190.
- Живанчевић-Секеруш, Ивана, „Родне перспективе историје књижевности“, у: *Како (о) писати различитост – Слика Другој у српској књижевности*, Филозофски факултет, Нови сад, 2009, стр. 49–56.
- Илић, Дејан, „Расељавање зоне ненастањивости“: *Уметница перформанса*, Самиздат, Београд, 2001, 319–346.
- Кох, Магдалена: „Gender дискурс у акцији. Наратолошке трансгресије код српских списатељица на почетку XX века. Случај Јелене Димитријевић“ у: *Научни саставак слависти у Вукове дане. Развој нове српске књижевности. Српска књижевност и култура у Европи током 19. и 20. века, бр 34*, Београд, 2005, 254–268.
- Кох, Магдалена: „Исидора Секулић и игре граматичком категоријом или српски родни дискурс у акцији“, у: *Синхроничко и дијахроничко изучавање врста у српској књижевности*, књ. 2, Филозофски факултет, Н. Сад, 2009, 251–261.
- Магдалена Кох: „Има ли право Константин Брунер“ – родни или универзални приступ стваралаштву жена у есејистици Исидоре Секулић“, online часопис *Књижевство*, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=15>, 5.11-2012.

- Леовац, Славко: *Књижевно дело Исидоре Секулић*, „Вук Караџић“ и „Југославија публик“, Београд, 1986.
- Mančić, Emilija, „Die narrative Konstitution einer kulturellen Balkanidentität“, у: *„Isochimenen“*. Kultur und Raum von Isidora Sekulić. Hsgb. von Tatjana Petzer und Angela Richter, Sammelbände 45, Otto Sagner, München, 2012, S. 123–133.
- Oraić Tolić, Dubravka: *Muška moderna i ženska postmoderna : rođenje virtualne književnosti*, Ljevak, Zagreb, 2005.
- Пековић, Слободанка, „Путопис – условљеност жанра“, у: *Књига о Џушојису*, ур. С. Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 11–65.
- Пековић, Слободанка: *Исидорини ослонци*, Академска књига, Нови Сад, 2009.
- Радуловић, Лидија Б.: *Пол/род и религија : конструкција рода у народној религији Срба*, Чигоја штампа, Београд, 2009.
- Радуловић, Милан: *Културна идеологија Исидоре Секулић*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011.
- Рибникар, Владислава: *Књижевни пољеди Исидоре Секулић*, Просвета, Београд, 1986.
- Richter, Angela, „Verbogene Zeichen. Urbanes als Ausdruck eines neuen kulturellen Selbstverständnisses“, у: *„Isochimenen“*, Welt der Slaven, Hrsg. von T. Petzer und A. Richter, Otto Sagner Verlag, München, 2012 S. S. 177–194.
- Riker, Pol: *Vreme i priča*, prev. Slavica Miletić i Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, S. Karlovci, N. Sad, 1993.
- Росић, Тајјана: „О најинтимнијем“, *Ново читање традиције* (историја и поезика српске књижевности), тематски број часописа *Књижевна кришчичка*, прир. Б. Стојановић Пантовић, XVII, пролеће-лето, Београд, 1998, стр. 140–143.
- Скерлић, Јован: „Две женске књиге“, *Писци и књиге V*, Сабрана дела Јована Скерлића, Просвета, Београд, 1964.
- Скерлић, Јован: *Историја нове српске књижевности*, Издање о педесетогодишњици смрти Јована Скерлића, Просвета, Београд, 1967.
- Стевановић, Кристина, „Наратолошке иновације у збирци *Сајушници* Исидоре Секулић“, у: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. LIX, св. 2/2011, МС, Н. Сад, 329–240.
- Стевановић, Кристина: „Типови маскулинитета у прози Драгише Васића, Станислава Кракова и Растка Петровића“, саопштење на међународном скупу *Сусрећи култура*, Филозофски факултет, Н.Сад, 1. 12. 2011, у штампи.
- Stefanović, Svetlana, „Nation und Geschlecht. Isidora Sekulić's Engagement als Patriotin, Frauenrechtlerin und Pedagogin“, у: *„Isochimenen“*, Welt der Slaven, Hrsg. von T. Petzer und A. Richter, Otto Sagner Verlag, München, 2012, S. 205–215.
- Стојановић Пантовић, Бојана, Исидорин гамбит“, *Лешојис Машице српске*, 1997, год. 459, св. 3, стр. 341–349.
- Стојановић Пантовић, Бојана, „Писма из Норвешке Исидоре Секулић и *Лишњи на северу* Edvarda Косбека – две могућности путописног дискурса“, *Књига о*

- ушойису*, ур. Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 177–183.
- Стојановић Пантовић, Бојана, „Исидорино критичко писмо – књижевност о књижевности“, у: *Побуна против средњих*, Мали Немо, Панчево 2006, стр. 97–106.
- Stojanović Pantović, Bojana, „Religion un Eros. Komplementäre und/oder gegensätzliche Prinzipien in der Prosa von Isidora Sekulić“, *Isochimenen*, Welt der Slaven, Hrsg. von T. Petzer und A. Richter, Otto Sagner Verlag, München, 2012, S. 167–177
- Stojanović Pantović, Bojana: *Pesma u prozi ili prozaida*, Službeni glasnik, Beograd, 2012. Terzić, Zoran, „HOT/COLD. Kulturnationalismus bei Isidora Sekulić“, у: „*Isochimenen*“, Kultur un Raum im Werk von Isidora Sekulić, Sammelbände No 45, Hrsg. Tatjana Petzer und Angela Richter, Welt der Slaven, Verlag Otto Sagner, München, 2012, S. 215–227
- Томин, Светлана: „Мужаствена жена. О једном топосу српске књижевности средњег века“, у: *Жене: род, идентитет, књижевност*, књ. 2, Филум, Крагујевац, 2011, стр. 87–96.
- Удовички, Иванка: *Есеј Исидоре Секулић*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977.
- Forrester, Sibelan: „Isidora Sekulić as an early Serbian feminist“, *Serbian Studies*, University of Indiana, vol. 5, no. 1, Spring 1989, pp. 85–94.
- Hawkesworth, Celia: *Voices in the Shadow. Women and Verbal Art in Serbia nad Bosnia*, CEU, Budapest, 2000, pp. 171–180
- Hodel, Robert: „Diskurs moderne“, у: *Diskurs (srpske) moderne*, Čigoja štampa, Beograd, 2009, стр. 29–41.

Bojana Stojanović Pantović  
Kristina Stevanović

## CRITICAL CONTROVERSY ABOUT FEMINISM OF ISIDORA SEKULIĆ

### Summary

The feminist view and features in the prose of Isidora Sekulić have not been the subject of the Serbian modern literary critics and scholars, with the exception of three foreign authors: Sibelan Forrester's article „Isidora Sekulić as an early Serbian feminist“ (1989) Celia Hawkesworth's monography *Voices in the Shadows* (2000) and Magdalena Koch study *TWORCZOŚĆ Pisarek SRBSKICH ON początku Wiek XX: canon-genre-gender* (2007, Serbian translation in 2012). Forrester points



out the ambivalent reception of Sekulic's early prose works, her activity in women's literary and cultural associations as well as her traveling to numerous meetings and conferences throughout the former Yugoslavia and Europe. She also emphasizes Sekulić's solitary, isolated, almost ascetic position and her inability to devote herself to everyday and „normal“ life (family, maternity). On the other hand, Hawthorne, respecting Sekulić's leading role in the process of the emancipation of the Serbian culture toward the Western European cultural model, emphasizes her dealing with traditional topics (nation, language, religion, God). This might be the reason why the domestic feminist theorists (Dojčinović, Slapšak, Lukić, Popović-Perišić, Rosić) have completely excluded her work from the gender studies. Finally, Magdalena Koch defines her writing as „intellectual prose“, mainly because of the author's introducing of certain women topics.

In this paper the authors try to demonstrate some narrative devices which refer to the feminist features and transgressions of gender roles in the following works of Isidora Sekulić: *Companions* (1913), *Letters from Norway* (1914), *The Deacon of the Godmother's church* (1919) and *Chronicle of the Small-Town Graveyard* (1940).



ЈАНА М. АЛЕКСИЋ\*  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## КЊИЖЕВНО-КРИТИЧКА ИДЕОЛОГИЈА МИЛАНА КАШАНИНА

**Апстракт:** Рад представља метакритички покушај расветљавања, анализе и дефинисања књижевно-критичког лика и идеологије Милана Кашанина. У њему ћемо проникнути и у поједине методолошке постулате и претпоставке његовог критичарског и књижевно-историјског интересовања за српску средњовековну и књижевност епохе романтизма, реализма и модернизма, које је испојио у другој половини XX века. Такође, сумираће-мо и анализирати поједине од Кашанинових уметничко-естетских и књижевноисторијских идеја и аргументација за формулисање историје српске књижевности.

**Кључне речи:** Милан Кашанин, књижевна критика, историја књижевности, интегрална критика, уметничка критика, мемоарска проза, есеј, културна идеологија, личност

„Људи не чине време, него време чини људе“

Јаков Игњатовић

### 1.

Иако посебна област науке о књижевности, књижевна критика представља уметнички жанр у којем је поред интерпретативних, аналитичко-синтетичких поступака и принципа и аксиолошких становишта, паралелно присутан и стваралачки набој критичареве личности. Поред тога, истакнута је предиспозиција сваког критичарског посла и свест о културноисторијском континуитету, односно слици једне уметности и књижевности. Такав облик и значење књижевне критике би требало имати у виду понајвише када се ишчитава, анализује, систематизује и у културноисторијски контекст изнова поставља књижевно-критичко прегнуће и мисао Милана Кашанина.

Књижевни радови овог аутора заузимају посебно место у нашој критичарској традицији и опирају се строгој типологизацији и класифи-

---

\*tiamataleksic@gmail.com

кацији. Можда понајпре стога што су ретки појединци у историји српске уметности и науке били у тој мери свеобухватни и широки, како у погледу личног интересовања и образованости, тако и у односу на стручност и посвећеност те личности, његовог одговорног ангажовања на пољу једне културе. Мада непосредан предмет нашег интересовања представља његов критичко-стваралачки однос према књижевности, морамо узети у обзир да је то тек један вид Кашаниновог целокупног културног и стваралачког залагања у којем се испољава извештајан самопрегор и конфигурише значај који, испрва као личност, а потом и по формату стваралачке активности и наслеђа које је оставио, има у историји српске културе. Овај културни делатник свој печат оставља у периоду између два светска рата, јер је тада показао еклатантну вољу за афирмацијом и установљавањем нове уметности у нас, али је, мада у сенци, и на идеолошко-политичкој – па тако и успецифично нашем случају – културноисторијској маргини, не мање важно и његово делање након Другог светског рата.

Кашанинове критике, есеји, мемоари и сећања сакупљени и објављени у књигама *Пронађене ствари* (1961) *Судбине и људи* (1968), *Сусрети и њисма* (1974) и *Српска књижевност у средњем веку* (1975) претпостављају изграђену и зrelu свест о кохерентности и целовитости једне културе и омеђују и прате токове те културе, како у дефинисању уметнички релевантног фактора духа епохе који конфигурише њена различита лица и облике у времену и кроз време, тако и преко формулисања њеног историјског ентитета и продубљења њеног националног и самосвојног естетско-философског идентитета.

Код Кашанина постоји један непобитан предуслов који умногоме објашњава његову критичарску вештину – постојање јасне синтетичке идеје и намере у приступању изради било портрета аутора и анализи и валоризацији његовог дела, било промишљању једног нараштаја или књижевне појаве. Систематичност као темељ критичко-интерпретативног параметра дедукује се на појединачне портрете самих писаца, њихове судбине и стваралаштво, који су на овај или онај начин у уској спрези са судбином и стваралаштвом целокупног српског културног живља у другој половини XIX и првој половини XX века. Уз намеру ревалоризације постојећег канона када су уметници овог периода у питању, испоставља се да се Кашанин подухватио врло незахвалног посла. Као и свака дневна или академска критика, и ова Кашанинова је подложна темељној сумњи и оспоравању, понајпре из хоризонтавеће временске дистанце. Међутим, оно што се све време назире, и због чега се ова критика сама собом брани, јесте ауторово осећање за заједницу, за оно што је веће и снажније од њега самог, а у шта он својим делом улази и што кроз то дело за друге ауторе покушава да расветли. Из тога произлази један од

снажних Кашанинових критеријума за валоризацију. Он све време посматра српску књижевност у европском и светском контексту, и из тог аспекта кристализује мерило вредности, и још важније, културноисторијског домета једне књижевне појаве или дела.

Кашанин је критичар који књижевна дела чита без идеолошке острашћености. Према том аспекту, чак и након Другог светског рата и радикалне промене политичко-историјског и идеолошког курсора на нашем терену, када је насилно пензионисан и осам година препуштен потпуној маргини и ћутању, Кашанин не развија однос у својим критикама. Његово критичарско гесло је предодређено доминантно естетским и књижевноисторијским критеријумима. То је она мера објективности коју је присвојио за своје критичарско и књижевно-историографско прегнуће.

Најпре ћемо покушати да приближимо теоријски и књижевноисториографски метод који је Кашанин користио у писању есеја и критичке прозе о ауторима из новије српске историје, а који су сакупљени и објављени у књигама *Судбине и људи*, *Сусрећи и ѝисма* и *Пронађене ствари*.

## 2.

На почетку би ваљало направити методолошку разлику између есеја који су сакупљени у књизи *Судбине и људи* и есеја сакупљених у књигама *Сусрећи и ѝисма* и *Пронађене ствари*. Књига *Судбине и људи* представља кохерентан скуп појединачних критичких радова, објављиваних у периоду од 1953. до 1968. године, први у часопису *Књижевности*, остали у *Лешојису Мајице српске*, који имају за крајњи циљ превредновање аутора смештених уодређена поља књижевноисторијски заокружених праваца и епоха. О њима је већ у критичкој јавности било изграђено мишљење и конфигурисана им одређена позиција у оквиру књижевноисторијског континуитета. У тој књизи Кашанин свом предмету проучавања приступа најпре као историчар књижевности, са незнатним моментима у којима се одсликава његова мемоарска и уско књижевно-критичарска делатност. *Сусрећи и ѝисма* је, на супрот томе, књига доминантно мемоарско-есејистичког карактера, у којој аутор по сећању покушава да оживи књижевне личности које је ценио или чије је дело поштовао. Наравно да ова збирка мемоарске прозе и писама није ослобођена критичко-аксиолошког аспекта, али јој главни задатак није у успостављању новог критичког погледа на ствараоце између два светска рата. Намера аутора се најпре крије у покушају даривања једног књижевноисторијског извора или документа, а не у просуђивању књижевних квалитета нечијег дела. *Пронађене ствари* су најприближније оном што бисмо могли назвати књижевном критиком у ужем смислу. У њој

Кашанин проговора из аспекта савременика о ствараоцима и књижевним појавама и феноменима непосредно пре Првог и у периоду између Првог и Другог светског рата. Углавном објављивани у *Летопису Матице српске*, *Савременику*, *Обзору* и *Књижном Јују* од 1917. до 1929. године, ови мањи есеји су коментар на савремена књижевна дешавања. Иако многи по својим особинама и ефекту тачни и подударни са судом касније књижевне историје, те текстове, и поред тога што показују изграђену свест о културноисторијском контексту и о духу времена у којем се књижевни живот одвија, није писао историчар књижевности.

Наслов књиге *Судбине и људи* у доброј мери кореспондира са самим Кашаниновим погледом на ствараоце о којима пише (то су Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић, Лаза К. Лазаревић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Јован Дучић, Љубомир Недић, Јован Скерлић, Богдан Поповић). Судбина је оно што је, према Кашанину, нужно повезано са стваралаштвом једног аутора. Духовни профил аутора еманира из такве философске претпоставке, а то је оно што је циљ Кашанинове критике – пружити одговор на питање која личност стоји иза једног дела, које су њене идеје, култура, образовање, каква јој је стваралачка енергија, какав однос према традицији и како се у своје време односила према рецепцији сопственог дела. Уобичајено и колоквијално значење појма „судбина“ се овде мора узети сасвим условно, јер не представља никакав партикуларан биографско-психолошко-историософски приступ, којим се једнодимензионално жели објаснити и вредновати нечије дело. Судбина је код Кашанина инхерентна самој личности једног ствараоца; она је његово унутрашње духовно бreme, али истовремено и неодвојиво спољашња ситуација у којој се одвија и реализује једна стваралачка снага. Судбина је и она материјална и духовна егзистенција са којом се конкретан стваралац суочава када се његово дело објави. Сопствено схватање судбине Кашанин ће и експлицитно изнети на почетку есеја о Бори Станковићу:

Кад човек хоће да пише о једном добром уметничком делу, потребно је да говори о целој уметности, вели Гете у једној својој естетичкој расправи. Јер, говор о песми мора довести естетичара до говора о читавој књижевности. Али, има једно судбинско питање које се поставља поводом сваког уметника, без обзира на већу или мању вредност његовог дела. То је питање успеха. Може песник мислити о публици шта хоће, ипак он, на крају крајева, не пише за себе, већ за друге: ради тога да буде читан. [...] Међутим, очевидно постоје две врсте писаца: има их срећних, који стекну признање критике и читалачког света одмах чим се појаве, а има их и несрећних, који морају дуго чекати да буду признати и читани (Кашанин 2004б: 183).

Оно што је Кашанину приоритетно у портретисању једне стваралачке личности јесте човек, који се као чист феномен открива када се скину сви слојеви његовог књижевног и уметничког постигнућа. То ће на једном месту у књизи *Сусрећи и писма* и потврдити:

Мене су у свету уметности привлачиле не само слике и књиге, симфоније и грађевине, него и људи који иза њих стоје. И док је жив и, још више, кад га нема, један писац и један уметник није само творац својих дела, него и личност за приповетку (Кашанин 2004б: 11).

Врло је дискутабилно овакву критичку прозу свести на биографско-психолошки критеријум у оном позитивистичком смислу, какав је преовладавао код нас све до половине XX века. Она то јесте једним својим делом, али на онај начин на који је функционална за постулирање једног културног лика, а не за тумачење и анализу конкретног текста. Ту је у праву Иванка Удовички која тврди да Кашанин биографски метод користи крајње еластично, и да „бира само неколико чворних тачака, врсте међаша, животне и стваралачке путање“ (Удовички 1982: 164–165). Наиме, дозирање биографских чињеница и елемената врши се према потреби уобличења објективне представе о егзистенцији једног ствараоца и о његовој улози у формирању књижевно-уметничке свести у српској књижевности. Импресионистичке критике уформалном смислуу Кашанина готово и да нема и не може је бити с обзиром на наведену критичарску премису. Сви његови коментари и закључци плод су дубоког промишљања и самеравања карактеристика и вредности једног дела тек у односу на књижевност једне епохе, формације или целокупног стваралаштва поједничаног аутора, као и у односу на дотадашње критичко разматрање његовог стваралаштва, те присуства или учешћа у магистралном току српске књижевности. Субјективистички оквир, али и лични принцип у прилажењу једној литерарној појави, код Кашанина произлази из критичарског метода и теоријске апаратуре, која је примарно естетичко-стилска и која је саобразна иманентном погледу на сам текст. Наравно да субјективни тон једној критици даје доживљај књижевног дела или стваралаштва конкретног аутора, али поставимо за Миланом Радуловићем питање о природи тог односа:

Можда је доживљај само темељ формулисању рационалних ставова о делу? Можда доживљај (дела) и није саставни део критике? Ни потврдим ни одречним одговором није могућно апсолвирати најсложеније питање које искрсава у интерпретацији критичке прозе: однос рационалног и ирационалног, интелектуалног и егзистенцијалног у критичком чину и критичкој свести. Очигледно је да је садржај критичке прозе рационал-

на свест, скуп, понекад цео систем идеја о једном делу и о једном књижевном проблему. Али исто толико је очигледно да је темељ тих идеја доживљај, и да су и најобјективније представе о књижевном делу личнога карактера (Радуловић 2008: 9).

Код Кашанина примећујемо успешан синкретизам доживљаја и културноисторијске датости, која садржи загарантовану објективност.

Са спољашњег Кашанин прелази на унутрашњи приступ, али у оном тренутку у којем мења и свој предмет интерпретације – са лика и духа аутора, фокус интересовања помера на лик и дух његовог појединачног дела, а потом се враћа на личност самог ствараоца, којем након исцрпне анализе заокружује и употпуњује уметнички и духовни портрет. Приликом таквог теоријско-интерпретативног маневра, али и у приступу конкретном делу, Кашанин испољава живо осећање уметничко-естетског бића тог дела. Он уме да врло прецизно, сажето и акрибично изрази главне квалитете или недостатке једног текста, како на тематско-мотивском, структуралном, стилском, лексичком или језичком, тако и на духовно-естетском плану. Приликом такве процене, посебно када се ради о тематско-мотивској преокупацији дела, Кашанин постаје репрезентом високе културе и елитистичког погледа на уметност. Такво гледиште и свеукупно осећање у распознавању домета историје српске књижевности, за Кашанина нужност саму по себи, без обзира на то да ли је имплиците или експлиците подвлачи у својим текстовима.

Овај критичар не одолева компаративној анализи, приликом које се кристалише његово интердисциплинарно интересовање. Уметничку свест и снагу једног песника или писца поредиће са осећањем света једног композитора или сликара, било да они припадају домаћој или страниј култури, било да су припадници исте епохе или уметничког правца са аутором са којим их критичар пореди или не. На исти начин Кашанин прави паралеле између имагинарног простора и домета конкретног књижевног дела са остварењем из другог уметничког медија (на пример, поређење духа стваралаштва Лазе Костића са Вагнеровим). Овај принцип се манифестује и у компаративним релацијама унутар једног медија, када се упоређују стваралачки ефекти и доминанте два или више песника или писца, исте или различите формације или века; као и у компаративном самеравању квалитета текстова који припадају истом аутору. Песничка фигура Бранка Радичевића је више него пожељан пример за Кашаниново промишљање зачетака модерне лирике у нас и личност кроз коју су се преломили многи утицаји. Наравно да је због тих и много других поетичких разлога Радичевићев значај за српску поезију несумњиво велики. Као таква, она може подлећи Кашаниновом компа-



ративном методу у служби постављања овог аутора у контекст историје српског, али и европског песништва:

Разлика између Барјона и Радичевића, то није разлика између два талента, већ између Британске Империје и Војводства Србије. По таленту, по божјем дару, по оном што су обећавали између своје осамнаесте и двадесет пете године, славни Сили Придом и Хередије нису ни за шегрте Радичевићу и Лази Костићу (Кашанин 2001: 23).

Наш критичар ће, као под светлом антитетичке критике Харолда Блума, видети недвојбене унутрашње духовно-поетичке утицаје које старији и признатији песник оставља на млађег.

Један песник није сличан другом кад га подражава, ни кад има с њиме исти речник, теме и облике. Права сличност међу песницима је у њиховој природи и врсти дара, у конгруентности њихових судбинских мисли и првих осећања. Нико у нашој лирици XIX века није аутентичнији наследник Бранка Радичевића од Грчића Миленка (Кашанин 2004а: 270).

Компаративним методолошким поступком Кашанин ће анализирати Матавуљеве и Сремчеве фикционалне ликове: „Различити су Матавуљ и Сремац и у психологији личности о којима пишу: Матавуљ је шири и дубљи, Сремац убедљивији“ (Кашанин 2004а: 143).

Промишљајући о српским ствараоцима Кашанин увиђа и воли да анализира њихово национално биће, свест о припадности српском народу и култури – јер то сматра једним од приоритета за конфигуравање нечије културне идеологије – као и да открива уметничко залагање које су за своје идеале и идеје успевали да спроведу, подразумевајући да тај аспект умногоне формира њихов поетички и духовни лик, али и облик и вредност њиховог дела. Тако ће, на пример, покушати да спозна Костићево интимно национално осећање које му много говори о његовим иманентним поетичким постулатима: „Залажући свој живот за све што је радио и говорио, Лаза Костић није волео српски народ, већ идеју српског народа, и није се дивео свом народу у садашњости, већ у прошлости, није га волео онаквог какав јесте, већ какав би он желео да буде његов народ“ (Кашанин 2004а: 81).

У том оквиру, он не одустаје од процене и разматрања поетичких особености њихових родољубивих остварења. Такође, он приликом изношења коментара и разматрања, спознаје дубоки раскол који постоји између једног српског ствараоца, његовог погледа на свет, философско-духовне платформе и животних идеала с једне, и средине из које су потекли или у којој су се затекли са друге стране, а која том осећању живота у неразвијеном и у великој мери непросвећеном XIX веку срп-

ске историје, нимало није повлађивала и који није разумела. Због тога се већина њих, Кашанин предосећа, осећала туђинима међу сопственим народом и потраживала тачке спокоја и *locusa* среће у иностранству.

Кашанин у књижевном делу види живо духовно биће које је тек мали, али репрезентативни фрагмент једног целовитог духа, ентитет који сведочи квалитет и изглед оне инстанце која ју је створила. Прича, песма, роман, драма, критички текст или целокупно стваралаштво једног аутора јесу само духовне пазле. Оне, отелотворене преко уметничког медијума, чине једанмозаик, каква је личност ствараоца. Из тих пазли, било да су остварене или не, еманира стваралачка енергија и таленат једног аутора. Кашанинов идејно-мисаони постулат сасвим извесно кореспондира са схватањем Конрада Фидлера да „уметничка свест у својој целини не прекорачује границе индивидуума, она никад не прелази потпуно у спољашњи израз. Уметничко дело“, како тврди овај естетичар, „није сума уметничке делатности индивидуума, већ фрагментирани израз нечег што се у својој целокупности не може изразити. Унутрашња активност коју развија уметник, покретан својом природом, развија се и уздиже само ту и тамо до спољашњег уметничког чина, а овај не репрезентује уметнички рад у целом свом току, већ само у одређеном стадијуму. Он отвара поглед у свет уметничке свести тиме што један лик тог света доводи до видљивог непосредног израза; он не исцрпљује тај свет и не завршава га. Као што му претходи бесконачна уметничка делатност, тако му може и следити бескрајна уметничка делатност“ (Fidler 1980: 70). Отуда Кашаниново сагледавање и инсистирање на немоћи појединих аутора да своје креативне потенцијале остваре у пуној мери и обиму, јер им недостаје образовање, ширина интересовања или еманциповане самосвести о ствараоцу као копчи, карици, интегралу једног већег културноисторијског ланца, целине или сложеног ентитета као што је српска, европска или светска књижевност. Кашанин на томе готово све време у својим студијама и есејима ставља акценат. Он схвата да само уколико је испунио те услове, један стваралачки дух своју енергију може у пуном сјају и капацитету да испољи у уметничком делу. Већина портретисаних уметника, према Кашаниновом суду, није успела да то оствари. Највише му неостварење огромне стваралачке енергије и талента смета код Ђуре Јакшића. Разлог томе види у недостатку образованости и културе, али и у несталној природи и стално незадовољном духу самог ствараоца који му није дозволио да своје дело на најизврснији могући начин реализује:

Кад год узмем да га читам или да гледам шта је насликао, више га жалим него волим, и више се на њега љутим но што се њиме заносим. Био је

и лирски песник, и драмски писац, и приповедач, и сликар; и за све то је имао дара, но ни за шта докраја. Није располагао стрпљењем ни снагом да заврши ниједну школу, да научи ниједан језик, да проучи ниједну књигу, да доради ниједну слику, да домисли ниједну драму, да прихвати ниједну доктрину (Кашанин 2004а: 39–40).

Из тога производи сентенца књижевника Милана Кашанина о нераскидивој условљености добре културе и уметнички квалитетног текста: „Добра лирска песма се може написати и с мало интелигенције, али добра трагедија и добар роман не могу се написати без књижевне и опште културе“ (Кашанин 2004а: 49). Ипак, у успелим својим остварењима Ђура Јакшић је добар показатељ сједињености аутора са делом у које верује Кашанин: „Ни у једног нашег песника природа није тако динамична и одуховљена као у њега, нити се тако сједињује са човеком и човек са њом“ (Кашанин 2004а: 43). Еклатантан израз и пример изведене хармоније једне уметничке свести са успелим уметничким делом као отелотвореним талентом и изразом једног духовног света представља личност и дело Јована Дучића.

Кашанинов суд о песничким величинама српске књижевности је искључив, и колико оправдан, толико се може узети с резервом. Он је свакако проистекао из Кашанинове доктрине о уметничко-естетској непролазности и, у хуманом смислу, јединствености и тематско-мотивској и формалној непоновљивости једног дела, а са њим и његовог творца. Као такав, тај стваралац би био аутентична појава, како за културу којој припада, тако и, као репрезент те културе, за светску књижевну заједницу. Примери те изворности и генијалности су му Лаза Костић и Јован Дучић. За другог ће тако забележити да је мислилац колико песник и да се он „у књижевности придружује Његошу и Лази Костићу. Он нема њихов темперамент, али ни они немају његов рафинман. Ми немамо већих песника од њих тројице“ (Кашанин 2004а: 243). Ипак, и поред свег поштовања према њиховим личностима, Кашанин њихово дело не био оценио највишом оценом да у њима не открива идеал оствареног и живог духовно-уметничког света. Тај став ће поменути у есеју о Лази Лазаревићу:

Величина једног новелисте, још пре него романсијера, није у великим идејама, дубоким мислима, документарности о времену, сведочанству о друштву. [...] Величина приповедача и романсијера није у творевини теорија, већ у творевини света, који је исто толико жив физички колико и духовно (Кашанин 2004а: 124).

Оно што би се Кашанину могло замерити јесте неоправдано ниподаштавајући однос према нашој усменој традицији. Он се нарочито препознаје

у есеју о Бранку Радичевићу. Кашанин подвлачи и афективно истиче Радичевићеве песничке квалитете и лирско осећање живота, коју су били занемарени или погрешно интерпретирани. Међутим, у том покушају, критичар и историчар на рачун величине овог лиричара потпуно вредносно затрпава Његошеве епско-космолошке визије, с једне, и у то време врло живу и присутну епску, јуначку и слободњачку есенцију српског усменог и писаног појања, са друге стране. Тај подухват је оправдан са становишта одбране Радичевићевог песништва од званичне, једностране интерпретације да се његова лирика родила под окриљем Вукове реформе и њених фолклорно-народњачких тековина, као и темељног сагледања Радичевићевог лирско-духовног света у контексту рококо и барокног наслеђа – које је Кашанину у овом есеју инхерентно и због чега се препоручује као оригинални тумач једног већ канонизованог песника. Ипак, Кашанинов анимозитет, проистекао из елитистичког модула књижевно-уметничке аксиологије и заслепљеног самеравања квалитета на основу грађанске лирике краја XVIII и прве половине XIX века, као врхунца литерарног израза, одражава се и на легитимност и потпуну веродостојност његових појединачних критичких судова. Иако је у Радичевићу видео чистог лиричара, чији су поетска снага, таленат и успелост песничке артикулације били спутани, а не подстакнути народнослободилачким оквирима усменог појања, и ако је разумео својеврсну неправду која је због таквог духа епохе нанета таквој стваралачкој енергији, Кашанин претерује у крајњем ниҳилизму према квалитету и идентитетском тежишту нашег фолклора.

И мимо дубоког и свепожимајућег осећања уметности и уметникове личности, Кашанинова критика измиче некој стандардној дефиницији. У том покушају нам може помоћи и Иванка Удовички која мисли да он није хтео да експериментире и да свесно изгради нови поджанр есеја, „већ је, вероватно, спонтано дошао до структуре која је омогућила решавање низа стваралачких задатака, у која је најбоље одговарала вишетруким даровима и поривима Кашаниновим“ (Удовички 1982: 166–167). Зато бисмо Кашанинов књижевно-критички модел могли појмовно да артикулишемо као *интегралну критику* једне културноисторијске појаве или феномена, која у себе укључује различите позитивистичке методолошке постулате: биографизам, психологизам, културноисторијску информацију, књижевно-историографску идејност, и различите жанрове: есеј, запис, сећање. Али, Кашанинову критику бисмо у оним деловима који се тичу интерпретације самог дела могли дефинисати и као *иманентну аналитичко-стилистичку студију*, која у себи подразумева методолошке принципе и херменеутике, и руског формализма, и феноменологије и Јаусове теорије рецепције, али и новог историзма и

културног материјализма који, као методолошки правци у науци о књижевности, бивају актуелни након Кашаниновог рада и живота.

Кашанинов критички приоритет, због чега његова критика и јесте на крају *уметничка*, заснован је на литерарном оживљавању једне стваралачке појаве и на формулисању чињенице шта је она значила, а шта она тренутно, у време писања те критике представља за српску књижевност и уметност. Испоставља се тако да је предмет Кашаниновог интересовања по својој природи хибридна појава. Отуда плурализам у његовој критичкој методологији. Ако се као хибридан и сагледа са свих методолошких страна, такав литерарни феномен од критичара изискује доношење коначне оцене или суда којим би се његово место као горуће питање те критике прецизирало. По том принципу, Кашанин се саопштава као историчар књижевности који уме да разликује тренутне од трајних вредности и да артикулише тај увид врло строго и недвосмислено. Он зна да оно што је за једну епоху било вредно, читано и слављено, не значи да ће преживети усуд времена и бити такво и за наредне генерације, односно бити највишом оценом оцењено и од стране неке наступајуће књижевне аксиологије. У том смислу, Кашанин гради исправан критичарски координантни систем – постулира вредности за изградњу лица једне културе и меру између популизма и аристократизма. Зато је важно навести и нагласити све факторе који би једној аутономној представи литерарне традиције валидно допринели и који би легитимизовали Кашаниново мишљење поводом тог проблема. Критичар себи зато даје за право да буде арбитар невелике културноисторијске композиције само захваљујући томе што је истовремено и апостол једног аксиолошког мерила и погледа на свет који је иманентно уметничко-естетски а, са друге стране, припада поетици која је комбинација раног, умереног и Гринберговог концепта високог модернизма, који тим мерилима најбоље импонује. Иако су премисе које доводе до критичко-аксиолошких конклузија постављене како ваља, неретко Кашанин доноси погрешне закључке о ауторима. Посматрано одозго, из визуре шире културолошке платформе, готово ни у једној својој оцени или аргумену Кашанин није много погрешно нити се о кога огрешно, осим, донекле, о Ђуру Јакшића, Јована Јовановића Змаја и Љубомира Недића. Главни недостатак његове критике јесте предиспонирана арбитарност самог критичара која се позива на унутрашњу, али знањем и укусом оплемењену и освешћену естетску интуицију.

Међутим, намера овог критичара и јесте вредновање или превредновање одређених књижевних појава у историји српске књижевности или пак оглашавање сопственог увида у њихов квалитет и значај за конституисање српске књижевне мисли друге половине XIX и прве полови-

не XX века. Као добар историчар, Кашанин засигурно има на уму за тај посао неопходну временску дистанцу од више од педесет година. Тако је бар у књигама *Судбине и људи*, *Сусрећи и писма* и *Српска књижевност у средњем веку*. Он зато води интензиван, каткад експлицитан, каткад имплицитан, дијалог са предратним и послератним критичарима који су заслужни за формирање такве књижевне слике до 1940. године.

Критика за Кашанина јесте ангажман, одговорно делање појединца у конфигурацији једног културног простора. Ту се он разликује од Богдана Поповића. Али, такође, критика и уметничко стварање за Кашанина приоритетно није, као што је било за Јована Скерлића, интелектуални одговор на историјске и идеолошке изазове времена у којем један културни делатник живи. Кашанин својим књижевно-критичким радом доказује која је најбоља позиција коју такав прегалац треба да заузме у једној култури. Он то на извештајан начин тражи и од уметника, ствараоца, дубоко верујући да правилан, дакле, не ни индиферентан, ни претерано ангажован однос према стихијама времена, традицији, борби за слободу, ровитом националном идентитету и перманентном политичко-историјском бремену или растројству, конституише и утиче на вредност и квалитет самог стваралаштва и уметничко-естетског и духовног лика једног српског аутора. Готово у сваком есеју Кашанин тај свој идеал подвлачи и елаборира. Највише када говори о песницима и прозаистима из романтичарског и реалистичког периода. Праву меру овог постулата за нашег критичара репрезентује мисао Лазе Костића, и као песника и као драматурга, али и као критичара: „Као и сви генији, Костић је имао ненадмашно осећање мртвих времена и давнине, онога што је било само једном, а добило жиг непролазног“ (Кашанин 2004а: 62). У томе, дакле, Кашанин препознаје онај идеал којем и сам као критичар и историчар уметности тежи – сагледавање и селекција оних вредности у историји књижевности које садрже клицу универзалности за све епохе и све околности.

Приликом формулације Кашанинове критике, треба водити рачуна и о томе да је књижевна критика „специфична интелектуална и духовна делатност“ (Радуловић 1978: 5), а не само узак књижевни облик. Тога је, као и двосмисленог искуства и утицаја сваког критичког текста, и у својим критичким и у метакритичким радовима био свестан и Милан Кашанин. У есеју „Жена и ратни роман“ из књиге *Пронађене ствари* Кашанин говори о свом идеалу – *уметничкој кријици у српској књижевности*:

Ја знам да критика није педагогија, и знам да није само анализа, него и нешто друго, и нешто више, ако хоће да буде интегрална. Неки би чак

хтели да критика буде само превод једне уметности у другу, да буде и сама уметност, која говори о личном доживљају и стваралачком делу при читању. Кад би тако заиста и било, – а сасвим није, – немогуће је говорити о доживљајима онде где их нема, или где их има мало. У ствари, тек једна *инијерална критика*, тј. *критика која је аналитичко-научна и уметничка* [курзив Ј. А.] у исти мах, била би права и потпуна критика. Она би и одала правду писцу, и рекла истину читаоцу. Овако, кад је реч о великима, критика је, нужно, више уметничка него аналитична, и код малих је више педагошка него уметничка. Како бих волео да могу и код нас написати једну уметничку критику! Уздам се у младе и непризнате. Уздам се у Крлежу и Црњанског, Донадинија и Шимића. Уздам се у многа њих (Кашанин 2004б: 222).

Консеквентно томе, покушајмо да одговоримо на питање које се том приликом намеће: није ли властити идеал остварио сам Кашанин неколико деценија касније, током шездесетих и седамдесетих година, уметничким критикама о средњовековној и новијој српској књижевности.

### 3.

Кашанинов превратнички есеј о Бранку Радичевићу на прави начин показује „искошену“ перспективу коју заузима приликом ишчитавања и ревалоризације аутора о којима је доташња књижевна јавност имала већ јасно и стандардизовано мишљење. Кашанин се усуђује да Радичевића извуче из поетичког и књижевноисторијског оквира романтизма и усменог наслеђа и да му придода сасвим другачије поетичке и стилске квалификације:

Ни по чему Радичевићеве прве песме нису налик на романтичарске реторске тираде. Ни очајања у њима, ни песимизма, ни 'болести века', ни 'демонства', па чак ни личних исповести и страсних узбуђења. У тим буколичким мотивима, пасторалама и идилама одјекују звуци веселог живота, лепрша осмех оне поезије која је писана за европско племство XVIII века. У њима нема ничег сентименталног и ничег плебејског (Кашанин 2001: 9).

Он ће се усудити да оповргне Радичевићеву поетичку усмереност на епску традицију као магистралан тематско-идејни ток његовог песништва. Одлучно ће стати у одбрану песниковог лиризма европско-сентименталистичке и барокне оријентације као мере његовог песничког умећа. То слободно стваралачко усмерење је, како Кашанин вели, нарушено културном средином у којој се песник нашао и која је насилно променила курсор његовог певања.

Кашанин ће унети иновације и у мишљењу о природи Радичевићевог стварања: „Он не прави стихове, не говори и не пише, он пева. Он пева тако једноставно као што једноставно свиће зора и листа дрвеће“ (Кашанин 2001: 13). „Бранко је сав од духа и доскочице, од поносите отмености, од племенитог казивања, он је сав 'мио и премио', као и свет о ком пева, и још нешто, што није ниједан лиричар српски: он је чулан“ (Кашанин 2001: 14). Отворено и с одушевљењем ће проговорити о снази и величини његовог талента, не либећи се да га доведе до крајности: „Бранко Радичевић је имао да буде или изразита личност и креатор, или да га не буде“ (Кашанин 2001: 24). Песничка величина овог песника за нашег критичара се крије управо у лирском простору који се налази између феномена и историјске улоге Вука Караџића и епско-метафизичког феномена Петра Петровића Његоша и који их снагом свог лиризма поетички надилази и којом се омеђује. Он се, дакле, никако не може стављати у исту књижевноисторијску и поетичку позицију са њима, као што је била дотадашња поједностављена пракса.

У случају Јована Јовановића Змаја Кашанин жели да истакне оне квалитете који су били превиђени или науштрб којих су истицани други, за нашег критичара не толико приоритетни аспекти Змајевог стваралаштва. Он тако сматра да је донекле дошло до огрешења у рецепцији Змајевог песништва.

Свет није никад заборавио *Ђулиће* и *Ђулиће увеоке*, који су били од првог дана и трајно остали најчитанија лирика грађанског српског друштва. Али ма како вољени, они су, временом, све брже и више, падали у сенку, бледећи при светлости убојних, дечјих и хумористичких Змајевих песама. Змај није постао чувен и велик, још мање постао народни песник по рефлексивним и љубавним својим песмама, у којима је једва мање поезије, а сигурно другачије него у Љермонтова и Хајнеа. Он је стекао популарност и добио име народног песника по својим родољубивим, политичким, дечјим, дидактичним, сатиричним и хумористичним стиховима – по онима у којима има најмање поезије или је уопште нема (Кашанин 2004а: 54).

Тако је не само са различитим песничким поджанровима које је Змај писао, већ и са његовим песничким поступком и доминантним лирским особинама: „Изузетне песничке особине, које су, у нашој књижевности, само Змајеве – отвореност казивања, благост осећања, непоновљива љупкост ритма и умиљатости гласа [...] разасуте су у њега и по оним стиховима који у критици и антологијама уопште нису истицани“ (Кашанин 2004а: 53).



Гледано у светлу такве аргументације, и наслов Кашаниновог есеја „Народни песник“ може се узети као двосмислен. Критичар жели да истакне да Змај није искључиво песник који повлађује патриотским и идеолошким захтевима шире народне масе, већ хоће да проговори о једном народном песнику који је превасходно лирски и рефлексиван, дакле, у Кашаниновом осећању ствари, народни, али у ширем поетичком и културолошком смислу те речи. У тим Змајевим стиховима препознаје онај основни песнички квалитет и изузетност у историји српске поезије: „Он говори о љубави увек обасјан, срећан што воли и што нам то свима каже, и уме да каже. Страснијих, силнијих, елементарнијих љубавних песама од његових у нашој књижевности свакако има, али нежнијих, човечнијих, духовнијих нема“ (Кашанин 2004а: 52). Међутим, и поред лирских узлета и топлине и радости дечијег света у Змајевој поезији за децу, Кашанин отворено казује да је овај песник одговоран за изједначење стихотворства са песничком у српској књижевности и за вулгаризовање и профанисање наше поезије. Такође, примећује Кашанин, као и у случају Ђуре Јакшића, и Змају недостаје дисциплина у мисли и писању: „Уз одсуство себичности, видљива празнина Змајеве природе је одсуство дисциплине. Ни у његову животу ни у његову раду нема реда, као што и у његовим мислима нема кондензованости, ни у његовој лектури одбира и система.“

Оно што је Кашанину приоритетно и у овом случају јесте распознавање дубине ауторове личности и његовог духовног лика. Зато ће и према Змајевом психолошком и емотивном профилу показати пуну меру разумевања и саучешћа:

Драма се одигравала не споља, већ унутра. Не живећи у јавности ни за кога другог до за свој народ, Змај је у себи, кад би сам остао, бежао од тог народа, склањао се од подлости, безочности, од мрака, од бусија, којима је био минирани његов народ. [...] Он види, али не сме ни себи да призна, да се – као и Вук Караџић, као и Бранко Радичевић, као и Лаза Костић – још најбоље осећа у страном свету (Кашанин 2004а: 58).

Незаобилазна је дијагноза и опис судбине Лазе Костића – како књижевне тако и људске – као услов рехабилитације и аксиолошке ревалоризације једног од песника којег Кашанин највише цени. Он верно бележи свој коментар, који је у нужној спреси са романтичарским увидом о вечитом странствовању уметничке душе, чији је исход трагичан:

Судбина није битни проблем само Костићевих јунака у драмама; она је и његов лични проблем – зато је он о њој толико и говорио; његова личност није донкихотска, него прометејска. Његово супростављање другом и себи, његова иронија, његови сарказми, привлачење пажње на себе из-

гледом, речником, све то долази од незадовољства другима и собом, од трагичног осећања да је ‚осаман у сељени‘, од увреда које му задаје у његовом и нашем животу, ‚несносив очиглед‘. Он зна да је све што се збива са светом и с њиме неизбежно, и да нам се судбина свима ближи по законима против којих се залуд борити, али се он противу њих ипак бори. Само велики људи се боре против очевидности (Кашанин 2004а: 62).

Таквом односу према Костићу доприноси и сазнање у којим се условима и под којим утицајима формирао песник и на којим идејама почива његова поетичка визија и мисао:

Одлучан чинилац у његовом формирању било је то што је одрастао у благостању и провео младост у друштву безбрижнога света. [...] Други одлучан чинилац у његовом животу била је његова велика култура, која му је уз материјално благостање, омогућила да буде лишен комплекса инфериорности, од кога је патило и пати толико нашег света (Кашанин 2004а: 63).

Утицаји су за Кашаниново поимање стваралаштва пресудни приликом конституисања нечијег интелектуално-духовног лика и уметничког постварења. Као одличан пример успелог укрштаја различитих утицаја, проистеклих из радозналост и разиграног духа, песник и мислилац Лаза Костић завређује све Кашанинове похвале: „Лаза Костић је научио мислити у старих Хелена“ (Кашанин 2004а: 64). „Сву своју поезију, све своје идеје о књижевности и животу Лаза Костић је градио на основама медитеранске културе“ (Кашанин 2004а: 66). Та визија и философија, која је антропоцентрична (Кашанин 2004а: 65) завређује важно место у конституисању српске књижевне мисли.

Из дела еманира духовни лик Лазе Костића, чије обресе и црте Кашанин успева верно да разазна и забележи. „И има у њега мисли које су више парадокси но истине, и тврђења која су више слутње него знања. Али у њега нема ни залудне лепоречивости, ни удварања читаоцу, ни умиљатог обилажења око нерешивих проблема. Његов дух је тврд и оштар као дијамант“ (Кашанин 2004а: 68). Костићев значај за историју српске књижевне имагинације и мисли је далекосежан, примећује Кашанин: „Његова схватања поезије, уметности и научних метода, никада анахронична, антиципирају схватања генерација које ће доћи после њега. Она су и данас савремена – до те мере да београдска књижевна деца која се играју литературе налазе у њега надреалистичких идеја“ (Кашанин 2004а: 80).

Кроз целокупно Дучићево стваралаштво Кашанин проналази начин да назре и пружи обресе песниковог духовно-поетског и контемплативног профила: „И књижевна и животна линија Дучићева пењала се

вертикално. Његов свет је сад више унутрашњи него спољашњи“, рећи ће поводом песникове друге фазе стваралаштва, „песничке теме не ефемерне, већ непролазне, поетски утисак не ефектан, већ сублиман“ (Кашанин 2004а: 234). Зато ће говорећи о Дучићу у књизи *Сусрећа и њисама* Кашанин проникнути у његову визију и опсесивне мисаоне тачке које ће бити аргумент више у прилог величини саме песничке фигуре: „Као и сви велики писци, Јован Дучић је размишљао не само о себи и свом народу и његовој судбини, него и о човеку уопште, о животу, о смрти, о свету“ (Кашанин 2004б: 62). Тако ће саобразно његовом песништву и животу истаћи да „оно што је велико у њега, то није темперамент, коме се ми обично дивимо у једног песника. Велика је његова мирноћа, мисаоност, која не пламти, него светли“ (Кашанин 2004а: 237). Наравно да ће представа о Дучићу, коју је током времена уцеловио његов савременик и поштовалац, задобити свој књижевноисторијски обрис, као аргумент критичаре неопозиве објективности: „Посматран историјски, Дучић је, и као песник и као моралист, наследник хуманиста XVIII и класичара из прве половине XIX века. Проблеме који су њега привлачили потпуно су игнорисали наши романтичари и реалисти“ (Кашанин 2004а: 241).

Кад говоримо о есејима о песницима и поезији, можемо приметити недоследност Кашаниновог критичког постулата. Иванка Удовички лепо запажа промену Кашаниновог становишта када је у питању чиста уметничка форма у модерној поезији. Он се афирмативно односио према оној коју су исписивали или могли да стварају песници попут Ђуре Јакшића, Дучића, Костића, Савић-Ребац, а понајвише Змаја или Бранка Радичевића, управо из разлога што су у тим поетичким модалитетима дали врхунске изразе српског песништва, поједини од њих и бисере модерног песничког идеала. Негативно се изражавао поводом експерименталне преокупације песништва авангарде, модерне по својој суштини, која је тај аутономан лирски исказ довела до крајности и тако га обесмислила. У једном поприлично екстензивном уметничко-естетско координантном систему, који је изградио Кашанин, такав вид песништва не може да пронађе своје место. Такав став би се, начелно гледано, ипак могао узети као онај који извире из јединственог уметничко-естетичког предубеђења – класичног у модерном, за сва времена.

Пуно поштовања и читалачког одушевљења Кашанин показује према Борисаву Станковићу. У његовом прозном свету, мада партикуларном по хронотопу и тематско-мотивском трезору, проналази аутентичан универзум, успели песничко-уметнички ефекат и трајну вредност. Колико изненађујући и зачуђујући у свом прозно-лирском наступу, Борисав Станковић је за Кашанина тражена мера једног уметничког умећа и реализованог надахнућа: „[...] он нам је, својом уметношћу, открио

нешто вечно: борбу страсти у човеку и борбу људи око ње“ (Кашанин 2004б: 184).

Он, богаташ уметничких утисака, моћни евокатор силног и жестоког у нама, проналазач најскривенијих и најдубљих кутова еротике, Крез песничких осећаја, хипнотизер читалаца, силни међу нашим малокрвним приповедачима Борисав Станковић, он има своје богатство у својој сиротињи: он је песник љубави, само љубави; на уметничком Олимпу он види само једног бога, Ероса; у златним мајданима људске душе он је открио само једну племениту руду, и копа само њу, љубав. Али, какву љубав! Дали се то уопште може назвати љубављу, та страст од које пате и за коју живе личности о којима нам он прича?“ (Кашанин 2004б: 185).

У случају Боре Станковића Кашанин, као у ретко којој другој ситуацији, и несагласно свом критеријуму и личном приоритету да један писац мора бити широког образовања и ерудиције, прави изузетак:

Говори се да Станковић није имао велику културу и да је био неписмен. Истина је у томе да он није био књишки човек, и да није прочитао брдо свакојакних књига. [...] Он је имао један стил који је био савршено адекватан његовом начину осећања, а то и јесте стил. [...] Станковић није писао академски, ни фелџонски, ни журналистички, и по томе је, у истину, штрчао у своје доба, у свој својој генерацији, као што ће се он, по томе, још дуго издвајати. Он је најрафинованији стилист кога ми имамо (Кашанин 2004б: 188).

Са друге стране, мада апостол стваралаца доброг образовања и развијеног интелекта, Кашанин ће у случају Анице Савић-Ребац отворено критиковати вишак интелектуализма који у њеној поезији препознаје, а који спутава искреност, неопходну осећајност и дубљу мисао. „По много чему би се дало извести да су главни представници слободног стиха у нашој књижевности песници који су изразити интелектуалисти, а други да су се њим служили ретко и као случајно“ (Кашанин 2004б: 194). Кашанину је блиска успела симбиоза надахнутог песничког осећања, чистог и слободног израза и имплицитна тематско-мотивска и формална интертекстуална веза која се у неком делу препознаје. Мало је стваралаца који су тај Кашанинов идеал, бар према његовом суду, успели да остваре.

Ни у Игњатовићевом случају Кашанин не одустаје одтражења и разабирања унутрашњег духовног лика аутора:

Паралелно с меланхолијом у гледању на људе и живот, у Игњатовића иде и хумор, који није друго него реверс његове осећајности. [...] Својим причама о женидбама, о љубавима, о баловима, о парницама, о пијанкама, својим шалама и драмама, васкрсавање туђе и своје поетизоване и роман-

сиране прошлости, Игњатовић покрива своју и туђу невеселу садашњост. Игњатовићеве романи и приче, пуне хумора исто толико колико меланхолије, није писао срећан човек, него несрећан (Кашанин 2004а: 96).

Кашанин је свестан унутрашње дихотомије Јакова Игњатовића, али и његовог поетичког алтруизма и љубави према идеји човека. „Већ његов однос ка човеку, ка људском бићу, пун је разумевања и топлине. Редак је у нас приповедач који тако нескривено и искрено воли људе о којима прича, чак и кад су они убојице, пијанци, крадљивци“ (Кашанин 2004а: 94). Кашанин је штедар са похвалама и позитивним коментарима упућеним на рачун Игњатовићевих романа и приповедака, али упућује му озбиљне прекоре када су у питању неизведене намере и јака идеја и ангажман који управо као такви не могу задобити нужне естетске квалификације у уметничком делу и не могу бити књижевно-уметнички реализовани. „У роману у коме је Игњатовић хтео бити сав истинит, он је књижевно и уметнички сав лажан. Сувише се спуштајући ка личностима, мешајући се са њима, он не види да трагедије не настају из пакости, да идентификовати свађу с драмом није достојно једног писца“ (Кашанин 2004а: 103). За разлику од многих, Кашанин се афирмативно изражава о Игњатовићевом стилу, у којем се најбоље примећује аутентична црта овог аутора. Такође, Кашанинове похвале заслужује и та остварена блискост између аутора и његових јунака са једне, и аутора и његових читалаца, са друге стране, што је сигнал *par excellence* за препознавање аутентичности и остварене имагинације једног писца. Кашанин са историјске и лингвистичке позиције брани и Игњатовићев језик од раније му досуђених критика на рачун тога што је хибридног карактера и говору просечног Србина неразумљив. Није занемарљив утисак са којом жестином то Кашанин, као изврстан стилиста и познавалац језика, чини. Та одбрана је итекако вредна поштовања, али и услов да се Игњатовићев романи изнова лингвистички прочитају и процене. Уосталом, то се чини и као Кашанинова намера у овом тексту. „Јаков Игњатовић је имао ненадмашан дар да прича онако како би – кад би знали – причали његови читаоци“ (Кашанин 2004а: 107). Кашанин не занемарује ни изразите црте индивидуалности овог приповедача и романсијера: „Он се од почетних фраза свога рукописа познаје исто онако као што се изразита музичка личност познаје по првим клавирским акордима, по првом мотиву виолине“ (Кашанин 2004а: 104).

За Лазу Лазаревића важан је духовно-душевни универзум и промишљање света и човека које, како Кашанин све време примећује, преноси у приповеткама:

[...] Лазаревић је рођен у незнатној кући и одрастао у демократском друштву, али, неочекивано за епоху и околину, има аристократско схватање личности и живота. [...] Дистанциран и одмерен, осмехнут у дијалогу на саговорника исто онако као у књизи на читаоца, Лаза Лазаревић – рођени песник – стоји изнад људи о којима прича, као што – рођени класик – стоји изнад онога што пише (Кашанин 2004а: 111).

Мимо поетичких доминанти модерне књижевности која се удаљава од етичких питања, Кашанин увиђа да се Лазаревић враћа управо том аспекту у свом књижевном прегнућу, али и у другим делатностима којима се бавио:

Насупрот идејама свог времена, Лазаревић у својим причама, у приватном животу, у јавном раду, не глорификује култ слободе, него култ поштења, и не диви се оном ко је mudar, већ ко је честит. Крајем XIX века, Лаза Лазаревић је, са Божидаром Кнежевићем, онај српски писац, за кога у животу имају примат морални проблеми (Кашанин 2004а: 111).

Наравно да је и у овом есеју једно од тежишта Кашаниновог излагања и дотадашња критичка рецепција дела Лазе Лазаревића, како поуздани и тачни увиди и закључци, тако и пропусти. Он је и овде спреман да својим коментаром надогради или оповргне уврежену интерпретацију дела:

Наши књижевни историчари нису превидели у Лазаревића ни његове религиозне црте, ни његова морална схватања, али су их погрешно дефинисали дајући им обичајан и патријархалан карактер. Начела у име којих се суди личностима и делима у Лазаревићевим приповеткама, његова лична ‚правила живота‘, то што он каже у писму жени: ‚О, мама, како је лепо живети за другога!‘ – то није никакав неодређени, патријархални и обичајни, него је хришћански морал. Из Лазе Лазаревића не говори традиција примитивног него култувисаног света (Кашанин 2004а: 111).

Такође, Кашанин афирмише Лазаревићеве приповетке о грађанима и интелектуалцима, за разлику од познатијих, популарнијих и из ванесететских разлога боље оцењених сеоских приповедака.

Иако критикује немарности и алкавости његовог стила, Кашанин неће порећи Лазаревићев таленат и вештину приповедања и интелектуалну снагу његовог надахнућа и визије света. Он ће за Лазаревића рећи да је „интелект – од најплеменитијих, најфинијих интелеката међу нашим писцима“ (Кашанин 2004а: 123). А тај аспект нечијег стваралачког профила готово је од пресудне важности за Кашаниново поимање уметности.

Хвалећи уметност с којом Лазаревић прича, треба се једном заувек супроставити ширењу идеје – одавно изречене, а још не сасвим сузбијене – да се ради о вештини, о окретности, о техници, о занату, и да су знање заната и технике, да су окретност и вештина оно што карактерише Лазаревићев приповедачки таленат. Не – реч је о ономе што чини суштину, што чини вредност приповетке, реч је о уметничкој творевини и стваралачком дару (Кашанин 2004а: 124).

У есеју о Сими Матавуљу код Кашанина критичара је највише присутна та потреба артикулације саобразности духовног, интелектуалног и идеолошког лика уметника и његовог дела. Готово да ниједно Матавуљево дело Кашанин није коментарисао тако што је потпуно искључио присутност аутора у њему или идејно-поетичку платформу на којој је то дело настало. „Ниједан наш приповедач није такав плебејац као он – и без патријархалности и без господства, Матавуљ нема племенитости у гледању на живот и људе“ (Кашанин 2004а: 128). Управо кроз његово остварење Кашанин је желео да пружи, оцрта и испрати Матавуља уметника и мислиоца, али и Матавуља човека.

И у животу и у књижевности, Симо Матавуљ је пре бруталан но човечан, и више је равнодушан него осећајан. Највише што би се о њему могло рећи, и као о писцу и човеку, то је што је он рекао о једном познанику: „Није налазио да ишта вриједи сувишног кидана и жаљења“ (Кашанин 2004а: 129).

Кашанину неће промаћи та нит коју својим животним путем описује Матавуљ: „За дивљење је та стална тежња, и у писању и у животу, ка пењању, ка напретку“ (Кашанин 2004а: 133). У контексту даровитости и ширине имагинације Матавуљеве личности Кашанин ће посматрати и тематско-мотивски и унутрашњи културолошки опсег његовог опуса, па ће закључити: „Широко по томе једном примамљивом, географском пространству, Матавуљево књижевно дело је широко и по другом, не мање примамљивом, друштвеном пространству“ (Кашанин 2004а: 133). Богатство Матавуљевог имагинарног света које је пројектовано на његово књижевно дело наводи Кашанина да демистифкује личност самог писца:

Матавуљ се откривао постепено, и себи и свету. Али се зато он – опет насупротив већини наших реалистичких приповедача – непрестано, до краја живота, мењао и подизао – ниједан наш приповедач, по темама, по личностима, начину осећања и писања, није тако разнолик као он. Нема један Матавуљ већ неколико њих (Кашанин 2004а: 134).

Насупрот етичкој резервисаности према Матавуљу, симпатије према Сремчевом делу и личности су несумњиве. Кашанин смело открива на који начин и у којој мери Сремчев разиграни и етички кодификован дух еманира из његовог прозног дела: „Имао је у себи нечег витешког’, каже он о једној личности у некој својој причи, а то што он каже о тој својој личности ни за кога не вреди више но за њега ,имао је у себи нечег витешког, што се не добија нигде, него што се тако са човеком рађа“ (Кашанин 2004а: 153). Наш критичар увиђа унутрашње Сремчево странствовање и неспутано проговара о њему: „Отпор Стевана Сремца околини, то је отпор равничара из дисциплиноване средњоевропске монархије хајдучки расположеним брђанима и сукоб скромног грађанина са халапљивим грабљивицама из оријенталних паланки. Стевану Сремцу је био монструозан сваки онај свет у коме нема осећања узвишеног и светог“ (Кашанин 2004а: 157). То се осећање пројектује и на његово дело:

Значај већине Сремчевих прича није у њиховим књижевним врлинама, него у њиховој поруци читаоцу. Ретка је – и најнезнатнија – која је написана једино ради тога да забави и насмеје. Само њихова занимљивост и силан хумор спречавају да се отпрва види колико је Сремац у својим приповеткама судија људи и људских поступака. Ниједан наш приповедач није тако оштар критичар паланачких људи и живота, нити их је насликао тако црним као он. Свет би у Сремчевим причама био јадан кад не би био симпатичан, и био би страхан кад не би био смешан (Кашанин 2004а: 168).

Иако му замера због нехотичног стилско-лексичког вулгаризовања српске прозе, Кашанин признаје Сремцу моћ уосећавања у ликове и феномене из наше средине и интензивно присуство животне енергије у његовом делу: „Мало који наш писац је имао такву моћ уживљавања у туђу личност, у туђе покрете и гримасе, у туђ речник, у ход, у одело, у дијалоге, за које се чини да су снимљени на магнетофону. Ничији романи и приповетке у нас нису тако убедљивог животног интензитета као Сремчеви, и ничије личности се не памте као његове“ (Кашанин 2004а: 171). Отуда потреба ревалоризације Сремчевог дела.

Једна од карактеристика овог Кашаниновог есеја садржана је у чињеници да критичар и у Сремчевом и у случају Лазе Лазаревића, препознаје онај идеолошки простор у прози једног писца у који може да учита и кроз који пројектује сопствене идеје о идентитету, људима, историји и култури: „Он хоће да Србин буде, не довитљив и досетљив, него уман, и не лукав и говорљив, него радан“, рећи ће за Сремца. „За њега култура није у напредним идејама, него у разумним поступцима, човек



за њега није у говору, него у твору. Насупрот онима који се диве шеретима, он их се ужасава“ (Кашанин 2004а: 157). Наравно, код Сремца се то чини плодотворним поступком. Међутим, Кашаниновом оштром читалачком оку неће промаћи осећање меланхолије које се перманентно провлачи кроз Сремчево дело, готово све време завијено у целофан, каткад питког и лаког, каткад отрежњујућег и катарзичног хумора.

Кашанинова наклоност и поштовање несумњиви су према лику и делу Исидоре Секулић. Иако доминатно мемоарско-приповедног тона, есеј о великој српској књижевници садржи и критичке судове о њеним делима, које сам критичар никад не посматра изоловано од њене личности, са једне, и духа и стилско-поетичког обриса епохе у којем су настала, са друге стране:

Њене прве две књиге, *Сајушници* и *Писма из Норвешке*, иду у најзрелије и најрафинованије плодове српске прозе. С *Бесјућем* Вељка Милићевића, *Посмртним њочасћима* Симе Пандуровића, Дисовим *Ушойљеним душама*, есејима Димитрија Митриновића, те њене две књиге обележавају увертуру српске књижевности XX века (Кашанин 2004б: 30).

То је разлог и због којег разуме осуде на рачун њених првих објављених текстова. Исидорин лик је изузетан предложак за спровођење Кашаниновог принципа процене талента и мере његове остварености у књижевном делу, који је практиковао и у есејима из књиге *Судбине и људи*.

Писац уистину блиставих идеја о Ђури Јакшићу и о Лази Костићу, о којима нико није мислио праведније ни писао лепше, Исидора Секулић, говорећи о Милану Ракићу, не може од узбуђења да се заустави и не зна да стане, а у књизи о Његошу губи се у океану података и прашуми мисли. Осећање пропорција у целини и у детаљима једног есеја, једног чланка, једне фразе, тако изразита у Недића, у Богдана Поповића, у Скерлића, у Дучића, она нема. Неки пут, по флуидности њених мисли и по неконтролисаниости њених речи, чини се да она не пише за вечност књигу, већ да за моменат са људима за столом разговара (Кашанин 2004б: 33).

У последњој реченици се крије она истина коју Кашанин све време у есејима потражује – начин на који је књижевник упловио, живео или живи у имагинарном универзуму, и каквим се, након тог путовања, објављује за читаоца и за време.

Приповедна снага Кашанинових књижевно-критичких и књижевноисторијских текстова се понајвише крије у есејима посвећеним Владиславу Каћанском, Јовану Грчићу Миленку и Владимиру Васићу. Кашанин као да пише лепу причу о тужној судбини једног књижевника, због које је тај стваралац унапред онемогућен за велика књижевна до-

стигнућа. На тај начин причајући о њима, овај критичар као да поетизује и фикционализује њихове ликове, па у случају Каћанског и Васића, и сам их своди на културноисторијске чињенице, чије је постојање вредно забележити и поменути, али чије је дело мимо магистралног књижевноуметничког тока.

Посматрајући поезију и културно прегнуће Владислава Каћанског са озбиљне временске дистанце, када је као књижевно релевантна фигура овај аутор већ готово потпуно занемарен, Кашанин просуђује да се мора правити дистинкција између нечијег културно-политичког и друштвено-идеолошког залагања и његове иманентно стваралачке личности. Тако каже да, кад се прегледа његов живот и стваралаштво, „излази да је он занимљивији као човек и важнији као национални радник него као уметник“ (Кашанин 2004а: 253). Зато се не устручава да елаборира о томе колико је код Каћанског уметност у служби идеје, која се, посматрана независно од ње, не може вредновати као врхунска. Ипак, то уметничко дело је у једном тренутку било итекако утицајно, оснажујуће и подстицајно за једну читалачку генерацију: „Његово песничко послање је било друге врсте, послање које је трајало краће, али било неизмерно дубоко и узбудљиво: с његовим стиховима на уснама људи су ишли у битке и у смрт. То није само нешто друго од поезије, него и више“ (Кашанин 2004а: 248). Кашанин изриче легитимну књижевноисторијску мисао о том случају:

Никад више него у овој прилици треба делити песника од човека, теоретичара једне идеје од борца за ту идеју. Ако обично овакав песник није велик као писац, он је редовно велик као борац, он је без изузетка моћна личност, значајна по судбину народног живота, који у њему чује бучан мотор основних својих снага (Кашанин 2004а: 247).

Ту хипотезу потврђује и следећим аргументом: „У књижевности, обратно, нису важна песникова родољубива дела, већ његове речи. Кад каже да воли нешто, песник то мора казивати као што не уме рећи нико, иначе нема разлога да пише“ (Кашанин 2004а: 257).

Афирмишући културноисторијски ангажовану књижевну мисао у својим критичким текстовима, Кашанин се, између осталог, залаже и за рехабилитацију Јована Грчића Миленка и за ново темељно читање његовог дела. Есеј посвећен раду тог аутора је, уједно, и критика дотадашње рецепције – изузетно његовог прозног опуса – иако је написао само једну, но врло значајну приповетку – „Сремска ружа“: „Као прозни писац, Грчић је остао најмање познат и најслабије оцењен. Ни његови савременици ни наши претходници нису у њему запазили првокласног приповедача и једног од зачетника наше новије приповетке“ (Кашанин 2004а:

267). „Успомена на Грчића у књижевним круговима брзо је избледела. Књижевни часописи га се опомињу само кад донесу коју песму из његове заоставштине, а та заоставштина је била знатна, јер је он писао до смртног дана, а није ништа штампао“ (Кашанин 2004а: 264). Кашанин у тој елаборацији никако не запоставља питање нечијег талента, било да се он реализује и у пуној мери остварује у нечијем делу, било да се он тек назире и никада до краја не испољава и не исказује услед различитих спољашњих и унутрашњих околности, између осталог – и судбине самог аутора. Тако ће у Грчићу Миленку видети огромну снагу неоствареног талента:

По ономе што је успео да створи, Грчић Миленко је можда збиља само писац другог реда, али по могућностима свог талента, по тражењу и радозналости, он је више него силуета, он је јасно обележена књижевна личност. Као песник он је доносио нове теме, нове ритмове, ново осећање природе и смрти, нов однос ка свету. Као приповедач, он је створио, уз Игњатовића, са мање снаге и ширине, али с више ведрине и артизма, нашу реалистичку приповетку из сеоског живота, са свежином која се неће срести до Стевана Сремца (Кашанин 2004а: 270).

Као и у случају његовог стрица, Ђуре Јакшића, таленат и даровитост Милете Јакшића су, према Кашаниновом суду у мемоарском есеју из књиге *Сусрети и њисма*, тачније у сетној причи о овом српском ствараоцу с почетка XX века, подлегли суровим захтевима једне лоше судбине и перманентној егзистенцијалној кризи против које је један талентован дух био приморан да се бори. „Невоља није у томе,“ поручује Кашанин, „што Милета Јакшић није осећајан него мисаон песник, већ што нема доста снаге да кондензује осећања, ни више књижевне и опште културе да се пуније изрази“ (Кашанин 2004б: 48). То се рефлектовало како на квалитет његовог дела, тако и на унутрашње идејно-поетско озрачје његовог литерарног света: „Први по времену, Милета Јакшић је један од првих и по интезитету песимизма међу нашим лиричарима XX века“ (Кашанин 2004б: 48).

#### 4.

Као неко ко брине о књижевноисторијском лику српске књижевности у есејима из књиге *Судбине у људи*, Кашанин жели да се позабави кључним конституентима те књижевности у другој половини XIX и у првој половини XX века, који су допринели изградњи лика и модерне књижевне свести у нас. Оправдан је зато његов осврт на оне најауторитативније критичарске величине које су деловале на прелазу векова. У есејима о

Љубомиру Недићу, Јовану Скерлићу и Богдану Поповићу Кашанин преиспитује њихову културну идеологију, испољавајући, при том, еклатантно познавње њихових идеја и духа епохе у којој су деловали.

Између два светска рата, мало који наш критичар и књижевни историчар из младе генерације узима себи за узор енциклопедијску свестраност знања и мирноћу Стојана Новаковића, унутрашњи живот, мисаоност, дистанцу Божићара Кнежевића, или васпитање и ширину културе, дискретност Богдана Поповића, мудрост Јована Цвијића. Ни пример Пере Слијепчевића и Исидоре Секулић, представника генерације која је још знала за студије, за напор, за сумње, није био знак којим се путем иде да се уђе у мисаони живот, у књижевност. Неодговорна самовољност Љубомира Недића и журналистичка формација Јована Скерлића биле су привлачније. Танушна и лепорека, наша књижевна критика је, са Миланом Богдановићем, одлучно прешла у новинарство и, поставши домен аматера, завршила се колоном памфлетиста, којима би се могло дати име одметника, кад им не би у наше дане више приличило име силеџија (Кашанин 2004а: 182–183).

Не превиђајући и добре стране критичког ангажмана Љубомира Недића, онајпре заснивање уметничке критике – као једног од сопственог идеала – Кашанин неће имати толико трпељивости и разумевања за Недићев искључиви иманентни приступ и неправедну осуду поједних стваралаца о којима је писао.

Заслуге Недићеве за подизање наше књижевне критике на степен уметничког стваралаштва несумњиво су велике. Али поразни утицај његових духовних порока – непромишљености, кавгаџијства, склоности ка негативном – једва да је што мањи. Љубомир Недић није само писац који је задивљујуће кратак у формулацијама и недвосмислен у изјавама, него је он и личност с чијим прилажењем и држањем улазе неприхватљива осиност и безобзорност у нашу критику и с чијом појавом навире у већој мери но што јој се може одолети бујица памфлетског тона у нашу књижевност (Кашанин 2004а: 182).

Иако му је аристократизам и академизам Богдана Поповића близак, а доследност у књижевноуметничким становиштима за неспориво поштовање, Кашанин овом научном раднику на прелазу векова замера застарелост у естетским критеријумима и претенциозну рационалност и нефлексибилност у оцени стваралаштва својих савременика. У томе види један од разлога ненапредовања књижевне мисли и аутизма за нове књижевне појаве и феномене које собом доноси промена духа епохе. „Култ разума, јасноће, реда, отпор према нејасном, мутном, имају у Богдана Поповића корен на сасвим другој страни, у рационализму француских

класициста. Његово схватање поезије, то је у основи схватање њено које је формулисао Боало“ (Кашанин 2004а: 189). Отуда и критика Поповићевог интерферентног упоришта које је имао у епоси ренесанса и барока: „Представник свог времена, свога друштва и своје професије, Богдан Поповић је био судбински спутан, не само у погледима на савремену, него и на прошлу књижевност и уметност, хронолошки исто толико колико географски. Сву своју естетику, сва мерила, сва суђења он је засновао на уметности европског ренесанса и барока“ (Кашанин 2004а: 193). Кашанин критикује и Поповићеве критичко-философске постулате од којих полази у свом раду:

И његова психологија стварања је једноставна. Он не схвата уметност као сазнавање, као начин живота, као знаке које људи дају један другом, као саопштавање човеково, као говор, као језик, већи и дубљи од свакидањег којим говоримо. Он уметност буквално схвата као нешто што неко уме, неко не уме, као рафинован занат у чијим производима свет ужива. [...] за њега, уметничко дело није производ стваралачког акта, већ занатског рада. Услед тога, и кад је увиђао један проблем, Богдан Поповић је ретко улазио у његово језгро, него се кретао по његовој периферији, и кретао се по њој не у кругу, него у спирали – што је дуже мислио о суштини једног проблема, све више се од ње удаљавао (Кашанин 2004а: 191).

Зато неће успети да пронађе ни разумевање за Поповићеву теорију „ред по ред“, јер сматра да је излишно сводити једно дело на затворен систем знакова и симбола који се могу анализирати сецирањем. Нетрпељивост према јаловом, самодовољном, структуралистичком методу ће подвући и у књизи *Српска књижевност у средњем веку* (1975).

Тако у тексту о Богдану Поповићу Кашанин проналази простор да изрекне своје *credo*, према којем се разлика међу уметностима не налази само у медијуму, већ и у идеји, духу и визији. Свака уметност има свој духовно-идејни домен који јој даје аутентичност и смисао. „Он [Богдан Поповић] не осећа да се не може речима описати што сликар слика, ни речима изрећи што музичар компонује, не примећује да су то квалитативно другачија осећања, не помишља да се не би ни сликало, ни компоновало ни певало, ни играло, кад би речи људске биле довољне за човекову духовну активност и израз“ (Кашанин 2004а: 191). И поред наведених методолошких несугласица, Кашанин не оспорава значај Поповићевог рада за развој српске књижевности. Тако, доследно својој начелној претпоставци да се у раду и активности неког књижевног прегаоца препознаје и његова личност, наш метакритичар и у раду Богдана Поповића потражује извориште и исходиште једног аутентичног и непоновљивог духа:

Ни у чему неодређен, Богдан Поповић је и као уредник, и као писац, и као наставник, био потпун. Он није *хтео*, ни желео, да буде рационалист, човек Запада, академик, класицист; он је то *био* – био по природи и по васпитању. Његова мишљења о науци, о савесности, о лакомислености, о знању, о писању – егземпларне су вредности, као и његове анализе уметничких и књижевних дела. [...] Богдан Поповић био је модел Европљанина и модел Београђанина, незаменљив уми човек због кога је толико младог света, из свих српских крајева, заволело Београд и Србију (Кашанин 2004а: 195–196).

Када говори о Скерлићу Кашанин инсистира на идеолошком и естетском раскораку између њега и духа епохе у којој живи, превасходно оне у западној Европи. Наравно, важна му је и његова образованост и критичко-методолошка опремљеност за коју Кашанин не налази много речи хвале, јер је поприлично једнообразна, иако увиђа да Скерлић никако није нити хтео нити могао бити академски критичар и научник. Кашанину су, уосталом као и Исидори Секулић, највише сметале Скерлићеве политичке идеје и културна политика за коју се залагао, а у чијем окриљу је писао готово сваки књижевно-критички текст. Те идеје су експлицитно провејавале из скоро сваке Скерлићеве критике, указујући на његову главну мисао о неопходности друштвено-политичког ангажмана у књижевности. Кашанин у овом случају трага за врелом Скерлићевих идеја и ставова:

Као што су Јован Дучић и Милан Ракић ослободили српску поезију присуства источне и централне Европе, узевши себи за углед француске песнике, тако је и Јован Скерлић нашао у Француза модел књижевне историје и критике. Није само Скерлићев таленат, него је и његова школа учинила да се он толико разликује од других наших ранијих и тадањих критичара и историчара (Кашанин 2004а: 204).

Са овако једностраним Скерлићевим културним, естетичким и идеолошким упориштем, и поред све аутентичности, Кашанин никако није могао да се сложи. Тако коментарише начин на који је Скерлић писао о поезији на почетку века, што је касније преокренуо у идеолошко и друштвено-политичко заговарање: „он тражи од песника да буде у служби идеја – социјалних, националних, хуманих, либералних – и који то не чине, ти, по њему, нису и не могу бити прави и велики песници“ (Кашанин 2004а: 205). Кашанин покушава да на аргументованим основама преиначи Скерлићеву арбитрарност у песништву: „Нема потребе прикривати да Јован Скерлић није имао правог слуха да разликује поезију од стихова и песничко од идејног. Он је, с малим интервалима, свагда сматрао да поезија има друштвену мисију и да је везана за време – држао

је да она не живи ни сопственим ни трајним животом“ (Кашанин 2004а: 205). Кашанин говори и о идеолошкој острашћености Скерлићевој која га често заслепљује у доношењу валидних књижевно-уметничких судова о појединим ауторима.

Сматрајући, међутим, да је Скерлићева *Историја нове српске књижевности* (1914) изузетна књига, Кашанин покушава да одгонетне Скерлићеву књижевну идеологију:

Он не тражи одабране него масовне читаоце, и није за дубину него за ширину, ма о чему да се ради. Он мисли да књижевност и уметност нису аутономне, слободне области духовног живота, као што су то наука и филозофија, и да им се смисао постојања не исцрпљује у мисли, ни у осећању лепоте – он је убеђен да уметност треба да је у јасно дефинисаној служби времена и друштва. Његова опсесија је, од младости, социјални роман и, у зрелим годинама, родољубиво песништво. Без осећања непролазности уметничких и песничких мисли и осећања, он је сав у сукобима тренутних акција (Кашанин 2004а: 218).

У тој тачки поимања књижевности Кашанин и Скерлић се највише разилазе. „Доследан себи, Скерлић чврсто верује у еволуцију књижевности и уметности и у апсолутност књижевног суђења“ (Кашанин 2004а: 218). Ипак, Кашанин, руководећи се интелектуалним поштењем, истиче и Скерлићеве квалитете, који се најпре препознају у њиховој уметничкој и забавној црти и стилској изврсности: „Скерлићеве хронике читају се као приче, његове критике као драме, његове монографије као велики романи. [...] Оштрином ока, брзином мисли, хитрином писања, он превазилази све који су шта писали из његове области“ (Кашанин 2004а: 221–223).

У аутентичној и помало склоњеној личности и делу Пере Слијепчевића, о којој пише у *Сусрећима и њисмима*, Кашанин проналази духовне и интелектуалне сродности. Он у потпуности разуме дух епохе у којој се Слијепчевић интелектуално формирао и о томе експлицитно проговара, остављајући тако вредно сведочанство о једној генерацији и формирајући књижевноисторијску идеју за историју српске књижевне критике:

Да би се Перо Слијепчевић, и као човек и као писац, до краја разумео, треба се опоменути да је он припадао оној генерацији српских интелектуалаца која је изгубила седам година у ратовима, остављала своју младост и своје кости по аустријским и мађарским тамницама, десеткована и једва жива прелазила Албанију, борила су у Добруци и на Солунском фронту, лутала и просила у изгнанству од Рима до Лондона, ни ради чега другог до ради тога да њен народ и она с њиме може да живи као што

живи цивилизован свет. И кад је најпосле, после свих мука и очајања, борба била свршена, мир закључен и створена држава у којој су се први пут у историји нашли сви Југословени заједно, интелектуални представници те генерације су не без ужаса увидели да су и њихови оцеви и њихова деца, да су сви имали од тога ослобођења и од тога уједињења више него они сами (Кашанин 2004б: 69).

Кашанин увиђа како се та историјска околност одразила на тадашњи књижевни и фикционални свет, како у идејном, тако и у поетичком смислу:

Није само у једном крају, него је свуд српска књижевност ушла с том генерацијом у нов живот, нову идејну атмосферу. Нико као ми који смо тад свршили гимназију, или уписивали прве семестре на универзитету, није живље осећао колико су, у приповеци и роману, писци те генерације различити од својих претходника. У *Бесџу* Вељка Милићевића, у *Чегомиру Илићу* и *Кад руже цвешају* Милутина Ускоковића налазио се сасвим други свет него у *Часовима одмора* Светозара Ђоровића, *Кошћани* Борисава Станковића, *Пауцима* Ива Ђипика. Престало се напослетку и у нашој књижевности причати о занатлијама, о трговчићима, сељацима, подофицирима, учитељима, служавкама, кафеџијама, и почело говорити о нама, студентима, грађанима, интелектуалцима (Кашанин 2004б: 70).

Читајући овај мемоарски есеј, који се заснива на доживљају и промишљањима једног периода и једне идеологије, стиче се утисак да је критички рад Пере Слијепчевића донекле био парадигматичан и за Кашаниново промишљање о књижевности.

Он [Перо Слијепчевић] није есејист у примљеном смислу речи. Оно што је он писао о Његошу, о Шантићу, о Дучићу, о Ракићу, о Шилеру, о Хегелу, о Томасу Ману, то нису толико огледи колико научне расправе и студије, мале монографије. [...] његов темперамент и његова германска школа упућивали су га ка опрезном размишљању и истрајном раду. Он говори у својим огледима колико о личности једног писца толико о његовом друштву, колико о времену толико о вредностима, – у њега је више разматрања него утисака, више обазривих препорука него аподиктичких суђења, у њега је колико анализе толико синтезе. Пишући не само за читање, већ и за студирање, Перо Слијепчевић – и сам песник – не третира књижевно дело као материјални предмет, него као духовну творевину, – за њега песма није исто што камен за петрографа, и он јој не прилази само ради тога да је мери, већ и да с њоме живи (Кашанин 2004б: 72).

Продубљујући интимно дивљење према раду овог културног делатника, Кашанин ће сумирати принципе и методе, које у властитој критичкој активности можда, и поред добре воље и све интенције, није до краја успео да оствари:



Иако германист по струци и романтичар по традицији, Перо Слијепчевић се није одавао ни чарима теорија, ни игри појмова, као што није подлегао ни заносу речи. Никаквих наметљивих и насилних естетичких конструкција у њега и никаквог аподиктичког спекулативног система. [...] Писао је с крајњом озбиљношћу и унутрашњом скромношћу, са осећањем одговорности пред читаоцем и пред собом. У његовом писању и разговору није било ни кокетовања са ученошћу и духовитошћу, ни разметања идејама о којима говори сав свет. Рођени интелектуалац, коме су били познати сви историјски тренуци у прошлости, будно је пратио духовне покрете у садашњости, идући с њима у корак (Кашанин 2004б: 73).

Ипак, усудићемо се рећи, да је и Кашанин, попут Пере Слијепчевића, у нашој култури остао репрезентом примењене ерудиције, интелектуалне доследности, оригиналног мисаоног света и унутрашњег аристократизма.

## 5.

Потреба за успостављањем поетичке и уметничко-естетичке синтезе и развијена свест о постојању књижевноисторијског континуитета, навели су Милана Кашанина да широко подручје свог критичарског маневра у два наврата прошири и ка старој српској традицији. Први пут пре Другог светског рата, у току којег су његови записи изгорели; док се други и завршни осврт догодио знатно касније, седамдесетих година XX века, када је овај историчар уметности и књижевни и ликовни критичар, пронашао снагу и одговорио на сопствени изазов сумирања идеја и оцртавања старијег наслеђа српске књижевне и културне традиције. То је учинио на свој аутентичан критичко-уметнички начин, у широким потезима, све време имајући на уму стваралачке енергије средњовековних писаца и специфичности духа епохе и засебних теолошко-филозофских особености културноисторијских периода у којима су писали. Есеје које је објављивао у периодици, у часопису *Књижевности*, од маја 1970. до септембра 1973. године Кашанин ће заокружити књигом *Српска књижевности у средњем веку* (1975). Објављивањем својих радова овај аутор је показао дар за синтетичко промишљање о једном тада још увек дисперзивном књижевном корпусу. Кашанин и у збирци текстова који су посвећени званично најстаријем нашем писаном наслеђу, као императив има истицање древног средњовековног књижевног текста као живе духовне чињенице и његово оживљавање кроз критичко-интерпретативни процес. Међутим, за разлику од научно утемељеног и методолошки иновативнијег, самим тим, и поузданијег приступа који су остварили припадници универзитетске медијавелистике и књижевни историчари, Кашанинови претходници, савременици или наследници,

овај историчар књижевности и уметности углавном у овом случају иступа са позиција импресионистичке критике есејистичког карактера и жели да својим студијама успостави систематичан преглед једне књижевноуметничке епохе и да афирмише одређене естетске вредности које ће недвосмислено посведочити непролазност тих остварења.

Због свега тога се Кашаниново, мада само по себи дисперзивно, критичко-есејистичко тумачење одликује том особином што средњовековну – донекле и новију српску књижевност и баштину – посматра као систем, као један кохерентан организам који има своју унутрашњу динамику. На примеру репрезентативних и канонизованих књижевних остварења из тог периода, али захваљујући и познавању обимне историографске грађеи културних споменика из области црквене архитектуре, вајарства и ликовне уметности, тачније фрескописања, наш критичар жели да назначи којим путевима су се кретале идеје, мисли, представа човека и света, аутора, владара и архиепископа, а најпосле и да расветли поступке изградње ликова, ситуација и култа личности. Њему је важно и да разбије предрасуде о доминантно црквеном карактеру српске књижевности и уметности тог доба, о непостојању образовних институција, о малом броју писмених, који су постојали само међу монасима и свештеницима, о одсуству преводне књижевности, те и универзалних тема и идеја у нас, као и о унисонности тема, мотива, идеја и жанрова у књижевном свету. Циљ му је да подвуче врхунску вредност коју у светским оквирима има наша средњовековна културна баштина. Зато ће и рећи да „као и српска уметност, српска средњовековна књижевност је међународног карактера – по темама, идејама, емотивним покретима, мислима. У књижевној вредности, у моралној клими, у духовним дометима, нема разлике између њених оригиналних и преведених списа. Ни у њиховој садржини, ни у њиховим облицима, нема ничег примитивног и ничег фолклорног. Они су не само у истој међународној атмосфери, него и на истим међународним висинама“ (Кашанин 2002: 47).

И у есејима о средњовековном књижевном кругу Кашанин покушава да изнађе креативну срж књижевно-духовног феномена – личност самог аутора и његов идејни, мисаони и стваралачки потенцијал који се провлачи у делу. Правом историчару књижевности који пише интегралну критику неопходно је и знање о начину транспоновања визије човека и света, о идеологији, те културноисторијској платформи самог ствараоца и реалној историјској позицији коју тај уметник или његов јунак заузима у свом и времену које му следи. Та идејна интенција Кашанинова је најрепрезентативнија када успоставља паралелу између Савиних биографа Доментијана и Теодосија, јер је, према Кашаниновим увидима, Савин портрет условљен политичко-историјском позадином и миса-

оним и културолошким концептом који ови аутори у себи садрже. Такву херменеутичку премису Кашанин у својој анализи следи и у есејима о стваралаштву архиепископа Данила Другог и о необичној личности Григорија Цамблака или Константина Философа, које је очевидно било детерминисано околностима у којима је живео сам уметник. Индикативно за поређење Кашанину је била и идеолошка концепција и унутрашње духовно расположење два *Слова о кнезу Лазару*, прво од патријарха Данила III, друго од непознатог Раваничанина. Једно од атрактивних поређења је и оно између Деспота Стефана Лазаревића и Стефана Првовенчаног који су и као писци допринели учвршћивању култа оца којег су наследили – први култ кнеза Лазара, други култ Стефана Немање. Критичар, такође, као да кроз представљање неког дела жели да оцрта начин рада и размишљања самог аутора, потом његово културно и књижевно формирање, лектиру и степен образованости, те односпрема политичким и идеолошким менама свог времена, што је све у његов стваралачки акт утиснуто и прегнантно и прозорљивом читаоцу доступно.

Често правећи паралелу између књижевних текстова са црквеноликовном уметношћу тога времена (на коју је доминантно аналитички, стваралачки и културноисторијски оријентисан), како на појединачном плану конкретних дела, тако и приликом синтезе карактеристика уметности тог периода, Кашанин у своја разматрања о средњовековној књижевној уметности уграђује интердисциплинарни приступ. И он му је био неопходан како би испунио почетни концепт – оживљавање духа времена у којем се догађа велика уметност. Не либећи се употребе биографизма, историзма и других позитивистичких методолошких помагала, наш критичар ће средњовековну уметност и културу посматрати као целовит систем, у којем су начин живота на двору, начин одевања владара и дворана, њихова лектира, библиотеке, потом начин посматрања света и човека самих аутора и уметника, њихови политички и религиозни оријентири, испреплетани и међусобно условљени, чиме пружају коначну представу о једној епохи наше историје. А за само књижевноуметничко наслеђе најизразитија и најважнија је коресподениција која постоји између писаних споменика и црквене ликовне уметности, јер, како Кашанин истиче, „за средњовековне епохе, књижевност и уметност чине не само временску целину, него и идејну, и познавање једне повећава разумевање друге“. То поуздано илуструје одломак из анализе Доментијановог *Живоша Светиої Саве*, у којем Кашанин ширину Доментијановог приповедања пореди са „уметницима који су радили фреске у Спасовој цркви у Милешеву, у Светим Апостолима у Пећи, у Тројичиној цркви у Сопоћанима. Мајестетичност и речитост његових списа у савршеном су складу с монументалношћу слика на зиду из његове

епохе“ (Кашанин 2002: 152). Такође, када говори о специфичним, како свештеним, тако и профаним јунацима *Живоџа краљева и архиепископа* српских архиепископа Данила II, Кашанин инсистира на чврстој спрези између осећања човека и света који преноси аутор или аутори животописа и оног који еманира из фрескосликарства њиховог доба:

Архиепископ Данило II чини у књижевности исто оно што се пре њега почело и у његово време наставило чинити у уметности: у цркви св. Ахилија у Моравицама и у Богородичиној цркви у Призрену насликана је цела поворка дотадањих српских архиепископа. Сам архиепископ Данило је, у припрати цркава у Пећи, до свога вотивног портрета пред Богородицом, дао израдити Лозу Немањића, и он је мислио на ту фреску кад је писао да је краљ Милутин ‚благословени изданак благословенога корена и красни цвет светога сада’. У самој цркви, у северном параклису, архиепископ Данило је дао илустровати на зиду сцене из живота архиепископа Арсенија I, – као и у књижевним списима, он је и на фрескама глорификатор српских владара и управљача цркве (Кашанин 2002: 183).

Упоређујући принцип канонизације Симеона у биографијама од Светог Саве и Стефана Првовенчаног са Даниловом представом краља Милутина, изложеном у књизи *Живоџи краљева и архиепископа српских*, Кашанин као најваљидни показатељ различитости њихових поставки верификује поступке осликавања портрета на фрескама:

Може се то запазити још само на портретима и композицијама из наше националне историје насликаним по тадашњим црквама. Глорификовање Милутиново у Данила II разликује се од глорификовања Немањиног код ранијих биографа исто толико колико се разликује портрет Милутинов у цркви Богородице Љевишке у Призрену од портрета краља Владислава у Милешеву – разлика није само уметничка, него и идејна (Кашанин 2002: 188–189).

Компаративно-синкретички метод Кашанину ће, између осталог, послужити и у циљу објашњења религиозно-философске промене и визије човека и света, те и природе која је уследила за Косовском трагедијом и заједно са владавином деспота Стефана Лазаревића, који је различитим актима покушавао да конституише нови, постнемањишки култ. Кашанин ће покушати да отклони још један стереотип и минуциозно ће забележити да ти обрти и преображаји који су се тада догодили, ипак, нису последица стваралаштва једне личности, „него целе једне генерације“. У истом пасажу ту премису развија на све уметности:

И нису се појавили само у књижевности, него и у уметности и у људским односима и обичајима. Елементи световног живота и осећање природе,

тако снажни и реални у деспотовом *Слову љубави и Најшишу на мраморном сџубу на Косову*, дошли су до израза и на фрескама у деспотовој Ресави. На зиду те цркве, крин у руци св. Трифуна је као узабран, хртови на илустрацији Гозбе богаташеве као живи, оружје и костими на ратницима као да су ратници позирали сликару (Кашанин 2002: 298).

Иновација историчара књижевности Милана Кашанина се, између осталог, огледа и у чињеници да је аргументовано преиначио до тада важеће закључке о природи стваралаштва средњовековне књижевности и лику старе српске културе. Иако религиозна по својој суштини, како у лексци, стилу, тако и на тематско-мотивском плану, средњовековна српска књижевност, како расветљава Кашанин, није била сва црквена, него и световна: „Наша средњовековна култура нема ни изблиза онако искључиво црквени карактер какав јој се даје“ (Кашанин 2002: 21). Критичару, уједно и историчару књижевности и историчару идеја, приоритет представља истицање начина на који је функционисао живот и мишљење у средњем веку. Он зато критикује раније историјске студије у којима су овај период чиниле апстрактне личности, временска статичност и просторна фиксираност. Само из живе средине, како тврди Кашанин, може изнићи тако велика и снажна стваралачка енергија. Поред уметности, врло важна манифестација те стваралачке енергије за Кашанина је књижевност. Насупрот текстолошким, археографским и аналитичким подухватима књижевних историчара, који су исписивали или дописивали странице историје средњовековне књижевности, Кашанин је желео да естетским и уметничким критеријумима, који очигледно нису унапред одређени, и ширим културноисторијским приступом, оживи тадашњу књижевну продукцију, да прикаже начин на који она дише и због чега може и мора да преживи време, али и да покаже да је та књижевност у живој координацији са средовековним човеком који ју је створио или моделовао. Циљ Кашаниновог бављења средњовековним књижевноуметничким стваралаштвом, оним канонизованим његовим опусом, није да пружи једну историју књижевности, већ да покаже да се старија књижевност може проматрати као било која ауторска, да захтева интензиван и жив стваралачки приступ. Он жели да назначи аутентичност погледа на уметност и свет који су имали тадашњи аутори и ствараоци и да сумира уметничко-естетске квалитете који важе за сваку епоху. Важно је истаћи и његово начело да је сврха текстова посвећених средњовековном књижевном кругу, од његовог постанка до завршетка, не оцена књижевности једног затвореног система са савремених критичких и вредносних позиција, већ расветљавање погледа на духовност и књижевност времена које су имали сами његови житељи и ствараоци,

а што је интегрисано и у нашу савременост. „Циљ ове књиге и није други него да читалац нађе у старој српској књижевности, не данашње погледе на поезију и на живот, него оне који су имали њени писци“ (Кашанин 2002: 15). У томе је аутор сродан са немачким филозофом Јоханом Готфридом фон Хердером (1744–1803), једним од зачетника модерне књижевне историографије, који ће у својим методолошким претпоставкама за историју књижевности постулирати управо овај вид хуманистичког релативизма, по којем је сваки народ и епоха у стању да пружи сопствени допринос реализацији хуманих вредности, које нису апсолутне и унапред дате.<sup>1</sup>

Као својеврсни метакритички став, Кашанин ће у поговору књиге изнети да „у студијама у којима се не говори о утисцима од једног књижевног или уметничког дела и у којима се не расуђује о њему, ту науке још и има, но књижевности и уметности нема. Литерарна дела не настају ради тога да буду проучавана, него ради тога да буду читана, – да писац и читалац измеђују међу собом мисли и осећања“ (Кашанин 2002: 400). Све то његову историју средњовековног књижевног наслеђа чини лепим, занимљивим и драгоценим приручником за упознавање са једним значајним делом српске књижене прошлости.

## 6.

Након кратког пресека Кашанинових идеја, ваља се на крају позабавити питањем места које овај књижевник и мислилац заузима или које треба да заузме у историји српске књижевности. Неспориво је да он представља културну појаву на размеђи формација и уметничких епоха, са једне, али и на прелазу система, идеологија, уређења, држава и векова, са друге стране. Међутим, без обзира на све турбуленције и промене које је преживео током свог радног и животног века, Кашанин је остао доследан културној идеологији, која је била и остајала самосвојна и аутентична. Велики културни делатник, необорив и незаменљив стимулатор српске културне политике између два светска рата, врсни познавалац историје уметности, ликовни критичар, Милан Кашанин као критичар

<sup>1</sup> Уп.: “Instead of climate, race, and concrete social conditions, Herder mostly operates with terms such as ‘spirit of the time,’ ‘spirit of a nation’. He would say that ‘each age has its own tone, its color,’ and that it gives us ‘peculiar pleasure to characterize it correctly in contrast to other times.” (Op. cit: Wellek 1955: 197–198), *A History of modern Criticism: 1750–1950: The Later Eighteenth Century*, Copyright 1955 by Yale University Press. Seventh printing, August 1968. Printed in the United States of America by The Murray Printing Company, Forge Village, Massachusetts, *The Later Eighteenth Century*.

и историчар књижевности углавном је остајао на маргини. Ловорике су му вазда недостајале или стизале у невреме. До *Судбина и људи* у сенци критичара попут Јована Скерлића, Богдана Поповића, Борислава Михајловића Михиза, Зорана Мишића, а касније у сенци нових теорија књижевности и методолошких праваца и академске критике, овај критичар остаје посматран тек као један засебан културноисторијски догађај, чије је дело обимно и темељно постављено; којег вреди проучавати и о којем вреди мислити, али чији радови за саму науку о књижевности или формулисање књижевно-критичке доктрине нису релевантни.

Али, поставља се питање мимо ког континуитета академског и критичарског послања се перманентно налази Милан Кашанин, и зашто је то тако? Одговор не можемо само тражити у застарелој методологији, ако је она за књижевну критику, па била она и академска, довољно релевантна. Увек се можемо позвати на критичаре попут Јована Скерлића, Богдана Поповића, Станислава Винавера или Борислава Михајловића Михиза, који су били и остали актуелне књижевноисторијске појаве и утицајне струје за формирање књижевно-критичке свести у нас. Одговор не можемо тражити ни у неактуелном предмету његовог интересовања. Готово сви аутори о којима је писао итекако су присутни у нашој књижевној стварности, а поједини од њих и рехабилитовани у новије време. Одговор нам не нуди ни чињеница да се о неке ауторе о којима је писао у својој уметничко-естетској процени неопростиво огрешао. Увек нам као аргумент могу послужити велика огрешења која су током своје критичарске делатности начинили Љубомир Недић или Јован Скерлић. Одговор не можемо потражити чак ни у чињеници да је Кашанин био мултидисциплинарни научник, који је у свакој области свог рада показивао максималну обавештеност и знање и давао најбоље могуће резултате. Одговор не можемо тражити ни у сазнању да је поред свега тога, Кашанин био и писац. Штавише, то сазнање наводи на питање и зашто је Милан Кашанин писац заборављен и маргинализован у српској књижевности. Аутору овог текста се чини да одговор можемо потражити најпре у врло упитном односу савременика према књижевној традицији, свести о културноисторијском развојном луку, идеолошким принципима појединих културних делатника или професионалном и личном интересовању за различите области из историје српске књижевности, које је увек партикуларно.

Правећи синтезу целокупног Кашаниновог критичарског стварања, Марко Недић ће на једном месту у књизи *Писци као критичари после Првој светској рата* закључити да је „овај приповедач, романсијер, књижевни и ликовни критичар и историчар уметности, који је у својој личности сажео многа уметничка интересовања, неговао [...] критику

која је пре свега била у непосредној вези са делом о којем говори и са временом у којем је дело настало“ (Недић 1975: 38). Кашанинова критика је, према Недићевом суду, „јасна, прегледна, добро компонована, усредсређена ка јединственом закључку. То је једна врста синтетичке, или, како сам Кашанин каже, интегралне критике, која приликом испитивања књижевног дела има у виду многе његове компоненте“ (Недић 1975: 38).

Без жеље да неоправдано пледирамо за глорификацију књижевно-критичке активности Милана Кашанина, ипак би требало да истакнемо да смо у раду овог критичара и есејисте препознали једно, истовремено специфично његово, али у ширем културном контексту универзално својство, које је Милан Радуловић елаборирао на следећи начин:

Конкретне вредности једне културе, епохе, средине, критичар доживљава као Вредност саму, и тако их представља као део човекове природе, изразом човекове потребе за вредношћу. Такав однос према вредностима у критици је онај елемент који надживљава конкретне вредности за које се залаже критичар, и чини његов текст 'вечним', односно аисторијским, стваралачким феноменом (Радуловић 2008: 20).

Значај књижевне мисли Милана Кашанина није само у томе што је то тек један историјски вид књижевне критике у нас, већ један од фундаменталних чинилаца за валидно синхронијско и дијахронијско промишљање књижевности. Онај који пуноважно одређује меру између интелектуалног, идеолошког и емотивног набоја и њихове уметничке транспозиције у једном литерарностварењу, што Кашанинови есеји заиста успело сведоче, свакако да добро познаје начин и модалитете грађења књижевноуметничког света, али и његову природу и духовни лик.

Такође, Кашанин је и културни мислилац који, врло добро познајући појаве и прилике свога времена које посматра из позиције општих културних вредности, има развијену свест о спровођењу културне политике која би била од националног интереса и која би била у служби унапређивања односа према уметничком послу, али и у функцији пуне афирмације свега онога што је најбоље и напредизаставитивније за ту културу. Зато се Кашанинове идеје и ставови не могу потпуно оставити по страни или схватати уско културноисторијски, већ их треба, сходно духу времена у којем се процењују, узети врло озбиљно, као легитиман чинилац уобличења и формирања идентитетаједног културног хоризонта или, бар, као сведочење једног примерног културног делатникао човеку, уметности, народу и историји. И као што у критичким, књижевноисторијским и мемоарским текстовима покушава да допре до човека, његовог индивидуалног и увек аутентичног уметничког света, тако се иза



Кашанинових остварења у пуној мери хуманости јасно оцртава личност аутора.

## Литература

### I

- Кашанин 2001: М. Кашанин, *Судбине и људи: ојледи о српским њисцима*, Загреб: Српско културно друштво Просвјета.
- Кашанин 2002: М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кашанин 2004а: М. Кашанин, *Судбине и људи: ојледи о српским њисцима*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кашанин 2004б: *Сусрећи и њисма; Пронађене ствари; Мисли*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кашанин 2004в: М. Кашанин, *Камена ојкрића; Случајна ојкрића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

### II

- Недић 1975: М. Недић, *Писци као критичари њосле Првој свејској рајша, Српска књижевна критика*, књ. 16, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2008: М. Радуловић, *Видови српске књижевне критике*, Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Удовички 1982: И. Удовички, *Књижевни критичар Милан Кашанин*, Београд: Институт за књижевност и уметност – „Вук Караџић“.
- Fidler 1980: K. Fidler, *O prosuđivanju dela likovne umetnosti; Moderni naturalizam i umetnička isitna*, prevod i predgovor Milan Damnjanović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Wellek 1955: R. Wellek, *A History od modern Criticism: 1750–1950: The Later Eighteenth Century*, Copyright 1955 by Yale University Press. Seventh printing, August 1968. Printed in the United States od America by The Murray Printing Company, Forge Village, Massachusettc, *The Later Eighteenth Century*.

Jana M. Aleksić

## LITERARY CRITICAL IDEOLOGY OF MILAN KASANIN

### Summary

The paper presents the metacritical attempt of clarification, analysis and definition of literary-critical figure and ideology of Milan Kasanin. It penetrates into the certain methodological postulates and assumptions related to his critical and literary-historical interest in Serbian Medieval and literature of the epoch of Romanticism, Realism and Modernism, which was manifested in the second half of the 20th century. Also, the paper summarizes and analyses some of the Kasanin's artistic-aesthetic and literary-historical ideas and arguments used to formulate the history of Serbian literature.

II



ДРАГАН ХАМОВИЋ\*  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## КОНЦЕПТ МОДЕРНЕ ПОЕЗИЈЕ У КРИТИЧКОЈ МИСЛИ ЗОРАНА МИШИЋА

**Апстракт:** У раду се бавимо развојем концепта модерне поезије у текстовима Зорана Мишића из педесетих и шездесетих година XX века, посебно темом афирмације модерне свести о традицији и националних симбола у послератној српској поезији.

**Кључне речи:** Зоран Мишић, модерна поезија, српска поезија XX века, традиција, национални симболи, „косовско опредељење“

Кад је објавио двокњижје есејистичко-критичких текстова *Реч и време I–II* (1963), иза Зорана Мишића била је читава ускомешана деценија наше књижевности, коју је својим учешћем одлучујуће обележио. Одиста, при помену модернистичког прелома у српској поезији после Другог светског рата имамо најпре на уму бар два песника, Васка Попу и Миодрага Павловића, али је, у активiranом асоцијативном пољу, одмах уз њих свакако и Мишићево име. Његови су текстови прве, с разумевањем издате, легитимације не само поменуте превратничке поезије него и обновљеног концепта модерности, као да је на такве објаве критичар управо и чекао, да их препозна и подржи као битну, одређујућу реч свога времена. Клонећи се од улоге налогодавца, Мишић, недуго пре појаве *87 њесама* и *Коре*, подвлачи у тексту „Свако нека зна шта хоће“ (1951): „Критичар није пророк, он не може младима измислити нову литературу, ако је сами не напишу“ (Мишић I 1963: 10). Дочекавши ускоро своје ауторе и прозирући у срж тежњи које носе, Мишић почиње проблемски да разгранаватеоријску основицу оновремене српске поезије у односу на себе саму, колико и наспрам ширих књижевних кретања, са којима је био довољно упознат.

За Мишића је, нарочито испрва, према речима Ђорђија Вуковића, полемика била „начин показивања сопственог становишта у датој књижевноисторијској ситуацији“ (Вуковић 1978 : 24), али је нешто доцније

---

\* dragan.hamovic@ikum.org.rs

декларисано повлачење из јавне арене само пренело драматичност и дијалогичност његове критичке самоартикулације у истанчаније сфере разматрања од „примера и повода“ наметнутих с површине књижевног живота. Не тако обимне, а још како смисаоно спрегнуте књиге *Искушење поезије* и *Песничко искуство*, под заједничким насловом *Реч и време*, дају пресек његовог једнодеценијског критичког делања. Иван В. Лалић процењује да се Зоран Мишић „суверено поставља као аутор најзаокруженијег есејистичко-критичарског опуса о поезији створеног у нашој књижевној критици“ (Лалић 1978: 223). Заокруженост коју Лалић истиче подразумева усредсређеност на изабрани круг значајних и актуелних проблема поезије, а остварена је и кроз брижљиву композицију реченог необимног двотомника. Већ тада је Мишић исписао своје најзначајније есеје, што показује и чињеница да му књига изабраних текстова, објављена под насловом *Критика песничког искуства* (1976), увелико понавља базичну композицију дводелне збирке из 1963. године. Изостали су неки од раних написа што су протеклом времена изгубили на значају, а придодато је неколико текстова, насталих у последњој деценији Мишићевог кратког живота, као допуна његових знаних преокупација.

Читалац књига *Реч и време* и *Критика песничког искуства* може установити прегледну еволутивну путању Мишићевог критичког искуства, од почетка прекретних педесетих, па до првих, односно завршних година наредне деценије. Може се, наиме, уочити да је критичар текстове груписао по тематско-проблемском мерилу, али праћењем датовања тако распоређених текстова пратимо поступну разраду Мишићевих критичких поставки. „Зоран Мишић је у распону од десетак година лансирао две теме, значајне у нашем послератном књижевном трајању: тему модерности и тему односа према традицији. Велики, драматичан и неопходан распон“ – пише Миодраг Павловић о свом књижевном промотеру и сапутнику, додајући да промене предмета Мишићевог интересовања сведоче „усмерену духовну авантуру“ и „етапе личног развоја“: „Тај развој, ако боље погледамо, скоро да се одвијао по схеми онога што је Јунг називао индивидуационим процесом“ (Павловић 1978: 7, 9). Нимало случајно Павловић призива теоретичара „колективно несвесног“, јер се упоришта Мишићеве концепције модерности још како дотичу Јунгове утицајне мисли. У есеју „Путеви фантастике“ (1962), посежући за појмом *архетипа*, Мишић закључује:

Показало се да фантастика не може остати произвољна, без икаквог симболичког значења. А симболи се дају уобличици на стотину разних начина, али се не могу померити из својих архетипских лежишта (Мишић 1963 II: 56).

У наведеном случају, заклоњена насловним сигналом „фантастике“, излаже се друга, за Мишићев концепт модерности претежнија тема, у оквиру једне дугорочније унутармодернистичке расправе, вођене с надреализмом, што је симболички и свакојако врхунила у Мишићевом „одговору на једно питање Марка Ристића“ „Шта је то косовско опредељење“ (1961). Тада се наново, с јаким поводом и јаком поентом, обрео у директном полемичком простору. „Психички аутоматизам, најдоследнија примена психоанализе у поезији, дао је мршаве песничке резултате“, читамо у есеју „Путеви фантастике“ нешто пре него што ће аутор поменути „архетипска лежишта“:

Препуштајући поетској слици да сама за себе гради фантастичне светове, савремени песнички ирационализам напуштао је све више домен фантастичног и враћао се у дифузни и безоблични свет првобитног хаоса (Мишић II 1963: 55, 56).

У разматрању фантастичког жанра и чиниоца у савременој књижевности, превагу односи критика крајњих консеквенци надреалистичке поетике, и даље у нас наметане као нормативни оквир модерности, услед идеолошки повлашћеног места тога ексклузивног песничког табора у постреволуционарној југословенској држави. Кључне ставове начелног спора с надреалистичким поставкама писања Мишић износи у истом есеју и одузима право на ознаку фантастичног текстовима што су неразговетни производ „концептуалне пометње“, износећи притом оштар вредносни суд:

А мутна и пометена свест не може створити велику имагинативну уметност, већ само уметност чулне махнитости или егзистенцијалне тескобе (Мишић 1963: 56).

Критичар који је тачно десет година раније опонирао критичарским оптужбама против поезије „бесмисла и несмисла“ сада жестоко оспорава „мутну и пометену свест“, „уметност чулне махнитости“. У томе се свакако препознаје не само иронија позиције у коју је Зоран Мишић допао, не први пут, него и динамика самог књижевног развоја. Кад Мишић појачава диспут са ирационалистичком струјом модерне поезије, он већ има на уму да је, од негдашње конзервативне крајности, клатно добацило на сасвим супротну страну, једнако крајносну и непродуктивну. Будући да му је полемика „начин показивања сопственог становишта у датој књижевноисторијској ситуацији“, тако је и, на више места, одрешито указивао на модернистичке крајности. Тако, у есеју „Театар и поезија“ (1960), полазећи од Аполинерових ставова, осврт на театарске тенденције заснива на оцени да је сценска уметност изгубила „поетску

суштину“ и „функцију колективног медија“ приказујући „ситне страдалнике без мученичког ореола и визије избављења“ (Мишић 1963 II: 105). С друге стране, Мишић објашњава да је модерна поезија присвојила „колективне симболе који су некада били средство општељудског разумевања и интериорисала их, сводећи их на вербални ритуал, на неми егзотични разговор језика са самим собом“ (Мишић 1963 II: 116). Помињана „мутна и пометена свест“ и „егзотични разговор језика са самим собом“ два су наспрамна лица модернистичке ауторефлексије и знаци парадоксалног статуса модерне поезије – од неоформљеног и расејаног до густог и непрозирног смисла који се поезијом посредује.

Поводом Мишићевог проницања у сложену ситуацију песничке модерности, враћамо се излагању и самом закључку Мишићевог есеја „Хумор и поезија“ (1959). Хумор је овде разматран као прворазредни фактор модерности, чак до условног поистовећења дефиниције хумора с одређењем модерне поезије. Према Мишићу, хумор је не само начин изражавања него и „један облик интегралног живљења“, односно „поглед на свет, идеологија којој ће се не само поезија већ и свеукупна људска мисао подредити“ (Мишић II 1963: 125). Са разматрања песничких средстава, по Мишићевом неретком обичају, овде се говор о хумору преноси на шири духовни план, у име уверења да поезија дубински корелира с кретањима у култури. Хумор је крајњи изданак индивидуалистичко-рационалистичке побуне против универзалног поретка и крије „дубоку носталгију за духовним оздрављењем, за једним другачијим редом ствари где би нестало његове субверзивне моћи, где би се свет напокон могао озбиљно схватити“ (Мишић II 1963: 127).

Није, значи, Зоран Мишић најделатнију своју деценију теоријски исцрпео у одбрани и афирмацији двојице придошних лирских одабраника, нити му је концепт модерности сведен на тумачење поетичких одлика Попе или Павловића, ма колико они били репрезентативни аутори новог песничког таласа. Спремност да реагује „у датој књижевноисторијској ситуацији“ учинила је да, у текстовима из 1952. и 1953. године као противна страна, буде оглашена „лирика меког и нежног штимунга“ и „романтичарска реторика“, те му се, у јеку полемичког замаха и поларизације поетика, и Црњански указивао као „једна неоправдано запостављена прошлост, али ипак прошлост“. У тексту „О смислу и бесмислу, о лирици 'меког и нежног штимунга', о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света“ (1952) Мишић подсећа на вртешку књижевног живота чији је пратилац, на брзе измене вредносних тежишта и на иронију позиције критичара, нарочито у матици промена:



Прошло је тек две године откако сам, једном приликом, био приморан да на двадесет страна браним жуборење потока, облаке, тополе, галебове и сву осталу фауну и флору [...] од последњих насртаја конзервативно-ждановске идеологије (Мишић I 1963: 45).

Када у наставку каже да се „та идеологија здружила са малограђанским конзерватизмом тако темељито да их је немогуће разликовати“, Мишић прибегава полемичкој стратегији изједначавања супротстављених позиција на обезличену и обезвређену другост, а тако ће исто бити и у једном од финалних текстова *Критичке песничкој искуства* („Време јарости и игара“, 1969) у којем иронично описује атмосферу чији опис одговара ономе што ћемо тек називати „постмодерном стањем“:

Додајте поп-арту мало патетике, а соц-арту мало хумора, и видећете како ће две велике силе убрзо наћи заједнички језик у уметности [...] Оно што су радили личило је у почетку на скандал: изгледало је да их малограђанин неће хтети (Мишић 1976: 310).

Попини стихови, „елиптични и синтетични у исти мах“, признаје тада Мишић, губе понешто у „емоционалном интезитету и спонтаности“, али „замерити им недостатак спонтаности [...] то би било исто што и залагати се за *једну* концепцију уметничког стваралаштва која није и једина, и једино пуноправна“ (Мишић I 1963: 127). Макар колико Мишић био горљив у заступању или оспоравању одређених погледа, тешко да би могла опстати оцена да је реч о критичару „једне идеје и кратког даха“, чији су главни ослонци „догматизам вере и искључивост воље“ (Палавестра 2008: 497, 500–501). Без обзира што су полемички ерос и постављање контрастних појмовних парова препознатљива средства његовог есејистичког проседеа, Мишић се није утврђивао у некаквом суженом и искључивом концепту модерности, него је сасвим распознатљива линија нијансирања и обликовања обухватнијег и слојевитијег теоријског увида, подупирана актуелном песничком праксом. И пре текстова о првим збиркама Попе и Павловића налазимо код Мишића не само отклон од „сентименталне малограђанске лирике“ и романтичарске традиције, већ и разграничење између различних струјања песничког модернизма. Тако, у осврту на збирку Риста Ратковића, прво уочава песников искорак из „лаке мелодиозности“ наше просечне лирике – у говор ужурбан, попут телеграфа и у ритму машина, у „разговорну интонацију, без параде и декора“ (Мишић I 1963: 70), признаје „модернизовање поетске фактуре“, што је и сам, на трагу Винаверових међуратних и поратних идеја о „београдском говору“, истицао као новост. Потребну новост, али не и довољну за Мишићева мерила, јер се у таквим песмама-репортажама

„сажето и упрошћено“ стенографишу „рефлекси живописног паноптикума модерног света, брзи и пролазни“, докле критичар упире поглед на другу страну и на друкчије приступе и домете:

На другој су страни они за које је поезија значила дубљу ствар од космополитских бедекера, духовитих козерија, коктоовских виртуозитета и обешењаклука (Елијар, Сен-Џон Перс, Реверди, Растко Петровић). Они су учинили да поезија поврати 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 (Мишић I 1963: 70–71).

У наведеној оцени је смисаоно језгро књижевне аксиологије Зорана Мишића, према којој је одмеравао учинак песничке савремености, становиште чије су одреднице „преврат“, „откровење“, „мисаона, морална и сазнајна функција“. Још је одређенији на почетку познатог текста о поезији Миодрага Павловића („Сунчева светлост на стубу сећања“, 1953):

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 решењем (Мишић I 1963: 137).

Свакако да први од два поменута гласа, посебно у амбијенту српског поратног модернизма, припада надреалистичкој идеологизованој концепцији, а други се управо почео оглашавати новим песничким гласовима. Као и Винавер иза Првог светског рата – у „Језичним могућностима“, на пример, и не само онде – Мишић је критички фокус усмерио на тврдокорни „рационализам и псеудокласицизам“ једновековне српске песничке традиције (у предговору *Анџологији српске поезије*, 1956), али је убрзо на ред дошло и преиспитивање радикалног ирационализма, не пренебрегавајући ирационалне изворе поезије уопште.

Зато се Мишићу, пре одабраних песничких савременика, као парадигматична појава међуратног модернизма, указивао Растко Петровић, оличење стваралачког пута који, макар донекле, синхронизује овдашње и глобалне песничке налоге, мири слојеве наслеђа и слојеве савремености, спајајући их у „један велики људски интеграл“ – подсетимо се ове карактеристичне Мишићеве синтагме. На почетку есеја о Петровићу, овај критичар и поставља реторско питање о природи песничког чина (на које је иницијално морао реаговати Марко Ристић, као бранилац дисперзивне надреалистичке доктрине, у тексту „Зависи и не зависи“, који је узроковао текст „Шта је то косовско опредељење“):

Да ли је поезија једна надасве импулсивна, ирационална делатност, која превазилази литературу и придружује се другим спонтаним животним манифестацијама? Или је она свесно извојевана власт над сировом и аморфном материјом, победа стваралачке мисли над слепим нагоном, суштине над појавама и структуре над хаосом? (Мишић II 1963: 154)

Један или други одговор на Мишићево питање значио би опредељење за један од смерова модерне песничке авантуре, за глас „дезинтеграције“ или глас „синтезе“. Суд о Растку Петровићу сугерише за који одговор Мишић оптира:

Један од ретких наших песника који по повратку из Париза нису били изгубили чуло за националне традиције, он је, већ у првим својим песмама, приповеткама и чланцима, био на најбољем путу да оствари синтезу коју нико није био остварио, да измири крајности које се још ни данас не могу измирити: да приближи Исток и Запад у нама и повеже нашу прошлост са садашњицом. (Мишић II 1963: 165)

С друге стране, Ристићев вредносни поредак сасвим је обратно постављен, тако да одлике које Мишић високо вреднује, аутор есеја „Три мртва песника“ доводи у крајње негативан идеолошки и књижевни контекст (јер их не раздваја):

Превидети размак који дели Растка Петровића 'проклетог песника' од Р. Петровића чиновника краљевске амбасаде у Вашингтону, то значи бркати истину и лаж, Сопоћане и Тополу, Душана Васиљева и Милутина Бојића, откровење Растка Петровића и тамјан Момчила Настасијевића (Ристић 1961: 9).

Полемички дијалог са надреалистичким искључивостима у одређењу докле сеже домен поезије, Мишић води још од суздржаног осврта на Ристићеву *Књижевну њолишику* (1952), али нема истакнутог текста у којем међусобно неслагање није дотакнуто. У есеју о Растку Петровићу изазов опонентима био је двострук: Мишић директно оспорава надреалисте на примеру песника њима у основи блиског, признатог претече, али и човека јавно посвајаног као пријатеља, с неким помало бизарним патерналистичким односом. У таквом ставу према Растку предњачи Марко Ристић. У тексту „Три мртва песника“ обилно наводи Расткова приватна писма, уз накнадне надмоћне – слободно можемо рећи – егоманске коментаре о несрећном и збуњеном пријатељу, на чије вапијуће дуго писмо из Америке четири године пред смрт, по своме доста хладном признању, одбија да одговори. У светлу тога сазнања можемо боље разумети и алузивни смисао Мишићеве, свакако провокативне, реченице:

Растково осећање историјског континуитета и приврженост традицијама нису могли да одушеве његове пријатеље из надреалистичких редова, поготово од тренутка када је пошао путем друштвеног и политичког компромиса (Мишић II 1963: 167).

Анационалност и антикултурна оријентација надреалиста, за Мишића се, у тексту о Растку, испоставља као једна страна укупног књижевног проблема, наспрам друге, опозитне крајности, коју је, према приликама и вероватно личним уверењима, оспоравао и са идеолошким засенчењем:

Кључеви наших историјских и културних вредности били су у рукама конзервативне интелигенције,<sup>1</sup> која је већ деценијама била овлашћена да их тумачи у духу грађанског позитивизма, професорског ситничарства и мрачњачког шовинизма. Наша надреалистичка авангарда била је, опет, махом савршено равнодушна за све што није било записано у француским модернистичким прокламацијама, и никада није помишљала да би требало поћи, као Растко, Црњански или Момчило Настасијевић, за нашим националним, духовним и језичким особеностима (Мишић II 1963: 167).

Поред Растка, како видимо, у први план међуратног модернистичког тока Мишић смешта и два песника чија је „политичка коректност“ била начелно спорна, што је био и отворени и прећутни разлог за њихово послератно стратешко потискивање. Још у чланку „Нека критичари проговоре и о литератури“ (1951), насталом као реакција на осиромашену слику међуратне књижевности коју је дао (правоверни) Велибор Глигорић, Мишић опомиње да се „не цепају тако лако странице из историје наше литературе“, и наставља:

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 представници грађанске литературе (Мишић I 1963: 17).

Тројица међуратних лирских корифеја деле једну важну поетичку особину. То је, понављамо Мишићеве речи, стваралачко окретање „нашим националним, духовним и језичким особеностима“, а не њихово пуко подражавање или пак одсечно напуштање.

---

<sup>1</sup> Пет година раније, у чланку „За јединствени југословенски критеријум“ (1956) Мишић заступа слично формулисано мишљење: „Ослободити се заблуде да је конзервативна литература једини пуноправни наследник наших великих културних традиција. Многа савремена поетска и ликовна остварења јасно су нам показала да се неисцрпно благо нашег фолклора, које је доскора било скоро искључиво плен примитивистичког подражавања, може стваралачки применити и присвојити за модерну уметност“ (Мишић I 1963: 213).

Мишић је, као што знамо, уочавао дихотомије у књижевном и културном току, али је те расцепе настојао продуктивно превладавати. У томе је и било његово динамично опредељење, означено привилегованим појмом синтезе, помирења супротности. Почетком педесетих, пишући о збирци Бранка В. Радичевића („Једна књига лирских минијатура“, 1952), Мишић се залаже за проширење тематских и смисаоних лимита тадашње лирике, напомињући „да није све добро и тихо, домаће, скрушено и једноставно, да има около нас и пространијих видика од старих сокака“ (Мишић I 1963: 17). Опет, наредне године, кад пише познате текстове о Попи и Павловићу, објављује и чланак о Бранку Радичевићу, о „блиставом почетку наше уметничке лирике“, поводом стогодишњице песникове смрти („Бранко и ми“, 1953), на родоначелничком примеру песника „Ђачког растанка“, Мишић читава савремени наук да треба „сламати старе оквире и дотрајале обрасце“ и „са његовом младалачком упорношћу крчити нове путеве“, уводећи нијансу што ће му постати крунско становиште: „али на своме рођеном тлу, не нарамљујући уз туђе кораке, не тражећи себи духовне хране из туђих руку“ (Мишић I 1963: 103). За Мишићеву синтетичку мисао не може бити контрадикције када, скоро у исто време, сугерише отварање „пространијих видика од старих сокака“, с једне, и афирмише значај „рођеног тла“ у таквом подухвату, с друге стране. Мишић пригодни текст о Бранку не увршћује у завештајну *Критику њесничкој искуства*, свакако не због превазиђености изнетих идеја, него стога што их је употпунио у тексту „Три млада песника“ (1968), о модерним настављачима „стражиловске линије“ – Црњанском, Растку Петровићу и Дединцу. У том тексту коригује своје, на почетку заострене судове о нашој „мелодиозној“ лирској традицији, уз дискретну полемику (сигнализовану насловом) с текстом „Три мртва песника“, у којем Марко Ристић идеолошки покопава бивше пријатеље, живог Црњанског и упокојеног Растка. У закључку текста Мишић бележи:

Три млада песника, Црњански, Растко Петровић, Дединац, нису имали да захвале за своју песничку младост сиромаштву духа. Били су, сва тројица, песници светскога кова, духом уздигнути и интелектуално васпитани, окренути свету и светској култури; зато су и знали да оцене вредности наше властите културе. Ако су од културе каткада и бежали, то је зато што су је добро познавали. Били су природни, али нису били натурзенгери (Мишић 1976: 263).

Другим речима, извесни стереотип о Мишићу као промотеру тек једне поетичке линије, или „књижевне котерије“ (Палавестра), просто не одговара ономе што можемо јасно, на довољно места, прочитати у Мишићевом критичко-есејистичком делу.

Тема традиције није раздвојена од теме модерности, већ је саставни, чак одређујући сегмент Мишићевог разматрања поезије, наспрам антитрадиционализма надреалиста. Мишић је постепено утврђивао опсег значења појма и природу модерног песничког односа према традицији, за разлику од свагдашњег „скоројевићког традиционализма“. „Ослобођен стега традиционализма, уметник није кренуо у прошлост и у далеке, туђе крајеве као на покајничко ходочашће, већ да би нашао нову потврду свог индивидуализма, стваралачке слободе, неприкосновености свог афективног живота“ (Мишић II: 138), објашњава Мишић у есеју „У изгнанству где се песник обрео“ (1960), што је сасвим у близини савремених херменеутичких погледа, схватању поезије као ослушкивања првобитног говора света (Хајдегер), или традиције као неизоставног дела нашег саморазумевања (Рикер). Тиме се критичар послератног српског песничког модернизма, као и сама поезија коју је пратио, распознаје у ширем духовном контексту епохе чији су делатни учесници. (Мада је био декларисани побуњеник против разних испољавања позитивизма, Мишић у есеју о Исидори Секулић не пропушта да прибави и додатну, природнонаучну потврду за реафирмацију традиције: „То осећање континуитета, временско-просторног релативизма и свеопште 'саобразности', које су нам физичари и антрополози тако јасно образложили, у литератури се тек одскора коначно утврдило“ (Мишић II 1963: 143).)

Јован Делић је, својевремено, Мишићев „разговор са традицијом што траје“, сажео у следећи, синтетички опис појма, подударан опису колективно несвесног: „Традиција није само пјесничко и филозофско, већ и митско и психичко наслеђе. Традиција је преко мита и преко снова продрла у наш психички свијет.“ (Делић 1977: 11) Све одреднице које Делић помиње Мишић је разлагао у својим шире и уже тематски заснованим есејима. Линија разлаза између надреализма и модернизма који је Мишић подстицао, била је у томе што је индивидуалном искуству претпостављао дубље, колективно искуство. „Бити различит од других значило је све више бити неприступачан другима“, говори Мишић у есеју „Песничко и митско искуство“ (1967), „Тражећи себе, песник је био на путу да изгуби способност споразумевања са људима.“ (Мишић 1976: 209) Померање од Фројда ка Јунгу, од надреалиста ка поставангардној синтези, непосредно је исказано у наведеном позном тексту:

Из развалина су се помаљале митске праслике света, које и данас разазнајемо на својим уметничким творевинама [...] Открио их је, коначно, и у сновима, када се осведочио да у њима нису сублимисане само телесне жудње, већ и памћење човечанства (Мишић 1976: 209–210).

Већ у првом значајном тексту Мишићеве одбране модерног концепта поезије, „О смислу и бесмислу...“, поводом примедба на „не складне и дисонантне склопове“ нове поезије, Мишић скреће пажњу да „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, и који је данас, као некада Дантеов или Расинов језик, доиста један на свим језицима“ (Мишић I 1976: 34). У истом тексту Мишић подупире сопствено становиште речима Андре Малроа које издвојено цитира: „Геније прошлости – не ове или оне школе, већ *целе* прошлости! – није ушао у нашу културу против модерне уметности; он је ушао заједно с њом, и једним истим замахом“ (Мишић I 1976: 48). На више места у тексту „О смислу и бесмислу...“ Мишић варира мисао „о јединствености уметничке мисли кроз све векове“ (поникло „у једном разједињеном свету“), или о томе „да је на свим језицима света једно чекам и једно тражим и један мисао у уметностима“, мисао сасвим сродну надлазећем структуралистичком теоријском сазвучју, пре свега у трагању за универзалним структурама људског ума путем упоредног истраживања уметничких дела (Нортроп Фрај), или блиску визији Ролана Барта о „великом митском писму“, којим „човечанство испитује своја значења, то јест, своје жеље“. Како је текла динамика развоја Мишићеве критичке мисли, тема традиције односила је све више простора, тако да одељак „Поезија и традиција“, сачињен од више изврских есеја, одреда објављених око шездесете године, заузима привилеговано, епилошко место другог тома књиге *Реч и време*.

Ипак, у средишту Мишићевог занимања за актуелне проблеме наслеђа било је питање односа српске поезије према националним традицијским изворима. Ту је подтему, као нарочито трауматичну, провлачио и подвлачио у текстовима током кључног десетлећа своје критичке активности, да би најдраматичније и најекспресивније био изнесен у тексту „Шта је то косовско опредељење“, где је општи тон излагања – иначе код Мишића обележен патосом – посебно подигнут:

Али, треба ли се уопште чудити том нашем чуђењу, када знамо колико се неспоразума нагомилало око наших традиција? Нас је прошлост проклела двоструком клетвом: удаљила се од нас, а није нам дала да из ње изађемо, лишила нас је свога богатства, а оставила нам своју тугу и немаштину. Тако је прошлост постала и остала наша чежња и наш стид; чежња за заборављеном колевком и стид због наше заосталости, ругобе и незнања (Мишић II 1963: 170–171).

Ако је већи део претходне деценије трајала спорадична расправа нижег интензитета између две концепције модернизма у српској књижевности – а то се може лепо пратити у бројним Мишићевим изјашњавањима о надреализму – онда је овакав фронтални судар Зорана Мишића и Марка Ристића (чији је повод неслагање око обострано цењеног Растка Петровића) био прилика за сажимање разрађене програмске платформе поетике *синџезе* наспрам поетике *дезинџирације*, полазишта поставангардног тока српске поезије, чији су песнички резултати убедљиво посведочени код Попе, Павловића, Миљковића, а на трагу Црњанског, Растка и Настасијевића. Реч је, наиме, о стваралачком превладавању старе дихотомије између националне и европске културне доминанте, присутне и на почецима модерне српске поезије, на саставу између XIX и XX века – само што је позиција једног и другог пола сада била измењена, упливом тоталитарне идеологије, на штету националног чиниоца. Једна од Мишићевих смисаоно истакнутих реченица једнако упозоравајуће одјекује у миљеу културне политике пола века после:

Ако се данас присећамо косовског опредељења, то је зато што смо, у својој превеликој журби да се приближимо европској култури, заборавили да и наша традиција чини део те културе. Отварајући се модерном свету, као да смо заборавили на себе (Мишић II 1963: 175).

Упориште за овакво гледиште, у тадашњој политичкој акустици дисонантно, Мишић налази у ширем културном окружењу, посредно показујући инерцију и површност својих опонената: „Научени да одбацују традицију у име савремености, многи не опажају да је антитрадицијски став свуда у свету престао да буде савремен.“ (Мишић II 1963: 179)

Поменули смо да још у слову о стогодишњици Бранка Радичевића (1953) Мишић говори о кретању напред „не нарамљујући уз туђе кораке, не тражећи себи духовне хране из туђих руку“. У дискусији поводом десетог броја модернистичког *Дела* наглашава да „без дубљег поимања чињеница свога властитог духовног живота и своје националне културе не може се понирати у непознато“ (Мишић I 1963: 195), заговара потребу за активирањем националних митова и симбола, при томе помињући ишчилели мит о кнезу Лазару, Беле-кулу, али и Сутјеску. Исто понавља и развија у тексту којим је требало нашу поезију представити француским читаоцима, с присутним ламентом на „зао удес малих литература“:

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, Беле-Кули



или Сутјесци могу да стану у ред најуниверзалнијих општепризнатих симбола (Мишић I 1963: 170–171).

Свест да се обраћа читаоцима изван српске и заједничке југословенске културе узрокује и за степен одмакнутији поглед критичара при сагледавању националног песничког развитка:

Очевидно је да приврженост фолклорним, локалним и другим живописним језичким или музичким елементима постаје све погибљивија. Али тежња за апстрактним, коју све више запажамо у модерној поезији, не прети ли да је одведе претераном 'интернационализовању', отклањању сваког националног обележја, како у садржајном, тако и у језичком погледу? Једна поезија која хоће да буде заиста универзална не сме никада да заборави своје националне корене (Мишић I 1963: 176).

Питање корелације апстрактног и конкретног у поезији, као и локалног и свакодневног колорита, лексичког и мелодијског, заокупља Мишића још зарана. Али, ни онда не даје безусловну предност урбаном у односу на непревладани фолклорни тон, нити прозаизмима наспрам поетизама, очекујући од нове поезије „дубља сазнања о животу“, а не само „модернизацију поетске фактуре“. У есеју „Језик и поезија“ (1955) уочава неповољне стране новог песничког језика, којем је и сам склон:

Тај заједнички поетски језик, плод многоструке повезаности савременог света, његове нове митологије, градске амбијентације, апстрактног изражавања и многих других чинилаца, свакако је драгоцену аквизицију модерне поезије, али је и њена стална латентна опасност. Она га стиче по скупу цену одрицања од многих својих националних језичких особености (Мишић II 1963: 69–70).

И на овоме, основном питању развитка модерне српске поезије, Мишић тежи мирењу различитих усмерења што се, у једном књижевноисторијском часу, могу и сучелити као конфликтна, као што је био случај почетком педесетих, када је овај борбени критичар одбацивао „грађанске традиције, младе и зелене“ да би изнашао „најдубља предачка врела“:

Основни је циљ наших савремених песника, и њихова највећа брига, да дођу 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; који ће исто тако – а та се тежња повезује са претходном – да се користи богатим и плодотворним изворима народног говора, његовим ритмовима, интонацијом, мелодијом и лексичком грађом, не падајући при том у ропско и плитко подражавање фолклорним обртима (Мишић II 1963: 70).

Оцењујући да се надреализам није остварио у језику, Мишић опет успоставља разлику између површинског и дубинског приступа, између откривања „најдубљих извора ирационалног“ у језику и прости „игре речи“. Високу оцену остварености од Мишића добија Дединац, поводом чије *Јавне ишнице* бележи у *Анџологији српске поезије* (1956): „Ретко који надреалистички текст да је тако изворно наш: и језиком, и симболиком, и мелодијом“ (нав. према: Мишић 1983: 208). Уопште узев, есеји „Језик и поезија“ и „Шта је то косовско опредељење“ можда највише у себи садрже одлике неформалног програма вероватно најпродуктивнијег тока послератне српске поезије – премда слично можемо утврдити и за читаву, заокружену целину есејистичко-критичког двокњижја *Реч и време*. Ова књига јесте, у довољној мери, и склопљена да буде програмског карактера.

У есејима писаним током педесетих и почетком шездесетих, Зоран Мишић је стожере националне књижевне прошлости ишчитавао из угла савремених песничких стремљења и изазова. Бранка Радичевића је означио као „залогу спонтаности“ српске лирике, а одређење спонтаности било је високо вредновано у поетичким захтевима, рецимо, надреалиста. Песнику чији је рефренски стих „Међу јавом и мед сном“ преузео као своју лозинку – и у наслову једног есеја и у називу чувене Нолитове едиције чији је био уредник – наменио је још важнију улогу у подухвату личне реконструкције традицијског пантеона:

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 (Мишић II 1963: 49–50).

Костић се, опет, дубље ослања на Његоша, чији активистички принцип Мишић неизбежно препознаје и прихвата у лику своје друге, често понављане лозинке, за овога критичара важеће и унутар и ван песничког текста:

Од Његоша и народне поезије преузео је Лаза Костић етички принцип: нека буде што бити не може, дајући му ново естетичко и филозофско значење у оном покушају формулисања једне дијалектичке синтезе (Мишић II 1963: 51).

Пишући о Исидори Секулић, суд о њеној књижевној врлини износи у формулацији којом обнавља сопствени програмски налог себи и други-

ма: „Исидора Секулић умела је да говори оба језика, и наш и универзални, а да то буде један исти глас“ – да би наставио коришћењем „дихотомијске схеме“ што надвладава нелако спојиве концепте:

Она је била једини традиционалист коме су најмлађе генерације веровале и једини модерни есејист који није раскинуо са традицијом. Може бити да се тако што у другим литературама, старијим од наше, само по себи разуме. Велики је то подвиг овде, где се време ужурбало и не трпи застанке, где старине немају благотворну патину векова, јер смо их немилице рушили, где традиције тако често чувају примитивци, а новине доносе ветропири (Мишић II 1963: 145).

Памфлетски јарка поента о примитивцима и ветропирима, сама по себи је ефектна, али значи и удео живог, колоквијалног елемента у говору о књижевности што, нужно, ресурсе за сопствену обнову налази у подручју животне реалности и њеног говора.

Завршни нагласци у Мишићевој модерној артикулацији косовског опредељења, с поетском сугестивношћу, представљају суму његовог разумевања националне традиције, чији говор сједињује глас „наш и универзални“ и сведочи „велики људски интеграл“, „митско писмо“ или „велики код“, у којем се сви и свуда могу препознати, а битна противречја надићи:

Косовско опредељење је највиши етички принцип који је, уручен нам од Грка, постао наше историјско искуство. Али, у њему је сажето исказан и онај древни закон укидања супротности који се од Хераклита до данас објављује свету. Небеско царство коме се кнез Лазар приволео, то је она врховна тачка духа на којој се, према Бретону, разрешују све противречности, где, писао је Лаза Костић, нестају оне несразмерне разлике температуре у васељени и венчавају се сан и јава, где је Дис угледао оне очи изван сваког зла, а Растко Петровић свог Великог друга. (Мишић 1963: 174–175)

Када прочитамо овако смисаоно сабијено финале једног есеја – а код Мишића је такав начин правило а не изузетак – помислимо да га је могао написати, нпр. Миодраг Павловић или неко други од врсних песника културе. Тако у свом портрету пријатеља Павловић Мишића и карактерише:

Мишић је био ближи уметнику него теоретичару, још ближи оном, данас ретком, типу мислиоца који мисли интегрално, логиком и сензибилитетом, маштом и зебњом, чежњом и одушевљењем (Павловић 1978: 6).

Новица Петковић, такође, говори о изразитим песничким особинама Мишићевих есеја:

Та се синтетичност Мишићевих текстова може да пореди са песничким, не са критичко-теоријским саставима. Кратак Мишићев есеј и поседује високу меру изворнога књижевног, поетско-језичкога обликовања (Петковић 1978: 190–191).

Да ли да овде говоримо о мањкавости, недопустивом мешању одељених жанрова, или овакав пример можемо повезати са општијим појавама у модерној критици? Довољно је, чини се, подсетити на речи Ролана Барта који запажа, од Малармеа наовамо, једно значајно преуређивање простора књижевности, при чему се мењају „преплићу и изједначају две функције писања – песничка и критичка“ (Барт 1979: 193). И писац и критичар се, наставља Барт, налази „у истом тешком положају у односу на исти предмет – језик“ (Барт 1979: 194). Вишестрани проблем језика српске књижевности после Другог светског рата, али и у самом теоријском одређењу модерности, као што знамо, одиста је био једна од првих Мишићевих преокупација, тако да је речено преплитање двају функција писања и са те стране објашњиво. Јован Христић, и сам практичар обе функције писања, у студији *Облици модерне књижевности*, даје виђење које такође прецизније ситуира Мишићев критичко-есејистички стил у оквирима обухватнијих књижевних промена, померања жанровских граница:

Критика престаје да буде периферна, успутна, изведена или секундарна активност која стоји по страни од уметности и чији је однос према уметности посредан, не сувише чврст и најчешће сасвим случајан. Могло би се рећи како је она вероватно највиши израз наше данашње идеје о уметности, основни тип стваралачке активности нашег времена (Христић 1968: 145).

Напокон, и сам Мишић, у свом доцнијем тексту „Песничко и критичарско искуство“ (1965) поставља као тежњу „коначно зближење песничког и критичарског искуства“ (Мишић 1976: 202), у време када је на врхунцу био и пројекат установљења критичког метајезика раздвојеног од језика књижевности.

Поред патоса афирмације, критичко-есејистички говор Зорана Мишића обележен је и посве опозитним тоном, иронијом, која прелази у пародијски однос, када су предмет бављења остварења према којим нема склоности, на шта је Радивоје Микић указао (Микић 1977: 126). Ролан Барт, у већ цитираном тексту „Критика и истина“, критици свесрдно препоручује иронију: „Можда је она једини озбиљни говор који јој стоји на располагању, све док статус науке и језика није јасно утврђен.“ (Барт 1979: 179) Како било, иронијским дискурсом су исписани почетни

текст збирке *Реч и време* („Свако нека зна шта хоће“, 1951), бројне деонице свих других текстова, као и неки од завршних текстова сумирајуће *Критичке јесничкој искуства*, рецимо „На вест о смрти човековој“ (1969) и „Време јарости и игара“. У првом поменутом тексту, писаном пред велики песнички преокрет, Мишић алузивно дозива Винаверове „пантологијске“ стихове у критици безличне и неодважне поратне књижевне савремености. Дотле, поменути текстови с краја шездесетих година реферишу, такође са густом мрежом алузија и реминисценција (с данашње тачке искуства довољно разазнатљивих) о глобалним кретањима уметности и људске мисли, што разарају, растачу модерну, динамичну визију духовног јединства и интегративности за шта се Мишић залагао у критичкој пракси. Текст „На вест о смрти човековој“ обликован је као интелектуална парабола, сиже смештен у имагинарни Хуманополис. Поступак алегоризације, наговештен у тексту „У изгнанству где се песник обрео“ (1960), који је ипак остао у границама есеја, овде је примењен да сликовито резимира путању Мишићевог критичарског „индивидуационог процеса“. Суморну визију скорог распада хуманистичких вредности у раздобљу „велике неодређености“, завршну реч судара између преобученог нихилизма и заштитничке традиције, Мишић није могао да не поентира живом трагичком сликом „косовског опредељења“, како га је растумачио. Јер, на сам крај универзалне параболе о смрти „човека и богочовека“ Мишић поставља слику обликовану националним песничким предањем. Лик песника, теретно запитан пред општом деструкцијом – читамо с краја текста „На вест о смрти човековој“ – у околностима предоченог незнања доведен је на полагање последњег испита, у којем се има определити:

Понекад, кажу, отвара књигу која сама проговара: 'Ко ме ћеш се приволети царству? / Или волиш царству небескоме? / Или волиш царству царству земаљскоме?' али једва разуме смисао тих речи. Где су сада царства која су му се некада нудила? Где су његове 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 до век лута по том пустом, вечитом пољу Косову и призива њихове сени (Мишић 1976: 304).

Поред Попиног „Косова поља“ („Поље као ниједно / Над њим небо / Под њим небо“), или Миљковићевог „Слуге Милутина“ („Госпо моја, бије / Свако у свом мраку изгубљене битке“), и не само њих, равноправно стоји и Мишићево „вечито поље Косово“, свеважећа представа људског егзистенцијалног попришта (уједно губитног и добитног) оличена централним топосом националне песничке традиције. Ту је представу Мишић изградио у садејству обе стране свога писања, критичке и криптипес-

ничке, сасвим у духу Бартових речи које и остављамо за крај: „Критика је само један тренутак историје у који улазимо и која нас води јединству – истини писања.“ (Барт 1979: 214) Мишић је, патетично речено, сведочио свест о тренутку историје чији је актер, умно и срчано служећи идеји људског духовног јединства и заокруженој истини свога писања, потврђиваној и оснаживаној у највишим дометима српске поезије XX века.

## Литература

### I

- Мишић I 1963: Зоран Мишић, *Искушења поезије. Реч и време I*, Београд: Нолит.  
 Мишић II 1963: Зоран Мишић, *Песничко искуство. Реч и време II*, Београд: Нолит.  
 Мишић 1976: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.

### II

- Барт 1979: Ролан Барт, „Критика и истина“, у: *Књижевности, митологија, семиологија*, прев. Иван Чоловић, Београд: Нолит.  
 Вуковић 1978: Ђорђе Вуковић, Зоран Мишић, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, зборник, ур. С. Лукић, Ђ. Вуковић, Ј. Христић, Београд: Нолит.  
 Делић 1977: Јован Делић, „Разговор са традицијом што траје“, Београд: *Књижевна реч*, год. VI, бр. 76, 10. IV.  
 Лалић 1978: Иван В. Лалић, Зоран Мишић: „Реч и време“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, зборник, ур. С. Лукић, Ђ. Вуковић, Ј. Христић, Београд: Нолит.  
 Микић 1977: Радивоје Микић, „Критичар Зоран Мишић (1921–1976)“, Београд: *Књижевна критика*, год. VIII, бр. 1.  
 Павловић 1978: Миодраг Павловић, „Критичар Зоран Мишић“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, зборник, ур. С. Лукић, Ђ. Вуковић, Ј. Христић, Београд: Нолит.  
 Палавестра 2008: Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том II, Нови Сад : Матица српска.  
 Петковић 1978: Новица Петковић, „Мишићев прилог развоју српске поезије“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, зборник, ур. С. Лукић, Ђ. Вуковић, Ј. Христић, Београд: Нолит.  
 Ристић 1961: Марко Ристић, „Зависи и не зависи“, Београд: НИН, год. XI, бр. 568, 26. 11.  
 Христић 1968: Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд: Нолит.

Dragan Hamović

CONCEPT OF MODERN POETRY IN CRITICAL THOUGHT  
OF ZORAN MIŠIĆ

Summary

The paper deals with the development of the concept of modern poetry in essays by Zoran Mišić from 1950s and 1960s, especially with the affirmation of modern awareness of the tradition and national symbols in Serbian poetry after World War II.





ПРЕДРАГ ТОДОРОВИЋ  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## ЗОРАН ГАВРИЛОВИЋ: ИЗМЕЂУ ЕСТЕТИЧАРА, КРИТИЧАРА И АНТОЛОГИЧАРА\*\*

**Апстракт:** Рад ће се бавити неколиким аспектима критичарског рада Зорана Гавриловића, књижевног посленика чије заслуге за нашу културу још нису довољно валоризоване. По вокацији био је филозоф, по професији професор естетике на катедри за Општу књижевност Филолошког факултета, и у том двојству се налази један од кључева за разумевање његовог дела. Јавивши се у нашој књижевној критици почетком педесетих, објавивши прву књигу *Ијолић Тен: студије и есеји* још 1954, Гавриловић ће у следећим деценијама оставити неизбрисива трага као тумач пре свега српске поезије, али и прозе, и као антологичар (*Антологија српској љубавној џесништва; Антологија српској родољубивој џесништва*, обе објављене 1967). Полемичар, није се либио да улази у књижевне расправе, бранећи своје ставове и позиције критичара и књижевног историчара. Ерудита, лако је и надахнуто баратао знањима из историје естетике, поетике, књижевности, филозофије, често на граници рационалног, препуштајући се импресионистичким тоновима у интерпретацијама књижевних дела. У нашем тексту покушаћемо да дамо синтезу Гавриловићевог критичарског рада, заснивајући наше тумачење првенствено на његовим књигама.

**Кључне речи:** Зоран Гавриловић, естетика, теорија књижевности, књижевна критика, транспонована субјективност, критичари, антологија

Зоран Гавриловић спада међу оне културне посленике који су значајно обележили српску књижевну мисао друге половине двадесетог века. Аутор је неких десетак књига посвећених, углавном, српским песницима. У распону од преко четрдесет година, од прве објављене књиге *Ијолић Тен: студије и есеји* (1954), до последње *Неизвесности. Оледи и кришике* из 1985. године, Гавриловић је обогатио нашу књижевну критику и есејистику. Паралелно се константно бавио тим двома активностима: писањем критика о књигама писаца, било прозним било поетским, или студија и огледа о појединим писцима и њиховим делима.

---

\* teostef@eunet.rs

\*\* Текст је настао у склопу пројекта ОН 178008 „Српска књижевност у европском културном простору“, који финансира Министарство просвете и науке РС.

По струци филозоф (Гавриловић је дипломирао филозофију на Филозофском факултету у Београду), поставши професор на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета, предавао је естетику. И ми смо имали среће да будемо један од његових студената. Сећамо га се онако разбарушеног, боемски расположеног, као једног од оних који никад нису свирали по устаљеним академским нотама. Његови часови су били тренуци епифаније, чисте импровизације и надахнућа. Кад га није било (надахнућа), није било ни часова. Али кад би се све наместило како треба, то се памтило. Радо је излазио у сусрет нашим жељама да нам се час одржи ван зграде факултета. Кафана или Калемегдан, у зависности од времена и годишњег доба, били су место тих неформалних предавања не само знања, већ пре свега духа Зорановог – београдског, мангупског, ерудитског, чиме се приближавао својим узорима, античким Грцима, филозофима који су подучавали своје ученике у шетњи природом. Памтимо једну његову бравуру, кад нам је говорио о античким поетикама, то јест о науци о лепом старих Грка, чију је цивилизацију и свеколика достигнућа изузетно ценио. Цитирамо, по сећању: „Замислите само оног клошара Апостола Павла, кад се нашао подно Акропоља, на Агори, окружен свим тим ученим људима, како расправљају о темама њему непознатим и страним. И његово осећање док гледа све те величанствене грађевине атинске, у тој колевци европске културе.“ Значи, умео је да шокира апсурдом или парадоксом. Често циничан до разорности киселине која растаче све пре собом, све је умео вешто да упакује у шалу, досетку, и да разоружа својим смехом. Нестандардан у сваком погледу, остаје у памћењу оних којима је проси-пао своје бисере знања<sup>1</sup>.

Или како ће то о њему рећи Предраг Палавистра у свом капиталном делу *Историја српске књижевне критике*:

<sup>1</sup> Зоран Гавриловић (1926–1990), рођен у Београду. Дипломирао је на Филозофском факултету (одсек за филозофију) 1951. Књижевном критиком се бавио од 1952. године. Поред већег броја студија, есеја и критика објавио је следеће књиге: *Hypolite Taine. Studije i eseji*, Kultura, Beograd, 1954; *Kritika i kritičari*, Rad, Beograd, 1957; *Og Voјислава до Дуса*, Полит, Београд, 1958; *Srpska moderna*, Svjetlost, Sarajevo, 1960; *Анџологија српској родољубивој њесништва*, Рад, Београд, 1967; *Анџологија српској љубавној њесништва*, Рад, Београд, 1967; *Uočavanja. Američka i jugoslovenska misao o književnosti između dva rata*, Prosveta, Beograd, 1970; *O kritici*, Minerva, Subotica, 1975; *Zapisi o srpskim pesnicima*, Slovo ljubve, Beograd, 1977; *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*, Narodna knjiga, Beograd, 1985. Био је професор естетике на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, уредник у разним књижевним часописима и издавачким кућама.

У генерацијама послератних критичара, поред Зорана Мишића и Борислава Михајловића Михиза, међу првима се запаженим наступом огласио Зоран Гавриловић (1926–1990), млађи критичар који се није јављао у сезони тврдог стаљинизма, све до југословенског раскида с Коминформом. Први пут се, под заштитом Милана Богдановића, јавио у „Књижевним новинама“ 1952. године, у тек започетој „борби мишљења“, која се водила под будним оком владајуће партијске номенклатуре. „Књижевне новине“ су тада стајале насупрот листу „Сведочанства“, око којег су се окупљали бивши надреалисти и либералнији левичари из кругова партијских сапутника. Међу партизанским и скојевским „младим писцима“, где је било даровитих људи и добрих песника, нови критичари су се ретко чули и били сасвим неприметни (Палавестра 2008: 513).

## 1.

Али вратимо се теми овог рада, Гавриловићем књигама и његовом доприносу књижевној науци у Србији. Осим две, о којима ће бити говора доцније, све су листови посвећене српској књижевности или књижевној критици. Те две, у којима ће се бавити темама стране књижевности,<sup>2</sup> значи избором есеја Иполита Тена, и занимљивом и јединственом поредбеном методом америчке и југословенске науке о књижевности између два светска рата, јесу излети у ткиво стране теорије књижевности. Зашто је то тако можда може расветлити следеће исповедање Гавриловићево на једном од предавања:

Као млад, тек сам дипломирао, заносио сам се тиме да ћу писати студије о великим страним писцима. Волео сам Бодлера, али кад сам се затекао у Националној библиотеци у Паризу и видео шта су све већ Французи написали и објавили о њему, ту количину књига, рекао сам себи: ко си ти да се усудиш да пишеш било шта о Бодлеру, види шта су све други написали! И тако само одустао.

Да ли је то срећна околност или не по српску културу, не можемо знати до краја. Пред нама је део резултата те одлуке, наизглед радикалне, да се Гавриловић окрене домаћим темама.

<sup>2</sup> Управо прва објављена књига *Hyppolite Taine. Studije i eseji*, Kultura, Beograd, 1954, кроз Гавриловићев избор текстова, говори о једном од знаменитијих француских филозофа, историчара, теоретичара уметности, књижевног критичара деветнаестог века, који је био под јаким утицајем позитивизма и заступао претежно детерминистичка схватања историјских и уметничких појава. Друга је књига *Uočavanja. Američka i jugoslovenska misao o književnosti između dva rata*, Prosveta, Beograd, 1970, што је заправо прерађена Гавриловићева докторска дисертација, одбрањена исте те 1970. године.

Два су пола Гавриловићевог бављења српском књижевношћу, рек-ли смо. Неколико књига бави се српском књижевном критиком.<sup>3</sup> У књизи *Kritika i kritičari* писац се бави следећим именима српске критике: Светиславом Вуловићем, Љубомиром Недићем, Богданом Поповићем, Јованом Скерлићем, Ђорђем Јовановићем и Миланом Богдановићем. Респектибилан избор, који говори и о Гавриловићем личним афинитетима према појединим критичарима. У уводном тексту „О критици“ аутор објашњава овај и овакав свој избор, али и даје неку врсту своје критичарске поетике.

Критику је, као и сваку духовну активност уосталом, могуће испитивати из више аспеката. Са ког ће се гледишта она посматрати, зависи пре свега од намера испитивача; али ма који метод употребили, доћи ћемо увек на проблем синтезе; јер, ниједна ваљда делатност није у себи тако противречна, до прскања растегнута између крајности, као критика. Већ основни распони: рационално-емотивно, апстрактно-конкретно, који чине основу критике, приморавају човека да их, рашчлањујући, непрестано спаја, да их, умртвљујући анализом, непрестано оживљава у тоталитету (Gavrilović 1957: 5).

Пишући посебно о односу критике према уметности и естетици аутор прави јасну дистинкцију између уметности која је „услов и узрок постојања критике“ (Gavrilović 1957: 7), и критике која је „била откривање и рекреирање уметничког дела“ (Gavrilović 1957: 7), те закључује: „Тиме се одмах доказује и њена инфериорност према уметности и зависност од ње“ (Gavrilović 1957: 7). Критика је, по Гавриловићу, само „нужни секундарни пратилац уметности“ (Gavrilović 1957: 7). Илуструјући то своје становиште он каже: „Корнеј и Расин су створили класицизам, а не Боало.“ (Gavrilović 1957: 10) Ипак, Гавриловић признаје да „сваки литерарни стил, правац, школа, имају своју критику и своје критичаре“ (Gavrilović 1957: 10). Јер „критичар који би све стилове примао и разумевао не би био критичар, него културни дилетант“ (Gavrilović 1957: 11). Ови ставови нас поново враћају на одлуку Гавриловића да се бави

<sup>3</sup> Прва од те две јесте *Kritika i kritičari*, Rad, Београд, 1957, којој у поднаслову стоји *Knjiga prva*. У Напомени на крају те књиге стоји: „Ова књига претставља прву од намераване три књиге којим мислим да обухватим основни ток развоја српске књижевне критике. Шесторица критичара претстављају, по мом мишљењу, пунктове онога развоја који је завршен пред Други светски рат. Друга књига ће обухватити други, импресионистички и субјективистички ток у нашој критици, који се завршава и достиже свој врхунац у критикама некадашњих надреалиста. Трећа треба да обухвати савремену критику, тј. оне критичаре који се су после овога рата афирмисали.“ Можемо само констатовати, нажалост, да тај амбициозан план аутор неће остварити за живота, и да то није једини пут да неко најављено дело, после првог тома, никад не доживи свој наставак. Друга је *O kritici*, Minerva, Subotica, 1975.

готово искуљчиво домаћим темама и домаћим писцима, а да у средишту његовог интересовања буду песници и критичари. Јасно је из горе наведеног којима Зоран Гавриловић даје предност.

У другом делу свог уводног текста аутор пише о природи критике. Говорећи о теоријском или објективном моменту критике, он инсистира на томе да „критика никад није чиста импресија“ (Gavrilović 1957: 25).

[...] констатујемо да је сваки критички захват у уметничку материју пре свега анализа која проистиче из низа естетичких, значи општих, значи објективних принципа критичара који анализу врши. Тек се овде, коначно и потпуно, губи пасивни став критичара и његова улога добија своје право место. [...] Естетички суд је, тако, објективна подлога критике (Gavrilović 1957: 25).

Стигавши на тло своје омиљене области, естетике, Гавриловић ће дефинисати критику као „анализу уметничког дела засновану на објективности естетичког суда“ (Gavrilović 1957: 26) и закључити да је „критика естетички суд“ (Gavrilović 1957: 26). Али, говорећи о практичном и субјективном моменту критике, аутор каже: „Оно што критику издваја од науке и приближава уметности спада у сферу субјективног“ (Gavrilović 1957: 27). Јасно је и Гавриловићу да се, попут уметности, и критика измиче строгој научној дефиницији. Та неухватљива природа критике не може се „због своје емоционалне структуре потпуно подврћи хладним научним шемама и законима“ (Gavrilović 1957: 27). Ипак, и даље је за Гавриловића уметност та која је супериорнија од критике, што свакако не спада у епохална открића. Још од античких времена и хеленских поетика Платона или Аристотела важи тај примат.

Коначно, у делу увода посвећеном критици као друштвеном и моралном чиниоцу, аутор расправља о праву некога да доноси критичке, естетске судове о нечијем уметничком делу. Наводећи примере, по њему, ретких случајева песника који су истовремено били и даровити критичари и оних који то нису били, за позитиван узима Бодлера, а за негативан Симу Пандуровића. Цитирајући Балзаково гледиште да су „критичари они људи који су промашили у уметности“ (Gavrilović 1957: 32), Гавриловић тачно примећује да не постоје објективни критичарски критеријуми, који омогућавају непогрешивост у доношењу судова. Ипак, „уметност се кроз призму критике пречишћава и ослобађа талог ефемерности“ (Gavrilović 1957: 33). Гавриловић закључује да нам је критика ипак потребна, јер „директно педагошки утиче на свест људи“ (Gavrilović 1957: 37). Палавестра ће за овај увод рећи да је „то, у ствари, био први амбициознији оглед о природи и функцији критике, написан међу Србима после Другог светског рата“ (Палавестра 2008: 514).

После овог увода аутор ће у шест поглавља писати о наведеним именима српске књижевне критике која су по њему, свако на свој начин, стожерна и незаобилазна за историју српске књижевности. „Светислав Вуловић – крај једног развоја“ је прво од тих поглавља. Човек деветнаестог века, он је био апологета романтизма у нас, а његов највећи интерес био је везан за Бранка, Његоша и народну поезију, та „три сунца“ око којих се „окретала српска литература“ (Gavrilović 1957: 42). Међутим, Вуловић ће се бавити и другим писцима епохе романтизма, пре свих Ђуrom Јакшићем, о коме ће написати и своју најозбиљнију студију, као и Видаковићем, Богољубом Атанацковићем, Симом Милутиновићем. Вуловић ће писати и позоришну критику, бар у почетку свога рада, да би се доцније посветио есејистици. И тај сегмент његовог рада за Гавриловића је најзначајнији. Ту је он дао најбољи део себе, ту је његов таленат највише дошао до изражаја. Гавриловић примећује да ће Вуловић остати конзервативан у својим ставовима, везан за прошла времена и писце тих времена, да неће имати слуха за нова имена и нове појаве у српској књижевности (Лазу Лазаревића, Игњатовића). Као критичар бранио је лиризам, поезија је била стуб књижевности. Гавриловић закључује да је Вуловић од оних који „није успео у себи да измири емоцију и рационалну анализу“ (Gavrilović 1957: 46), што ће га одвести даље, у свет науке, филологије.

Тамо где је стао Вуловић, по Гавриловићу, наставиће Љубомир Недић, те ће тако бити насловљено и поглавље посвећено овом критичару „На почецима новог пута“. Иако је умро свега четири године после Вуловића, аутор сматра да у „нашој критици хронологија никако не пружа поуздана мерила“ (Gavrilović 1957: 69). Са Недићем „почиње једна нова фаза у нашој критици која ће са Скерлићем доживети свој врхунац: фаза модерне критике“ (Gavrilović 1957: 70). Према писцу ове књиге Недић је „најинтелектуалнији тип критичара кога је Србија икад имала“ (Gavrilović 1957: 71). Узроке томе, по Гавриловићу, треба тражити у Недићевим „личним наклоностима ка апстрактном мишљењу“ (Gavrilović 1957: 71). Он је по вокацији био философ, логичар по струци. Као млад професор философије Велике школе, наследивши на катедри Кујунџића-Абердара, није се много прославио. А онда Београд изненађује својим студијама *Из новије српске лирике*. У рационалним анализама, готово догматским, он се бави поезијом Змаја, кога ће озбиљно критиковати, признајући већу вредност једино његовој поезији за децу, прогласивши Каћанског за већег песника. Гавриловић јасно каже да је Недић у том свом суду озбиљно погрешио. Сличну грешку направио је просуђујући дело Лазе Костића. Најуспелија Недићева студија је о Војиславу Илићу, кога је очито највише ценио међу нашим песници-

ма. Ипак, Гавриловић Недићу признаје методичност, систематичност, бављење писцем а не човеком, померање граница наше критике на виши ниво.

Трећи у низу критичара којима се Гавриловић бави у овој књизи јесте Богдан Поповић, једно од највећих имена наше критике. У поглављу „Богдан Поповић – према естетизму“, аутор то и констатује.

[...] последња деценија XIX и прва нашег века претставља изванредно важан преокрет у нашој критици и теорији књижевности: један за другим, на сцену су ступали оснивачи модерне критичке анализе – Љубомир Недић, Богдан Поповић и Јован Скерлић – претстављајући, сваки понаособ, по једну карактеристичну естетичку варијанту (Gavrilović 1957: 107).

Поповићева критика „са својим осећањем за меру и склад“ (Gavrilović 1957: 108) представља за писца ове књиге „у естетичком смислу, корак даље у правцу естетизма“ (Gavrilović 1957: 108). Као професор опште историје књижевности на Великој школи, сматра се оснивачем модерне теорије књижевности. Осцилирајући између позитивистичког и социолошког схватања уметности, између утилитаризма и ларпурлартизма, он је по Гавриловићу често противуречан. У почетку заснивајући своју теоријску делатност на премисама једног Гијоа,<sup>4</sup> драгог и Скерлићу, Поповић ће га у свом еклектизму делимично напустити, окрећући се Раскину,<sup>5</sup> потом и Гранту Алену.<sup>6</sup> Без његове критике о Змају, Домановићу, Шантићу „наша би критика била лишена правих образаца једног прецизног и умереног става“ (Gavrilović 1957: 119). Поповићева *Анџологија* српске поезије поставила је образац за састављање свих будућих.

„Антологијом“ је не само задужио литературу свог народа већ је овим јединственим радом показао да има изванредно развијен смисао за компоновање, и да је био живо и потпуно скопчан са литерарним развојем свог времена. Без „Антологије“ српска би поезија била сиромашнија него што јесте [...] (Gavrilović 1957: 119).

Гавриловић сматра да је све што је вредно у Поповићевом опусу створено до Првог светског рата, тачније до 1912. године, а да све оно што

<sup>4</sup> Жан Мари Гијо (Guyau Jean-Marie, 1854–1888), француски писац познат као бриљантан стилист, филозоф, учио да је развитак живота циљ природе. Главна дела: *Безверје будућности*; *Нацрт науке о моралу без обавеза и без санкција*.

<sup>5</sup> Џон Раскин (John Ruskin, 1819–1900), енглески сликар и теоретичар уметности. Заузимао се за прерафаелите и Џона Тарнера, утицао на покрет Arts and Crafts као и на Modern style. Професор историје уметности на Оксфорду.

<sup>6</sup> Ален Грант (Allen Grant, 1848–1899), енглески научник, присталица Дарвинове теорије еволуције, писац, један од пионира научне фантастике.

је он стварао после тог периода не спада у високе домете. Једноставно, Поповићу је „литература после Првог светског рата измакла његовим естетичким принципима и прерасла епоху у којој је онда одиграо тако значајну улогу“ (Gavrilović 1957: 126). Наравно, то је период међуратне српске књижевности, у коме се модерна радикализује у авангарду, а познат нам је Поповићев став према модерним тенденцијама у уметности, његово негирање достигнућа модерне, његова одбрана класичних вредности.

Име Јована Скерлића до данашњих дана важи као једно од најзначајнијих, ако не и најзначајније име, српске књижевне критике. Стога ће поглавље посвећено њему Гавриловић насловити „Јован Скерлић – велика синтеза“. Или како то аутор каже:

Са Скерлићем допиремо да врхунца, до закључка једне епохе која је трајала шездесет година. У том размаку је он учествовао готово тренутак: једва нешто више од деценије. Али како је учествовао! Био је то махнит и готово увек прецизни рад, широко и смело продирање у све поре културног и политичког живота Србије, стално праћење све бурнијег књижевног живота и упорно хватање континуитета, токова историског развоја. Мало је људи у нашој културној историји који се могу похвалити да су тако много и толико добро урадили (Gavrilović 1957: 131).

Заиста, кратко је трајао тај прегалачки рад једног младог књижевног посленика. Резултати те златне деценије (1903–1914) су фасцинантни и непоновљиви. Скерлић је успео у ономе у чему његови претходници нису успели, ни „један конзервативни, иронични Недић, ни недовољно снажни Вуловић, ни уздржани естетa Поповић [...]“ (Gavrilović 1957: 132) Ученик управо овог потоњег, Поповића, најбољег професора књижевности кога је могао имати у тадашњем Београду, даровити младић је убрзо превазишао учитеља. После текстова по књижевним часописима, следе бројне књиге из историје књижевности: *Јаков Ићњашовић; Омладина и њена књижевност; Српска књижевност у XVIII веку; Светозар Марковић; Школско издање Историје српске књижевности; Историја нове српске књижевности*, као и девет књига критика *Писци и књије*. Не само количином написаног, већ пре свега квалитетом текста, Скерлић ће задуго остати непревазиђен у способности прављења синтезе, зналачки баратајући анализом дела. Гавриловић ће разматрати критичарску и књижевно-историчарску делатност Скерлићеву, подједнако ценећи обе, те ће закључити да су „српска литература до Првог светског рата и Скерлић постали синоними“ (Gavrilović 1957: 171).

Следећи на списку, обрађен је у поглављу „Ђорђе Јовановић – марксизам и континуитети“. Назвавши га „марксистичким Скерлићем“



(Gavrilović 1957: 176), аутор говори о њему, бившем припаднику надрелистичког покрета, комунисти који је робијао због својих политичких убеђења, као борцу за истину и правду, бранитељу реализма у уметности. Реализма који је у то доба, тридесетих година двадесетог века, био увелико превазиђен и готово заборављен од стране назначајнијих писаца, како код нас тако и у свету. Припавши тако табору оних критичара који су негирали модерну у књижевности, он ће најсветлијег трага, по Гавриловићу, оставити управо пишући о прошлости, о писцима из прошлих времена – Доситеју, Проти Матеји, Дису, Домановићу, Нушићу – између осталих.

Последњи, али не и најмање битан, јесте Милан Богдановић. У поглављу „Богаћење и продубљивање“, Гавриловић ће његову појаву и рад назвати „закључком“ до тад проученог развоја. Такође противник модернизма, и донкихотовски борац за класичне вредности у књижевности и уметности, Богдановић ће величати реализам, поезију нарочито. Под видним утицајима Леметра у писању позоришних критика, он се увелико базирао на естетичким принципима дела, готово никако на социолошким битностима.

Следећа књига Зорана Гавриловића која нас занима у овом сегменту нашег рада је *O kritici*, објављена 1975. У њој ће аутор покушати да да неку врсту синтезе свог вишедеценијског бављења књижевном критиком. У првом делу књиге он ће, у поглављу „Претпоставке“, писати о тешкоћама већ и самог одређења појма „критика“.

Очевидно је да та неодређеност положаја критичке и теоријске мисли има своје узроке у свету облика, као што је исто тако очевидно да је тај свет облика Јанус са два лица, лукавство човековог духа, његова илузија, подвала и подсмех свету, све у исти мах и све у истом делу (Gavrilović 1975: 6).

То протејско својство критике, једнако као и науке о књижевности, „мучи“ Гавриловића. Како дефинисати нешто што би да измакне дефинисању? Аутор се одаје свом логичком начину расуђивања, заправо враћа својим научним коренима, и ваљда првој љубави, философији.

Критика је чин који се мери својим садржинама; садржина тог чина и јесте највећа мука духу. Ни метафизичко размишљање о критици неће нас спасити од разговора о Уметности; а тај нас разговор стално враћа на полазну тачку: критика је неодређена у системима духовних вредности зато што припада уметности, њоме је изазвана, а самим тим бесповратно тоне у тајне односе између уметничког облика и уметности у питања

смисла и значења који омогућују или нагоне на естетичка размишљања (Gavrilović 1975: 6–7).

Скептицизам у вези са могућностима критике да се на ваљан начин носи са уметничким делом Гавриловић гради, извесно, на сопственим мукама у критичарском суочавању са песмом, романом или неким другим литерарним жанром. Да ли у критичком и критичарском бављењу литературом преовлађује извесност или неизвесност? По Гавриловићу „критика је једина духовна област у којој нема провере, или се те провере препуштају нечем другом што је ван ње саме: искуству, временском протицању, Историји“ (Gavrilović 1975: 7). Чак и та временска провера није поуздана, јер „ми никада нећемо моћи да реконструисамо шта је заиста мислио и доживљавао антички критичар, гледалац или слушалац“ (Gavrilović 1975: 8). Ако заиста нема решења, пита се аутор, „чему онда двадесет година бављења узалудношћу?“ (Gavrilović 1975: 8). Има ли излаза из овог лавиринта питања?

[...] ако нема коначних одговора, има простора у којима се може закључити са истом оном релативном извесношћу са којом се прима и доживљава једно уметничко дело. Од укуса и сензибилитета, до теоријског сазнања, дуг је пут. Али, на том путу постоје неки камени међаши, неки ослонци који искуству и знању пружају какву-такву сигурност. Критика је нестабилна у системима вредности али се и та нестабилност сажима у методе и поступке (Gavrilović 1975: 9).

Да ли је могућна икаква објективност критике, критичара? Шта значе и колико су тачни тако донети судови и оцене? Та вечита игра духа и савести, може ли дати исправне формуле, важеће за све писце, и сва дела? И за сва времена? Од Платона, још, сведоци смо таквих покушаја систематизације поетике, доношења ваљаних естетичких судова о уметности. У том кључу, изгледа, и за Гавриловића лежи одговор.

Естетика припада свету и системима рационалних категорија, па су њени закључци о односима између егзистенције лепог и уметничке репродукције, слагали се ми или не, закључци који припадају свету рационалног; у том случају критика може само да понавља и утврђује немоћ уметности као сазнања и тиме потврђује своју сопствену границу, далеко негде у подножјима филозофске мисли. Та група односа између филозофије, Лепоте, уметности и критичко-теоријске мисли, дефинитивно поставља проблем тако што теоријски своди критику на интерпретативну делатност, која само треба да потврди охолу супериорност естетичких категорија (Gavrilović 1975: 13–14).

Бавећи се у наставку текста неким могућим теоријским системима књижевне критике – егзистенцијалистичким, феноменолошким, позитивистичким, психоаналитичким, структуралистичким, марксистичким – аутор наводи примере појединих значајних имена науке о књижевности двадесетог века: Голдмана, Дубровског, Лукача, Ека, Томашевског, Велека и Ворена, између осталих. Ови пасуси представљају ауторов покушај сажимања неких сазнања књижевних теорија али, такође, казују и о одређеним сензибилитетима самог Гавриловића према појединим теоријским постулатима и њиховим творцима.

У наставку књиге *О критичи* аутор, у поглављу „Књижевност у системима вредности“, наставља са покушајем грађења сопственог система вредности књижевне теорије и критике. Писац тврди да „књижевност као систем има релативно јасно оцртане облике, па се многим својим особеностима одмах и релативно лако сврстава у један смисао, или један начин духовног изражавања [...]“ (Gavrilović 1975: 51). Књижевност, по Гавриловићу, има „једну од необично важних, да не кажемо пресудних улога у обликовању културе, односно самосвести једне нације“ (Gavrilović 1975: 52). Она има своју историју, нужност и законитости. Још је Платон схватао њену двојност: поезија је божанско надахнуће, али и опасност по поредак државе. Тај ирационални моменат књижевног, али и сваког уметничког дела, управо је онај елеменат који упорно одбија дефиницију неког тумача.

Говорећи о могућностима спољашњег и унутрашњег приступа књижевном делу, писац се опет бави историјом развоја европске естетичке мисли. У основи свега је античка грчка мисао о уметности, о лепом и истинитом. Констатујући да књижевност другим средствима изражавања и другим значењима прилази проблемима постојања него што то чини философија, Гавриловић ту дистинкцију објашњава појмовима – субјективно и објективно, рационално и ирационално. Тиме се јасно разликују наука, као што је философија, и књижевност као уметност. И једна и друга могу се бавити питањем морала, али ће песник, на пример Есхил, другачије од етичара тумачити Медејино децеубиство.

У поглављу „Транспонована субјективност: израз и синтеза двојства критике“ Гавриловић ће покушати да заокружи сопствена размишљања о природи критике.

Немогуће је, или бар тешко претпоставити да се сложени критички однос према свету уметничких облика, може теоријски исцрпсти до краја. Чињеница, са којом смо се већ сусрели, да критика, од аристотеловских па до наших дана, непрестано покушава да пронађе било какав, могући објективни приступ својим садржинама, то јест, књижевним делима, ука-

зује на то да имамо посла са дисциплином која ни у ком случају не може да буде, сама по себи, затворен систем, јер би тиме онемогућила своју сопствену природу (Gavrilović 1975: 103).

Може ли се клизаво тло објективности процењивања уметничког књижевног дела превладати писањем критика које би имале једнаке, или готово једнаке, уметничке вредности? Да ли је решење оно што су покушали импресионисти, да је „критички чин само једна посебна, особена ревалоризација, која исто тако има естетске вредности?“ (Gavrilović 1975: 106). По Гавриловићу, није. Он се поново враћа на двојство критике, инсистира на њеној ограниченој моћи да у потпуности, до краја, објасни неко књижевно дело. Поставља се онда и питање да ли је уопште у стању неко ко није уметник, ко се не бави артистичком креацијом, у стању да тумачи уметност? Ако је критика ограничених моћи, онда је то и теорија критике, у свом покушају да дефинише природу критике. У овим бескрајни апоријама Гавриловић филозоф поново наводи примере појединих школа критике: лингвистичке, импресионистичке, Нове критике, указујући на њихове предности и мањкавости. У покушају ближег одређења појединих појмова које уводи, Гавриловић објашњава термин „транспонована субјективност“. Он значи:

баш поступак, онај неизбежни ход критичког суђења који иде од првог таласовог додира на интелектуалну апстракцију, или критички суд, анализу, односно на разлагање тих првих додира. (...) у области уметности не може се претпоставити било какав аутентичан критички суд који не би у себи садржавао, као услов свог каснијег развијања у апстракцију, или у суд, субјективни тренутак спајања, оно ватрено укрштање са уметничким делом. Отуда термин транспонована субјективност свакако би, у овом смислу, био нешто срећније решење од термина објективности критичких судова [...] (Gavrilović 1975: 122).

Аутор поново указује на условљеност критике уметношћу: без ње она не постоји. Једнако тако постоји људска потреба, „прва велика глад људског духа да један ирационални свет преточен у облике, или један свет који се привидно нуди само као ирационалан подвргне теоријској мисли, односно да му открије законе и структуре“ (Gavrilović 1975: 126–127).

*Транспонована субјективност* јесте процес којим настаје и остварује се критика, односно она значи читав комплекс изузетно сложених односа које критика гради са светом уметности *прожимајући се* са њим и *раздвајајући се* од њега, у исти мах. Ово *прожимање* указује на вредносно, на сензибилно, креативно, на ирационалну страну односа; *одвајање*, пак, указује на рационалност критичарског поступка, значи на тренутак кад

критика почиње да посматра дело као објекат своје анализе, засноване на методу, објективним судовима и критеријумима (Курзив З. Г.) (Gavrilović 1975: 126).

Двојство је иманентно критици, и то је стара истина. Па да ли је онда могућа аутономност књижевне критике, пита се Гавриловић? Одредити јој место је „Сизифов посао“, каже аутор. Апсолутне аутономије, заправо, нема. Али, књижевна, уметничка критика, по аутору, јесте аутономна духовна област. Упркос, или баш захваљујући том двојству. У закључивању првог дела књиге *O kritici* Гавриловић се поново враћа на терен естетике. У одређењу неких њених појмова он се фокусира на поједине делове књиге, сажима их у пасусе, у краће форме. Заправо, закључка нема, све остаје отворено, флуидно, уопштено.

Други део књиге *O kritici* посвећен је, како то аутор каже, „провери закључака“ (Gavrilović 1975: 171). А она се састоји у поновном враћању на тему српске књижевне критике, на примерима тројице критичара: Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића. Сва тројица су већ нашла своје место и у првој Гавриловићевој књизи, о којој је било речи, *Kritika i kritičari*, једном од његових најранијих дела. Ово понављање је, према аутору, само провера оних теоријских постулата постављених у првом делу књиге. Есеји о овим критичарима су измењени и допуњени, у односу на оне првобитно објављене. Нећемо се бавити тим изменама, осим што можемо закључити да је поновним избором ових имена српске књижевне критике Гавриловић и у зрелим годинама показао који су његови фаворити. Било како било, ова Гавриловићева књига спада и данас у сам врх онога што су српски теоретичари критичке мисли икад написали. Својим недогматичним начином размишљања и промишљања проблема критике, обилато се користећи својим широким распоном знања, као и философског и естетског образовања, „хегелијанском логиком извођења закључака теза-антитеза-синтеза“ (Палавештра 2008: 515), он је наговестио једну могућу синтезу. Увођењем појма „транспонована субјективност“, дајући предност спољашњем приступу књижевном делу, у односу на унутрашњи, он је отворио неке могуће путеве српској књижевној критици. Нажалост, он сам лично није истрајао на том путу истраживања.

Трећа књига Гавриловићева која се, у суштини, наставља на кодове претходне две, јесте *Uočavanja. Američka i jugoslovenska misao o književnosti između dva rata*, објављена 1970, што је заправо његова докторска дисертација објављена у виду књиге. Она је компаративног карактера, али се и даље бави теоријом критике, упоређењем југословенске и америчке међуратне мисли о њој. Настала је као резултат ауторовог студијског

боравка у САД 1965/1966. године. Амбициозно замишљена, јер реч је о прилично широком пољу проучавања и великом спектру идеја, она је дала само неке могуће назнаке и путоказе за даљње проучавање. У сваком случају, Гавриловић је урадио пионирски посао истраживања америчке струје англосаксонске школе литерарне критике, која у оно доба није била претерано ни позната ни цењена у нас.

У опширном „Уводу“ он ће дати полазне смернице свог рада. Аутор се унапред ограђује, свестан обимности посла и немогућности да га само један човек ваљано обави, поготово кад је реч о америчкој критици. Говорећи о неким датостима америчке културе и цивилизације од почетка двадесетог века, периода кад Америка полако почиње да преузима примат Европи, прво у економији, геополитичкој снази, а постепено и у култури, аутор проналази нити тог буђења успаваног цина и његово окретање сопственим снагама. Амерички теоретичари књижевности дуго су били окренути европским, поготово енглеским, достигнућима и начинима размишљања. Тек у годинама уочи и после Првог светског рата, америчка мисао о књижевности почиње да бива самостална, да се окреће сопственим искуствима. У домену такозване „нове критике“, у међуратном периоду, Американци су силно напредовали, док она, на пример, није ни дотакла нашу мисао о књижевности. Психоаналитичка критика уметности, настала у заносу откривања Фројдовога дела, неко време је била доминантна, баш као и неоаристотеловска школа критичара. Обе су биле прилично непознате нашим међуратним критичарима у то време.

„Нова критика“ није била сасвим непозната у нас кад је Гавриловић објавио своју студију. Од шездесетих година окупљени око Катедре за општу књижевност Филолошког факултета Београдског универзитета бавили су се њеним проучавањем. Никола Кољевић је одбранио докторску дисертацију посвећену теорији „нове критике“, објављену као књига *Теоријски основи нове критике* 1967. Ту су и преводи главних дела А. А. Ричардса (Richards), Рене Велека (Wellek) и тзв. „чикашких критичара“.

Неке паралелизме у развоју америчке и југословенске критичке мисли није било тешко успоставити. Пре свега, период после Првог светског рата јесте доба најрадикалнијих промена у уметности, прво европској, па и српској у оквирима југословенског културног простора. Ни америчка култура неће бити поштеђена тих менâ. Читава плејада америчких најавангарднијих уметника, тзв. „изгубљена генерација“, напајала се на тлу Европе тим невероватним преображајем света. Велики писци: Хенри Џејмс, Елиот, Езра Паунд, самим својим преласком у Европу, потом Гертруда Стајн, Хенри Милер, Фиццералд, Хемингвеј, Џон Дос Пасос, били су актери најтурбулентнијег периода

уметности двадесетог века. Наравно да је и критичка мисао морала да се модификује према тим новим идејама. Друга сличност такође дугује историјским околностима. Знаменита „црвена декада“ отпора фашизму (1930–1940) обележиће с обе стране Атлантика и мисао о књижевности. Социјалне и левичарске теме и поглед на свет присутни су у обе књижевности. Амерички критичари тога доба, Едмунд Вилсон (Edmund Wilson), В. Ф. Калвертон (Calverton) и Гренвил Хикс (Granville Hicks), имали су своје пандане у југословенским марксистима, што не промиче Гавриловићу.

У том „првом кругу“, то јест првој поратној деценији, Гавриловић ће се одредити према неким књижевним појавама у нас, писцима који ће прекрајати уметничку мапу, не само својим књижевним већ и критичарским радом: Црњанском, Винаверу, Ујевићу, једнако као што ће то радити та „изгубљена генерација“. Елиот, Паунд, Џејмс, иако нису били део тог круга младих уметника „изгубљене генерације“, свакако ће својим теоријским радовима о књижевности и уметности значајно утицати на развој и америчке и европске теорије критике. Од америчких теоретичара и мислилаца тог периода аутор спомиње Бебита (Babbit Irving), Мора (Paul Elmer More), Мортон Зејбла (Morton Zabel), Менкена (H. L. Mencken), Сантајану (George Santayana) и управо Елиота. У нас се теорија више сводила на неодређене ставове писаца-створаца бројних „изама“ у тадашњој, пре свега, српској књижевности. Гавриловић као примере наводи „суматраизам“ Црњанског, „космополитизам“ Драинчев, „космизам“ Винаверов, „зенитизам“ Мицићев. Ти „изми“, по аутору, „нису имали посебно одређене теоријске ставове али су ипак означавали напор за превазилажењем и заснивањем поетског израза“ (Gavrilović 1970: 58). Заправо, та прва поратна декада обележена је с обе стране Атлантика борбом између оних који су бранили позиције старе, назовимо је класичне уметности, и младих нових снага, жељних промена по сваку цену. Оштре полемике су вођене на терену литературе. Борба млађих била је уједно и нека врста социјалног бунта, покушај искорачења из усколокалних, провинцијалних оквира уметности. Путовања тих младих Американаца у Европу најбоље сведоче о тој жељи да се искорачи из разних забити мисли у ново. Једнако као и кружења наше уметничке омладине поратном Европом, у потрази за инспирацијама, новотаријама, којих је обилато било. Велибор Глигорић, Милан Богдановић, бранитељи су старог поретка у уметности. Против њих је читава плејада надолазећих стваралаца: Винавер, Црњански, Мицић, Ујевић, Растко Петровић. У Америци полемишу Елиот, Алфред Кејзин (Kazin), Лудвиг Луисон (Ludwig Lewisohn), Џозеф Крач (Joseph Krutch). Гавриловић налази сличности у ставовима, на пример, Исидоре Секулић у

нас, и Кејзина у Американаца о питању неминовности смене генерација и поетика у уметности.

Говорећи о „другом кругу“, то јест, другој поратној деценији, аутор налази да се у нас та прва, заправо, завршила већ негде око 1924. године. Та „Прва авангарда“ из „Првог круга“ се према Гавриловићу утопила у надреализам, који се јавља управо те наведене године. Из данашње перспективе сазнања српске историје и науке о књижевности, ова констатација није тачна. Надреализам у нас узима маха ипак касније, свакако не 1924. И то искључиво у београдском кругу. Такође, у Америци ни дадаизам, као претеча, а ни надреализам, неће узети неког нарочитог маха. Аутор то објашњава тиме што ови покрети ни у Енглеској нису заживели. Гавриловић, једнако, није упознат са размерама појаве дадаизма у нас, са деловањем Драгана Алексића, пре свих. Једина додирна тачка две школе критике тог периода, по писцу *Uočavanja*, јесте фројдизам. У Америци он је, речено је, заживео одраније. У нас тек са појавом надреализма, због фасцинације надреалиста психоанализом. Аутор наводи примере Фредерика Прескота (Frederic Prescott), Луисона, Вилсона. С правом закључује да је, што се америчке критичке мисли тиче, то само наставак развоја промишљања прве декаде, док је у нас то истински помак и новост.

„Трећи круг“ уочавања Гавриловићевих бави се последњом деценијом, оном која већ најављује нова ратна збивања, која ће изродити најмрачније идеологије двадесетог века: фашизам, нацизам, стаљинизам. Велика криза 1929. године у САД и устоличење догматског марксизма у СССР-у коинцидирају. Јачање деснице у Европи, крах економија, буди жељу у неких писаца да својом литературом промене однос према животу. Тај снажни покрет социјалне књижевности видан је у Америци, где Џон Стајнбек или Дос Пасос, између осталих, пишу романе о трагичним последицама кризе по мале људе. Заокрет улево америчке књижевности је очит. Појављују се и марксистички критичари, попут Калвертона (F. W. Calverton), Арона (Daniel Aaron), Кенета Берка (Keneth Burke), Макса Истмана (Max Eastman). У нас ће се чак и неки старији критичари, попут Милана Богдановића, тих година приближити левичарској мисли. Ипак, Гавриловић запажа да ће се врло брзо та кокетерија са марксизмом извргнути у нову догму, једнако погубну као што је то била фашистичка, само дуготрајнију. Са позиција левице у нас наступају бројни писци: Ђорђе Јовановић, Крлежа, Радован Зоговић и ини. Оно што се може замерити Гавриловићем приступу је, заправо, то што иако је то другачије назначено у наслову ове књиге, он у суштини углавном говори о српској мисли о књижевности, спомињући спорадично по неког хрватског писца (Ујевића, Крлежу), док о осталим југословенским теоретичарима нема ни помена. Ипак, књига *Uočavanja* остаје значајан



беочуг у пишевом критичарском раду, озбиљан допринос српској теорији критике, недовољно валоризован у нашој науци о књижевности.

## 2.

Долазимо до другог пола Гавриловићева рада. То су неколике књиге посвећене домаћим писцима или њиховим делима. Реч је о Гавриловићевом личном доприносу критици, путем писања есеја, углавном о песницима, или критика књига. Ти радови сабрани су у три књиге. Прва од њих, по хронолошком редоследу настанка, јесте *Ог Војислава до Диса* (1958). Већ сам наслов наговештава да је реч о поезији, то јест песницима који су, по ауторовом суду, кључни у развоју српске поезије. Писац је изабрао петорицу песника: Војислава Илића, Јована Дучића, Милана Ракића, Симу Пандуровића и Владислава Петковића Диса. Јасно је да је реч о стожерним песницима, правом песничком Парнасу српске поезије. Она се унеколико наставља на његову књигу *Kritika i kritičari*, објављену само годину дана пре. Као да је аутор осетио потребу да илуструје и другу страну медаље, ону о којој су говорили управо ти критичари сабрани у наведеној књизи, а то су побројани песници.

Свих пет огледа добар су пример критичарске речитости, негованог духа, јасних књижевних погледа, познавања песничке грађе и убедљивих импресија. Као какав војни стратег, Гавриловић је испруженом руком показао где треба тражити корене српског модернизма, који у себи носе преображај, успон и пораз српске грађанске културе у XX веку. Одмах после њега, Миодраг Павловић је, домишљеном књигом *Осам ђесника* (1964), из свога угла осветлио то „златно доба“, Милан Кашанин га је допунио својим огледима *Судбине и људи* (1968), а убрзо потом Драгиша Витошевић је читаву ту песничку епоху заокружио детаљном студијом *Српско ђесничштво 1901–1914* (Палавестра 2008: 517).

Мислимо да се овим редовима нема много шта додати. Још једном је наглашена пионирска улога Гавриловићева у превредновању нашег књижевног наслеђа, а његово бављење песничким модернизмом је прецизно, јасно, често импресионистички надахнуто. Закључићемо, ипак, Палавестриним запажањем.

Од Зорана Гавриловића кренула је поратна ревалоризација књижевне прошлости српске грађанске културе, поновно читање затуреног, непознатог и заборављеног блага, трагање за пресушеним коритима некадашњих великих песничких река и за понорницама несталим у непамяћењу (Палавестра 2008: 517).

Друга књига сличног садржаја је *Zapisi o srpskim pesnicima I* (1977). Ово римско I очигледно је била најавна нових таквих записа, али баш као и у случају књиге *Kritika i kritičari*, све се завршило у назаци. Кад се погледа садржај ове књиге, затечени смо. Осим једног есеја, „Родољубиво песништво – израз историјске равни“, поново се суочавамо са истим песничким именима као и у књизи *Og Војислава го Диса!* Ту су и Ракић, и Дучић, и Пандуровић и Дис. Изостао је само Војислав Илић. С тим што ће у овом случају Гавриловић допунити наслове тих огледа: „Милан Ракић – легенда о песимизму“, „Сима Пандуровић – изван историјске равни“, „Дис – песник тишина и смрти“, „Јован Дучић – симболи наших неспоразума“. Затечени овим, заинтригирано ћемо погледати у саме текстове. Има ли промена у односу на претходну књигу? Да. Очито је да је Гавриловић имао потребу да на неки начин заокружи своја размишљања из претходних деценија, да их употпуни, измени. Он ће ту потребу образложити у уводу књиге, насловљеном једноставно „Освртања“.

Постоји један теоријски, а и психолошки проблем у исти мах, који се неминовно намеће испитивачу поезије, кад се враћа својим, некада написаним текстовима. Тај се проблем састоји пре свега у томе колико је потребно враћати се, а затим, да ли то враћање треба да буде идентично са некадшњим размишљањима, или ваља покушати да се нова размишљања искажу на старим текстовима. Проблем и теоријски и психолошки због тога што указује пре свега на чињеницу да се очевидно ми мењамо, а не поезија, али у исти мах указује и на релативност наших судова и закључивања (Gavrilović 1977: 7).

У потрази за објективношћу критичког суда, аутор сматра нужним повратак сопственим коренима, критичарским. Из такве жеље изродиле су се нове варијације истих тема, другачије одсвиране. Можемо само поздравити такву Гавриловићеву потребу, јер ретки су примери да исти критичар у више наврата пише о истој књизи, или истом писцу, варирајући сопствена запажања, модификујући их. Тачна опаска да се поезија не мења, већ само човек, у овом случају критичар, даје нам прилику да упоредимо осушљивања поезије младог и зрелог критичара. Ми се нећемо бавити употређивањем датог материјала, јер томе није место у нашем раду. Пошто критика никако и никад не може исцрпсти изворишта поезије, ово мало критичарско „лукавство“ аутора служи као допуна и надградња његовог младалачког промишљања поезије њему омиљених српских песника, као „један део отплаћених дугова“ (Gavrilović 1977: 28).

Последња књига у овом другом низу јесте *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*. Она је, уједно, и последња, за живота, објављена Гавриловиће-

ва књига. Појавила се 1985. То је, бар обимом, и најамбициозније замишљена, а остварена књига. Она у себи сабира, како то стоји у поднаслову, огледе и критике, настале у широком временском распону, од 1952. године, кад ће се први пут јавити млади критичар у нашој књижевној периодици, па све до те 1985, значи преко тридесет година његовог критичарског стваралаштва. Подељена је у две веће тематске целине. Прва је „Изазови критике“. У њој су дати текстови посвећени критици, њеној теорији, или прикази књига о критици. Уз неколико уводних есеја о критици, огледа о Светозару Марковићу и Јовану Скерлићу, објављени су прикази неких битних дела српске књижевне критике, као што су *Поезија и филозофија* Јована Христића, *Бранко Миљковић* Петра Цацића, *Поезија од Војислава до Бојића* Миодрага Павловића, *Судбине и људи* Милана Кашанина, *Послератна српска књижевност* Предрага Палавестре и *Биће и језик* Радомира Константиновића. Писани често у оштром полемичком тону ови прикази су језгровити, нимало банални или подилазећи (Христић, Палавестра, Константиновић). Јасно је да кад похвала изађе из Гавриловићева пера, она је истински заслужена, као у случају Кашанинове књиге.

Други део књиге, обимнији, насловљен је „Изазови стваралаштва“. Разбијен у неколико целина, он ће нам прво, у одељку „Портрети“, донети неколико Гавриловићева размишљања о песницима. Овај пут то су нека нова песничка имена: Лаза Костић, Шантић, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Стеван Раичковић, Мира Алечковић и Бранко В. Радичевић. Од Костића, песника старе гарде, преко међуратних писаца, до ауторових савременика, широк је временски распон који обухвата поменута имена. Цео један век. Различите су и године настајања ових есеја. Онај о Растку Петровићу, на пример, написан је и објављен 1955, а говори о неправедно запостављеним неким српским песницима у поратном школском систему проучавања књижевности, у нашој науци о књижевности. Међу њима су и Растко, и Драинац, и Црњански и Настасијевић.

Таква, у сваком погледу ненормална ситуација, и доводи до тога да се по нашим школама једва и помињу имена ових писаца. А како би се и помињали кад нема студија, есеја, нема поновних издања, антологија, прегледа, да и не говоримо о некој озбиљној историји наше модерне литературе. Као да су две деценије нашег књижевног развоја напросто неважне, као да не постоје, иако су баш оне основа за разумевање кретања и струјања у литератури нашег времена! Та сасвим законита чињеница, међутим, пренебрегава се, а људи који би били најповзванији да о овом периоду пишу, живи сведоци и учесници, или ћуте, или се задовољавају тиме да понекад изнесу понеки биографски бизарни податак о неком

писцу, сматрајући да је тиме задатак испуњен. Читаво клупче обзира, најчешће нелитерарних, сплело се око тих људи и они ћуте и о себи и о другима пуштајући да неко апстрактно време реши ову ненормалну појаву (Gavrilović 1985: 125).

Да ли је потребно нагласити колика је храброст била нужна једном тада младом човеку да напише ове редове? Једва излазећи из мрака тунела соцреализма, југословенска уметност тог периода била је у оковима комунистичке догме. Није тешко читати између редова, па погодити на кога то Гавриловић мисли пишући о тим безименим поратним судијама у култури. Што се Београда тиче, ту су осим надобудних и полуписмених комуниста-писаца (Зоговића, Перовића, Ђиласа), који су на белом коњу ујахали у бели град из дичне Црне Горе, пре свих некадашњи надреалисти, на челу са Марком Ристићем. Њихове личне омразе према појединим предратним писцима, од којих су многи били протерани, убијени, похапшени, умрли у изгнанству (Растко Петровић, на пример), изродиле су се у остракизам читаве плејаде најталентованијих из српске културе. Погубне последице такве некултурне културне политике осећаће се годинама после.

Следећа целина посвећена је Гавриловићевим приказима песничких књига. Ради се о неким од назначајнијих збирки поезије поратног српског песништва, као што су, између осталих, *Евројска ноћ* Станислава Винавера, *Немам више времена* Десанке Максимовић, *87 ђесама* Миодрага Павловића, *Вајра и нишња* Бранка Миљковића. Приказ Винаверове књиге датира из 1952. године, значи самог почетка Гавриловићевог бављења критиком. Тада му је двадесет и шест година. Зналачки пишући о овом писцу, стожеру одбране модернизма у српској књижевности, једном од прокажених и скрајнутих задуго пошто ће Гавриловић написати ове редове, он тачно запажа да је Винавер био црна овца наше културе чим се појавио, а то је још пре Првог светског рата, значи док је Скерлић још писао своје критике.

Посматрана у свом дугом развоју, плодна и разноврсна делатност овог песника, публицисте, критичара, памфлетисте, лингвисте итд. представља једну, не линију, јер је расплнута, већ комплекс идеја које су ту и тамо добијале уметнички израз, а ту и тамо се срозавале у кич, јевтин парадокс, изазван било каквим узроцима: пркосом, цинизмом, некад простим лакрдијаштвом, ћудљивошћу или каприцом. Такав је Винавер свуда и у критикама и у поезији и у *Чардаку ни на небу ни на земљи*, и у последњој студији *Језик наш засушни*, па и у последњој збирци (Gavrilović 1985: 177).

Последњи део књиге сабира текстове посвећене прози. То је новост, бар што се Гавриловићевих књига тиче. Прозни писци су од оних који ће обележити нашу поратну литературу: Десница, Ђопић, Давичо, Андрић, Булатовић, Киш, Ђосић, Црњански, Пекић, између осталих, а књиге *Прољеће у Багровцу*, *Пролом*, *Песма*, *Проклећа авлија*, *Башиша*, *Њејео*, *Време смрти*, *Роман о Лондону*, између осталих. Пишући о Кишовом роману *Башиша*, *Њејео*, аутор тачно наслуђује долазак нових снага.

Као да се назиру контуре једне нове генерације прозних писаца која се, после првих огледања, озбиљно ухватила укоштац с литерарном материјом, Киш, Ловренски, Пекић, Ж. Лазић, В. Лукић, В. Вучо, Ф. Давид и други, наговештавају свој долазак – чињеница која може само да нас обрадује и да донесе нове проблеме и нова размишљања (Gavrilović 1985: 258).

Тиме аутор показује и своје изражене способности за синтетичко мишљење. Непогрешиво сврставајући те 1965. Киша у оног писца који тек треба да развије своје наговештене потенцијале, у следећем запису о роману *Пешчаник* из 1973, Гавриловић само учвршћује своје уверење. Прецизним и концизним речником аутор је у стању да да истанчане анализе дела о ком пише, што је неспоран његов квалитет. Зато ће у поговору ове књиге „Естетичка начела и критичарска акција Зорана Гавриловића“ Света Лукић и моћи да напише: „Текстовима нове књиге Зоран Гавриловић се убедљиво потврђује као поуздан, врхунски истраживач и тумач књижевности.“ (Gavrilović 1985: 371) Овим цитатом закључујемо сегмент другог круга списа Гавриловићевих, онај посвећен писцима и књигама.

### 3.

Трећи, али не мање значајан, јесте антологичарски рад Зорана Гавриловића. Он ће наћи своје место у два правим антологијама: *Антологија српског родољубивој њесништва* и *Антологија српској љубавној њесништва*, обема објављеним 1967. године, али и у књижици коју је Гавриловић приредио за Школску библиотеку, као школски приручник, *Srpska moderna*, објављеној 1960. Неко ће се питати зашто се бавимо и Гавриловићевим антологичарским радом. Сматрамо да и он, једнако као и рад теоретичара књижевне критике и критичара, одражава поетичке ставове ауторове, заправо можда на најбољи, свакако најјаснији, начин открива његово *вјерују*. С обзиром на обимност две књиге антологија (оне укупно имају скоро 800 страна!) Гавриловић спада, и у том домену књижевног рада, у оне који су учинили много на систематизацији

и превредновању српске литературе. Иако обе ове антологије нису остале упамћене као неке друге, које су за дуго времена, можемо слободно тако рећи, успоставиле каноне, обрасце вредновања наше поезије,<sup>7</sup> оне су значајан прилог невеликом опусу антологија српске књижевности. Иако су обе својевремено наишле на прилично оштар критички став, који је указивао на неке недоследности, методолошке недостатке, на избор песника и песама, оне остају као два битна стуба Гавриловићевог доприноса култури овога народа.

Већина критичара се слаже да је успелија од ове две *Антологија српској родољубивој поезији*. Она је и обимом већа (чак 480 страна). У поднаслову јој стоји: XIV–XX век. То је одредница широког временског распона у коме су настајале изабране песме. Амбициозно замишљена, она исказује неколике ауторове ставове, али и песничке љубави. Између два пола српске лирике испада, по Гавриловићу, да је онај посвећен родољубљу, много вреднији и богатији. Ништа необично за народ који је у својој историји много, сувише често ратовао, машао се оружја чувајући родну грудну, кућу, породицу. У уводу овој књизи аутор покушава да се одреди према појму родољубља.

Психолошки посматрано, родољубље је заиста тешко дефинисати; оно је и свест о дужностима али и осећање припадништва; идеологија и љубав; дисциплина духа али и тамна, ирационална поплава емоција; праведност и искључивост, чист реализам постојања али и недефинисани романтични занос (Гавриловић 1967а: 5).

Схватајући родољубиву поезију као покретача нације у тешким, смутним временима, као „лепоту и тугу људског рода“ (Гавриловић 1967а: 6), писац њене трагове налази у самим почецима поезије старих цивилизација. Потом ће објашњавати свој избор песника и њихових песама, закључивши

Пут који ће прећи читалац ове књиге, то је пут који је прешао народ у својој разноврсној историји и у свом сталном дијалогу са самим собом и са вечношћу. Родољубиво песништво је најлепши део духовне историје народа, оно је његова лепота, његова самосвет и његова истина (Гавриловић 1967а: 26).

Као уводну песму Гавриловић ставља „Еј, ропски свете!“ Лазе Костића. Опори, горки тон ове песме као да најављује тон целе књиге, дух поезије

<sup>7</sup> Наравно, мислимо пре свега на Богдана Поповића и његову *Антологију новије српске лирике* из 1911, Зорана Мишића и његову *Антологију српске поезије* из 1956. и Миодрага Павловића и његову *Антологију српској поезији* из 1964.

која у себи сабира сву муку и јад, бес и крик народа поробљеног, народа у борби за слободу, народа у вечитом рату са већима и јачима од себе.

Еј, ропски свете!  
куда ћу побећи с образа твога,  
с образа твога трпежљивога?  
Да пропаднем у земљу,  
од луте срамоте са твоје грехоте?  
Ил' у небо да скачем?  
У небо?  
Та ту је тек  
најропскије блаженство  
блажених робова,  
највећа самовоља –  
Бог!  
А небо?  
Небо је само  
угнута стопа Господа Бога,  
њоме да згњечи самртног роба  
до последњег дроба.

Књига је подељена на три целине, које хронолошки прате ток родољубива песничтва у Срба. У првој су песме од Средњег века, све негде до почетака деветнаестог века, од Рилског монаха и његове песме „У гробу малом“, из прве половине XIV века, па све до Јована Стерије Поповића и одломака из његових песама „Даворје на пољу Косову“ и „Турци“. Други циклус започиње Сима Милутиновић Сарајлија и песма „Пријатељство пријатељству“, а завршава Јован Грчић Миленко одломком из песме „Пламенови“. Он покрива део деветнаестог столећа. Последњи, трећи део, започиње Војислав Илић неколиким песмама, затварајући тиме деветнаести и отварајући двадесети век. Тај циклус затвориће Бранко Миљковић, док ће као завршну песму Гавриловић ставити Дучићеву „Химну победника“.

У завршној речи аутор ће још једном потврдити да је „наша родољубива лирика, несумњиво, најснажнији и највећи поетски род“ (Гавриловић 1967а: 456).

Гавриловић је из националног наслеђа изабрао два најјача тока – родољубиву и љубавну поезију – усмеравајући пажњу на два последња века, из којих му се наметнуо највећи број песника. Мада је правио грешке, које су у сваком антологичарском раду неизбежне, у антологији родољубивог

песништва успео је да сакупи велики део онога што чини основно благо српске патриотске лирике. У основним цртама, та антологија садржи све оно вредно пажње, што је у патриотском духу испевано у српској књижевности.<sup>8</sup>

Друга Гавриловићева књига, *Антологија српској љубавној песништва*, нешто је мањег обима (305 страна). У поднаслову такође носи хронолошку одредницу: XVIII–XX век. Јасно је већ из тога да покрива много краћи временски период. Подељена је на четири целине, од којих прва почиње неколиким песницима с краја осамнаестог века, улазећи на сам почетак следећег, друга ће закључити деветнаесто столеће. Трећу започиње Војислав Илић, а затвара је Дис, док последњу отвара Црњански, а закључује поново Бранко Миљковић. У уводној речи аутор се одређује према појму љубавне лирике.

[...] љубавна лирика је најпотпунији израз поетског сензибилитета и његове потребе да израста и увре у сама врела живота, да се везује за суштинску човекову потребу и глад за љубављу, која је најдубља хуманизација света и трајања. (...) И површно познавање српске поезије довољно је за констатацију да љубавна лирика представља изванредно развијену и пространу област. Најопштије говорећи, ми, сем још развијеније родољубиве лирике, немамо нарочито снажне друге лирске родове и подврсте. А кад их и имамо, они су у сенци ова два моћна и основна тока (Гавриловић 1967б: 6–7).

Из ових речи нам постаје јаснија Гавриловићева одлука да у антологије сабере само ове две лирске врсте. Време рата и време мира као да је одређивало којим ће нотама српски народ певати: родољубивим или љубавним. Бавећи се даље објашњењем избора, тиме зашто неке песме (на пример, Јефимијине „Похвала цару Лазару“ и „Слово љубве“) нису уврштене у књигу, аутор закључује да, уколико је испуњен, пре свега, естетски критеријум у овом избору, онда је „антологија испунила свој смисао: постала је документ о развоју једног сензибилитета и лепота сама по себи, јер је лепоту у себи сажела“ (Гавриловић 1967б: 14). Нема сумње да је на Гавриловићеву жељу да се окуша као антологичар утицала појава Мишићеве, а поготово Павловићеве антологије 1964.

Као антологичар родољубиве поезије, Гавриловић је био срећније руке него код избора љубавне лирике, коју је бирао искључиво тематски, одвајајући љубавне мотиве од сазвучја много раширеније интимистичке

<sup>8</sup> Предраг Палавестра, „Проклетство антологичара“, *Полишка*, 10. XII 1967, LXIV, 19462, стр. 16.



поезије, исповедног лиризма, емотивних напона, дискурзивних узлета и метафизичких спознаја.<sup>9</sup>

Ту слабост Гавриловићевог избора љубавне поезије критикује и Иван Лалић. Говорећи о обема књигама као деловима дводелне целине, као „антологичарском диптихону“,<sup>10</sup> Лалић оспорава и Гавриловићеу констатацију, изнету у предговору за *Анџологија српској љубавној џесништџва*, да ми осим ове две лирске врсте немамо развијене остале. Такође, критикује и чињеницу да је „највећи песник нашег XIX века, Његош, представљен фрагментима из којих се, нужно, не може да види права мисаона димензија његовог поетског говора [...]“ (Лалић 1967: 472). И он се слаже да је боља половина овог диптиха избор родољубиве поезије, оштро закључујући: „Добили смо само једну осредњу антологију српског родољубивог песништва и једну лошу читанку српских љубавних песама.“ (Лалић 1967: 476) Било како било, и поред изражених слабости антологичарског избора Гавриловићевог, сматрамо да су и ове књиге битан допринос његовом изучавању српске књижевности, историји њеној.

Коначно, реч је о последњој књизи овог књижевног истраживача, насловљеној *Srpska moderna*. Рекли смо већ да је она замишљена као нека врста школског приручника, хрестоматије текстова, читанке за ученике. Објављена је 1960, и међу његовим је ранијим делима. У уводном тексту о српској модерни, који спада у раније радове посвећене тој теми у нашој поратној науци о књижевности, аутор ће се бавити појашњавањем термина „Модерна“ (још увек писаног великим словом), као и избором писаца. То је оно што и нас интересује. У књижици невеликог обима, Гавриловић доноси избор поезије, прозе и теоријских текстова. Аутори ових потоњих су неизбежни Богдан Поповић и Јован Скерлић. Од песника заступљени су Војислав Илић, Дучић, Ракић, Пандуровић, Ћурчин, Дис, Стеван Луковић, Светислав Стефановић и Вељко Петровић, од прозних писаца Винавер, Исидора Секулић. Књига без великих изненађења, осим ако то није храброст да се те 1960. уврсти један Светислав Стефановић, неправедно оптужени и од стране комуниста мучки убијени српски интелектуалац.

Оно што остаје као неправда, која се овим текстом бар мало исправља, јесте констатација из Лукићевог закључка за његову књигу *Neizvesnosti*:

<sup>9</sup> Предраг Палавестра, „Проклетство антологичара“, *Полиџика*, 10. XII 1967, LXIV, 19462, стр. 16.

<sup>10</sup> Иван В. Лалић, „Амбиције и резултати антологичара“, *ЛМС*, 143 (400), 5. новембар 1967, стр. 470.

Иначе, о Зорану Гавриловићу – после полемика педесетих година и ван подсећања на те полемике – сразмерно мало се писало. Постоји адекватан осврт Драгана М. Јеремића на прву његову књигу и Павла Зорића на књигу *O kritici*; такође је занимљива дискусија, објављена 1976. у часопису „Гледишта“, коју су о студији *Уоћавања* водили Светозар Петровић, Никола Милошевић и Касим Прохић. Но изузетне заслуге Зорана Гавриловића за нашу критику, поготово за теорију критике и естетику, тек треба да се оцене (Lukić 1985: 371).

На крају ове приче о Зорану Гавриловићу, можемо констатовати да смо с великим задовољством освежили сећање на овог господина, професора и естету у сваком погледу. И естетичар, и критичар, и теоретичар, исказао се у добром светлу. Можда је могао урадити и више, али стицај животних околности сваког од нас лако скрене са зацртаних и замишљених стаза. Прегршт књига које нам је оставио у аманет остаје као део наше културне баштине, и то њен нераздвојиви део. Нисмо желели превише да се бавимо поетиком Гавриловићеве теорије критике. Она је, свакако, често обојена импресионистичким тоновима, а он је „настављач београдског стила у критици, и у најбољим тренуцима је његов прави настављач“, како то каже Лукић у поговору књизи *Neizvesnosti*. Та одлика Гавриловићева, тај „београдски стил“ писања критике, она је карика која га повезује са великим претходницима, Скерлићем и Поповићем. А то је већ довољно да га сврста међу највеће. То што је његово дело систематски заборављено од стране историчара књижевности после његове преране смрти, само је још једна невесела чињеница која толико говори не о Зорану Гавриловићу, већ о нама самима.

## Литература

### I

- Gavrilović, Zoran. *Hyppolite Taine. Studije i eseji*. Beograd: Kultura, 1954.  
 Gavrilović, Zoran. *Kritika i kritičari*. Beograd: Rad, 1957.  
 Гавриловић, Зоран. *Ог Војислава го Дуса*. Београд: Нолит, 1958.  
 Gavrilović, Zoran. *Srpska moderna*. Sarajevo: Svjetlost, 1960.  
 Гавриловић, Зоран. *Анџолоџија српској љубавној џесништва*. Београд: Рад, 1967.  
 Гавриловић, Зоран. *Анџолоџија српској родољубивој џесништва*. Београд: Рад, 1967.  
 Gavrilović, Zoran. *Uočavanja. Američka i jugoslovenska misao o književnosti između dva rata*. Beograd: Prosveta, 1970.  
 Gavrilović, Zoran. *O kritici*. Subotica: Minerva, 1975.

Gavrilović, Zoran. *Zapisi o srpskim pesnicima*. Beograd: Slovo ljubve, 1977.

Gavrilović, Zoran. *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*. Beograd: Narodna knjiga, 1985.

## II

Лалић, Иван В. „Амбиције и резултати антологичара“. *ЛМС*, 143 (400), (1967): 470–476.

Лукић, Света. „Estetička načela i kritičarska akcija Zorana Gavrilovića“. Поговор у: Gavrilović, Zoran. *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*. Beograd: Narodna knjiga, 1985: 345–371.

Палавестра, Предраг. „Проклетство антологичара“. *Полиџика* 10. 12. 1967: 16.

Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике. 1768–2007*. Нови Сад: Матица српска, 2008.

Predrag Todorović

### ZORAN GAVRILOVIĆ: BETWEEN AN AESTHETICIAN, CRITIC AND ANTHOLOGIST

#### Summary

Our paper deals with several aspects of the work of Zoran Gavrilović as a literary critic. Philosopher by profession, he was a professor of aesthetics at the Department of comparative literature of the Faculty of Philology in Belgrade. His first book, *Hypolite Taine. Monographs and essays*, was published in 1954. In the next few decades Gavrilović will be remembered as an interpreter of Serbian poetry and prose, but also as an anthologist. Being a polemist, he often used to take part in literary discussions. As an erudite, he moved with ease over different disciplines: aesthetics, poetics, literature, philosophy, often lurking on the edge of rational. We have tried to present a synthesis of Gavrilović's work as a critic and theoretician of literature, by establishing our interpretations of his books.



КРИСТИЈАН ОЛАХ\*

(Институт за књижевност и уметност Београд)

## ДУХОВНИ ПОРТРЕТ МЕЛАНХОЛИЧНОГ ИНТЕЛЕКТУАЛЦА Теолошки поглед на антрополошку мисао Николе Милошевића

**Апстракт:** У овом раду анализира се књижевнотеоријско дело Николе Милошевића са позиције меланхолије као духовне равни из које то дело израста, али га истовремено и ограничава. Милошевићево меланхолично-неуротично инсистирање на учовању логичких недоследности у делима разних аутора одсликава његову потребу за истином, за утопијском целовитошћу, за душевном и духовном стабилношћу и сигурношћу. Истина која се открива у меланхолији није последња, метафизичка, објективна истина, већ истина антрополошког песимизма, истина једне субјективне интерпретације света, идеолошка истина условљена психичким фактором, којој је друго име илузија.

Истина меланхолије разоткрива човекову насушну потребу за илузијом, а не за истином. Човек по својој природи, сматра Милошевић, чезне за истином не због саме истине, већ због самог себе. Меланхолик, за разлику од других људи, свестан је да се истина не може досегнути, а сходно томе, ни истинско знање: оно је увек искривљено субјективном визуром – увек је илузија, као што је то и поглед на свет, на људску природу – дакле: хипергенерализација оптимистичких или песимистичких склоности одређеног душевног склопа.

Али, знање, које није и не може да буде целовито, и које јесте илузија, ипак може да се поклопи са одређеним чињеничним стањем и Никола Милошевић настоји да очува ту *извесност* знања, коју често у делима разних аутора нарушавају и ремете одређени идеолошки или психолошки фактори.

Дакле, позиција Николе Милошевића је позиција меланхоличног интелектуалца који не проговара из средишта, већ са маргине меланхолије. То је позиција коју је себи обезбедио у нади да ће са ње моћи да се приближи идеалу објективности. Он се не приклања ни теолошкој, нити до краја хуманистичкој визији људске природе, иако је потоњој свакако ближи. Теолошки гледано, читава теоријска мисао Николе Милошевића може се посматрати у контексту сукоба меланхоличне свести да истина не може да се досегне и жеље да се то ипак оствари. Отуд се његово дело може читати и као прикривена полемика са сопственом тежњом ка истини, а са друге стране, са теолошком (хришћанском) мишљу, као и било којим другим, нарочито политичким и религиозним, догматским убеђењима.

Никола Милошевић својом теоријском мисли изражава трагично искуство хуманизма.

**Кључне речи:** Никола Милошевић, меланхолија, истина, илузија, теологија, гносеологија, хуманизам

---

\* kristijanolah84@hotmail.com

## Христос или Велики Инквизитор?

Сматра се – а не мора да значи да је тако – да је човекова потреба за истином исконска, да потиче из најскривенијих кутака бића. Да је чежња за истином инхерентна, да је човек истиночежњиво биће. Да најдубљи његови дамари одају порив за истином, за смислом који се само у истини и истином открива.

Али *ко* то сматра?

Безлична констатација да се нешто сматра требало би да пружи алиби да иза тврдње о томе шта се сматра стоји ауторитет већине (квантитета) или пробраних појединаца (квалитета) о неком питању. И у једном и у другом случају истина демократске већине или ауторитативне мањине прокламацију сопствене тврдње уздиже на ниво општости и законитости. Оно што важи за њих, *шребало би* да важи за све и свакога. Да ли важи?

Одговор на то питање разоткрива природу истине. Било да се одговори са *да*, било да се одговори са *не*, одговор мора да буде универзалан и од општег значаја. А да би био универзалан, ниједна околност не би смела да поремети његову истинитост. У широкој и свеобухватној перспективи *да* не би смело да се укаже ниједно *не*, и обратно. Истина је искључива и нетрпељива према могућности властите разлике. Чак и најмање нијансирано одступање доводи до поларизовања. Истина претендује на тоталитет. Она мора да буде апсолутна, или није истина.

Проблем је следећи: свака тврдња о истини подразумева претходан одговарајући однос субјекта према њој, било афирмативан, било негативан. Истина, према Алену Бадјуу, није у субјекту, већ субјекат постаје то што јесте (субјекат) захваљујући истини.<sup>1</sup> Субјекат се конституише тек у односу на истину – изван истине не постоји као субјекат. Удаљивши се од истине, (бивши) субјекат – или то што је од њега преостало – отвара се искуству ништавила.

Истина према субјекту успоставља релациони однос, зато је она у процесу сазнања интерсубјективна. Ако субјекат постоји захваљујући истини, може се истовремено рећи да истина, то јест њена рецепција, зависи од афирмативног одговора субјекта. Уколико је одговор негативан, онда је реч о не-субјекту, о распарчаном субјекту, или о такозваном субјекту на рубу егзистенцијалног понора. То значи да нека тврдња може да има апсолутно значење само у оквиру заједнице субјеката – али ако изван те заједнице постоје и не-субјекти, онда таква тврдња не може да буде апсолутна. Стога, мисао да је човек истиночежњиво биће важи

<sup>1</sup> Видети: Ален Бадију, *Свети Павле: ушемељење универзализма*, Албатрос плус, Београд, 2010.

само у заједници субјеката који су са истином успоставили афирмативан однос. Јер, посреди је тврдња која упућује на једну оптимистичку интерпретацију или визију антрополошких схватања. Таквој интерпретацији мора нешто да претходи – то нешто је вера у истину. А свака вера подразумева оптимизам у свом темељу, свеједно да ли је ово страни или, као што хришћанске доктрине сугеришу, оно страни.

Јеванђеоски позив да се постане субјекат у заједници истине као догађаја Христовог васкрсења упућен је сваком појединачном човеку у сваком времену, или би бар тако требало да буде. Зашто је онда, цинички би се могло приупитати, одзив тако слаб? Да ли зато што су људи одвише нејаки и што можда радије бирају хлеб него истину, како наглашава Велики Инквизитор Достојевског? Да ли зато што потреба за истином и није толико јака како би се оптимистички испрва помислило? Можда се та потреба уопште не јавља у сваком човеку, већ само у неким, а можда и код њих не добровољно, већ присилом и насиљем неког знака који приморава на тражење, о чему је на примеру Пруста подробно говорио Жил Делез.<sup>2</sup> Када се сва ова питања узму у обзир, неосетно се критичким промишљањем проблема истине прелази са оптимистичког на песимистички терен. Критичар се нехотице слаже са Великим Инквизитором. А да ли је Велики Инквизитор у праву? Одговор на то питање није дат речима, већ Христовим пољупцем, љубављу саме Истине. Али, ни та љубав, ни тај пољубац, нису били довољни да раскраве Инквизиторово срце и преокрену му ум. Зашто?

Да ли је свему крива, према хришћанском учењу, пала људска природа? Хришћански позив на обожење пале људске природе не налази довољно одјека, можда и зато што је та природа – у великој већини огреховљених индивидуа – *исувише* пала. Искорак у истину је противприродни искорак. Код неких, можда најмногобројнијих, снага природе надјачава тиху јеванђељску реч. Да ли је слободно ношење крста већини заиста немогући позив? Да ли су верници, у ствари, предодређени да прихвате Истину, док неки други, нажалост, нису? Нису, зато што им је тако у природи, зато што је суштини њиховог бића ближи песимизам од оптимизма, површност и лакомисленост од озбиљности крста? Својим постојањем они живе и сведоче једну другу истину, хуманистичку истину. Ако је прва истина идеала, та друга је истина огледала. Свака је, из сопствене перспективе, убеђена у властиту исправност и непомирљива са другом. Свака сматра да је она друга идеолошка.

На основу свега реченог, чини се да је кључна разлика у прихватању, односно неприхватању истине, у психичкој конституцији човека

<sup>2</sup> Жил Делез, *Пруст и знаци*, прев. Иван Миленковић, Плато, Београд, 1998, стр. 18.

спремног да се преда оптимистичкој, односно песимистичкој интерпретацији порива за истином. То значи да истина ипак, у одлучујућој мери, зависи од човека и његове воље (дате психичке спремности) да постане њен субјекат. Такво схватање противречи речи Јеванђеља да су сви, без изузетка, позвани да буду Синови Божји. Тај позив је усмерен на радикално преображење човекове природе, на одбацивање природних закона и стега, зарад стицања благодати у љубави Истине. Упркос свему томе, многи се на тај позив оглушују. Ма колико из хришћанске перспективе звучало јеретички и на трагу Оригена, тај позив неће наићи на егзистенцијални одјек у дубини њихове душе, њиховог бића.

Постоје, дакле, људи који немају никакву потребу за дубљим спознањем истине, уопште – за размишљањем или усвајањем било каквог озбиљног мисленог садржаја. Да ли су они у потпуности имуни на порив за истином, или је тај порив код њих потиснут и скривен из психичких, патолошких или неких других разлога? Да ли је један од разлога у њиховом лакомисленом оптимизму, као конституенту погледа на живот, за који ће верник рећи да је лажан? За верника је, уосталом, лажно све што излази из оквира његовог погледа на свет.

Са друге стране, постоје људи који имају снажну потребу за истином, који су истиночежњиви, али су уједно песимисти. Они верују, или знају, да истину никад не могу досегнути, нити живети њом, зато што је она изван сваке могућности да се досегне. Они желе да живе истином, али под условом да је претходно разумом досегну и појме. Вера им је недовољна и непотребна – стога су, може се рећи, неуспели гностици; очекују просветљење које изостаје. Сматра се да је њихов поглед на свет својом критичком дубином и проницљивошћу од изузетног и непроцењивог значаја кад су посредни хуманистичка мерила истине. Уместо пред идеал, њихов песимизам поставља их пред огледало. Они теже апсолуту, али знају да га никад не могу досегнути. Зато што се истина непрестано повлачи са њиховог когнитивног хоризонта, апсолут пред којим замишљају да стоје преображава се у смрт и бесмисао: ништавило. У ствари, то је њихова изнађена, конструисана истина. Смрт и бесмисао. „Живот, оно што се може волети, нестваран је.“<sup>3</sup> Заједничка им је, дакле, меланхолија.

Са подлоге таквог осећања живота и меланхоличног погледа на свет, израста књижевна, критичка и теоријска мисао Николе Милошевића. Да би се та мисао боље разумела, неопходно је да се претходно расветли улога меланхолије као психичког чиниоца који омеђује ког-

<sup>3</sup> Еспен Хамер, *Унутарњи мрак: есеј о меланхолији*, превео Радош Косовић, Геопетика, Београд, 2009, стр. 78.



нитивне процесе, чиниоца који хоће да укалупи и самери саму истину, односно, који хоће да је постави унутар једног врло особеног погледа на свет. Треба, при том, направити ограду кад је реч о свођењу меланхолије на психичку раван: захваљујући свом кохерентном односу према проблему истине, вредности, смисла, живота и смрти, она би, крајње условно, могла да се сведе и на *идеолошку* раван, будући да заступа амбивалентна *хуманистичка* начела. Зашто амбивалентна? Зато што их доводи до граница издржљивости, до граница где се первертују у сушту супротност. Меланхолија вредностима које собом рађа подразумева велико искушење хуманистичких идеала. То није ништа необично, зато што она почива на антрополошком песимизму, са кога се, наводно, хуманизам сагледава дубље и истинитије од сваког оптимизма. Према томе, свођење меланхолије на психичку раван је условно и непотпуно, зато што се она темељи на нечему што је много обухватније од људске психе: она представља духовну раван човековог постојања. Као што о тој теми каже Романо Гвардини:

Меланхолија је нешто превише болно, она сеже предубоко у корене нашег људског постојања да бисмо имали право да је препустимо психијатрима. [...] Верујемо да се ту ради о нечему што има везе са дубинама наше људскости.<sup>4</sup>

Људскост која је посреди представља хуманистичку *интерпретацију* антрополошке истине о човеку. Таква интерпретација је универзална само за секуларизовану свест, свест која не прихвата аксиом о метафизичкој и онтолошкој палости људске природе. Уколико се, пак, људскост схвати на теолошки начин, онда претходна интерпретација задобија идеолошку димензију, зато што пледира на један поглед на свет који није утемељен на метафизичкој Истини. Отуд се и меланхолија Николе Милошевића може посматрати као истовремено психички и идеолошки ограничавајући фактор – идеолошки не у политичком, већ у теолошком, метафизичком истинитосном смислу. Идеологија се, тако, увек открива као нешто различито: она се критичким промишљањем открива у Другоме, а не у себи. У случају да субјекат одређен властити идејни садржај препозна као идеолошки, неминовно се таквим интелектуалним увидом упознаје са Другим у себи.

Али, ако меланхолија „има везе са дубинама људскости“, ако она извире из душевно-духовне равни постојања, онда, са теолошко-интерпретативне тачке гледишта, она то и јесте – у суштинском смислу. Ме-

<sup>4</sup> Романо Гвардини, „О смислу меланхолије“, превео Душан Ђорђевић Милеушнић, у: *Градац*, [Тема броја: Меланхолија], прир. Славица Батос, бр. 160–161, стр. 134.

ланхолија је безнадежно стање пале људске природе, тегоба у души и духу, проузрокована изгоном из раја, губитком смисла и живота у Истини. Однос према истини је ту од пресудног значаја, јер управо она одводи субјекта у меланхолију, где он престаје да буде субјекат. Истина је прва и последња преокупација меланхолика. Зато што је некада заједничарио у Истини, и зато што је од ње сада удаљен, цео свет указује му се као лажан, негостољубив, неаутентичан, у власти некаквог злог бога или демијурга. Можда је гностицизам природна последица меланхолије? „Имајући у виду такво доживљавање, Ниче је дух тежине означаио напросто као демона.“<sup>5</sup> Меланхолија би, према томе, била најниже стање огреховљене људске природе, блиско очају или „унинију“. Свети Јован Касијан, као и сви Свети Оци, препоручује да не треба бежати и избегавати борбу од напада унинија, „већ да га треба побеђивати храбро му се супротстављајући“.<sup>6</sup> Меланхолија представља стање тренутно (или, ако је тај изазов прејак – трајно?) побеђене људске природе, стање које тек треба савладати на крстосном путу обожења, а које хуманизам проглашава „људским, сувише људским“.

Меланхоличан доживљај света и живота проузрокован је свешћу о губитку смисла и о немогућности да се истина обухвати у својој пуноћи. Све што окружује субјекта само је илузија лишена истине и смисла. Наравно, то не значи да је илузија у објективној спољашњости, већ у субјекту који ту спољашњост интерпретира кроз оптику меланхолије. „Меланхолик нас подсећа да целина – живот као такав – није онаква каква би требало да буде. У својој негативности меланхолик је зато носилац утопијског импулса, политичке воље за критику и отпор.“<sup>7</sup> Али та воља је утопијска, она никада ни не може да се реализује на политичком или било ком другом реалном плану – осим, наравно, духовном – узрастањем у истини и одустајањем од превласти меланхолије. Проблем је што то узрастање, као вид тојнбијевског изазова, подразумева претходан тежак одговор: одустајање од *себе*, од огреховљености *еја* у смеру његовог преображења.

Но, шта меланхолик у ствари чини? Он жели, попут старих гностика, до досегне и овлада истином, да у себе пригрли недостижни апсолут, „да симболично задржи изгубљени објекат као део самога себе“.<sup>8</sup> Његове амбиције су усмерене према ономе што је тотално и по свему

<sup>5</sup> Романо Гвардини, стр. 136.

<sup>6</sup> Јован Касијан, „Борба са духом унинија“, превели хиландарски монаси, у: *Градац, нав. дело*, стр. 103.

<sup>7</sup> Еспен Хамер, стр. 100.

<sup>8</sup> Еспен Хамер, стр. 99.

апсолутно. Другим речима, он жели да себе потврди у Богу, да постане субјекат Божје Истине. Како то не успева, а не успева зато што не жели да се мистички утопи у нечему што не може рационално да артикулише, драму своје егзистенције проживљава као драму пада, метафизичке апостасије. Метафизичку празнину настоји да надомести привидом измичуће пуноће.

Ова досада, односно, чамотиња, значи да се у стварима, страшно и стално, трага за нечим што оне немају. [...] Трага се и покушава да се ствари виде онако какве бисмо ми волели да буду: да се у њима пронађе она пуноћа, она озбиљност, онај жар и снага испуњења за којима се жуди – али ништа од тога не иде. Ствари су коначне. А свака коначност је мана, недостатак. И овај недостатак јесте разочарење за душу, за срце које жуди за апсолутом. Ово разочарење се шири и постаје осећај велике празнине... Нема ничега што би било вредно постојања. И нема ничег што би било вредно да се човек њиме бави.<sup>9</sup>

Меланхолија, у ствари, осветљава дубоку истину човековог постојања, о коју се оглушује хуманизам: истина није у стварима, није у пролазности материјалног, није ни у самом човеку, већ негде другде. Она је егзистенцијални расцеп између Истине, Лепог и Доброг. Она је жудња за Повратком.

Меланхолија је однос са тамним основама бивствовања... Управо из те меланхолије, која укида вредности, лишава садржаја облике и испољавања стварности, одузима стварима њихову материјалну суштину идући тако ка празнини и засићености, која крши ослонце постојања и ближи се тако бесмислу безнађа – управо из те и такве меланхолије искрсава дионизијски елемент. Без сумње, меланхолик је тај који са пуноћом постојања има најдубље односе. Боје света му изгледају сјајније и јасније, његова унутарња музика има интимније и нежније нагласке. Он до самог свог дна осећа моћ створених обличја. Из његовог бића шикља гејзир живота, и његово искуство кадро је да му разоткрије силовитост свеколиког постојања. Али увек [...] у спреси са добротом, у спреси са жељом да се живот оконча у доброту, у пријатности, и у добротинствима према другом. [...] Ово нас, пак, приближава средишњој вредности меланхолије: у њеној крајњој суштини она је чежња за љубављу. [...] Покретачка сила меланхолије јесте Ерос, жудња за љубављу и за лепотом.<sup>10</sup>

Уколико су ове Гвардинијеве тезе исправне, онда јасно из њих произлази једна – за хуманизам неочекивана – истина, која је идентична са

<sup>9</sup> Романо Гвардини, стр. 136–137.

<sup>10</sup> Романо Гвардини, стр. 138.

теолошким погледом на свет: она гласи да је човек *и*пак истиночезњиво биће. Меланхолија је, тако, доказ постојања жудње за превладавањем саме човечности, жудња за Богом.

То је жудња за апсолутом, али за апсолутом који је такође добро, племенито, то јест, који је, по својој природи, властити и посебни предмет љубави. Меланхолик тежи сусрету са апсолутом, али са апсолутом који је љубав и лепота.<sup>11</sup>

Посреди је утопијска тежња која зна куда жели али која не може да се оствари, јер ужива у својој немоћи. Суштинска разлика је у следећем: меланхолична жудња настоји да превлада самог субјекта, али не на начин преобраћења *е*џа ка добром, лепом и истинитом, већ на начин његовог поништења, будући да је и он сам део космичког бесмисла. Меланхолија је расцеп унутар самог бића, вид бивствовања који дели лажну, „моју“ „истину“ од метафизичке Истине. Тек активистичким приступом Истини, трудом који доводи до остварења заједнице субјекта са њом, тај утопијски импулс може делимично да се оствари, али не у виду некаквог гностичког просветљења, већ крстоносног преумљења у Истини и новог погледа на свет који је са меланхолијом строго разграничен. Смисао меланхолије је управо у томе: она, у контексту човековог спасења, приказује сав јад постојања на овом свету, јад коме се треба одупрети, али, са друге стране, она приказује и мисаоно, уметничко и културно богатство које се из тог јада рађа, и које је устремљено ка оном полу егзистенције где се утопија меланхолије разрешава у заједници са Истином.

Истина меланхолије је, дакле, истина огледала које не изображава лик, већ у њему проналази идеал, али до тог идеала не може да досегне, зато што дубоко у себи слуги да идеал једноставно не може бити у њему самом – у огледалу. Њено ограничење је што утопијски чека да се деси просветљење које ће дати смисао свему, уместо да се екстатички препусти заједници у Истини која ће њену унутарњу расцепљеност преобразити и зацелити.

Меланхолију Николе Милошевића треба разумети као духовну подлогу из које израста његова мисао, подлогу која истовремено ограничава ту мисао. Трудећи се да у делима светских писаца, филмских стваралаца, сликара, философа, психолога, социолога, историчара, теоретичара пронађе логичке мањкавости и некохерентности проузроковане психичким или идеолошким факторима, Милошевић је, најчешће, темеље тих фактора доводио у везу са меланхоличним погледом на свет поменутих уметника и мислилаца. Меланхолија је, тако, несвесни акси-

---

<sup>11</sup> Романо Гвардини, стр. 139.

олошки ограничавајући фактор њихових мисли и дела. Међутим, колико је ограничавајући, толико је тај фактор пресудно утицао да се оспоље и неки други, позитивни видови стваралаштва. Шта се из тога може закључити? Страсна потреба Николе Милошевића за цепидлачким изналажењем логичких недоследности није ништа друго до меланхолично-неуротична потреба за истином, за утопијском целовитошћу. Његова опсесија односом између личности и речи, преведена на теолошки план, где се реч саморазумева као Логос, биће, Истина, јесте боготражитељска опсесија. Уочавајући меланхолију у другима, он говори о самом себи. Реч је о истоветном погледу на свет коме Милошевић прилази критички, како би говором о другима боље упознао самог себе и сопствена истинитосна ограничења.

Духовна платформа теоријских и критичких мисли Николе Милошевића – „меланхоличног интелектуалца са филозофским претензијама“<sup>12</sup> – представља једну специфичну и кохерентну визију света. Она је, сама по себи, покушај заснивања истине из субјекта. Субјекат, у овом случају меланхолик, легитимизује властиту истину како би потврдио самог себе, себе као субјекта те истине. То је истина антрополошког песимизма, захваљујући којој субјекат спознаје свет на један различит, дубљи и проницљивији начин од осталих људи, једноставних – мање унутар себе сукобљених и противречних – природа. Како сам Милошевић признаје, „меланхолични душевни склоп олакшао ми је увид у неке истине које бих иначе или држао далеко од себе или до њих, лако је могуће, никад не бих ни дошао“.<sup>13</sup> Са друге стране, он је свестан да меланхолија, иако пружа могућност дубоке спознаје разнородних појава, никако не представља стање које одговара човековој мери или назначењу. Углавном, на емоционалном или душевном плану, меланхолија не усређује нити чини човека смиреним; далеко од тога. Она је противприродно стање људске егзистенције, зато што је најдаље од истине. Баш зато што је најдаље, њена инхерентна тежња за истином и изоштрени спектар перспективе којом из ње истина може да се сагледа представљају драгоцени извор сазнања о најдубљим антрополошким проблемима. Поглед меланхолика је као поглед из бунара – поглед уперен у озвездано небо. Меланхолика занима суштина ствари, суштина појавности, истина која се крије изван очигледног. Она је, може се рећи, драгоцену зло људског постојања.

<sup>12</sup> Никола Милошевић, „Скица за мој поглед на свет“, *Филозофија диференције*, прир. Мило Ломпар, Службени лист СЦГ, Београд, 2003, стр. 263.

<sup>13</sup> *Исто*.

За разлику од духовног, „борбеног“ савета Светог Јована Касијана, Никола Милошевић се не труди да меланхолију у себи потисне, да се избори са њом како би прешао на неку другу, вишу раван духовног самопоимања. Напротив, он властиту меланхолију, душевно-духовно стање сопственог природног склопа, прихвата и пригрљује, како би из самог тог стања могао да проговори, искористивши све спознајне и друге могућности, које не би биле на тај начин присутне у некој другој, једноставнијој и немеланхоличној људској природи. На основу тезе Арнолда Тојнбија о изазову-и-одговору, Милошевић истиче да је властиту меланхолију доживео као „изазов на који сам у својим књигама на различите начине одговарао“. <sup>14</sup> Појмивши меланхолију као изазов, Никола Милошевић је, тако, у истинитосном смислу објективно (теолошки) сагледан, постао трагикомична фигура која се бори са сопственим ветрењачама – што, уосталом, представља архетипску слику сваког човека способног да промишља о смислу сопственог постојања.

Способност за дубоко поимање објективних чинилаца света појавности пропорционално је меланхолично изазваним предубеђењем о карактеру и природи те појавности. Дакле, колико год да меланхолија омогућује дубоки поглед у суштину неке појаве, толико тај дубоки поглед зависи од априорних теза које са интелектуалним промишљањем имају мало, или готово никакве везе. На том месту меланхолија се открива као идеолошки освешћена слика света условљена психичким фактором. Та идеолошка слика врло је блиска гностичкој визији света, обележеног превлашћу зла, неслободе, иманентног сукоба и немогућношћу досезања истине на начин заједничарења са њом. Објективно гледано (а шта је објективно, ако не субјективно виђење онога што би требало да се назове „објективним“?), таква слика света у многоме је блиска чињеничном стању, иако је, у ствари, само интерпретација такозваног чињеничног стања – интерпретација које се своди на једну једину реч: бесмисао. Са теолошке тачке гледишта, понуђено чињенично стање јесте такво какво јесте, али његова интерпретација покушава да изнађе смисао тог стања. Тај смисао лежи изван когнитивног видокруга меланхолика; он подразумева једно кретање, екстатичну усмереност према истини, усмереност према есхатону у коме ће Истина засјати пуним сјајем и дати смисао ономе што се у иманенцији назива бесмислом. Та истина је далекосежна и кад је реч о Милошевићевој критици хилијазма:

Ако су конфликтне релације неизбежно, иманентно обележје човековог света, онда се у равни историје не може никад и нигде реализовати цар-

<sup>14</sup> Исто.

ство божје на земљи, не само у свом тоталитарном, нацистичком, или комунистичком облику, него ни у неком либералном виду, ма шта о томе мислио Френсис Фукујама.<sup>15</sup>

Да је конфликт „природно“ стање како друштва, тако и појединца, очигледна је чињеница; осматрен у иманенцији, конфликт постаје узрок виђења света као космичког бесмисла. Смисао конфликта не може бити дат овде и сада, већ само у есхатону; то значи да је истина, какву субјекат прижељкује или јој се нада, динамички окренута будућности: њен смисао није у *овде* и *сада*, већ у ономе што ће доћи. Истина је икона будућности.<sup>16</sup> Истина човека, поробљеног природом, и света у коме је затечен, није истина бесмисла, истина пролазног *сада*, истина једног сегмента времена, већ истина која тек треба да се у пуноћи открије, и то у стварности која све надилази, па и ову, коју је човек затечен у меланхолији именовао бесмисленом. Истина до које човек може да досегне *сада* и *овде*, само је предукус метафизичке Истине и стварности коју она трансцендира у есхатону, у вечности.

Сазнајна оптика меланхоличног интелектуалца омеђена је настојањем да се сагледа целина, тоталитет, а са друге стране, та целина и тај тоталитет претходно бивају интерпретирани кроз антрополошки песимистичку визуру. У томе је највећа меланхоличка слабост: иако тежи за истином, он не може да је сазна. Да би оправдао себе, сопствени неуспех, он ту поражавајућу чињеницу универзализује: истина је, сматра даље он, у својој *целини* несазнатљива, зато што пут који би до ње требало да води није прав, већ кружан – бесмислен, попут кругова Дантеовог пакла. Истина не може да се досегне зато што „природа“, којој је друго име конфликт, то не да. Другим речима, поредак света је трагичан. Универзализовање трагике као принципа на коме опстојава читав светски поредак изриче, на пример, Макс Шелер у огледу „О феномену трагичког“. По њему је трагичко „суштински елемент свемира самог“, <sup>17</sup> за разлику од метафизичког који је интерпретација трагичког. Зашто је Шелерово диференцирање трагичких од метафизичких феномена важно? Зато што се, поређењем са ставовима Николе Милошевића, могу уочити недостатности меланхоличног погледа на свет. Меланхолија је склона универзализовању: отуда Шелерово схватање трагичког. Никола Милошевић, пак, не означава собом искључиво искуство меланхолије, већ и,

<sup>15</sup> *Исио*, стр. 264.

<sup>16</sup> Видети: Јован Зизјулас, *Од маске до личности*, прев. митрополит Амфилохије (Радовић), Октоих, Подгорица, 1999, стр. 54–55.

<sup>17</sup> Макс Шелер, „О феномену трагичког“, *Есеји из феноменолошке антропологије*, прир. и прев. Александра Костић, Федон, Београд, 2011, стр. 331.

захваљујући наносу времена, критички отклон од својих пређашњих полазишта. У тренутку када је, како признаје, „меланхолични изазов његових ранијих година почео губити на снази“, <sup>18</sup> одједном се чује глас који проговара са маргине саме меланхолије: „Није, међутим, трагично само по себи то што лагано нестајемо или одједном умиремо. Трагичан може бити једино наш доживљај крхкости човековог постојања. А тај доживљај пресудно зависи од нашег душевног склопа. Међутим, како се људи у свему па и у томе разликују тако и оно што трагичним називамо није у основи ништа друго до само илузија једног меланхолика.“<sup>19</sup> Дакле, управо отклоном од меланхолије, али не у целости, перспектива се мења и вредности се доводе у питање. Док је за Шелера свемир трагичан, а метафизичко је интерпретација трагичког, за Николу Милошевића бива супротно: трагичко је интерпретација – чега? Чега друго до метафизичке Истине, која, иако још несазнатљива, прожима свеколику творевину, али не може да се досегне на начин на који тежи меланхолик. Трагичко би, у најбољем случају, била немогућност поимања постојања те Истине, потенцијално целовите у есхатону, немогућност због превласти самонаметнутог схватања бесмисла. Никола Милошевић истовремено изражава слабости и ограничене дomete меланхоличног погледа на свет, зато што тај поглед еманира ништа друго до – илузију. Он, судећи по наведеним редовима, није успео да начини онај тежак искорак или Јасперсов „скок у веру“, којим би било могуће да завири у оно што се, наводно, крије иза самонаметнуте илузије. Јер, та „илузија једног меланхолика“ је „уједно једина која му је још преостала“.<sup>20</sup> Истина меланхолије, на тај начин, разоткрива човекову насушну потребу за илузијом, а не за истином. Истина, наиме, није онаква какву би човек волео; она није скројена по мери његове „природности“, по ономе што он „јесте“, већ по мери његовог назначења, по мери онога што би тек требало да постане. А то није лако. Тај искорак у истину подразумева сусрет човека са самим собом, са оним најдубљим у бићу, што се не може самерити „хуманистичким“ мерилима; тај сусрет био би, и увек јесте, болан – јер је то донкихотско-светачки сусрет истине као идеала, као иконе будућности и илузије као огледала садашњости.

Меланхолија разоткрива чињеницу да је човеково биће унутар себе расцепљено. Жеља за бесконачношћу, за апсолутом, за Истином, у равни егзистенције испољава се у виду различитих потреба за (само)остварењем. Потреба за Истином, која не може да се оствари,

<sup>18</sup> Никола Милошевић, „Скица за мој поглед на свет“, *нав. дело*, стр. 271.

<sup>19</sup> *Истио*, стр. 271–272.

<sup>20</sup> *Истио*, стр. 272.



своди се на потребу за илузијом, која истину замењује. Човек, тако, бива потврђен као истиночежњиво биће, али проблем је што истину за којом чезне, и која није по његовој *йриродној* мери, *изналази, измишља је*, фалсификује, и почиње у њу да верује. Тако је истиночежњивост, у ствари, несвесно приањање уз илузију; свест да је истина у коју човек верује илузија доводи до меланхолије, безнадежног и очајног стања метафизичке одбачености, празнине, богоостављености. Меланхолија је последица животарења, накнадног животног самоосвешћења, бивствовања обележеног неподношљивом лакоћом илузије. Јер, ако је Истина онај прави, коначни објекат Жеље,<sup>21</sup> којом човек себе потврђује, илузија, која се битно разликује од лажи, такође потиче „из неке жеље“.<sup>22</sup> Илузија би, у том смислу, била фиксација Жеље на успутној станици која води до Истине. Она блокира приступ Истини. Човек који је пригрлио илузију не жели да зна за истину; илузија му је довољна да лагодно живи. Такав човек није меланхолик. Меланхолик је онај ко постане свестан илузије, али уједно и сопствене немогућности или немоћи да се препусти истинском објекту своје Жеље. Меланхолик, просто, више ни у шта не може да верује. Зато је илузија „једина која му је још преостала“.<sup>23</sup>

Никола Милошевић истиче како из илузије происходе различити видови искривљавања истине, било у виду хипергенерализација, које су увек у складу са манихејском поделом света између бога светлости и бога таме,<sup>24</sup> било у виду сужавања видокруга, то јест свега онога што би могло довести у питање визију света засновану на илузији.<sup>25</sup> Постоји још један важан фактор којим илузија искривљава истину: особе које су пригрлиле илузију имају снажну потребу да је *оцравдају*, да је прикажу као *истиинишу*, логички *ушемељену*, засновану „на искуству и разуму“.<sup>26</sup> Милошевић закључује да је управо та, пре свесна но несвесна, потреба доказ истиночежњивости људског бића, чежње за истином упркос потреби за илузијом. „Јер, постојање те потребе сведочи да чак и оне илузијама највећма склоне особе имају у себи неки спознају о томе шта је истина.“<sup>27</sup> Међутим, јемство те потребе не треба тражити „у некој вишој,

<sup>21</sup> Петар Јевремовић, *Психоанализа и онџологија: седам оледа*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, стр. 199.

<sup>22</sup> Никола Милошевић, „Истина и илузија“, *Филозофија диференције*, нав. дело, стр. 273.

<sup>23</sup> Никола Милошевић, „Скица за мој поглед на свет“, нав. дело, 272.

<sup>24</sup> Никола Милошевић, „Истина и илузија“, нав. дело, стр. 274.

<sup>25</sup> *Исто*, стр. 275.

<sup>26</sup> *Исто*, стр. 279.

<sup>27</sup> *Исто*. Милошевић, наима, сматра: „И биолошки и социјални захтеви на свој начин поткрепљују у људима не само потребу за илузијом, већ и потребу за истином. Међутим, између ове две потребе неретко долази до сукоба, у којима практично нужна

духовној сфери већ у захтевима голог опстанка“.<sup>28</sup> Дакле, колико се испрва учинило сагласним Милошевићево схватање човекове потребе за истином са теолошким, у тој мери се оно од теолошког и разликује, зато што почива на антрополошком песимизму. Разлика је у лоцирању те потребе: тамо где би она као вапај за истином произлазила из саме скривене суштине човековог бића, из духовне равни, Никола Милошевић, интелектуалним понирањем са поља меланхолије проналази природу – палу људску природу. Теолошки гледано и речено, потреба за истином би, по Милошевићу, била природни рефлекс којим биће штити властиту онтолошку и метафизичку палост. Шта та чињеница говори? Потреба за истином проговара из најдубље *палости* човековог бића, како би се управо та палост заштитила; самим тим, она је злоупотреба себе саме од бића у иманенцији. Човек је истиночезњиво биће – то је терен сагласности теолошког и меланхоличног приступа антрополошким истинама; али из крајње ниских, инстинктивних побуда – ово је меланхолична интерпретација која се са теолошком разилази. Човек чезне за истином не због саме истине, већ због самог себе. Из меланхолије се, тако, рађају основна хуманистичка начела. Истина је у власти антропоцентризма; она је њиме омеђена и условљена – штавише, пут ка њеном спознању је због тога блокиран.

Никола Милошевић пред теолошку и не само такву свест поставља проблем искушења истинитосних граница. Где је граница између истине и илузије, да ли је чврста или аморфна? Да ли је сама та граница илузија? На основу тих питања лако се може уочити да је психологија знања алфа и омега Милошевићеве теоријске мисли. Није проблем у постојању или непостојању истине односно илузије, већ у когнитивној моћи субјекта да се препусти њиховом сазнању. Може ли субјекат бар себи да верује? Универзализовање илузије, које Милошевић успоставља, није ништа друго до само један вид хипергенерализације, подстакнут меланхоличним погледом на свет – погледом који прозире да је све илузија. Меланхолик типа Николе Милошевића жели да сазнањем обухвати истину, апсолут, тоталност света, али је истовремено свестан да та жеља није ништа друго до илузија. Пошто не може да сазна истину у целости, властиту неспособност настоји да хипергенерализацијом припише свима и свакоме – и у томе је, може се рећи, у праву. Отуда, као да закључује: свако знање, зато што је непотпуно, јесте илузија. При том, он се од таквог могућег закључка ограђује, назначивши да илузија није лаж и да у

фикција често односи превагу над практично нужном тенденцијом ка истини.“ Никола Милошевић, „Психологија знања“, *Филозофија диференције*, нав. дело, стр. 28.

<sup>28</sup> Никола Милошевић, „Истина и илузија“, нав. дело, стр. 279.

одређеним околностима може да се поклопи са чињеничним стањем.<sup>29</sup> Тежиште проблема је у томе што се знање субјекта не може прокламовати као истинито, зато што је непотпуно, зато што није објективно, већ је субјективно, условљено субјективним когнитивним ограничењима, зато што зависи од субјективног погледа на свет. Другим речима, знање зависи, условљено је, предодређено је, затворено је у психичке оквира који, као такви, нужно морају да замагле и онемогуће увид у целину истине. Јер, шта је поглед на свет, или на људску природу, ако не једна илузија – хипергенерализација оптимистичких или песимистичких склоности одређеног душевног склопа?<sup>30</sup> Било да је тај поглед, дакле, оптимистички или песимистички, он битно одређује како форму, тако и садржај знања које се из њега може апстраховати. Он одређује једну визију која је сама по себи целовита и компактна, али не и истинита, не и унутар себе диференцирана:

И из песимистичке и из оптимистичке перспективе потиरे се, премда не у истој мери, диференцирани карактер предмета спознаје и оно што је сложено и разнолико, претвара се у јединствену, чврсту, монолитну, из једног јединог лива изливену целину.<sup>31</sup>

Разлика између оптимизма и песимизма који предодређују визију света је само у степену пријатности, односно непријатности коју субјекат доживљаја у сусрету са светом.<sup>32</sup> Дакле, поглед на свет одређује угао деформације под којим се сазнаје, односно интерпретира. Сваки поглед је у одређеној мери искривљен, па не може да претендује на објективност. А меланхолик је несрећан управо због немогућности објективног, целосног спознања истине и света.

Позиција Николе Милошевића је позиција меланхоличног интелектуалца који не проговара из средишта, већ са маргине меланхолије.<sup>33</sup> То је позиција коју је себи обезбедио у нади да ће са ње моћи да се приближи идеалу објективности. Сазнајна ограничења коју уочава у делима разнородних мислилаца и уметника служе му као повод да се обрачуна са самим собом, са сопственом сазнајном немогућношћу. Његова концепција психологије знања представља својеврсни солилоквијум. Шта од чега зависи? Ако знање зависи од погледа на свет, који је илузија,

<sup>29</sup> *Истио*, стр. 363.

<sup>30</sup> *Истио*, стр. 309.

<sup>31</sup> *Истио*, стр. 328.

<sup>32</sup> *Истио*, стр. 334.

<sup>33</sup> О маргиналности Николе Милошевића видети: Мило Ломпар, *Негде на граници филозофије и лиџераџуре: о књижевној херменеуџици Николе Милошевића*, Службени гласник, Београд, 2009.

онда је остварено знање, или такозвана истина тог знања, увек омеђена или условљена забранима наречене илузије. Знање је илузија зато што је обимом и распоном условљено илузијом погледа на свет, дакле – све је илузија. Али, то није крај. Никола Милошевић је свестан да, када проглашава да је сваки поглед на свет илузија, позиција са које чини тај проглас представља такође један поглед на свет, који је такође илузија. И тај поглед на свет је меланхоличан, односно песимистичан; визија тог света не даје наду да је могуће ослобођење од илузије; то је визија која илузију проглашава за једину и коначну извесност. Накнадна Милошевићева тврдња да је све илузија такође се може протумачити као илузорна, што и сам признаје: она је условљена меланхоличним и трагичким осећајем живота, према коме се истина изгубила са сазнајног хоризонта. Но, ако Милошевић тврди да су његове властите поставке илузорне, јер су засноване на илузији сопственог погледа на свет, он тиме, како би се помислило, не сугерише да је истину ипак могуће објективно сазнати, већ, напротив, легитимизује парадоксално становиште о немогућности било каквог објективног увида у истину – које је, у ствари, једино *истинитио* и *објективно*. Није Никола Милошевић тај који ту тврдњу изриче, већ, будући да сумња у сопствене закључке до којих је дошао у меланхолији, ослобађа се одговорности да, негирајући је, подигне илузију на трон свеобухватности. Једном је поставивиши на то место, више није могуће да се ослободи од надмоћи њеног свепрожимајућег присуства. Њен дискурс је једини могући објективни предмет сазнања. Тог дискурса субјекат може да се ослободи на начин симболичног пресецања Гордијевог чвора, безусловним пристајањем на метафизичку Истину, вером да није све илузија и да Истина постоји. Али, тиме проблем није решен. Чини се да је Никола Милошевић својим оспоравањем објективне истине у сазнању управо хтео да одреди властите спознајне могућности, и да је меланхолија, можда, природна последица тог неуспеха. Његова критика знања уперена је првенствено према догматском начину мишљења, међу којима се издваја теолошки приступ. Пресецањем Гордијевог чвора дискурса илузије може се само утврдити да је истина у коју субјекат верује истина његове вере, и ништа више. То и даље не значи да та субјективна истина има право да се самопрогласи универзалном. У зависности од перспективе другог, од туђег погледа на свет, наречена субјектова истина или остаје истина, па се прихвата, или се одбацује као илузија. Николи Милошевићу, скептички и критички оријентисаном меланхоличном интелектуалцу, баш зато је и стало да утврди на чему се истина темељи, да би, можда, удовољио својим несвесним импулсима и потреби да јој се препусти, како би у њој пронашао *сићурносћ*. Пошто се истина темељи на самој себи, на вери у саму себе, на сопственој обгрљености, као *зига-*

ница на њеску, Милошевић изводи неизречени закључак о неподношљивој субјективности (сазнања) истине. Све је субјективно, што значи да нема објективног антрополошког знања. Чак и чувену хипотезу Виктора Франкла о вапају за смислом као специфичним човековим обележјем Милошевић негира, тврдећи да је реч о још једној хипергенерализацији – појединца Виктора Франкла на раван читавог човечанства. Јер, и сам Франкл напомиње да нису сви логораши у Аушвицу осећали потребу за смислом; а ако нису сви, онда је разлог томе у људској природи, њеној палости или неспособности да се до смисла или бар до жеље за смислом уздигне. Шта би био смисао? На једноставну примедбу, лишену било каквих духовних садржаја, да, рецимо, има смисла „само онај живот који је макар релативно срећан или у најмању руку подношљив“, Милошевић сматра следеће:

Да ли је нечији живот неком срећан или макар подношљив зависи пре свега од тога како тај неко свој живот доживљава, а не од тога колико се његов начин живљења слаже или не слаже са неком нормом од које ми у нашем просуђивању појма среће полазимо.<sup>34</sup>

Срећа је релативна категорија која зависи од доживљаја појединца и урођене способности да буде срећан. Разлика је у људској природи, а не у чиниоцима који наводно доводе до среће: јер, за срећу не треба свакоме исто. Та разлика је можда једина хуманистичка истина у свету меланхоличних илузија:

То што се неко понаша као свиња а неко као светац не доказује да постоје неке могућности подједнако својствене читавом људском роду него само да има људи који су по свом душевном склопу патолошки себични и безобзирни и оних који то нису.<sup>35</sup>

Меланхолична и песимистичка истина о датости људске природе која предодређује како судбину, тако и могућности реализације смисла (среће) у егзистенцији, представља очигледан хуманистички увид о нужности и неслободи постојања. Тај увид происходи из материјалистичке визије човекове природе, о њеној коначној *датости* и хоризонталном, а не вертикалном усмерењу. На крају крајева, тај увид у бесмисао антрополошких хуманистичких истина није ништа друго до илузија сагледана са теолошке тачке гледишта. Никола Милошевић се не приклања ни теолошкој, нити до краја хуманистичкој визији људске природе, иако је потоњој свакако ближи. Тружећи се да се приближи апсолуту као Ис-

<sup>34</sup> Никола Милошевић, „Истина и илузија“, *нав. дело*, стр. 336.

<sup>35</sup> *Исто*, стр. 338.

тини, он настоји да буде у потпуности, колико год може, објективан: и једна и друга истина представљају илузију – илузију смисла, односно илузију бесмисла. Питање којој илузији ће се човек радије приклонити, зависи пре свега од његовог природног, душевног склопа, од структуре његове личности.

Још једном: како меланхолик објективно може да зна *која* је истина у аксиолошком, истинитосном смислу вреднија или исправна? Са теолошког гледишта, он и не може да зна, све док знање насилним путем одваја од вере, уместо да, изједначивши их у Истини, оствари целину за којом толико дуго жуди. Приговор другог, у том смислу, пошто не може да се разреши, једноставно треба одбацити дискурсом из саме истине, из љубави њеног бића. Никола Милошевић, међутим, тај приговор није одбацио, већ је сигурност пронашао у илузији сопственог погледа на свет, у илузији да је све илузија, и да је илузија последња реч истине. Илузија је, како сам каже, резултат компромиса између истине и потребе за сигурношћу.<sup>36</sup> Илузија је екуменистичка истина. Илузорно је очекивати да изван илузије нечега има.

Универзализовање илузије је потребно Николи Милошевићу како би утврдио да ниједан човек, којем год душевном склопу припадао, не може да у потпуности буде објективан у истинитосном смислу. Симптоматично је, али и разумљиво, да, кад је реч о разликама у структури личности, Милошевић фаворизује душевни склоп коме и сам припада:

Да кажемо и то да склоност неког мисаоног човека ка једном суморном виђењу света може бити и онај чинилац који му олакшава увид у право стање ствари. Невоља је само у томе што таква нека склоност зна често да оне који је имају одведе далеко преко границе релевантног важења њихових судова на ризични пут хипергенерализација, односно, илузија.<sup>37</sup>

Није проблем што Милошевић наглашава опасност од контрадикторности, логичких неусаглашености и неутемељених универзализовања у вези са суморном, песимистичком човековом природом: он то чини и кад описује оптимистичку природу. Проблем је што фалсификује истину, принципом да се „сматра“ да је тако, да суморно виђење света омогућава дубљи увид у суштину појавности. Ако је разлика између песимистичког и оптимистичког погледа на свет разлика у степену пријатности перцепције тог света, зашто се онда само један пол перцепције сматра за аксиолошки вреднији од оног другог? Зашто не би могло бити речи о *другачијем* „увиду у право стање ствари“? По чему је тај увид ре-

<sup>36</sup> *Ишо*, стр. 283.

<sup>37</sup> *Ишо*, стр. 363.

зервисан или олакшан суморним погледима, а не и неким другим? Сваки увид у стање ствари зависи од субјективног предразумевања света, које се протеже на широкој лепези пријатности, односно непријатности. Негирајући могућност *другачијеї а иштинскијеї* увида, Никола Милошевић као да сугерише да суморни поглед лакше и брже схвата суштину појавности, за разлику од других који су плитки или непромишљени и који временом тек треба да дођу до истих закључака, до исте визије света, одбацивањем жеље за заједничарењем у истини суморним увидом да је истина покопана у гробу илузије.

На овом месту може да се уочи извесна противречност у схватањима Николе Милошевића. Он, са једне стране, тврди да суморно виђење света „олакшава увид у право стање ствари“ – на тај начин он аксиолошки фаворизује сопствено виђење света, које је песимистичко и трагичко. А ако је свако виђење света илузија, онда он фаворизује једну илузију по којој је свет интониран искључиво трагичким одјецима метафизичког. Са друге стране, он признаје да је та интерпретација заиста илузија, зато што је последица редукције његовог погледа на свет:

А како је склоност ка меланхолији у мом случају водила ка неким песимистичким илузијама види се из моје рецепције Ингарденовог учења о метафизичким квалитетима. У такве неке квалитете убрајао је овај аутор, примера ради, узвишено, трагично, демонско, свето, гротескно, несхватљиво, па поред осталог и 'неописиво блаженство среће'. Свим тим метафизичким квалитетима требало је, по Ингардену, да буде заједничко то што се у њима открива најдубљи смисао живота и бића уопште. [...] Тек годинама касније увидео сам да је у мојој рецепцији овог Ингарденовог учења деловала једна меланхолична склоност ка хипергенерализацијама, односно ка песимистичким илузијама, упоредо са сужавањем духовног видокруга. Спектар Ингарденових метафизичких квалитета ја сам сузио само на један једини – метафизички квалитет трагичног. И истовремено с тим 'проширио' овај квалитет изван граница његовог легитимног важења.<sup>38</sup>

Милошевић се на том месту ограђује како од давнашње методолошке заблуде, тако и од сопствене меланхолије:

Метафизички квалитет трагичног не открива нашем духовном оку никакву дубину и праоснов бића. Трагично је само оно што ми као такво доживљавамо – све друго је тек једна врста песимистичке илузије. Песимистичке илузије коју је и писац ових редова имао и од које се почео

<sup>38</sup> *Ишо*, стр. 365.

ослобађати тек онда кад је његова склоност ка меланхолији постепено почела да слаби.<sup>39</sup>

Као и на крају „Скице за мој поглед на свет“ из 2000., тако и ове речи са краја есеја „Истина и илузија“ из 2001. године, потврђују Милошевићеву бескомпромисну потребу за истином, чак и кад она подразумева делимично или декларативно одустајање од сопствених претходних полазишта. Али, меланхолични *шон* који прожима и један и други наведени одломак говори о заосталој илузији да се уопште могао надати да ће истину икад досегнути. Меланхолични тон, у ствари, одаје помирење са илузијом да је истина тек илузија, и да осим илузије више нема ничега чему би требало или би вредело да се нада.

Ако се узрок меланхолије потражи у метафизичком губитку истине, онда се може рећи да хуманистички концепт сазнања представља један од чинилаца који доводе до тог узрока. Другим речима, сазнање, односно свест о немоћи сазнања, претходи меланхолији. Теолошки гледано, читава теоријска мисао Николе Милошевића може се посматрати у контексту сукоба меланхоличне свести да истина не може да се досегне и жеље да се то ипак оствари. Отуд се дело Николе Милошевића може читати и као прикривена полемика са сопственом тежњом ка истини, а са друге стране, сходно његовој визији Сервантесовог *Дон Кихота* – према којој тај роман није својом сатиричко-комичком оштрицом уперен само према витешкој литератури, колико и према Библији<sup>40</sup> – са теолошком (хришћанском) мишљу, као и било којим другим, нарочито политичким и религиозним, догматским убеђењима. У есеју „Психологија знања“ из истоимене књиге из 1989. године, Никола Милошевић излаже и истовремено улази у полемички дијалог са бројним теоријама знања, изналазећи недоследности у њима, које потичу од вансазнајних фактора. Његово основно полазиште, које је уједно полазиште хуманистички, критички и скептички оријентисаног интелектуалца, подразумева да спознаја „увек захтева два термина – оно што се спознаје и оног који спознаје“, <sup>41</sup> дакле – субјекта и објекта спознаје. Такво становиште је, уосталом, парадигматско становиште западне цивилизације – под условом да се она разуме као исходиште хуманистичких вредности. Релација субјекта према објекту сазнања је релација која у себи садржи критичку дистанцу, која је „битан предуслов да се до спознаје дође“. <sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Истио*, стр. 366.

<sup>40</sup> Никола Милошевић, „Дон Кихот и нихилизам“, *Антрополошки есеји*, Белград, 1990, стр. 119.

<sup>41</sup> Никола Милошевић, „Психологија знања“, *нав. дело*, стр. 17.

<sup>42</sup> *Истио*, стр. 18.



На тај начин сваки објекат представља потенцијални одговор на субјектово упитно *шџа*. У крајњој мери, тај однос између субјекта и објекта је једносмеран; повратни однос је могућ тек након спознаје, када одговор на питање *шџа* промени самог субјекта – али никад у довољној мери да субјекат, у Бадјуовом смислу, постане истински *субјекатш дашџој објектш*. То није могуће зато што се истина доживљава управо као објекат, као предмет сазнања, као потенцијални одговор на питање *шџа*, уместо на питање *ко*. Тек када се истини – овде је посреди метафизичка Истина – приђе као субјекту, а не као објекту, јер она је биће, Пут и Живот, могуће је да наводни субјекат спознаје постане субјекат Истине. Он, тиме, не прозире њену суштину, њену целовитост, њен апсолут, јер она и није сва у сазнајној равни: она је пут који води ка есхатону, обећање саме себе, највиша Тајна. Разумљива је одбојност Николе Милошевића према стапању са предметом сазнања, чиме „ми доиста постајемо исто што и сам тај предмет, па услед тога више није могућ никакав сазнајни чин“.<sup>43</sup> У том мистичком подухвату изгубила би се не само критичка дистанца према предмету сазнања, већ и сам субјекат који сазнаје.<sup>44</sup> Та два непомирљива пола, интуиционистичко-мистички и критички, заиста онемогућавају право сазнање, јер се разрешавају или стапањем субјекта у објекту, или стапањем објекта у субјекту. Теолошки приступ је другачији: субјекат се, на један мистички и тајновит начин, *рађа* у односу према Истини, постаје део њеног тела, захваљујући чему његова сазнајна перцепција бива радикално измењена – из перспективе саме истине. Сама истина остаје тајна; она је изван сваког спознања, што не значи да је изван сваког искуства. Она субјекту омогућује живот у заједници са њом; субјекат, условно речено, може да је *сиозна* тако што заједничари са њом, али та спознаја је ванрационалне природе, изван сваког начина разумског објективисања. Дакле, могућност живота субјекта у заједници са Истином као бићем остаје изван хуманистичке перцепције сазнања. Утемељење знања у вери неприхватљиво је за хуманизам, који, ако допушта веру, допушта је утемељену у знању.

<sup>43</sup> *Ишо*.

<sup>44</sup> Никола Милошевић се у захтеву за раздвајањем објекта од субјекта сазнања делимично ослања на Морица Шлика, чије тезе прихвата: „Бити нешто – нека ствар – није исто што и знати нешто – неку ствар. Истинско знање претпоставља одстојање према објекту, могућност да се о објекту говори у терминима неког другог објекта. Знање захтева постојање два термина, оно мора бити неко тумачење, неки опис, нешто неизрециво. Према томе, сазнање се повећава са степеном дистанце од предмета сазнања, а не обрнуто.“ Никола Милошевић, „Проблем вредности“, *Идеологија, психологија и сиваралаштво*, Новинско издавачко предузеће Дуга, Београд, 1972, стр. 271.

У сваком случају, значајно је што је хуманистички закључак Николе Милошевића валидан и кад је реч о теолошком приступу сазнању: „Принципијелна немогућност потпуног стапања спознајног субјекта са објектом спознаје, значи, уједно, немогућност долажења до апсолутног знања.“<sup>45</sup> Милошевић из те спознаје закључује следеће: „Свако сазнање по природи ствари је неко издвајање и партикуларизовање.“<sup>46</sup> То значи да је свако сазнање у одређеној мери *деформација* апсолутне истине, која, при том, не зависи од самих когнитивних могућности, већ од психичких и идеолошких фактора, од структуре личности, његове душевно-духовне конституције, од његовог погледа на свет, који није објективан и који је, зато што није објективан, илузија. Али, као што илузија није лаж, већ може да одговара чињеничном стању, тако Милошевић и на овом месту износи – зачудо – оптимистички закључак о карактеру знања:

Једнострано и непотпуно знање још увек је извесно знање, као што је једнострано и непотпуна истина још увек истина. Бити једностран и непотпун не значи бити у заблуди. Из неоспорне чињенице да нема апсолутних спознаја не следи закључак да су све спознаје потпуно релативне.<sup>47</sup>

Откуда одједном апсолутна вера у извесност знања заснованог на једностраном и непотпуном увиду у истину? Није без сваке логике поверење у очигледне чињенице, али то поверење се, опет, заснива или на разуму, које је недовољно, или на чулима која, није потребно доказивати, итекако могу да обману. Можда је на овом месту меланхолик, који размишља о губитку смисла, устукнуо пред хуманистом, који размишља у иманенцији која је по дефиницији већ лишена смисла. Да ли је ту реч о идеолошком фактору као узрочнику оптимистичког погледа на проблем сазнања, то јест на извесност непотпуне истинитости одређене чињенице?

Иако је свако становиште непотпуно и једнострано, Никола Милошевић – и то је, чини се, срж његове мисли – настоји да то већ непотпуно и једнострано становиште одбрани од могућих деформација, како би сачувао бар ту речену делимично-истинитосну *извесност* знања. Он разликује:

бар две врсте или два степена деформације спознајног објекта у области такозваних друштвених наука. У првом случају, објект се деформише само делимично, услед принципијелних и непремостивих епистемолошких препрека, конституционално својствених људском роду. У другом

<sup>45</sup> Никола Милошевић, „Психологија знања“, *нав. дело*, стр. 18.

<sup>46</sup> *Истио*.

<sup>47</sup> *Истио*, стр. 19.

случају, деформација предмета сазнања најчешће је таква и толика да више не можемо говорити о једностраности и непотпуности сазнајне оптике, већ о њеном радикалном извртању и изопачавању. Овако радикално нарушавање спознајне оптике по правилу потиче са психолошких и идеолошких извора, па отуда морамо говорити и о психолошким и идеолошким препрекама на путу ка истини, односно на путу ка знању.<sup>48</sup>

Порив за разоткривањем туђих недоследности и некохерентности могао би бити одраз неуротично-меланхоличне потребе за властитом душевном и духовном сигурношћу и стабилношћу. Као неуротичар који равна књиге уз руб полице, што је – мора се признати – незахвална слика за поређење, тако Никола Милошевић лоцира изворе деформисања у делима разних аутора да би показао како њихове мисли нису хармонично „поређане једна уз другу“. Деформација одређених истина увек је последица компромиса између порива за истином и порива за илузијом или фикцијом, при чему је тај компромис начињен на штету саме истине. Да је то тако, Милошевић у својој књизи *Психологија знања* показује на примерима Ничеа и Стриндберга, али и других мислилаца и стваралаца. Компромис је резултат надмоћи афективних порива, воље и интереса и огледа се у различитим видовима противречности у делима одређених аутора. При томе, Милошевић истиче да свест о истини није потпуно замрачена, већ је пригушено или делимично присутна, што имплицира да су аутори ипак свесни неистинитости својих теоријских конструкција.<sup>49</sup> Од велике је важности Милошевићево употребљавање Тојнбијеве концепције изазова, о којој је раније већ било речи. Иако психолошки и идеолошки фактори могу да деформишу слику одређене истине, то не значи да они, што је на први поглед парадоксално, не утичу на конституисање одређених вредности, то јест стваралачких подухвата, како уметничких – код Стриндберга, на пример, тако и кад је реч о важности теоријских закључака – као код Ничеа. Битно је да изазов тих фактора није прејак, јер ако је прејак – тада је на штети сама истина.

За социологију знања, појам изазова у Тојнбијевом значењу те речи, драгоцен је коректив када су у питању шансе различитих идеолога за долажење до истине. Подређеност неког теоријског становишта извесним групним, класним, вољним импулсима, по правилу је онај прејаки изазов „поразне строгости“, услед кога сазнајна оптика обавезно трпи дубоке и далекосежне деформације. [...] Међутим, и онда када је изазов преваходно индивидуално-психолошког карактера, није свеједно колики је његов интензитет, па стога бива да исти мислилац или писац досегне

<sup>48</sup> *Ишо*.

<sup>49</sup> *Ишо*, стр. 33.

максимум својих стваралачких моћи само онда када је овај интензитет такав и толики да одговара појму Тојнбијеве „златне средине“.<sup>50</sup>

Према томе, у зависности од интензитета, вансазнајни – психички и идеолошки фактори нису искључиво реметилачки, већ могу бити и од помоћи на путу ка истини, под условом да њихов интензитет испољавања није ни преслаб ни прејак, већ присутан у мери у којој може да утиче на искривљење перспективе, али не у мери да је искриви у смеру илузије. Јер, када ти фактори одведу у илузију, обично је таква слика света упрошћена на начин манихејских дихотомија, што је, у ствари, психолошка појава која се пресликава у слику света одређених идеологија. Према Милошевићу, иако је таква појава честа и неминовна у интелектуалном промишљању, она ипак потиче из психолошке, а не интелектуалне сфере, будући да „у самој природи мишљења је да буде диференцирано и флексибилно“.<sup>51</sup> Ипак, Милошевић закључује да је случај „златне средине“ редак и да наведени фактори остају главни узрочници човековог слепог веровања у илузију:

И најзад, све кад се сабере, шта нам психологија знања може рећи о изгледима за долажење до истине? Свакако, епистемолошке препреке на путу ка истини нису такве природе да би нас могле битно омести да до извесних знања дођемо. Међутим, препреке психолошке и идеолошке природе у овој области често су такве и толике да под њиховим силовитим дејством истина мора да устукне, за рачун неке, мање или више, провидне фикције.<sup>52</sup>

Да би своје тврдње о значају и важењу теорије изазова у тојнбијевском смислу претходно потврдио, Никола Милошевић је анализирао Ничева и Стриндбергова дела са узајамним биографским приступом. Тако је, кад је о Ничеу реч, уочио три стваралачка периода. Психолошки чинилац је у првом периоду био слаб – то је време писања *Рођења стратеџије* и дивљења Вагнеру – „да би довео до неких значајних сазнајних ефеката“.<sup>53</sup> У другој, средишњој фази, пак, када настаје *Тако је њоворио Зарашусџра*, и коју Милошевић именује као моралистичку и просветитељску, „када се Ниче критички суочио са тврдоћом и нетолеранцијом Вагнеровог становишта и када је и субјективно и објективно доспео у аутсајдерску позицију, али без оних погубних психолошких последица

<sup>50</sup> *Истио*, стр. 63.

<sup>51</sup> *Истио*, стр. 67.

<sup>52</sup> *Истио*, стр. 72.

<sup>53</sup> Никола Милошевић, „Психолошке претпоставке Ничеове филозофије“, *Психологија знања*, Белетра, Београд, 1990, стр. 271.

које ће се касније јавити, долази до највећих и најзначајнијих сазнајних резултата. То је, управо, и био онај, према Тојнбијевој оцени, најповољнији изазов, ни превише слаб ни превише јак, који омогућава највеће културне учинке.<sup>54</sup> У трећој, завршној и иморалистичкој фази, када је изазов – настао озбиљно угроженом душевном равнотежом – био исувише јак, Ничеова филозофска оптика показала се „у знатној мери оштећена“.<sup>55</sup> Међутим, чак и у тој фази, тачније – на њеном почетку, настала је књига *Људско, сувише људско*, коју Милошевић сматра изузетним уметничким достигнућем:

Ова карактеристична разлика указује на то да стваралачки 'праг' – онај који доноси најповољније стваралачке учинке – није исти за теоријске и уметничке, односно лирске, 'одговоре' на 'питања' што их изазови различитих интензитета намећу. Мисаоно и уметнички изузетно обдарени Ниче постизао је различите мисаоне и уметничке резултате, у зависности од различитих интензитета у основи истоветних психолошких чинилаца, па тако и ваља разумети реч 'праг' што смо је претходно употребили.<sup>56</sup>

До сличних закључака Никола Милошевић долази анализирајући Стриндбергове драме *Ошац* и *Госпођица Јулија*, образлажући по чему та друга превазилази прву – иако су – што посебно наглашава – обе драме „у психолошком погледу дисфункционалне“.<sup>57</sup> Он убедљиво доказује да драму *Ошац*, „готово од почетка до краја, прожима добро познато, анти-тетичко, манихејско виђење света“, те да она:

носи на себи снажан печат ауторове деформисане, патолошке оптике. У *Госпођици Јулији*, напротив, писцу је пошло за руком да одоли разорном деловању оптике о којој је реч, што упућује на закључак да изазов психолошког чиниоца није у оба случаја био подједнако јак. Очито, пишући драму *Ошац*, Стриндберг је био изложен знатно снажнијем притиску изобличујућих тенденција своје психички озбиљно оштећене личности. [...] Кратко и једноставно речено, духовна раван – и онда када је о уметничкој равни реч – може се наћи, према оној психолошкој, у два међусобно различита односа, битно неједнака у погледу духовне, односно уметничке плодотворности. За ону врсту односа у којој долази до изузетно вредних књижевних учинака карактеристична је Стриндбергова *Госпођица Јулија*, док драма *Ошац* представља такорећи парадигматичан пример неповољног деловања изванлитерарних, психичких чинилаца.

<sup>54</sup> *Ишо*.

<sup>55</sup> *Ишо*.

<sup>56</sup> *Ишо*, стр. 272–273.

<sup>57</sup> Никола Милошевић, „Случај Стриндберг“, *Књижевности и метафизика*, прир. Мило Ломпар, Службени лист СЦГ, Београд, 2003, стр. 369.

[...] овај последњи вид односа књижевне и психичке равни могли бисмо назвати каузалним, имајући у виду пресудну зависност драмског текста од деловања биографског и психолошког контекста.<sup>58</sup>

Овај дужи одломак, као и онај претходни о Ничеу, важан је јер указује на једну константу у људској природи, коју открива хуманистичка мисао: ма колико психички или идеолошки фактори били реметилачки, уколико јачина њиховог утицаја одговара моћима појединца да ту тежину поднесе, могуће је конституисање уметничких или философско-теоријско-мислених вредности не упркос, већ управо захваљујући њима. „Међутим, на основу тога што су ванлитерарни чиниоци довољно моћни да продру у структуру књижевног дела и на основу тога што могу бити донекле паралелни са његовом поруком, никако се не сме закључити да се ови чиниоци могу прилагодити иманентној логици уметничке творевине. Наша анализа показује да сваки продор идеолошких и психичких фактора у уметничку структуру мора да се покаже као нарушавање иманентне логике мотивацијског система“,<sup>59</sup> вели Никола Милошевић у есеју „Проблем вредности“. Нарушавање логике, у светлу теорије изазова, нарушава вредност дела када је изазов прејак. Иако подробно и изричито о томе не говори, чини се да у међупростору Милошевићих тврдњи постоји простор за једно ублажено схватање наведених фактора и њиховог односа према феномену вредности. Уколико је утицај тих фактора сведен на „златну средину“, и уколико се не сече са самим делом, већ тече паралелно са њим, као духовна раван из које дело израста, он је плодотворан и узрочник је, а не блокатор, стваралачких узмаха.

Од каквог значаја је претходни закључак кад је у питању теолошки поглед на истину? Изгледа да је у дослуху са раније наведеном Делезовом тврдњом да се порив за истином јавља тек под присилом неког знака. Та присила била би, у контексту Тојнбијеве теорије изазова, „златна средина“. Докле нема те присиле, нема ни снажнијег порива за истином, па тако превладава порив за илузијом као супституцијом истине. Истина је, дакле, суштински крстоносна и самерена моћима сваког појединца да је понесе и прихвати. Али, она онда и не може да буде „објекат“ субјектовог сазнања, већ напротив, субјекат је у ствари „објекат“ коме она упућује позив. Одговор субјекта, уколико изазов њеног позива није преслаб или прејак, јесте приступ у заједницу са Истином, чиме он постаје у пуном и тек тада у правом смислу речи субјекат. Вредност истине се, тако, указује и као вредност у самом субјекту, вредност субјекта као судеоника у истинитосној заједници. У мери у којој је субјекат саоб-

<sup>58</sup> *Ишо*, стр. 369–370.

<sup>59</sup> Никола Милошевић, „Проблем вредности“, *нав. дело*, стр. 305.

ражен вредношћу истине, биће мерена и његова вредност на есхатолошким теразијама; уколико је он саображен само декларативно, на речи, али не и на делу, доказ је како изневеравања истине, тако и немогућности или недостојности одговора на питање које му је она поставила, као и превласти свих оних фактора који својом снагом заклањају приступ ономе што је у човеку најдубље и по чему он заправо и јесте позван да буде човек.

Док *Психологија знања* (1989) поставља питања могућности и домета људског понирања у бесконачну раван истине, претходна књига *Идеологија, психологија и стваралаштво* (1972) представља теоријску експликацију Милошевићевог бављења конкретним књижевним делима. Он се труди да у делима које анализира – а то су дела Достојевског и Камија – маркира некохерентности и огрешења о њихову иманентну логику. Психички и идеолошки фактори се појављују увек као реметилачки фактори; они, у најбољем случају, могу паралелно да се покlope или да доведу до истоветних спознајних резултата, али под условом да се не „секу“ са логиком дела. Јер, кад год пресеку логику (прозлог) дела, нарушавају његов мотивациони склоп и процес индивидуализације ликова.

У најбољем случају, жеља може својим смером – тиме што се њен правац не 'сече' са правцем уметничког стваралаштва – обезбедити повољније предуслове за стварање. Међутим, она, сама по себи, никад није стваралачка и њено 'присуство' у уметничкој структури има искључиво аксиолошки неповољне последице.<sup>60</sup>

Такође, Никола Милошевић истиче да је паралелизам између литерарних феномена и ванлитерарних чинилаца могућ, „али практично никада није потпун. Правац значења књижевних дела и правац идеолошких и психичких преокупација увек ће се у некој тачци 'сећи'“.<sup>61</sup>

Никола Милошевић вредност књижевног дела доводи у нераскидиву везу са структуром, односно гносеолошком димензијом – у питању су, по њему, „три речи за исту ствар“.<sup>62</sup> Да би ту тезу објаснио, Милошевић посеже за Лајбницовим термином „престабилизоване хармоније“. Дело је у оној мери вредно у којој није нарушена логичка нит која се провлачи кроз његову структуру, што значи – уколико његова сазнајна функција није нарушена изванлитерарним факторима. Дакле, дело је вредно онолико колико одговара идеалу „престабилизоване хармоније“.

<sup>60</sup> Никола Милошевић, „Стваралаштво и кохеренција“, *Идеологија, психологија и стваралаштво*, нав. дело, стр. 40.

<sup>61</sup> Никола Милошевић, „Проблем вредности“, нав. дело, стр. 305.

<sup>62</sup> *Исто*, стр. 300.

Тај идеал подразумева да свако дело има одређени *правац* значења и да он не сме бити нарушен спољним факторима. Наречени правац одређен је мотивацијом и индивидуализацијом, као основним предусловима „престабилизоване хармоније“. Другим речима, видови књижевног дела треба да „живе сопственом логиком, а ипак сви заједно реализују једно јединствено значење“.<sup>63</sup> Дело је вредно у оној мери у којој та логика није нарушена. А када се она нарушава? Никола Милошевић је, из разлога своје меланхолије, универзализовао сопствени доживљај света, као што је то признао три деценије након објављивања књиге *Идеологија, психологија и стваралаштво*, изневши тезу да „схема престабилизоване хармоније, односно једна уметнички вредна целина“ настаје само кад је посредни песимистички „правац“ значења одређеног система мотивације.<sup>64</sup> Оптимистички интонирана дела, сматра Милошевић, по правилу су нижих уметничких домета. „Само у оквиру једне структуре трагичког правца значења могућ је такав однос целине и делова у коме делови, управо тиме што следе сопствену логику, остварују један циљ који у њиховој иманентној логици није садржан.“<sup>65</sup> Никола Милошевић, са једне стране, због меланхоличног доживљаја метафизичког губитка, настоји да вредност дела утемељи у његовој ваљаности, логичкој кохерентности, а не истинитости, при чему се дело посматра као систем који обликују различити правци значења, „углови гледања“ – а са друге стране, фаворизујући један једини правац, у коме се логичка кохерентност остварује кроз песимистичку оптику, он ипак тиме придаје значај и начелу истинитости. Ако су вредна дела она која су логички кохерентна, истинита по својој иманентности, онда та истина није универзална, већ важећа само при трагичком доживљају света. Пошто књижевно дело „није фикција јер се односи на оно што је могуће а не на оно што је 'измишљено', али увек из једног одређеног 'угла гледања',“<sup>66</sup> испада – по таквој логици – да је само један угао гледања усмерен ка истини, док су остали окренути илузијама. Сваки правац или угао гледања је одређени вид деформације, па и немогућности да се буде објективан, но по чему се онда може закључити да је баш песимистичка перспектива та којом се субјекат највише приближава привиду објективности, привиду пуноће истине? Зар такво једно аксиолошко фаворизовање одређене перспективе управо не одаје Милошевићев свесни или несвесни порив „да се свуда пројектује

<sup>63</sup> Никола Милошевић, „Гносеолошка функција књижевности“, *Идеологија, психологија и стваралаштво*, нав. дело, стр. 80.

<sup>64</sup> Никола Милошевић, „Проблем вредности“, нав. дело, стр. 284.

<sup>65</sup> *Исто*.

<sup>66</sup> *Исто*, стр. 287.



један идеал правилности и реда, односно [...] да се елиминише сфера произвољности и хаоса“?<sup>67</sup> Говорећи о референцијалном односу књижевног дела према стварности – што је питање које је још Аристотел поставио – Милошевић истиче да је посредни „референцијални однос деформације и то деформације према логици уметничке престабилизоване хармоније“.<sup>68</sup> Ако је сваки поглед на свет – у немогућности да буде објективан јер не прозира апсолут – деформисан, онда сама та чињеница (деформације истине) имплицира песимизам. Отуд је сусрет меланхолика са књижевним делом сусрет ишчекивања трагичког као метафизичког квалитета и логике самог дела која тај квалитет у рецептивном процесу изнедрава.

Јер, када је посредни само књижевно дело, као биће које се одликује сопственим законитостима, Никола Милошевић, полемишући са Роланом Бартом и другим књижевним теоретичарима, износи становиште да вредност дела није у поруци коју собом казује, већ у систему који ту поруку изнедрава. Истовремено, он признаје да на тај начин Барт „индиректно уводи у сферу књижевне анализе појам истине“.<sup>69</sup> Међутим, пошто се увидело да и Милошевић вредност дела изједначава са схемом „престабилизоване хармоније“ – која се, опет, остварује у трагички и песимистички интонираним делима – примедба коју је упутио Барту је, у ствари, примедба коју је несвесно упутио самом себи. Меланхолична потреба за истином, упркос настојању да докаже како истине нема, довела је до једне крајње меланхоличне теоријске импликације да је дело истинито у мери у којој је трагичко. Замерајући Ингардену на интуicionизму и мистичком заснивању односа према метафизичким квалитетима, Милошевић их редукује на само један, који универрализује деловањем сопствених меланхоличних увида – или привида: истина је у „метафизичком квалитету трагичког“.<sup>70</sup> Без обзира на то што се и сам Милошевић касније оградио од те редукације, та меланхолијом изнуђена грешка представља дубоку истину субјекта који је истину заменио илузијом – илузијом да истине нема. Отуда је то једна од најдубљих истина самог хуманизма. Човек је трагично биће, зато што се од Истине оградио самонаметнутим егзистенцијалним понором.

Метафизички квалитет трагичког везан је искључиво за свет књижевног дела; само се ту, у зависности од рецепције, реализује. Нужно је, међутим, да дело у себи садржи потенцију активирања тог квалитета, на

<sup>67</sup> Никола Милошевић, „Гносеолошка функција књижевности“, *нав. дело*, стр. 124.

<sup>68</sup> *Исто*, стр. 84.

<sup>69</sup> *Исто*, стр. 50.

<sup>70</sup> *Исто*, стр. 84.

начин одређеног „семантичког правца“, односно хијерархије елемената који сами по себи и у садејству једни с другима потенцијално садрже „код“ речене активације. То значи да трагично значење – кад је реч о јунацима, јер трагика је антрополошка категорија, то јест субјективни вид интерпретације метафизичког – „једино значење примерено схеми престабилизоване хармоније – не произлази толико из њихове индивидуалности колико из њиховог положаја“.<sup>71</sup> Тим речима Никола Милошевић сажима своју аморалистичку теорију књижевног дела, изложену у књизи *Негатаиван јунак* (1965). Откуда привлачност негативног јунака, откуда привлачност зла? Она је у лепоти самог књижевноуметничког обликовања, као и у повлашћеном положају у хијерархији одређеног дела. Такво разумевање омогућује очување аутономности књижевног дела. Приказ зла као таквог или других антрополошких негативности у књижевном делу није руковођен моралистичким, хуманистичким, психичким или иморалистичким преокупацијама, већ гносеолошким: „то је искључиво тежња да се једним обликом сазнања обухвати изванредан аспект реалности у његовој целини“.<sup>72</sup> Привлачност негативног јунака Милошевић објашњава повлашћеним положајем који тај јунак заузима у структури дела, и то поткрепљује примерима из романа Достојевског, Камија и Фокнера и драма Шекспира и Сартра: „Истичући помоћу различитих структуралних комбинација у први план лик преступника, а потискујући у други план лик жртве, писац је остварио битан предуслов за изазивање оног ефекта који смо назвали парадоксом негативног књижевног јунака.“<sup>73</sup>

На први поглед, теорија о негативном јунаку Николе Милошевића могла би се прозвати аморалистичком, зато што одбацује питање етике кад је посредни изградња структуре дела и хијерархија елемената те структуре. Међутим, ако та хијерархија одсликава уметничку тенденцију самог писца, која се може назвати естетском тенденцијом, зар она у себи не садржи уједно и етички слој? Јер, етички смисао увек је *структурисан* као естетски,<sup>74</sup> он је имплицитно садржан у естетској равни дела. То потврђује и Милошевићева анализа Фокнеровог *Светилишта*. У том роману Фокнер је посегнуо за једним књижевним поступком помоћу кога је људске ликове опредметио, лишио их сваког хуманог садржаја, док је предмете одуховио, проткао их сентименталним, лирским дахом. „Ако бисмо желели да формално класификујемо овај парадокс

<sup>71</sup> *Исто*, стр. 83.

<sup>72</sup> Никола Милошевић, *Негатаивни јунак*, Белград, Београд, 1990, стр. 25.

<sup>73</sup> *Исто*, стр. 97.

<sup>74</sup> Радоман Кордић, *Етика књижевности*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 9.

Фокнеровог романа, онда бисмо то најбоље могли учинити помоћу једног познатог израза. Тај израз је „мизантропија“<sup>75</sup> Фокнер је, дакле, применио одређен систем структуралног обезвређивања својих негативних јунака.

У завршном есеју књиге Никола Милошевић је покушао да коригује своју теорију примедбом да је, потенцирајући структурни елемент у обликовању, занемарио хумани елемент у изградњи и рецепцији негативног јунака.

У том смислу у структури књижевног дела супротстављају се хумана мерила моралним мерилима. Сликајући једног негативног јунака у хуманом светлу, аутор на изванредан начин устаје против моралних вредности, у име једног другог реда вредности који се може назвати хуманим. [...] Писац правда свог негативног јунака играјући на карту извесне диспропорције између моралних и хуманих захтева. Ови захтеви се, наиме, налазе у извесном унутрашњем нескладу, па то аутор може искористити да изазове наше симпатије према негативном књижевном јунаку.<sup>76</sup>

Парадоксалност негативног јунака је у томе што симпатија коју изазива у читаоцу истовремено доводи до буђења хуманих порива, саосећања са тим јунаком, али уз истовремено нехуман однос према структурално обезвређеној жртви. То значи да су хумане вредности по себи увек у неку руку трагичне: тако је и у књижевном делу.

Никола Милошевић својом теоријском мисли изражава трагично искуство хуманизма. Одговор на изазов тог искуства је појава меланхолије. Субјекат више није субјекат Истине, већ илузије лепоте, која се од истине диференцирала. Уместо јединства истине, доброг и лепог, хуманистички субјекат стоји наспрам једне хијерархије која налачи на руске лутке. Лепо, потом добро, које је структурисано као лепо, и на крају истинито, или илузија истине, која је структурисана унутар принципа доброг. Истина је запретена двоструким наносом искуства, искуства естетике, а потом и етике; то је унутрашња истина хуманизма до које субјекат успева да дође, али више није сигуран у њу. Можда зато што је ипак, негде дубоко у себи, свестан да је хуманистички пут, који га је довео до драгоцених сазнања, ипак завео тим сазнањима и одвео на странпутицу... Јер, тајна која је човека одвела у меланхолију није ништа друго до тајна ништавила. Зашто је субјекат није препознао као илузију? Зашто ју је прихватио за једину, врховну истину манихејски подељеног

<sup>75</sup> Никола Милошевић, *Негатаивни јунак, нав. дело*, стр. 172.

<sup>76</sup> *Исто*, стр. 185.

света? Зашто се поклатио њеном божанству? Зашто је Велики Инквизитор у праву?

Компромис између илузије и истине, као и несвесна ствараочева тенденциозност, битне су преокупације Николе Милошевића у *Антрополошким есејима* (1964). Они су посвећени делима Достојевског, Толстоја, Камија, Флобера, Сервантеса, Гончарова, али и Шпенглера, Боша и Буњуела.<sup>77</sup> Заједничко тим есејима је покушај откривања духовне позадине, која је, најчешће, меланхолична. Због тога се још једном може поновити да је Милошевић, пишући о наведеним ауторима, чинио то како би се изборио са сопственим замраченим духовним видцима изазваним меланхолијом, како би у делима тих аутора пронашао извесне психичке механизме који су и у њему самом били присутни, попут „алибија“ или „метафизичког харикирија“ – како би, једном речју, разумео самог себе. Као сведочанство те донкихотске борбе са сопственом меланхолијом настао је „Оглед из антропологије“, есеј који је, по својој бескомпромисној искрености (или потребе за самоунижавањем, као што то чини неуротични јунак *Зайиса из њодземља?*),<sup>78</sup> редак у српској култури.

Постоји у мени један фактор, такође емоционалне природе, који се коси са меланхолијом. Ја стално живим у страху да нисам довољно објективан и знам да то има некакве везе са неуротичким стањем моје личности.<sup>79</sup>

Потреби за објективношћу је код Николе Милошевића стално противстављен одређен вид отпора тој потреби.

<sup>77</sup> Никола Милошевић је, осим светских писаца, анализирао и дела српских аутора. Есеји о домаћим писцима и песницима објављени су у књигама *Зиданица на њеску* (1978) и *Књижевности и метафизика* (1996). У њима Милошевић није приступао на исти начин као кад су у питању дела европских писаца, код којих је увек проналазио некохентности, односно огрешења о иманентну логику дела. „Милошевић не тематизује противречности у српском роману зато што одбија да расветли њихове психолошке или идеолошке предуслове који одводе различитим путањама епохалног искуства.“ Мило Ломпар, *нав. дело*, стр. 49. Према Ломпару, обновити хоризонт из којег проговарају српски романи значило је за Николу Милошевића једно далекосежно самопреиспитивање, које је требало да да одговор који се не би тицао само егзистенцијалног и антрополошког наноса властите меланхолије, већ и епохалног и идеолошког. „Отуд је неумитно да он ћути о том питању, у часу док израста његова конструкција кохерентности српских романа, која није само апартна у његовом делу него је и алиби за то ћутање.“ *Истио*, стр. 50.

<sup>78</sup> „Мојој сујети годи што сам ја у стању да овде говорим о нечему о чему би неко други, врло вероватно, ћутао.“ Никола Милошевић, „Оглед из антропологије“, *Антрополошки есеји*, *нав. дело*, стр. 203.

<sup>79</sup> *Истио*, стр. 201.

У ствари, ја сам на извeстан начин свeстан да има нечег неприродног у мојој „објективности“. Она ми изгледа као непристрасност по сваку цену. [...] Према томе, у мојој личности делује некакав чинилац који се јавља независно чак и од тежње за објективношћу по сваку цену и који ме – иако пригушено и недовољно јасно – ипак опомиње да оно што ја о нечем мислим није истина.<sup>80</sup>

Милошевић је добро свeстан да је тај чинилац ништа друго до меланхолија, која му пружа утеху илузије.

И то је једна антрополошка истина: постоји у мени једно површно и једно стварно знање. Оно прво јавља се онда кад извесна истина дође у сукоб са најснажније израженим потребама моје личности. Оно друго јавља се кад нешто не само знам него се и понашам као да то знам. Свест о меланхоличном наговештају, очигледно, спада у категорију површних знања. Ја знам шта је његов стварни смисао, али ја се понашам – односно, ја ћу се понашати – као да то не знам; то јест као да он има неко друго, тајанствено и неухватљиво значење.<sup>81</sup>

Ове исповедне речи о свеприсутној људској потреби за истином и потреби за илузијом или фикцијом су, може се закључити, језгро из кога се развила каснија теоријска мисао Николе Милошевића. Мисао која му је отворила видике за бављење антрополошким и психолошким питањима, али која му је, како је и сам то признао, истовремено затворила неке друге видике.<sup>82</sup> Наведеним меланхоличним признањем са краја *Анѿројолошких есеја*, може се, најзад, и завршити овај меланхолични „ход рака“ по најважнијим, али не и свим, увидима до којих је Никола Милошевић дошао у свом истинотражитељском напору.

## Литература

### I

Милошевић, Никола, *Идеологија, психологија и стваралаштво*, Новинско издавачко предузеће Дуга, Београд, 1972.

Милошевић, Никола, *Анѿројолошки есеји*, Белетра, Београд, 1990.

Милошевић, Никола, *Психологија знања*, Белетра, Београд, 1990.

<sup>80</sup> Исто, стр. 202.

<sup>81</sup> Исто, стр. 207.

<sup>82</sup> Никола Милошевић, „Теоријски осврт на антрополошке есеје“, *Анѿројолошки есеји*, нав. дело, стр. 268.

- Милошевић, Никола, *Књижевност и метафизика*, прир. Мило Ломпар, Службени лист СЦГ, Београд, 2003.
- Милошевић, Никола, *Филозофија диференције*, прир. Мило Ломпар, Службени лист СЦГ, Београд, 2003.

## II

- Бадију, Ален, *Свети Павле: ушмељење универзализма*, Албатрос плус, Београд, 2010.
- Гвардини, Романо, „О смислу меланхолије“, превео Душан Ђорђевић Милеуснић, у: *Градац*, [Тема броја: Меланхолија], прир. Славица Батос, бр. 160–161, стр. 134–140.
- Делез, Жил, *Пруси и знаци*, прев. Иван Миленковић, Плато, Београд, 1998.
- Зизјулас, Јован, *Ог маске до личности*, прев. митрополит Амфилохије (Радовић), Октоих, Подгорица, 1999, стр. 54–55.
- Јевремовић, Петар, *Психоанализа и онтологија: седам олега*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
- Касијан, Јован, „Борба са духом унија“, превели хиландарски монаси, у: *Градац*, [Тема броја: Меланхолија], прир. Славица Батос, бр. 160–161, стр. 98–103.
- Кордић, Радоман, *Етика књижевности*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Ломпар, Мило, *Негде на граници филозофије и лијерајуре: о књижевној херменевтици Николе Милошевића*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Хамер, Еспен, *Унушарни мрак: есеј о меланхолији*, превео Радош Косовић, Геопоетика, Београд, 2009.
- Шелер, Макс, *Есеји из феноменолошке антропологије*, прир. и прев. Александра Костић, Федон, Београд, 2011.

Kristijan Olah

### SPIRITUAL PORTRAIT OF MELANCHOLIC INTELLECTUAL

#### Summary

This paper analyzes literary and theoretical work by Nikola Milošević with regard to melancholy as spiritual platform from which his work emerges, and by which his work is also limited. Milošević's melancholically neurotic insistence on spotting logical inconsistencies in the works of various authors reflects his need for the truth, for utopistic wholeness, for soul-like and spiritual stability and certainty. The truth that is revealed in melancholy is not the last, metaphysical, objective

truth, but the truth of anthropological pesimism, the truth of one subjective interpretation of the world, ideological truth conditioned by psychological factor, which is alternatively named illusion.

The truth of melancholy reveales human's basic need for illusion, and not for the truth. Man as such, according to Milošević, longs for the truth not because of the truth itself, but because of himself. Melancholic individual, unlike other people, is aware that the truth cannot be reached, and accordingly, neither the true knowledge: it is always distorted by subjective vision – it is always illusion, as much as its the case with a worldview, human nature, hence: hypergeneralisation of optimisic or pesimistic inclinations of a particular psychological and emotional structure.

But, knowledge which is not consistent, and which is an illusion indeed, still can match a particular factual situation and Nikola Milošević strives to preserve that *certainty* of knowledge, which is often jeopardized by certain ideological or psychological factors.





ВЛАДАН БАЈЧЕТА\*  
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

## ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ЦАЦИЋЕВЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

**Апстракт:** У уводном дијелу текста се даје поглед на Цацићеву „текућу“, дневну критику и њену улогу у полемикама из педесетих година између „реалиста“ и „модерниста“. Други, средишњи дио рада, настоји да открије теоријске премисе на којима је израсло Цацићево тумачење Андрићевог дјела и да прикаже квалитативни раст и усложњавање критичке интерпретације кроз три велике студије посвећене овом писцу. На примјерима књига о Миљковићу и Црњанском потврђује се књижевно-теоријски плурализам Цацићеве критичке мисли, али и способност да се критичко читање прилагоди особинама дјела које тумачи. У закључку је направљен осврт на Цацићеве позне искорак из књижевне критике у шире области друштвених наука.

**Кључне речи:** текућа/селективна критика, „реалисти“ и „модернисти“, позитивизам, импресионистичка критика, есеј, реалност и легенда/мит, тематска критика, митска критика, архетипска имагинација, психологија, антропологија

### 1.

Књижевно-критичко дјело Петра Цацића је међу ријетким у српској књижевности, које се са израженом свијешћу о себи и јасно зацртаном критичарском поетиком развијало у дугом временском распону у узлазном стваралачком луку. Већ 1965. године, у залету свога књижевног дјеловања, са двије монографске студије и збирком дневних критика, као и једном антологијом иза себе,<sup>1</sup> Цацић излаже своје виђење књижевне критике:

По моме мишљењу, свако комплетније критичарско деловање треба да подразумева три вида. Један је: пратити текућа збивања, регистровати и оцењивати живу књижевну продукцију, учествовати у буци дана и метежу пролазности – како би то рекао Сент-Бев. Други је: покушати да

---

\* bajcet@yahoo.com

<sup>1</sup> *Иво Андрић: есеј*, Нолит, Београд, 1957; *Послерайна српска њријовейка*, Прогрес, Нови Сад, 1960; *Из дана у дан*, Прогрес, Нови Сад, 1962. и *Бранко Миљковић или неукрошива реч*, Просвета, Београд, 1965.

есејистичким интерпретацијама шире и сложеније објаснимо најзначајније тренутке стварања једног временског периода. Трећи је: покушати да се историјским синтезама поставе оквири за глобалну слику појединачних остварења и општих настојања у једној епохи.<sup>2</sup>

Сва три задатка која је поставио пред озбиљног критичара, Џацић је решавао са подједнаком упорношћу. Сматрао је да ниједан од поменутих видова критике није априорно надређен осталим, већ да се квалитет може и мора подједнако испољавати у све три области критичаревог дјеловања:

Опширни, тзв. проблемски радови о књижевности, и кад су без стварне вредности, претпостављају се без икаквог разлога, чак и духовно зрелој, интелектуално убедљивој, текућој (селективној) критици.<sup>3</sup>

Бавећи се дневном критиком педесетих година, у доба жестоких сукоба између тзв. „реалиста“ и „модерниста“ окупљених око часописа *Савременик* и *Дело*, Џацић се залагао за критику „која говори о оном што дело јесте а не у име нечега што оно није или што би могло да буде, или што би критичар хтео да оно буде“.<sup>4</sup> Суштину неправедне борбе између нормативистичке искључивости социјалистичког реализма са једне, и умјетности проказане као „контрареволуционарна“ са друге стране, Џацић није видио у супротстављању „младих“ и „старих“ „у вечном рингишпилу књижевноисторијских понављања“, већ као борбу „за слободу стварања и против ње“.<sup>5</sup> Управо он ће повући одлучујући потез у тој партији текстом *О транспоновану*,<sup>6</sup> гдје ће јачег непријатеља надвладати његовим оружјем, показавши на примјеру неколико пјесама једног од водећих „партијских“ писаца, Душана Костића, да није потребно много напора да се и поезија „у служби народа“ уоквири у деградирајуће рамо-

<sup>2</sup> „Савест литературе“ (Разговор водио Илија Бојовић, *Огјек*, 1. јун 1965.)– *Из дана у дан II*, Сабрана дела, књ. VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 385.

<sup>3</sup> *Из дана у дан II*, Сабрана дела, књ. VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, 6. „Једно дело са текуће траке критике – Скерлићев напис о Станковићевој *Кошћани*, Милана Богдановића о *Сеобама* Црњанског, Марка Ристића о *Глембајевима* Крлеже – може бити, сажетости казивања упркос, аутентичнији критички чин, озбиљнија и замашнија манифестација критичког духа, обухватнији и видовитији продор аналитичке интелигенције од обимних студија другачијег кова.“ – *Из дана у дан II*, Сабрана дела, књ. VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 406.

<sup>4</sup> „Критика јуче и данас“, *Полиџика*, 18. и 25. септембар 1960. – *Из дана у дан I*, Сабрана дела, књ. V, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 14.

<sup>5</sup> „Да нема ветра...“, *Полиџика*, 1. август 1965. – *Из дана у дан II*, Сабрана дела, књ. VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 90.

<sup>6</sup> „О транспоновану“, *Дело*, бр. 6, 1956. – *Из дана у дан I*, Сабрана дела, књ. VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 53–65.

ве „безперспективности, изгубљености, разглобљености и песимизма“, и да „идеализам, солипсизам и субјективизам“ нису страни социјалистичким пјесницима. Са друге стране, као савјестан критичар, Џацић се клањао једино светињи књижевне вриједности, па је и котерија око часописа *Дело* почела да се осипа његовим позитивним приказом Лалићеве *Лелејске јоре*.<sup>7</sup>

Иако Џацићеву „селективну“ критику не можемо, а да не паднемо у грјех уопштавања, одредити као импресионистичку, нећемо бити далеко од истине ако кажемо да је према таквој критици не само гајио симпатије, већ се тим, као и неким другим „превазиђеним“ приступима књижевном дјелу служио, бивајући доследан својим увјерењима о смислу и функцији књижевне критике. Отуда ће у тексту „Човек са теразијама или неригидно критичарево ја“, питајући се одакле у критици Пруста, Елиота и Пулеа толико гнева и јеткости на рачун Сент-Бева, човјека чијом је заслугом, по ријечима Албера Тибодea, критика „постала десета муза“, констатовати: „Текућа критика, сем тога, мора бити атрактивна да би привукла читаоца, и она *што је постиже виспреношићу стишла но мeтoдoлoшкoм усредсређеношићу*.“ (подв. В. Б.)<sup>8</sup> На другом мјесту ће истаћи да је, поред помоћи у разумијевању, дужност књижевног критичара и подстицање на уживање у књижевности, а то се управо постиже критиком која је у једном свом аспекту блиска самој умјетности:

Разумевање књижевности и 'нарочито' уживање у њој могу се развити критичким текстовима који артикулацијом аналитичке интелигенције и стилских вредности исказа и сами подстичу уживање.<sup>9</sup>

Када говоримо о другим „превазиђеним“ или „застарелим“ критичарским методама, треба скренути пажњу на то да се Џацић супротстављао категоричком антипозитивизму, бранећи у неколико наврата право критике и на биографску грађу. Његово мишљење о томе лапидарно изражава реченица, коју ће у различитим приликама парафразирати:

Мислити да је чин губљења мајке у шестој години остао без одјека у Микеланђеловом делу, није ништа мање претеривање од уверења да се тим биографским податком све разрешава.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Дело*, бр 1, 1958. – *Из дана у дан I*, Сабрана дела, књ.VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, 84–89.

<sup>8</sup> „Човек са теразијама или неригидно критичарево ја“, *Критика и време*, Београд, 1975. – *Из дана у дан II*, Сабрана дела, књ.VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 19.

<sup>9</sup> *Из дана у дан III*, Сабрана дела, књ.VII, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 20.

<sup>10</sup> „О литератури, о критици“, *НИН*, 29. јун 6, 13. и 20. јул 1975. – *Из дана у дан II*, Сабрана дела, књ.VI, Завод за уџбенике, Београд, 1996, 339. Опширније ће разложити

Пишући о Андрићевом роману *На Дрини ћуџрија*, сматрао је да се ништо не смију занемарити просторно-временске одреднице које је писац дао на крају текста, као ни његова свједочења о условима у којима је тај роман настајао:

Послужићу се сада једним карактеристичним детаљем. Не да бих идентификовао призоре уметности са призорима уметничког живота – него да бих наговестио каквим је све реалностима бременит податак о месту и времену у коме је роман писан. Пошто је Андрић сам дао податак о граду у коме је роман писан, могли бисмо том податку додати и ужу локацију пишевог боравка. Године окупације провео је у Београду, у стану у Призренској улици број 9. У стану са чијих су се прозора 1941. године *видели* лешеви обешених Срба на Теразијама. Не наводим овај податак да би био злоупотребљаван, нити да бисмо га ми злоупотребљавали. Али не видим разлоге са којих бисмо морали да избегавамо и оне очевидне примере из живота писца, човека у времену, чак и онда када нас он, макар на посредан начин, наводи на те реалности.<sup>11</sup>

Биографија, дакле, не може послужити као основа критичког промишљања књижевног дјела, али се не може ни одбацити онда када писац непосредно, или самим књижевним дјелом, упућује на њу.

Џацићев критички дух, који је претендовао на синтетичност, упорношћу доследног антидогмате је показивао отклон од идеолошке рестриktivности и књижевно-теоријске једносмјерности.

---

ово питање у студији *Хрстићева преда у каменој кайџи: мишско у Андрићевом делу*: „Можемо ли писца 'страшног посленика' на тлу имагинативног да изузмемо из времена у коме пише, да време живота његове личности и живота његовог писања једноставно ставимо у заграде, тим пре што догађаји приказани романом немају никакве временске и морфолошке релације са историјским тренутком преломних година Другог светског рата? Уважавајући све разлоге антибиографске критике, почев од њеног генетичког прага – слова које је Пруст одржао Сент-Беву о 'две личности писца', оној приватној и оној која пише, ми истовремено одбацујемо и догму извесне критике према којој уметничко дело једноставно пише Нико. Ако пупчана врпца која спаја аутора и његово дело није онаква каквом су је замишљали представници биографске критике, заведени аналошким детерминизмом који је одговарао предфројдовској епохи и према коме је писац у делу имао свог 'опуномоћеног представника' – то не значи да пупчана врпца уопште не постоји. Друга крајност ускраћује могућност да се говори о аутору, човеку у времену, као да сложени однос између дела и аутора значи егзекуцију дела над аутором. Ако аутор није на транспарентан начин присутан у свом делу, он свакако није ни господин Нико.“ – Сабрана дела, књ. III, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 209.

<sup>11</sup> *Исто*, стр. 215.

## 2.

Друга и централна област Џацићеве критике, која представља „есејистичке интерпретације“ неких од најважнијих дјела наше књижевности друге половине двадесетог вијека, највиши је домет аналитичког напора овог аутора. Поред књига *Бранко Миљковић или неукројива реч*<sup>12</sup> и *Повлашћени простори Милоша Црњанског*,<sup>13</sup> Џацић је написао и три студије посвећене дјелу Ива Андрића: *Иво Андрић: есеј*,<sup>14</sup> *О Проклетој авлији*<sup>15</sup> и *Храсћова треда у каменој кайији (Мишко у Андрићевом делу)*.<sup>16</sup> Овим студијама, као и десетинама текстова о различитим темама везаним за Андрићев живот и дјело, Џацић је остао међу најупорнијим пратиоцима нашег нобеловца, као што је био и међу првим темељнијим критичарима Андрићевих књига прије него су стекле свјетску славу. Својом оданашћу Андрићу, настојао је да попуни недостатак српске културе у постојању проучавалаца дуготрајно посвећених једном писцу, угледајући се на праксу страних књижевности у којима је ова врста специјализованог проучавања дубоко укоријењена и веома цијењена.<sup>17</sup>

У свом првом покушају осветљавања Андрићеве литературе Џацић је кренуо путем који му је за почетак и био најприкладнији. Одредница *Есеј* из поднаслови књиге *Иво Андрић*, ако је разумијемо у Епштејновом смислу као ознаку жанра „свеопштости“ и „неодређености“ и жанра „за почетнике и неискусне“,<sup>18</sup> можда најпрецизније карактерише ово дјело, у којем је Џацић понудио уопштено разматрање Андрићеве прозе без чвршћих теоријских претпоставки и доследно провјераваних теза, како ће то радити у наредним књигама посвећеним истом писцу, имајући свијест о томе да је на пионирском задатку опширнијег приказа овог,

<sup>12</sup> *Бранко Миљковић или неукројива реч*, Просвета, Београд, 1965.

<sup>13</sup> Првобитно објављена као *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Нолит, Београд, 1976.

<sup>14</sup> *Иво Андрић: есеј*, Нолит, Београд, 1957.

<sup>15</sup> *О Проклетој авлији*, Просвета, Београд, 1975.

<sup>16</sup> *Храсћова треда у каменој кайији: мишко у Андрићевом делу*, Народна књига, Београд, 1983.

<sup>17</sup> Уп.: „У већим културама одавно је институализована дугорочна посвећеност интерпретатора књижевности једном писцу; тако имамо шекспирологе, балзакологе, пушкинологе итд. У свету држе да је то посао значајан за једну културу и вредан сваке пажње.

Код нас се таква свест још није укоренила. Када објавим неки нови текст о Андрићу, чујем и коментаре – докле ће о њему. Не кажем да таквих коментара има много, али чињеница да их има, да их уопште може бити, довољно је речита сама по себи.“ – *Иво Андрић: есеј*, Сабрана дела, књ. I, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 7.

<sup>18</sup> Михаил Епштејн, *Есеј*, Народна књига/Алфа, Београд 1997, стр. 26, 28.

већ тада значајног опуса.<sup>19</sup> Такође, то је било опипавање тла – *terra Andriciana*, која ће се показати као плодно земљиште његове читалачке проицљивости и херменеутичког дара.

Значај овог есеја лежи, прије свега, у откривању трагова који ће му бити путоказ у наредним, систематичнијим истраживањима. Кренувши сигурним путем пишчеве експлицитне поетике из „Разговора са Гојом“, Цацић полази од „основних легенди човјечанства“ о којима говори велики сликар, Андрићев алтер-его, и налази да су оне комплементарне са „вјечним, несвјесним и благословеним баштинама дједова“ о којима говори млади Андрић у *Ех Понију*. Закључује да те двије формулације универзалне судбине човјечанства, чији постанак раздваја готово двије деценије пишчевог живота, јесу „два вида једне, исте побуде Андрићевог стварања“.<sup>20</sup> Критичар открива да су легенде (у најширем значењу овог појма, које може бити синонимно са митом) основа на којој Андрић гради своју причу, на посебан начин је преобликујући да би умјетнички постварио своју спознају о историји човјечанства као „враћању истога“. Специфичност Андрићевог поступка лежи у преплитању стварности и легенде, или, прецизније речено, у оживљавању легенде кроз реалност:

Андрић од реалистичког детаља, од познатих облика миметичке грађе, ствара свет у знаку познатог, да би баш такву реалност ненадно прожимао тајним законитостима из којих бије мемла древних легенди, чар једне нарочите, оријенталне мистике, која еманира из дубине земље и бића.<sup>21</sup>

Пошто препознаје овај аспект пишчевог стваралаштва као централни, Цацић на европској литерарној позорници види Андрићу хомолога у Томасу Ману, износећи смјело, али не и без основа и аргумената, став о аутентичности и аутохтоности Андрићевог дјела у односу на Маново:

Идеју 'живљених живота', 'живота у миту' Ман је отеловио у чудесном, свакако 'најсветлијем' своме делу, великој тетралогiji о Јосифу и његовој браћи, само што је ту било ироније и хотимичних конструкција, сугестије једне нестварности и намерног поигравања са стварношћу. Андрићев спој мита и реалности, по својој перфекцији по много чему је-

<sup>19</sup> Четири деценије касније, у предговору ове књиге у оквиру сабраних дјела, аутор ће написати: „Било је свакако смело да неко биолошки млад и књижевно зелен, без ослоња на домаћу традицију и без узора у њој, крене у авантуру тумачења писца са самог врха наше књижевности.“ – *После четрдесет година – Иво Андрић: есеј*, Сабрана дела, књ. I, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 74.

<sup>20</sup> *Исто*, стр. 194.

<sup>21</sup> *Исто*, стр. 223.

динствен у литератури уопште, не дозвољава да се отнемо сугестији да је то мит, али ипак реалност, да је то реалност, али ипак мит.<sup>22</sup>

Ова паралела, која ће касније постати општим мјестом литературе о Андрићу, добила је на снази и узбудљивости по откривању духовите и речите пишчеве биљешке из јануара 1953. године, након читања *Јосифа и његове браће*.<sup>23</sup>

Остајући углавном у оквирима тематске критике у свом првом огледу о Андрићу, Џацић ће истаћи да је његово приповједачко дјело више отворено „ноћним странама“ човјекове свијести, за шта узрок налази у „постфројдовској свијести о психолошком“, које је у том смјеру инспирисало књижевност у цјелини. Примјећује да Ерос, чију снагу Андрић непрестано испитује у својим приповјеткама, бива потиснут у његовим романима, а са његовим повлачењем и Танатос добија другачије (светлије) обресе: „Андрић (у приповијети *Ирим*. В. Б.) не филозофира над смрћу, нити чин смрти коментарише, он је попут доследних реалиста само показује (приказује). Показује је у разним облицима уносећи се у њене детаље и нијансе, једноставно као крај, не додирујући ниједном мисли Ништа које долази после тога. Међутим, са једног узвишеног места, са колективне равни из које се ствари виде у хроници *На Дрини ћуџија*, смрт је само саставни део живота. Она губи трагичан карактер атропоцентричног доживљаја.“<sup>24</sup>

Ова књига је зацртала пут којим ће се Џацић касније кретати кроз Андрићево дјело и прва је у нашој критици исцрпније испитала неке од темељних поставки Андрићеве умјетности. Њом је аутор ископао први дио великог мозаика, да би се у наредна два истраживања спуштао све дубље у подземље Андрићеве литературе, чиме ће постати једним од најзначајнијих књижевних археолога овог великог дјела.

<sup>22</sup> *Истио*, стр. 238.

<sup>23</sup> Уп.: „Прочитао сам књигу Т. Мана; читао сам је са заносом, са чуђењем, са отпором; имао сам читајући је, тренутак негодовања као човек који осећа да га варају и прибојава се да га не преведу жедна преко воде, а имао сам и тренутака потпуног заборављања и преданости тој књизи, оном што она каже и оном који је смислио и казао све то. На махове сам је остављао, готово бацао од себе, да бих већ сутрадан наставио да читам, и то тако као да чиним најзанимљивију ствар на свету. Али када сам завршио, осетио сам потребу да на слободној белини последње странице напишем „Прочитао И. А. 6. јануара 1953. године“, као што чине дечаци и припрости људи. Наравно, нисам то учинио, али сам боље разумео оне који то чине.“ – Иво Андрић, *Свеске*, Просвета, Београд, 1997, стр. 145.

<sup>24</sup> *Иво Андрић: есеј*, Сабрана дела, књ. I, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 347.

\*

\* \*

У другој књизи посвећеној Андрићу, *О Проклећој авлији*, Џацић ће ово дјело – слиједећи мисао већ помињаног француског историчара књижевности Тибодea, по коме „у целокупном делу сваког великог писца има једно дело које врши функцију дубоке поруке и које се понаша као матична ћелија“ – представити као централно у Андрићевој прози. Разлоге за такву тврдњу нашао је у постојању свих важнијих његових тема (особито теме тамнице, заточености), као и у сложености композиције овог дјела, која собом носи одређена значења и скреће посебну пажњу на себе. У књизи постоји тенденција ка успостављању чвршће теоријске основе, на којој ће се изградити стабилније тумачење овог Андрићевог дјела: започето је обликовање особеног обрасца *мишске кришике*,<sup>25</sup> за који је Џацић сматрао да је адекватан Андрићевој литератури, вјерујући да критички приступ треба да се прилагођава самој природи дјела, а не обрнуто.<sup>26</sup>

Подстицај и ослонац налази у теорији Нортропа Фраја, која је на велика врата увела Јунгове појмове *археишиа* и *археишиској* у проучавање књижевности. Пошашвши од претпоставке да Андрић *појединачно* увијек види наткриљено *оишиим*, закључује да је стварност у *Проклећој авлији* (као и у већини случајева код Андрића) посредована *археишиском имагинацијом*: „То је имагинација која види појединачан предмет као наговештај једне више општости.“<sup>27</sup> *Археишиска имагинација* види у догађајима сталну репродукцију једном зачетог, било да се полази од прастарих митова или легенди везаних за поједине крајеве. Тако се, примјећује Џацић, у *Аникиним временима*, прича о проклетству фаталне жене везује за Добрун, град који је у предању сматран градом проклете Јерине.

<sup>25</sup> Уп.: „Тек у књизи *Храстова треда у каменој кацији* заокружио сам своја схватања и теоријски и у пракси.“ – *О Проклећој авлији*, Сабрана дела, књ. II, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 6.

<sup>26</sup> Као што ни у својој *шекућој* критици, како смо видјели, није робовао једном усмјерењу, једном приступу књижевном дјелу, тако ни у његовој *проблемској* критици није постојала једна стаза којом се кретала његова анализа. Већ је примјећено за ову студију, да ју је Џацић „изградио (што се методологије тиче) као неку врсту синтезе књижевно-теоријских елемената узетих из руског формализма (погледи на композицију прозног текста), архетипске критике, француског структурализма (Барт, Женет и сл.)“ – Радивоје Микић, „Слика еволуције описа књижевних чињеница (поглед на критичарски рад Петра Џацића)“, у: *Иво Андрић: есеј*, Сабрана дела, књ. I, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 16.

<sup>27</sup> *О Проклећој авлији*, Сабрана дела, књ. II, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 16.



Џацић се позабавио и формом *Проклетје авлије* у перспективи претходно поменутог открића (*архејтхијска имагинација*), одредивши књигу термином Б. Томашевског: „повест“, којиу његовој интерпретацији има значење приповедања средњег обима, на граници новеле и романа. Знајући да Андрић ниједно своје *веће* дјело (*Травничку хронику*, *На Дрини ћурџију* и *Госпођицу*) није назвао романом, сматра да нема разлога због ког би и *Проклетшој авлији* окачили етикету те књижевне врсте. У томе Џацић налази дубље разлоге од пуког формалног одређења:

Можда је то стога што се не само у приповеткама него и у већим Андрићевим композицијама унеколико задржавају својства првобитне ситуације приповедачке уметности, а верност тој првобитности обавезује на доследност и у избору техничких родовских ознака.<sup>28</sup>

Та својства *првобитне ситуације приповедања* су, како можемо закључити, формални еквивалент, или предуслов, *архејтхијској имагинацији* Андрићеве умјетности. У том погледу је постојање „уоквирене приче“ још један знак Андрићевог ослањања на традицију усменог казивања, што је веза путем облика ка плану садржаја.<sup>29</sup>

Док се у неким видовима митске критике у појединим књижевним дјелима покушава, превасходно, установити архетипска основа као фундаментални дио њихове структуре, Џацићев приступ настоји да уз то испита на коју варијанту мита би се одређена јединица приче највише могла ослонити, а то чини тако што тумачи сам предложак, тражећи сличности са пишчевом обрадом. Тако, нпр. у уметнутој новели о Цем султану, коју сам писац одеређује као „древну причу о два брата“, Џацић између староегипатских митова о Сету и Озирису, као и Анубису и Бати, затим, старозавјетних прича о Исаву и Јакову, Зари и Фаресу, Каину и Авељу, највише подударности види са последњом верзијом приче о браћи супарницима:

Знамо да је Авељ био пастир, Каин ратар. Љубомора којом је Каин примио Господов поглед на Авељев 'принос' (није ли принос овде симбол обдарености!) доводи старијег брата до срџбе чији је резултат убиство; обдарени су кратковеки. Налазимо тумачења према којима и само име Авељево означава кратак дах, ништавило, пролазност, тугу, а у старохебрејској митологији и предање према коме је Авељ другорођени Евин син коме је она предсказала ран и несрећан завршетак. Овоме би највише одговарао начин на који је легенда о браћи – непријатељима изложена у *Проклетшој*

<sup>28</sup> *Истио*, стр. 27–28.

<sup>29</sup> Уп.: „[...] техника приповедања упућује на приповедачеву метафизику, како би рекао Сартр“, *Истио*, стр. 78.

*авлији*, нарочито када је у питању други, млађи и 'несрећнији' брат: „Други је сушта противност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака, човек чије тежње стално иду мимо оно што треба и изнад оног што се може. Он у сукобу са старијим братом, а сукоб је неминован, губи унапред битку.”<sup>30</sup>

Ширина критичаревог захвата не иде само спајањем по вертикалној линији дјела са далеким тематским узорцима, већ и по хоризонталној равни тоталитета пишевог стваралаштва. Матрицу уочену у одређеном Андрићевом дјелу Цацић настоји да повеже са њеним разрадама у другим дјелима, као што тежи томе да некој учесталој појави пронађе рационално објашњење, најчешће из уста неког од Андрићевих ликова, или из његових раних проза, као и аутопоетичких записа.

Нарочито у каснијим књигама, Цацић ће своја проучавања све више ослањати на ванкњижевне области, у највећој мјери антропологију и психологију. У овој студији, поред за митску и архетипску критику незаобилазног Јунговог учења, неријетко ћемо се сусрети и са идејама других важних аутора са поља психологије. Када му то затреба, Цацић из доминантно књижевно-научних испитивања врло радо закорачи у простор чисте психологије, да би објаснио поступке Андрићевих јунака, њихову карактеризацију или типологију. Заимову митоманску потребу описаће овако:

Осећање ниже вредности тера ове „ситне, мале“ људе на причу која их уздиже у очима других. Адлерово начело компензације има овде сасвим јасну примену. Рај о коме ови митомани сањају најчешће је испуњен женама [...].<sup>31</sup>

Књига *О Проклетој авлији* представља корак даље у дубину Андрићевог стваралачког космоса и корак ближе његовом средишту, додирнутом у наредном дјелу.

\*

\* \*

У трећој, најтемељнијој и најпотпунијој студији посвећеној Андрићу, Цацић коначно долази до жељних резултата теоријског уобличења свог метода и његове практичне примјене. Заснована на дугогодишњем проучавању радова из области теорије књижевности, митологије, психо-

<sup>30</sup> *Ишо*, стр. 56.

<sup>31</sup> *Ишо*, стр. 165. Помињу се још и Фројд, Луј Корман, Кречмер и Шелдон, Карен Хорнеј, Мари Луиз фон Франц и други.

логије, антропологије и других наука, анализа Андрићевог капиталног дјела *На Дрини ћуџрија* добија неопходну теоријску подлогу, као и систематичност у приступу.

Џацић, прије свега, термилошки разграничава појмове *миџа* и *леџенде*, да би потом установио облике у којим су те двије врсте присутне у Андрићевом дјелу. Имајући у виду становиште Мирче Елијадеа о усменој књижевности као „стецишту десакрализованих митова“, сматра да оно што причу чини легендом или митом „зависи од степена сакралности, везаности за култ, посебно од укључености приче у првобитно, митско, или позније време.“,<sup>32</sup> што подупире мишљењем Жан-Пјер Бајара, који истиче „одређеност личности легенди, њихову везаност за историјска збивања, као и постојање извесног конкретног простора“.<sup>33</sup> Прецизно повлачење линије између *миџа* и *леџенде* Џацићу је неопходно због самих колебања у њиховој употреби код Андрића, које, опет, има свој смисао у вези са суштинским одликама његове прозе. Наиме, Андрић, када говори о легендама, најчешће прави разлику између „главних“ или „основних легенди“, које би умногоме одговарале ономе што значи мит, и „легенди које највише казују о месту и људима“, које би биле легенде у ужем смислу. Џацић закључује да је релативно ријетко помињање *миџа* у Андрићевим разматрањима о умјетности, а одредјељење за *леџенду*, последица тога што „Андрићево дело не додирује ништа што је ванземаљско по фактури. [...] Легенде нас приближавају не надљудском већ људском, 'души народа', како би рекли романтичари.“<sup>34</sup> Јасно је да је овакво виђење легенди иманентно не само Андрићевом најпознатијем дјелу, већ и његовој прози у цјелини.

Џацић издваја пет нивоа коришћења и испољавања митско-легендарног код Андрића, посебно у роману *На Дрини ћуџрија*:<sup>35</sup>

1. Непосредно уношење мотива из традиционалног стваралаштва,
2. митско као наговештај садржан у метафоричкој алузивности,
3. митско као извор необичних околности и веза,
4. митско као извор цикличне организације времена,
5. митско као извор *случајности*.

<sup>32</sup> *Храсћова греда у каменој кайији: митско у Андрићевом делу* – Сабрана дела, књ. III, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 27.

<sup>33</sup> *Исто*, стр. 34.

<sup>34</sup> *Исто*, стр. 37.

<sup>35</sup> Насупрот становишту изнесеном у претходној књизи, овде се *На Дрини ћуџрија* назива искључиво романом, без додатног образложења.

Најмање пажње ће посветити првом виду, за који сматра да је већ довољно уочен у критичкој литератури о Андрићу, док у последњем препознаје „најупечатљивији облик испољавања митског у Андрићевом дјелу“, у ком је „случај, по правилу, трагестирани мит“.

Подробном анализом приче о градњи средњег стуба Џацић даје најбољи примјер испољавања митског кроз „случајност“, откривајући преобликовану причу *ритуалној уграђивања жртве* у грађевину. Такође, увиђа да и остали важнији догађаји везани за средњи стуб посједују скривено митско језгро, па стуб представља не само осовину свијета описаног у роману, већ и, у симболичкој равни, свијета у цјелости, али и саме Андрићеве поетике:

Тако у хронологији Средњег стуба уочавамо најпре *митски предуслов* постојања Моста – уграђивање црне жртве у темељ тог стуба – затим претварање тог митског чина у легенду, даља ритуална погубљења над местом где пребива првобитна жртва, видовиту Алихоцину антиципацију, да се Мост руши по средини, најзад остварење Алихоцине визије, рушење средњег стуба, а самим тим и моста у целини. Експлозија средњег стуба, заправо активирање заточеног демона вода који оличава хаос, у ствари је трагестија есхатолошке митске акције, као што је својеврсна трагестија митологеме умирање – поновно рађање.<sup>36</sup>

Овим долазимо до потпуно развијене и поткријепљене идеје, зачете у претходним радовима, о присуству *древној у свакодневном*, о обнављању митског у историјском.

Оваква употреба мита, сматра Џацић, поставља Андрића у традицију европског романа коју чине Томас Ман и Џојс као творци поетике митологизирања у XX вијеку. Поред очигледне сличности у обликовању приче као трагестије мита, налази занимљивим и то да су сва три писца обрадила мотив „браће крвника“ у својим дјелима: Ман у *Јосифу и његовој браћи*, Џојс у *Финегановом бдењу*, а Андрић у приповијести „О старим и младим Памуковићима“. У овој Андрићевој причи, кренувши од нараторовог коментара: „...давно су казали да мртве душе проговарају из деце“, Џацић открива карактеристичан поступак Андрићеве умјетности који подразумева истицање прикривеног смисла приче гномом, за шта примјере налази у *Госпођици*, као и „Труп“, „Аникиним временима“ и „Олујацима“, и на неколико мјеста у *На Дрини ћурији*, што подвлачи већ уочену сагласност Андрићеве *архетипске имагинације* са народном, „колективном“ имагинацијом која је склона „потреби да се ликови и до-

<sup>36</sup> *Исто*, стр. 114.

гађаји сведу на једниствено, типично, на парадигматичне ликове и догађаје<sup>37</sup>.

Значај Џацићевих открића, произашлих добрим дијелом из његове поменуто спремности да критичарски скалпел оштри управљајући се према особинама самог дјела; дакле, да метод прилагођава предмету проучавања, а не да дјело ставља на прокустову постељу већ припремљене теорије, најбоље се види на маркантним тачкама Андрићеве литературе, око којих су се критичарско-читалачкој рецепцији усталила и одређена тумачења – никад нетачна, али увијек површна у дословном значењу ријечи. Два општепозната мотива Андрићеве прозе: одломак *На Дрини ћурџије* у ком набијају Радисава на колац и приповијетка „Аска и вук“, откривају се својом упечатљивошћу или симболичношћу као пишчева склоност натурализму у првом, или алегорици у другом случају. Међутим, за Џацића они представљају очигледне модулације мотива који архетипска критика означава као *pharmakos*, односно *жрјивено јаће*<sup>38</sup>:

Запажен је и много пута истицан натурализам сцене Радисављевог набијања на колац; међутим, зачудо, није запажен митологизам сцене спонтаног уграђивања хтонске жртве у Средњи стуб.<sup>39</sup>; „Зашто је баш *овца* изабрана да прикаже балетску вештину? [...] Једино убедљиво објашњење могло би се тражити у *месџу* које овца има у регистру архетипских значења. Овца је најчешће предодређена за жртву – богу сунца, ватре, итд.<sup>40</sup>

На крају, истакнимо и то да Андрићево митологизирање Џацић види више као „интуитивно начело него свестан став“, на шта га наводи анализа биљежака из пишчеве заоставштине, која показује да се није много занимао за митологију великих и древних цивилизација.

Вриједност Џацићевог напора и постигнутих резултата у проучавању Андрићевог дјела можда је најбоље истакао Зоран Глушчевић, нагласивши преломност последње студије у научној рецепцији Андрића која се, по њему, кретала погрешним путем све до појаве Џацићевих путоказа.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> *Исџо*, стр. 180.

<sup>38</sup> Northrop Freye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1957, стр. 54.

<sup>39</sup> *Храсћова їрега у каменој кайџији: миџско у Андрићевом делу* – Сабрана дела, књ. III, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 213.

<sup>40</sup> *Исџо*, стр. 216.

<sup>41</sup> Уп.: „Застарели методолошки и критичко истраживачки обрасци, који су се дуго времена примењивали у проучавању књижевног дела Иве Андрића, навикли су нас да овог писца посматрамо у искључиво реалистичкој равни. *Храсћова їрега у каменој кайџији* Петра Џацића учинила је крај таквој методологији“ – *Полиџика*, 24. март 1984.

\*

\* \*

Хронологија појављивања Џацићевих монографских студија хитично је заобиђена у овом раду, у намјери да се пружи прегледнија слика раста Џацићеве критичарске прилежности и акрибије у проучавању Андрићевог дјела, што се односи и на његову критику у цјелости. Између првог *Есеја* (1957) и студије *О Проклешој авлији* (1975) објављена је књига *Бранко Миљковић или неукроштива реч* (1965), а студија *Простори среће у делу Милоша Црњанског* (1976) штампана је прије *Хрстове треде у каменој кайији* (1983). Монографија о Миљковићевој поезији је по духу најближа и временски најближој првој књизи о Андрићу, док студија посвећена једном важном аспекту прозе Милоша Црњанског показује приступ сличнији Џацићевим познијим радовима о Андрићу.

О Миљковићу Џацић превасходно доноси значајне податке и закључке у вези са догађајима који су до данас оставили ауру мистериозности око пјесниковог скончања. Откривајући писмо које му је пјесник упутио из Загреба (гдје је и завршио свој живот), а које представља једну од најпотреснијих епистола наше књижевне кореспонденције, Џацић повезује Миљковића са пјесницима који су на необичан начин у својој поезији предвидјели и свој крај:

Пре свега, онај необични, онај загонетни епитаф самоме себи, који као да одбија помисао на смрт природну, по мирним законима живота: *Уби ме прејака реч*. Породица *Ушойљених душа* чекала је и дочекала свог Диса; са камом свог убице Горан је имао два сусрета: у првом је сазрела песма, у другом је потекла крв.<sup>42</sup>

Иза наведених паралела назиремо Џацићеву склоност ка повезивању догађаја из пишевог живота са његовим дјелом кроз призму Јунговог појма *синхроничитет*, који означава повезаност субјективних и објективних чињеница коју не можемо објаснити на кузалан начин, а чему је неколико пута прибијегавао и у Андрићевом случају. Незаобилазни биографизам ове критике тумачи и пјесников књижевни деби у свјетлу сазнања о догађајима који су Миљковићу били подстицај, па његову опсесију смрћу доводи у везу са ратном траумом из дјетињства.<sup>43</sup>

Ако је Лаза Костић, сматра Џацић, први прави представник романтизма код нас, онда је Миљковић на тај начин заступник „дубљег“ и

<sup>42</sup> *Бранко Миљковић или неукроштива реч* – Сабрана дела, књ. X, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 33.

<sup>43</sup> *Исто*, стр. 47.

„амбициознијег“ симболизма, чији су зачетници Маларме и Валери. Све важније особине њиховог пјевања налази у Миљковићевој поезији: од индиректног израза „алузија и сугестија“, преко интуитивног наслућивања тајне – „неизрецивог“, па све до настојања да се од поезије створи „објективни свијет“. У тој посвећености поезији, карактеристичној за поменуте пјеснике, Бранко се, према Цацићу, издвајао једном врстом парадоксалности коју оличава кретање између потпуне преданости, са једне, и беспштедне сумње у смисао поезије, са друге стране, а ту амбивалентност Бранковог бића Цацић је увидио и у начину на који је пјесник освајао жуђени простор поезије: Миљковић до пјесме долази и „кроз слутњу и кроз интелект“.<sup>44</sup>

У погледу садржаја, Цацић тврди да се ова поезија своди на двадесетак пјесама и многе варијације тих пјесничких идеја, док у формалном погледу више цијени Миљковићев везани него слободни стих, сматрајући да он нашој поезији није понудио новину облика, већ да је устаљеним облицима, које није прихватао у канонизованом виду, креативно допуштао прекорачења и одступања. Такође, истаћи ће да је Миљковић прије свега и у највећој мјери пјесник пјесме, пјесник поезије, да мотив пјесме код њега потискује све доминантне мотиве традиционалне лирике, а у симболу ватре откриће централни појам Бранкове пјесничке филозофије: „ватра може да гради мост између субјективног и објективног. Њеном мудрошћу утврђује се да смрт уствари није ништа друго до живот који непрекидно умире.“<sup>45</sup>

Путем биографских, генетичких, тематско-критичких, али и версификацијских и компаративних анализа, Цацић је понудио прву озбиљнију студију о пјесништву Бранка Миљковића, а генерални суд, до којег је дошао на крају, чини се и данас, након обимне библиографије радова о овом пјеснику, истинитим и умјесним:

Целина скоро сваке Бранкове песме, на једном бар свом одсеку, храмље [...] Његова песничка појава, велика страница наше културне историје, рекао бих, значајнија је, интересантнија, упечатљивија од појединачних његових резултата.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> *Ишо*, стр. 144.

<sup>45</sup> *Ишо*, стр. 100.

<sup>46</sup> *Ишо*, стр. 154–155.

\*

\* \*

Књига о Црњанском такође је зачињена незаобилазним биографско-психолошким проматрањем личности писца, које је у овом случају усмјерено на присуство онога што је Цацић назвао, послуживши се синтагмом Гастона Башлара, „простори среће“, а што ће касније, након извјесних приговора,<sup>47</sup> преименовати у синтагму „повлашћени простори“ у дјелу Милоша Црњанског. Првој верзији студије ће додати уводно поглавље („Моћно у уметности, мучно у животу“), у којем ће изнијети виђење Црњанског као Андрићевог антипода у приватном животу, означивши га синонимом за оно што је Андрић називао „примарна опасност за безбедност јединке“ која је оличена у „непромишљеном говору“. Повлашћеним просторима су тежили не само Црњански јунаци, већ и писац сам, којима се отискивао као спасоносним фиктивним дестинацијама, стварајући, подсвјесно, услове за то непрекидним одржавањем на рубу егзистенције управо захваљујући непромишљеном говору.<sup>48</sup>

У себи својственом маниру, Цацић у тим *повлашћеним просторима* открива архетипску основу, истакнувши да иза њих просијава у књижевности свеприсутна визија изгубљеног раја и човјекова тежња ка изворности и првобитности. Подвлачи да су повлашћени простори код Црњанског чешће на сјеверу, што повезује са постојањем култа „светих планина“ у традиционалним друштвима, „које остварују додир са 'вишом стварношћу'“. <sup>49</sup> Иако то не представља основни приступ дјелу Милоша Црњанског, Цацић се помаже методама „митске критике“, неприкладним, како сматра, у мјери у којој су то у Андрићевом случају.

Анализирајући призоре *повлашћених простора*, присутне готово у свим Црњанским дјелима, Цацић у обиљу датих примјера открива двије константе, које представљају (1) предуслов отискивања или (2) знак досезања жељених предјела. То су *лакоћа* као „први ступањ имажинативне активности која уводи у повлашћене просторе“<sup>50</sup> и *бити ницији*, које „значи бити прихваћен од повлашћених простора“.<sup>51</sup> Према Цацићу, та *лакоћа* спаја Црњанског са ничеанском алфом и омегом „да

<sup>47</sup> Ђорђије Вуковић, „Где има среће, има и несреће“, *Књижевна реч*, 1976, 66, стр. 10.

<sup>48</sup> Уп.: „У реалном животу, Црњански као да се упињао да потпали све фитиље стварности и под своје табане, па да се заједно, са својим јунацима, отисне ка ваздушној луци спаса.“, *Повлашћени простори Милоша Црњанског* – Сабрана дела, књ. IV, Завод за уџбенике, Београд, 1996, стр. 16.

<sup>49</sup> *Истио*, стр. 35.

<sup>50</sup> *Истио*, стр. 63.

<sup>51</sup> *Истио*, стр. 80.



све што је тешко постане лако“, док га *бивање ничијим*, као облик дистанцирања од свијета, па и себе самог, приближава отуђености Камијевог јунака из романа *Странац*. Видимо на овом, али и на претходним примјерима, да Џацић непрекидно настоји да особинама које увиђа као важне за једног писца повеже књижевно дјело тог аутора са доказаним свјетским књижевним величинама сличног проседеа, не да би му проналазио узоре колико из жеље да наше значајне писце уведе у породицу којој припадају.

На основу наведеног изнесен је и став о јунаку Црњанског као *бићу на њушу*. „Путујем – дакле јесам – гесло је човека у делима Црњанског“<sup>52</sup>, вели Џацић, из чега изводи да је овде Одисејев комплекс „*живош* бића“, док лет, као чежња за повлашћеним просторима, представља „*сублимну лејошу* живота али и освајање слободе“.<sup>53</sup>

Ингарденовом оптиком, Џацић *Просторе среће* види као централно својство Црњансковог дјела, али и то да они образују слој његових „метафизичких значења“.<sup>54</sup> У том погледу и у складу са реченим, добија на снази његов накнадно додат закључак студији да је Црњански виртуозношћу којом је обликовао небеска пространства, ту „супстанцу без супстанце“, унио нови сензибилитет у нашу књижевност, који је изгледао неосвојив њеној епској природи.

### 3.

За крај, поменимо и трећу област Џацићеве дјелатности која је тежила, како смо навели, општијим историјским синтезама и чији су примјери највидљивији у збиркама текстова под насловом *Homo balcanicus, homo heroicus I* и *II*. Радови попут „Учини као Страхинић“<sup>55</sup> и *Homo balcanicus, homo heroicus*<sup>56</sup> најбоље илуструју Џацићеву последњу фазу у којој је кроз анализу појединих мотива и топоса у нашој књижевности покушао да, сада са учесталијим екскурсима у различите науке и области, допринесе познавању менталитета балканског човјека. Изашавши у већини ових студија из поља књижевне критике, које је у свом раду упорно и настојао да прошири додирима са другим наукама, Џацић није напустио свој предмет проучавања и дао је кроз анализу одређених књи-

<sup>52</sup> *Исто*, стр. 94.

<sup>53</sup> *Исто*, стр. 96.

<sup>54</sup> Уп.: „*Простори среће* се јављају као 'кристалizacionи центар квалитативне целине' (Ингарден), што значи 'сабирно место' најсмисленијих значења књижевне структуре.“ *Исто*, стр. 240.

<sup>55</sup> *Homo balcanicus, homo heroicus II*, стр. 93–163.

<sup>56</sup> *Homo balcanicus, homo heroicus I*, стр. 7–79.

жевних појава значајне доприносе антропологији, социологији књижевности, културологији итд. Отуда се подробнија анализа овог корпуса не уклапа у оквире нашег рада.

Замахом и резултатима свог присуства на књижевној сцени, како у активном обликовању укуса и у литерарним биткама свакодневице, тако и у студиозним проучавањима истакнутих књижевних остварења свога доба, Цацићев опус остаје једним од најзначајнијих који српска критика има у другој половини двадесетог вијека.

## Литература

### I

Сабрана дела Петра Цацића у 10 књига, Завод за уџбенике, Београд, 1996. (I *Иво Андрић: есеј*; II *О Проклећој авлији*; III *Храстова треда у каменој кайији: митско у Андрићевом делу*; IV *Повлашћени простиори Милоша Црњанског*; V, VI, VII *Из дана у дан I, II, III*; VIII, IX *Ното balcanicus, ното heroicus I, II*; X *Бранко Миљковић или неукрошива реч*).

### II

Михаил Епштејн, *Есеј*, Народна књига/Алфа, Београд 1997.

Иво Андрић, *Свеске*, Просвета, Београд, 1997.

Радивоје Микић, „Слика еволуције описа књижевних чињеница (поглед на критичарски рад Петра Цацића)“, у: *Иво Андрић: есеј*, Сабрана дела, књ. I, Завод за уџбенике, Београд, 1996.

Northrop Freye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1957.

Ђорђе Вуковић, „Где има среће, има и несреће“, *Књижевна реч*, 66, 1976.

Vladan Bajčeta

THEORETICAL FOUNDATIONS OF DŽADŽIĆ'S LITERARY  
CRITICISM

Summary

In the introductory part, the author discusses Džadžić's "ongoing" daily criticism and its role in the polemics between "realists" and "modernists" during the 1950s. The middle part of the work offers an attempt to discover the theoretical premises upon which Džadžić's analysis of Andrić's work developed and to present the qualitative growth and the increase in complexity of literary interpretation via three major studies dedicated to this writer. Using the books about Miljković and Crnjanski as examples, the literary-theoretical pluralism of Džadžić's critical thinking is confirmed, along with the ability to adjust the critical reading to the characteristics of the work that is being interpreted. In the conclusion, a retrospect is given on how Džadžić later transcended beyond literary criticism to various social sciences in a wider context.



МИЛЕНА ИЛИШЕВИЋ\*  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## ПРОМЕТЕЈСКИ СМЕХ ИСТИНСКОГ УМЕТНИКА Критичка поетика Борислава Пекића

**Апстракт:** Полазећи од идеје да се у наставку едиције *Српска књижевна критика* у посебном тому обраде писци који су деловали и као критичари, рад разматра основна поетичка начела критичких текстова Борислава Пекића. Анализа обухвата Пекићеве интервјуе, као и политичке есеје, филозофске и друге белешке. Посебан акценат биће стављен на оне елементе који су карактеристични за Пекићев опус у целини, без обзира на жанр коме конкретне књиге припадају: критичност, иронија и антидогматизам. Критички однос према свету појављује се као заједнички именилац свега што је Борислав Пекић написао.

**Кључне речи:** критичност, иронија, антидогматизам, поетика, поетички систем, књижевност, стваралаштво, политика, интервју

*Критичка тенденција је иманентна књижевности.*

Борислав Пекић

Разматрати књижевно стваралаштво писца какав је Борислав Пекић, чији је опус обиман и жанровски разноврстан, изазов је за сваког истраживача. Колико год били свесни чињенице да је немогуће обухватити све сегменте Пекићевог рада, нити се бавити сваком од тема којих се он у својим текстовима дотакао, утолико је посао олакшан сазнањем да свака реченица коју је Пекић написао има врло јасно место у његовом поетичком систему.

Борислав Пекић се опробао у различитим жанровима: писао је романе, драме, есеје, политичке есеје, филозофске белешке, мемоаре, дневничке белешке... Који год да је жанр у питању, текстови су писани у истом стилу који би се у најкраћем могао дефинисати као *енциклопедијски*. Било да је реч о лепој књижевности, било о есејима или интервју-

---

\* genmix@yahoo.com

има, Пекић имплицитно или експлицитно говори о својим поетичким начелима.

Посматрано у ширем значењу појма критика, у критичке текстове могу се сврстати следеће Пекићеве књиге: *Тамо иде лозе илацу* (1984), *Време речи* (1993), *Одмор од историје* (1993), *Скинуто са шраке* (1996) и *Филозофске свеске* (2001). Посебно су занимљиве дневничке белешке и интервјуи, где Пекић говори о свом стваралачком процесу и властитом поимању књижевности и уметности.

Борислав Пекић, како у одговорима на једну анкету наводи, сматра да је *критичка тенденција иманентна књижевности*. Његови текстови нису књижевна критика у ужем смислу речи. Углавном је реч о поетичким и/или аутопоетичким текстовима или белешкама. Када помиње своје колеге или ауторе који припадају историји књижевности, то углавном чини у контексту анализе културно-социјалних прилика, посебно у ретким интервјуима. Пекић је сматрао да је критичко сагледавање света у коме живимо једна од функција књижевности:

Књижевност је један у основи, а у односу на реалност деструктивни похват. Њена критичност, њена 'душа', хода кроз свет у 'телу' деструкције. Једна се лепа намера креће око нас у врло ружној појави. Књижевност, ако хоће да обави свој посао, мора личити на нужну операцију без анестезије.<sup>1</sup>

Од прве објављене књиге *Време чуда* која представља критику тоталитарног система, па до последњих дневничких бележака из заоставштине, Пекић ће остати доследан овој идеји. За њега, књижевност је била једноставно – илузија. Она је, како каже на једном месту, *углавном корисна и илменитна лаж*. Уметност не треба да преноси никакве поруке и мора бити дистанцирана од сваке грађанске улоге.

Борислав Пекић је ретко давао интервјуе. Како сам каже, „читалац најбоље интервјуише писца кроз странице његовог романа. Ако бих давао интервјуе, не бих стигао да пишем романе. У тој дилеми ја сам се определио за писање књига.“<sup>2</sup> Одбијао га је, како је говорио, „књижевни живот“, сва естрадна помпа која се ствара око уметности. У књизи интервјуа *Време речи*, коју је приредио Божо Копривица и која је објављена непосредно после пишчеве смрти, сабрани су најзначајнији Пекићеве интервјуи које је давао или поводом добијања књижевних награда или поводом објављивања нових књига. Иако је Пекић умро пре него да дов-

<sup>1</sup> Борислав Пекић, „Нисам Јапанац изгубљен у џунгли“, у: *Време речи*, приредио Божо Копривица, БИГЗ, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 159.

<sup>2</sup> Борислав Пекић, „Нисам човек јавности“, у: *Време речи*, стр. 77.

рши одговоре на питања који би чинили „нову књигу“ у едицији „Разговори са писцима“, ова књига сабраних раније објављених интервјуа драгоцена је јер су у њој маркирани најважнији постулати Пекићевог књижевног *вјерују*. Пекић се, како сам признаје, плашио питања која се тичу његове професије јер је сматрао да је све о томе рекао у својим књигама. Ту своју поетику, која се може реконструисати из његових књига, он назива *артифицијелном јер је за пошребје јавности уприличена*:

И кад се све то сабере, очисти од плевне и сведе на костур од 336 носећих костију, види се да та с муком, за потребе јавности уприличена, па зато и артифицијелна поетика, која има за сврху да вас држи целог док сте ви сав у невезаним парчићима, да вас подреди некој намери, да сте ви савршено случајни, није ништа друго него стално изменљиво, стално мобилно и активно, стално текуће искуство.<sup>3</sup>

То стално текуће искуство, ма колико његов аутор сматрао да га је не потребно објашњавати, донело је српској књижевности један од најпрецизније осмишљених и најдоследније изведених поетичких система.

Једно од питања које су често постављали Пекићу јесте његово (не)учествовање у књижевном животу. Он је књижевним животом називао живљење у књижевности а не околности у којима се пише. Сматрао је да писац треба да се удаљи што више може од околних догађања „јер живећи у књижевном животу а не у књижевности, мало шта човек може да уради. Човек мора живети у књижевности, а не у књижевном животу. Књижевни живот убија књижевност, живот даје књижевност.“<sup>4</sup> На пример, говорио је да у Лондону није имао ни живота ни књижевног живота јер није имао времена. У Лондону је радио. То је био и један од разлога његовог пресељења у Лондон. Британци до те мере цене туђе време и приватност да се једноставно не интересују за друге. А то је заправо писцу и потребно да би могао неометано да ради.

У разматрању опуса једног писца који у својим књигама баштини европску цивилизацију, неизоставно је питање коришћења *Светио Писма*. Књигу над књигама, најцитиранији текст свих времена, који је и сам настао на принципу илустративне цитатности Божје речи, Пекић користи као прототекст још од прве објављене књиге *Време чуда*. Иако је неколико пута изјавио да је погрешно када је за илустрацију тоталитарног режима узео Исусов лик, његова интерпретација мита о Спаситељу засигурно спада у групу врло оригиналних читања *Библије*. Пекић се

<sup>3</sup> Борислав Пекић, „Док осећате стид, наде има, или Каверна није метафора“, у: *Време речи*, стр. 8.

<sup>4</sup> Борислав Пекић, „Не треба веровати ничему...“, у: *Време речи*, стр. 204.

према сваком тексту, па и према библијском, односио на једини начин на који је могао: као аутор, стваралац према туђем тексту који може да искористи према законитостима које му његова сопствена имагинација налаже. Пекић *Библију*, као и другу грађу коју користи за своје књиге, посматра критички и свој однос према *Библији* описује на следећи начин:

Такав је да ја у томе не видим никакав проблем. Пошто припада реалности изван мене, онако као што тој реалности припада све што нисам ја, као град кроз који пролазимо, људи које упознајем, призори које гледам, и туђ текст видим као слободну грађу, као нешто што од случаја до случаја може бити инкорпорирано у моје искуство, а чим је у њему, чим је у искуству, може постати и интрансигентан састојак мог дела. Ја на то не гледам из перспективе правника него из угла уметника.<sup>5</sup>

Изабрани уџао уметника омогућио му је да се на сличан начин поиграва митовима, како античким, тако и савременим. Тако ће, нпр., реинтерпретација мита о потрази за златним руном резултирати седмотомном фантазмогоријом, јединственом у српској књижевности, а демитологизација човекове сталне тежње за напретком антиутопијском трилогијом коју чине романи *Беснило* (1983), *1999* (1984) и *Аџланџида* (1988), а којој се, сасвим оправдано, може додати и књига прича *Нови Јерусалим* (1988). Демитологизација је, иначе, била омиљени Пекићев књижевни поступак, почев од *Времена чуда* па до његових последњих објављених текстова. „Зато верујте књигама, никада њиховим писцима“<sup>6</sup> – једна је од темељних мисли Пекићеве поетике и свакако кључна када је реч о зарађу мита о писцу. Није Пекић поштедео ни античке митове, ни мит о човеку, мит о уметности, о слободи воље, а можда је понајвише демитологизирао мит о цивилизацијском напретку: „Не верујем у напредак, јер не знам према чему бисмо га мерили.“<sup>7</sup> За њега је мит „један од облика отуђења. Кроз мит се отуђујемо од своје властите историје, или од себе отуђујемо своју историју.“<sup>8</sup> Бављење митом за Пекића је и бављење историјом јер подразумева истраживачки рад.

Чак и када је директно питан да прокоментарише стваралаштво својих колега писаца, Пекић даје опште али утолико пре универзалне

<sup>5</sup> Борислав Пекић, „Док осећате стид, наде има, или Каверна није метафора“, стр. 13.

<sup>6</sup> Борислав Пекић, „И ђаво се понекад оклизне...“, у: *Време речи*, стр. 93. Исту мисао налазимо и у есејима из књиге *Тамо иде лозе њлачу* (Одабрана дела Борислава Пекића, књ. 12, Партизанска књига, Београд, 1984).

<sup>7</sup> Борислав Пекић, „Живећу у осмом византијском веку“, у: *Време речи*, стр. 91.

<sup>8</sup> Борислав Пекић, „Писци нису у сукобу са идеалима једног друштва, него – с његовом стварношћу“, у: *Време речи*, стр. 32.



одговоре. Рецимо, без потребе да се посебно изјашњава о судбини сваког од забрањених писаца, побројаних у једном од питања Боже Копривице, Пекић ће листи на којој су имена Слободана Јовановића, Дучића, Васића, Светислава Стефановића додати Кракова и, оставивши списак недовршен, прокоментарисаће да несрећа није у томе што су били забрањени јер сваки добар писац кад-тад буде одбрањен и поново штампан; он проблем види у томе што је српска књижевност прекидом књижевних каријера ових људи остала ускраћена за потенцијална вредна дела које су могли да напишу. Пекић, дакле, пре конкретне судбине сваког појединог писца, види празнину у српској култури као целини. Овај уверљив приступ препознатљив је у свим Пекићевим књигама, о било ком жанру да је реч.

Пекић генерацију писаца којој припада види као „добар мост између претходне и најновије генерације. Набројаћу неколико писаца: Миодраг Булатовић, Мирко Ковач, Матија Бећковић, Љубомир Симић, Данило Киш, Драгослав Михаиловић, Филип Давид. Сви они, свако у својој области духовног и уметничког изражавања, уграђују по један камен у тај мост који ће, надам се, тек наредна генерација довести до неке обале стварног успеха стварне уметности.“<sup>9</sup> Наведени цитат је далеко од детаљне анализе стваралаштва конкретне генерације писца, али, сасвим у Пекићевом стилу, представља јасно исцртане контуре већег мозаика који чине сви поједини писци, а која се зове *књижевност*, онако како је Пекић доживљава. Говорећи даље о начину на који пишу млађи писци, истиче да су склони натурализму. У одговору на ово питање Пекић се ће тек овлаш дотаћи анализе коју бисмо могли сврстати у критику у ужем значењу: „Најближи успешної синтези реализма и личног, а наравно и естетског односа према стварности јесте Драгослав Михајловић, припадник моје генерације. На том путу неоспорно је најдаровитији млади писац Видосав Стевановић.“ И нешто даље о условима за развој наше поезије и прозе:

Само захваљујући многобројним начинима уметничког изражавања и мишљења, наша поезија може цветати. Свака доминирајућа школа би нас уништила. Супротна мишљења су израз догматског и конзервативног схватања које би све желело да униформише.<sup>10</sup>

Пекић се никада није бавио књижевном критиком, али је истицао да и писац као стваралац и критичар као анализатор и оцењивач књижевног

<sup>9</sup> Борислав Пекић, „Воштани модел света“, у: *Време речи*, стр. 40.

<sup>10</sup> *Исто*, стр. 40–41.

текста имају *исти* обавезе *према књижевности*.<sup>11</sup> Књижевност је за њега била изнад свега и сваког појединачно. Сматрао је да је за сваку књижевност важно да има добру критику и да је њена снага у тачности и непристрасности а не у оштрини. Посебно је истицао морал критике:

Морал критике је важан колико и њена стручност, њена селективна способност или њена моћ да утиче на једну књижевност. Нема ништа горе од неспособног критичара, осим оног способног – без морала.<sup>12</sup>

Питање које проистиче из претходно реченог, о потреби ангажованости уметника, за Пекића заправо не постоји. Он поштује ангажоване писце колико и оне који избегавају сваку ангажованост у свом тексту. Важно је да је резултат њиховог рада естетски вредно књижевно дело.

Пекић је као ретко који писац живео властити живот по мери етике свог књижевног дела. Читајући његове интервјуе, стиче се утисак да је реч о аутору који је живео своју књижевност; о аутору за кога су његови Његован-Турјашки, Икар Губелкијан или ма који други лик, били исто толико стварни као и новинари и колеге који су га одређеним поводима интервјуисали. Он се својим јунацима никада није смејао, већ каже: „Ја са њима саосећам, ја их разумем и волим и кад су апсолутне ништарије.“<sup>13</sup> Он је своје јунаке, како је сам говорио, волео као децу, без обзира на њихове моралне вредности. Писац мора да воли своје јунаке да би читалац могао да их доживи као живе и уверљиве. Пекић своје јунаке „саставља“ од различитих елемената људи које сусреће у животу. Никада то није један модел по коме је неки јунак књижевно обликован. Пекићеви јунаци, дакле, не потичу непосредно из живота него из његовог размишљања о животу. И они су, као и сви други елементи књижевне структуре, начин да се свет око нас сагледа критички и кроз призму сталне запитаности о његовом смислу и сврси. Пекић се, како сам каже, не изражава кроз сваког јунака: „Када бих се кроз сваког јунака ја изражавао, био бих медицинско чудо, стоструки шизофреник. Негде изражавам неку врсту литерарне објективности, негде себе, негде логику свог јунака.“<sup>14</sup>

Пекићев књижевни опус разноврстан је и богат и тешко је дефинисати његове узорне. Ни он сам није често о томе говорио, али је у једном од интервјуа објаснио где у поетичком смислу сврстава своје стварање:

<sup>11</sup> Борислав Пекић, „Форма се налази писањем“, у: *Време речи*, стр. 61.

<sup>12</sup> *Исто*, стр. 62.

<sup>13</sup> Борислав Пекић, „И ђаво се понекад оклизне...“, стр. 107.

<sup>14</sup> Борислав Пекић, „Нисам Јапанац изгубљен у цунгли“, стр. 166.

Најјаснији ћу бити ако кажем да ми је, на пример, у руској књижевности близак Достојевски а није Горки, у немачкој Томас Ман а не Хајнрих Ман, Хесе а не Брехт, у француској Пруст и Жид а не такозвани нови талас, у англо-америчкој Хаксли и Фокнер а никако Синклер и Хемингвеј, али у латино-америчкој подједнако су ми блиски и Маркес и Борхес, у нашој то је у првом реду Крлежа. Нису ми блиски строго реалистички романи, искључиво друштвени романи, романи једног тона и боје; волим романе синтезе, такозвани *intelligence* роман, роман идеја, али и оне фантазија.<sup>15</sup>

Ово прилично опште аутомаркирање Пекићеве поетике могуће је проверити на његовим текстовима. Тек тада постаје јасно да су Пекићеве наизглед општи коментари о појединим темама заправо врло специфични и конкретни увиди. Његова проза у исто време је била и критичко читање светске књижевности. Успостављајући интертекстуалне везе са ауторима који припадају светској књижевној баштини, Пекић је јасно показао кога од њих колико цени.

Када је реч о књижевно-теоријским проблемима, на помен Пекићевог имена најпре се намеће питање жанровског одређења његових књига. Скоро сваки његов текст има за поднаслов жанровску одредницу, али ниједна од њих се не уклапа у класичну жанровску класификацију и више поставља проблеме пред истраживаче него што их решава. Сотија, фантазмोगорија, хроника, новела, портрет, повест, антрополошки роман – само су неке од њих. Пекић за себе каже да „је романсијер са повременим срећнијим или несрећнијим излетима у филм, театар, есејистику или радио-драму“.<sup>16</sup> Упитан да прокоментарише чињеницу да је најбољи српски романсијер а да ниједну своју књигу заправо није назвао романом, Пекић каже да је то због тога што ниједну сем *Злајној руна* заправо и не сматра романом у оном смилу у коме он схвата тај термин. У данашње време, тврди Пекић, „термин 'роман' изгубио је сваку везу са литературом и постао ординаран комерцијални израз којим се, као чаробним плаштом, покрива свака прозна форма“.<sup>17</sup> Пошто нико не купује приповетке, издавачи траже од аутора да успеле приче мало 'развуку', тако да се већ све преко 50 страна сматра романом, односно кратким романом.

Пекић је себе сматрао писцем идеја. Сам је више пута признао да не познаје довољно књижевне теорије јер му за стварање нису биле потребне. Ако су теорије начин на који се мисли а књижевни текст начин

<sup>15</sup> Борислав Пекић, „Живећу у осмом византијском веку“, стр. 90–91.

<sup>16</sup> *Ишо*, стр. 90.

<sup>17</sup> Борислав Пекић, „Искусство романсијера“, у: *Време речи*, стр. 64.

на који се пише, његова је теза била да колико год начин на који мисли утиче на његово писање, толико и начин на који један писац пише утиче на начин на који ће мислити. „Уметничке теорије књижевних професионалаца“, изричит је Пекић, „интелектуални су алиби актуелног стања њиховог духа или њихове пролазне књижевне праксе.“<sup>18</sup> По његовом мишљењу, књижевне теорије које се базирају на научној технологији су покушај да се „у равни интелигенције објасни оно што се збива у равни интуиције“.<sup>19</sup> Уметност је резултат интуиције; она је без-мерна, недокучива и немогуће ју је испитивати и процењивати сасвим другачијим, рационалним мерилима. Пекић не види потребу да се књижевним теоријама бави писац, јер би то значило да покушава да докаже да зна зашто је и како нешто написао. Он признаје да готово не чита теоријске књиге и да се последња коју је давно прочитао тичала драме. Чак у једном од интервјуа каже да за Вејна Бута никада није чуо. Уметност, па ни књижевност, не може се спознати изван ње саме. „Свако дело“, читамо у Пекићевим интервјуима, „има властито начело по коме је изграђено, па би свако морало имати своју, ексклузивну теорију која га објашњава. Кључ који отвара само његова врата. Заједничким калаузом неке теорије покушати неко дело отворити значи: или калауз сломити, или дело разбити.“<sup>20</sup> Не може се једно књижевно дело критиковати коришћењем клишеа „који су лењима увек под руком“.<sup>21</sup>

На једно од можда најважнијих питања које поставља књижевна теорија, „шта је функција књижевности“, Пекић одговара веома једноставно и, у случају његових књига, потпуно тачно: „кроз њу сазнајем и то сазнање у књижевном коду изражавам“.<sup>22</sup> За њега су и процес стварања и његов резултат изражени у истој књижевној формули. Пекићево писање искључиво је субјективни исказ, рационална формулација његовог односа према стварности. Говорећи на једном другом месту о функцији књижевности, Пекић истиче да се његова мисао креће „негде унутар тих лимита, између мишљења да се књижевношћу не може стварно ништа постићи и уверења да се мора све покушати“.<sup>23</sup> Спасења нема, а уметност је ту да нам помогне да разумемо зашто је то тако и да нам понекад то сазнање олакша. Јер, изричит је Пекић, „уметност може имати смисао само ако га има живот, којим се она непосредно надахњује. У инфаустној, самоубилачкој, жаловој, шупљој материјалистичкој цивили-

<sup>18</sup> Борислав Пекић, „Моје виђење књижевности“, у: *Време речи*, стр. 23.

<sup>19</sup> *Исто*.

<sup>20</sup> *Исто*, стр. 28.

<sup>21</sup> Борислав Пекић, „Искуство романсијера“, стр. 70.

<sup>22</sup> Борислав Пекић, „Моје виђење књижевности“, стр. 27.

<sup>23</sup> Борислав Пекић, „Форма се налази писањем“, стр. 54.

зацији, том аветињском скелету једне пропуштене шансе, ја тај смисао не видим.<sup>24</sup> У својим књигама Пекић само на различит начин изражава ову исту мисао која у себи носи дубоку критику људске цивилизације који стално изнова понавља своје уништење (1999, *Ајланџида*), способна једино да уништи свет који нам је природа *дала у привремени најам* (*Беснило*).

Једина област у литератури коју је, према Пекићевом мишљењу донекле могуће истраживати, јесте форма. У истицању форме као најважнијег елемента књижевног дела, Пекић се приближава схватањима руских формалиста. Према његовом мишљењу, форма је у уметности све; она је књижевност о којој говоримо. Али, „писац своју литерарну форму мора налазити писањем, а не проучавањем чак и најуспелијих туђих размишљања о тзв. 'најбољој форми'“.<sup>25</sup> Књижевна грађа, која је као и свака грађа разноврсне структуре и која захтева специфичу обраду, одредиће своју форму. Писац ту не може много да уради. Покуша ли да наметне своју вољу, резултат ће бити лоша књига. Пекић признаје да је понекад покушавао да прекрши сопствено начело *немешања*, али је грађа, а са њом и његови ликови, томе вешто измицала. „Значајна литература писана је с писцем у врло наметљивој улози. Такође значајна, није. 'Закон о немешању' не егзистира.“<sup>26</sup> Понекад су ликови настајали пре сижеа и сами га градили. Писцу је остало само да се повинује законитостима књижевне грађе и прихвати форму која му је понуђена. Пекић је бирао форму сходно конкретној грађи и у том смислу није се слепо држао ниједног књижевног поступка већ је користио онај који је му је омогућио најбољи крајњи резултат. Најважније је било наћи праву форму и кад год би му то успело, написао је добру књигу. Ако би дошло до неслагања између садржине и форме – никакве касније интервенције нису успевале да спасу такав текст. „А за доброг писца све што није најбоље – не ваља.“<sup>27</sup> Сваки књижевни жанр, према Пекићевом мишљењу, има своја Правила игре. И он их преузима из стварности којом се бави. Форму, међутим, писац може узети једино из уметности и зато она и јесте суштина уметничког стварања.

За Пекића у књижевности не постоји „нелитерарни моменат“. Све што се нађе у књижевном тексту јесте литература. Нешто може да буде слабије или боље написано, али никако не може да буде нелитерарно, било да је реч о документу или некој другој врсти грађе. Све што

<sup>24</sup> Борислав Пекић, „Архесуштина хумане повести“, у: *Време речи*, стр. 172.

<sup>25</sup> Борислав Пекић, „Форма се налази писањем“, стр. 42–43.

<sup>26</sup> Борислав Пекић, „Архесуштина хумане повести“, стр. 175.

<sup>27</sup> Борислав Пекић, „Нисам Јапанац изгубљен у цунгли“, стр. 139.

има уметничку функцију – а ту функцију има сваки елемент књижевне структуре – јесте део литературе. Прикупљена грађа подлеже јасно зацртаном Плану и тек када се одреди конкретна форма, ступа на сцену Имагинација. То је „рецепт“ по коме је Пекић писао своје књиге. Он није био присталица теорија по којима се само из великих невоља и патње стварају добра уметничка дела.

Сем прозних књига, Пекић је писао и драме, мада он ни о појму драмског не размишља у контексту жанровског одређења. По његовом мишљењу, у свим његовим књигама, изузев *Златној руна*, у основи је драма, у којој је поштовано јединство времена и простора, а радњу носи један централни лик. Пекић је неке од тема и мотива обрадио у више различитих жанрова (пре свега прозном и драмском, односно радио-драмском). Радиофонски израз га је посебно привлачио јер је ту аутор ослоњен само на језик, без икаквих додатних објашњења. Радио-драма захтева сажимање. Али, Пекић никада није радио механичке драматизације, пре свега јер би му, како каже, једноставно било досадно да то ради.<sup>28</sup> Дрaме је увек писао или у првој верзији или никада; није се враћао недовршеним драмама. Његов интерес усмерен је на суштину, а ту нема места за безначајности и споредности. Нити за случај. Све што је суштинско, за Пекића је истовремено и симболично. У овако зацртаном координатном систему он поставља смернице својим књигама.

Пекић је сматрао да је писање посао за испоснике а за себе је говорио да није човек инспирације и да је за њега књига мисаони, чак филозофски посао. Он је писац који се “не види у књигама”. По његовом сопственом признању, он се као приповедач појављује само у првом поглављу I тома и последњем поглављу VII тома *Златној руна*. У свим осталим текстовима он препушта својим ликовима да живе сопствене животе, да сами доносе одлуке, делују и трпе последице и да на тај начин остваре комуникацију са читаоцем.

Пекић није био присталица реализма, јер *бити* реалан „у свету у којем вам већина ствари није јасна, апсурдно је“<sup>29</sup>. Сви правци или конкретне школе потпадали су у Пекићевом разматрању под јединствену одредницу: сваки догматизам је штетан. Исти став задржаће Пекић и у својим политичким есејима као и у политичком деловању унутар Демократске странке. Још од времена његовог младалачког политичког ангажмана који је завршио боравком на робији, па до залагања за демократске промене у последњим годинама живота, од првог објављеног текста па до последње написане реченице – Пекић ће остати доследан

<sup>28</sup> Борислав Пекић, „Живећу у осмом византијском веку“, стр. 87.

<sup>29</sup> Борислав Пекић, „Искусство романсијера“, стр. 66.

својим основним начелима која није мењао према тренутним друштвеним или књижевним приликама. Са друге стране, заступао је став „да човек мења и себе и своја мишљења, да мудар човек мора да буде толерантан према свим мишљењима, у сваком случају да их третира са пажњом и поштовањем, иако се разликују од његових идеја и мишљења, јер никад није искључено да то једног дана неће постати и његове идеје и мишљења“.<sup>30</sup>

Пекић је увек одвајао човека као грађанина и човека као писца. Писац не може да се изјасни слободно о друштвеним питањима као обичан грађанин. Писац мора да између себе и реалности постави зид објективности и да своја и туђа искуства транспонује у књижевну форму. Писац као грађанин може да има своје сопствене истине, али као писац он је одговоран за представљање ширег облика људског искуства. Тиме је и критика друштва у књижевном делу дубља, свеобухватнија и објективнија од оне коју би писац могао да искаже као обичан грађанин. Праве историјске истине се, дакле, налазе у књигама, у уметности уопште, а не у историографији која се бави само површним навођењем чињеница.

Не само када је реч о мемоарској прози, него и када су у питању романи или драме, документ (и псеудодокумент) заузима важно место у структури Пекићевог текста. У једном есеју Пекић ће написати следеће:

Одувек ме је привлачила чар обрнутих пожутелих листова живота, старих новина с прашњавим мирисом таванкута историје и трагом мишјих зуба времена по ивицама. [...] Настојао сам, кад год ми је било потребно, да спознам жив, аутентичан дух минулих времена, неизбежно умртвањен, некротизиран па често и изопачен у историографским фактима.<sup>31</sup>

У складу са овим схватањем, Пекић факта тумачи само као начин да се постигне илузија стварности. У његовом писму губи на важности питање шта је документ, а у први план се поставља много битније: „како га најефикасније уклопити у ткиво једне књиге да јој он, било у изворном, било у измењеном облику, да једну димензију непостизиву другим средствима“.<sup>32</sup> Пекић, заправо, тежи потпуној симбиози литературе и историје, уметничког израза и документа. Документарност као књижевни поступак пре свега јесте поступак стварања утиска аутентичности, историчности некњижевне грађе инкорпориране у књижевни текст. До-

<sup>30</sup> Борислав Пекић, „Нисам човек јавности“, стр. 82.

<sup>31</sup> Борислав Пекић, *Тамо где лозе илачу*, стр. 248.

<sup>32</sup> Борислав Пекић, „Форма се налази писањем“, стр. 58.

кументарна грађа је само један од структурних елемената романеског ткива, и писац се према њој тако и односи. Он што је важно јесте да је документ у Пекићевом тексту динамичан и уметнички убедљив. Пекић о функцији документа у својим књигама каже:

И у мојим романима, у којима је документ у некаквом првом плану, он није – битан. Ту је због убедљивости, због атмосфере, због колора, не зато да кроз њега спроведем причу. Прича се спроводи другим путевима, а документ је ту и тамо потпомаже, понекад и враћа стварности из које би она да побегне у спекулације о њој. Уосталом, ја се документа никад нисам слепо држао.<sup>33</sup>

Борислав Пекић свему што је изван његових књига приступа на исти начин: посматра, анализира и, ако то одговара његовој књижевној идеји, позајмљује. Исто право даје и другима у односу на свој текст:

Моја књижевност је мој врт. Ако се некеме у том врту допадне неки цвет, нека га слободно узбере – не газећи, по могућству, леје. Ако му се ништа не допада, нека се не нагиње преко плота, већ продужи, не обазирући се.<sup>34</sup>

Интертекстуално повезивање текстова јесте модел по коме функционише Пекићев књижевни свет. Он је ценио таленат, али је такође сматрао да таленат без „ропског рада“ слабо помаже. У обимним књигама, какво је на пример *Злаћно руно*, писац једноставно ништа не сме да препусти случају.

Истичући да се не бави стварношћу него својим односом према стварности, као и да не треба веровати писцима већ само њиховим књигама (*Тамо иде лозе илачу*), Пекић заузима критички однос према стварности, како некњижевној, тако и оној обликованој у књижевним текстовима. Под литераном стварношћу он подразумева своју тарнспозицију стварности. И према њој одређује све оно што пише. Пекић сматра да је утицај стварности на књижевност неповољан и да је се, без уметничке транспозиције, у књижевности ваља клонити. Следећи доследно овај принцип, Пекић је форму дневника, који је у српској књижевности раније имао карактеристике интимних бележака, изменио и у форми и садржини и од њега начинио прозу. Он је, дакле, и сопствену стварност подвргавао уметничкој транспозицији. На једном месту чак каже: „Живот сам потрошио да избегнем везу између уметности и живота, да њу ослободим себе, још више себе – ње.“<sup>35</sup> Када пише, за Пекића читалац

<sup>33</sup> Борислав Пекић, „Нисам Јапанац изгубљен у џунгли“, стр. 139.

<sup>34</sup> Борислав Пекић, „Моје виђење књижевности“, стр. 26.

<sup>35</sup> Борислав Пекић, „И ђаво се понекад оклизне...“, стр. 117.



не постоји; он не размишља о потенцијалном читаоцу нити њему било шта прилагођава; уступке које чини – уколико их чини – чини једино и искључиво због текста.

Често су Пекића питали о мемоарској прози јер она на најексплицитнији начин садржи његову критику друштва и историјског тренутка. Уместо (можда) очекиване мржње према социјалистичком режиму и времену које је због демократских идеја провео у затвору, Пекић ће читаоцима у одговору на ове теме понудити једну прочишћену верзију догађаја, који се могу наћи у књизи једино и искључиво када постану потребна „нестварност“. Сматрао је да је теже преживети мржњу него бол јер бол боли а мржња убија. „Као човек довољно је пропатио и осетио таму ћелија, а као писац разумевао и оне који су били узрок тој патњи.“<sup>36</sup> Пекић није волео, како каже у једном од интервјуа, да оптерећује своје књиге идеологијом, јер претерана политизација умањује уметничке ефекте. На једном месту каже:

Као писац, нарочито док пишем, на друштво никад не мислим. Не бар самоиницијативно. Увек само када ме оно на себе подсети.<sup>37</sup>

Сматрао је да револуције никада ништа суштински не мењају и да је потребна фундаментална *духовна* револуција да би се промениле основе наше тзв. хуманости и да би се избегле грешке које људско друштво изнова прави кроз историју.

Дуго је у Пекићу сазрела књига *Једна младост на Балкану*, која је требало да се бави периодом од 1941. до 1959. године, али она никада није написана.<sup>38</sup> Пишчево објашњење стваралачког поступка чији би резултат она била, можда на најбољи начин сажима његову позицију као писца мемоарске прозе:

Мислим да је једини део моје биографије, од неког интереса онај од 1941. па све тамо до касних педесетих, рецимо 1959. године. Осталих тридесетак година су кало. Тамо су моја велика меморичка платна. Из тог искуства све је проистекло. И моје књиге и ја данас. Оно, на жалост, још није потонуло у време и постигло потребну нестварност да би се преточило у фикцију. Зато је књига *Једна младост на Балкану* полупроизвод, нека врста химере, пола докуменат-пола фикција, докуменат, у ствари, ухваћен у часу процесуалног претварања у фикцију. Из њега читалац,

<sup>36</sup> Радослав Братић, „Писац као Прометеј својих јунака“, поговор у: Борислав Пекић, *Одмор од историје*, БИГЗ, Београд, 1993, стр. 264–265.

<sup>37</sup> Борислав Пекић, „Архесуштина хумане повести“, стр. 196.

<sup>38</sup> Текст под истим насловом објављен је у 12. књизи Одабраних дела, *Тамо где лозе йлачу*.

успут, може видети како се реалност претвара у роман. Шта губи и зашто, шта добија и зашто. За мене је, поврх свега осталог, ова књига била самоанализа мог начина литерарног рада, тзв. 'укњижавање искуства'. Битка са реалношћу, коју овако или онако води сваки писац, не добија се капитулацијом.<sup>39</sup>

Овај подужи цитат врло експлицитно објашњава Пекићев књижевни поступак коришћења документа и његовог претварања у књижевну грађу. Доживљено, дакле, мора да се претвори у „нестварност“ и тек онда бива транспонирано у литерарни мотив. И кад је писао мемоарску прозу, Пекић није користио само сопствена сећања. Сматрао је да, када те успомене постану литерарна грађа, у њих улазе и туђе успомене, туђе слике, и писац постаје трансмисија укупне меморије и укупне ралности. Различите стварности се сукобљавају, укрштају, чинећи заједно *иpaccи-варности минулих времена*.

Пекић је још као младић био противник тоталитарног комунистичког режима. То своје деловање платио је боравком у затвору. Међутим, када је касније говорио и писао о том времену, чинио је то без имало мржње. Чак је био захвалан режиму што га је гурнуо у изолацију јер га је тако, парадоксално, гурнуо у књижевност. Управо се у редовима који представљају најжешћу и најискренију критику друштва у коме је Пекић живео, у оним интервјуима и белешкама где је говорио, на пример, о забрањивању штампања његових књига, касније о одузимању пасоша – може сагледати прави Пекић, у свој његовој људској величини: достојанствен, поштен, без мржње, издигнут на уметнички пиједестал, довољно високо изнад свакодневних дневнополитичких догађања да о њима може да говори смирено и у општељудским, историјским категоријама. Уместо да осуди оне који су га хапсили, он само мирно констатује да су радили свој посао и да историјско преиспитивање треба почети далеко у прошлост како би се поштено сагледале све жртве. „Немати прошлост је остати без будућности.“<sup>40</sup> Ако би било потребно пронаћи митску метафору (а Пекић је волео митове), онда би он свакако био представљен сликом Прометеја који се окован на стени смирено смеје јер једино он зна Зевсову судбину.

Пекић се не бави реалношћу, њега не интересује историја него његова прича о њој. Историја је, уосталом, рећи ће Пекић у једном интервјуу, „ужасавајући експеримент са нашим животима“. Он сматра да су одређене књиге вредне управо због начина на који је прича испричана

<sup>39</sup> Борислав Пекић, „Док осећате стид, наде има, или Каверна није метафора“, стр. 18–19.

<sup>40</sup> Борислав Пекић, „Књижевност је углавном корисна лаж“, у: *Време речи*, стр. 281.

а никако због саме приче и стално је истицао да, чак и у његовим „историјским романима“, треба веровати пишчевој имагинацији а не његовој документацији. Када је реч о прошлости, посао књижевности је, по Пекићевом схватању, магијски а не архиварски. Пекић је доследно у свим својим књигама, белешкама и интервјуима гајио критички однос према историји. С обзиром на чињеницу да је током живота и политички био активан, он је у једном периоду писао политичке есеје који су објављени у књизи *Одмор од историје* (1993). Осим политичких есеја који су током 1990. године објављивани у листу *Демократија*, књига обухвата и говоре, изјаве и документа као и неке коментаре из дневника који су у складу са изабраном темом. И у овој књизи Пекић је остао доследан идеји на којој се базирају и његова белетристичка дела да слепа мржња и нетолеранција историју могу да одведу само у ћорсокак. Читани са временске дистанце од двадесетак и више година, ови нам есеји представљају Пекића-демократу *с његовим анђелима комунизме*, мислиоца који се, како ће показати каснији догађаји чији смо сведоци били, врло често може назвати и визионаром. Политика је за Пекића била област у којој нема морала и зато је стално истицао да би писац требало да је се клони. Ако било који уметник жели да нешто допринесе на том пољу, то никако неће бити речима него мудрим решењима. Колико је могуће бити mudar у временима која су изгубила сваки смисао – сасвим је друго питање.

Књижевни поступак којим Пекић понајвише остварује критичке увиде у својим делима јесте иронија. Иронија му пружа ону тако потребну дистанцу која писцу не дозвољава да се препусти историографским анализама или острашћеној дневнополитичкој реторици, а у исто време му омогућава да сваку грађу, историјску или митолошку, да сваку причу, била она о прошлости или будућности, уметнички транспонује и оформи као књижевни текст. Иако је на својој кожи осетио затворске тамнице комунистичког режима, Пекић није дозволио да га савлада мржња. Он је у својим политичким есејима подједнако оштро критиковао лажи домаћег јавног живота и западњачко потрошачко друштво. Без увијања је са истом острашћеношћу критиковао сваку делатност која је усмерена против човека као врсте, без обзира на то која је држава или систем у питању. Залагао се за владавину дијалога, али је истицао да се не треба олако слагати са својим саговорницима већ да све што чујемо, видимо или доживимо морамо да подвргнемо сумњи и критици. Он је као писац био немилосрдно полемичан и са самим собом. Писац који је написао најдужи роман у српској књижевности, у есејима из књиге *Одмор од историје* показао је да уме, као што је то чинио и у драмама, да у краткој форми мисао саопшти јасно, прецизно и на прво читање разумљиво. У једном од есеја који је најпре био објављен у Аргентини,

на само неколико куцаних страна, Пекић ће веома прецизно објаснити разлоге настанка и распада Југославије.<sup>41</sup> Без потресних појединачних прича и судбина, представио је *живош и прикљученија* државе која је судбински утицала на животе нас који његове књиге данас читамо. Као и када је промишљао књижевност, и у критичком осврту на историју Пекића више занима општа слика из које је могуће извући поуку (или бар утеху да спасења нема) него појединачне судбине и конкретни догађаји. То не значи да се конкретних догађаја у својим есејима не додиче. Напротив. Пекићу појединачно, чак и његова лична судбина демократе-робијаша, служи као основа на којој почивају општи закључци. Али та грађа (да се послужимо књижевно-теоријским терминима које је и Пекић радо користио) ту је само да би могла да изабере одговарајућу форму која најбоље може да изрази суштину. У случају политичких есеја Борислава Пекића реч је о форми кратких есеја писаних у првом лицу множине, без сакривања иза лажне објективности која би обезбедила бежање од одговорности. У прљавој политичкој игри Пекић је покушао да буде поштен и да свој политички програм заснује на начелима морала, истине и правде. Политичка реторика Демократске странке била је спољашњи оклоп а национални интерес и добробит свих била је суштина његовог политичког промишљања. Пекић је сматрао да бити родољуб није срамота. Није се либио да од прокламованих начела једне политичке опције одступи сваки пут када су се она косила са здраворазумским резонавањем и претила да угрозе најпре националну па онда и општељудску добробит. Ову врло једноставну чињеницу често су пренебрегавали његови некадашњи истомишљеници и у његовим поштеним принципима површно видели издају страначког опредељења. Пекић је, рецимо, када су се други хвалили да никада нису читали Маркса, трудећи се да тако бар личе на демократе, отворено признавао да јесте читао Марксове књиге јер је као млад био *непоправљиви идеалиста*. За Пекића је демократија најбоље решење, али она врло лако може да постане и лудница. Као *zoon politikon*, он се залагао за „земљу утврђених закона, земљу правде и правичности, државу коју не морамо волети али коју можемо поштовати“.<sup>42</sup> Време у коме живимо и у коме „један историјски народ као што је српски поново мора да се бори за опстанак, своје јединство и право на заједнички, слободан и просперитетан живот“<sup>43</sup>, Пекић је звао *временом чуда* у коме престаје да постоји свака логика и постоји једино хаос. Читалац који чита ове Пекићеве редове

<sup>41</sup> Борислав Пекић, „Quo vadis, Југославијо“, у: *Одмор од историје*, стр. 14–20.

<sup>42</sup> Борислав Пекић, „Жеља за Европом“, у: *Одмор од историје*, стр. 219.

<sup>43</sup> Борислав Пекић, „Време чуда“, у: *Одмор од историје*, стр. 229.

двадесет година након њиховог објављивања, не може да се не запита како би Србија изгледала да су Пекићева политичка размишљања и критичко расуђивање заиста узети за основе демократије у којој, наводно, живимо? Било је лакше водити се овим здраворазумским и моралним принципима него их пренебрегнути. Али, ваљда ће историја једног дана понудити одговор и на ово питање. Данас сигурно не. Данас још ваља у уметности тражити, како Пекић рече, не спасење јер њега нема, него бар утеху да то сазнање лакше прихватимо.

Пекић је био свестран стваралац и мислилац у најбољем смислу те речи. Зато и не чуди да су 2001. године објављени филозофски записи из његове заоставштине. Обједињени под насловом *Филозофске свеске*, они читаоцу нуде једног другачијег Пекића; не другачијег у начину размишљања колико у стилу којим су та промишљања исписана. Пекићева филозофска мисао није до краја довршена. Реч је о појединачним записима на основу којих се, ипак, могу наслутити обриси осмишљеног филозофског система којим се Пекић у свом стваралаштву руководио, и који је морао бити у његовој глави јасно заокружен, ма колико на основу пронађених бележака изгледало да он није у књижевној форми до краја изложен. Пекић је и у својим белетристичким књигама показао да је мислио на апстрактном нивоу. Он је свој филозофски систем звао *енерџализам*. Реч је о монистичком систему по коме је основно начело света енергија. И у Пекићевим филозофским белешкама, дакле, налазимо исти динамички принцип који је карактеристичан за његов опус у целини. Као и кад је реч о књижевно-теоријским размишљањима, и у филозофском систему Пекића-мислиоца карактерише тежња да обједини и превазиђе опречна теоријска становишта. Он покушава да помири идеализам и материјализам, емпиристе и метафизичаре, дијалектику и логику, математику и поезију, демократију и аристократију. Са истом страшћу коју препознајемо и у његовим романима и есејима, Пекић и у филозофским белешкама осуђује сваку врсту екстремистичког мишљења:

Сваки фанатичан (доктринаран, дискриминаторски, бескомпромисан) став је увек последица непознавања с в и х чињеница. Како нам све чињенице ни о чему никада нису доступне и како их, и да су доступне никада не би стигли да узмемо у обзир, сваки суд је ЈЕДИНО ПОНЕКАД ДЕЛАТАН, НИКАД ИСТИНИТ.<sup>44</sup>

Пекићев опус у целини представља аутора који је своја морална начела, али и филозофске ставове, материјализовао у романескним оства-

<sup>44</sup> Борислав Пекић, *Филозофске свеске*, Соларис, Stylos, Нови Сад, 2001.

рењима. Није у питању случај, реч је о смишљеном мисаоном систему који је изнедрио једног од најбољих романописаца савремене српске књижевности. Филозофске поруке које је записао у својим филозофским белешкама, Пекић је веома вешто умео да књижевно трансформише и да их утка у текст белетристичких дела, дајући им тако својеврсну метафизичку димензију. Сваку Пекићеву написану реченицу, без обзира на жанр коме конкретни текст припада, карактеришу оштре, али бескрајно прецизне опаске обојене хумором који врло често води у иронију, његово омиљено оруђе у критичком обрачунавању са светом око себе, књижевношћу, историјом филозофије и владајућим доктринама било које врсте. Критиковао је прагматизам, али и све субјективистичке доктрине. Сматрао је да је најтрагичнија заблуда филозофије да је човек мера свих ствари, а највећа грешка људске цивилизације да свет постоји због нас а не ми због њега. Анализирајући Пекићеву филозофски мисао која је могла да се развије у значајан филозофски систем, али која би на тај начин на споредан колосек потиснула велики Пекићев књижевни дар, Никола Милошевић у предговору *Филозофским свескама* каже:

Филозофски записи које смо покушали да овако на сведен начин читаоцу предочимо и препоручимо сведоче боље но ишта да је Борислав Пекић био на путу да постане и филозофски аутор првог реда. А то што се није тим путем запутио, свакако је велики губитак за нашу филозофску мисао. Међутим, то је истовремено, ко зна, био предуслов и за велики добитак за нашу литературу.<sup>45</sup>

Борислав Пекић био је аутор обдарен различитим талентима за које је дан људски живот није довољан да би се сваки од њих остварио у потпуном облику. У основи његовог рада, романескног, драмског, есејистичког, политичког и филозофског стајао је мислилац који је на све што га је окруживало, али и све оно што се развијало у њему самом као ствароцу, гледао са критичке дистанце. Свом критичком суду подвргавао је митове, историју, савремена догађања, националну идеју, светски глобални тренд материјализма, филозофске идеје и системе. Главни метод који је у том критичком просуђивању користио била је иронија која му је омогућавала довољну дистанцу са које је могао потпуно објективно и аргументовано да критички сагледа и осуди сваки догматизам, у ком год облику људског духовног деловања да се појавио. Пекић није био теоретичар. У првом реду био је писац и пре би се могло рећи да су његова теоријска промишљања произашла из његових белетристичких текстова

<sup>45</sup> Никола Милошевић, „Филозофска оставштина Борислава Пекића“, предговор у: Борислав Пекић, *Филозофске свеске*, стр. 12.

него да су му роману и драме служили за проверу књижевно-теоријских и филозофских ставова. Ишчитавање Пекићевих критичких текстова свакако помаже разумевању његовог књижевног опуса, али се стиче утисак да је, и онда када је у интервјуима директно питан да објасни своју стваралачку поетику али и политичко деловање, он заправо писао нови књижевни, уметнички вредан текст. Слично онако како је Црњански објашњавајући „Суматру“ оставио генарцијама иза себе ништа мање вредно „Објашњење *Суматре*“.

У Пекићевим фикционалним, као и у нефикционалним текстовима, доминирају документаристички и теоријско-поетички критички поступак. Пекићу стваралачка иронија (у свим њеним видовима, од најблажих облика до гротеске) служи као заклон за критичко разматрање, неку врсту критичке саморефлексије изражене у реторичкој форми. Било да читамо његове романе, сећања, дневнике, исповести, белешке, коментаре или радио-драме, суочени смо са директним критичким освртима. Критичког момента нису лишена ни Пекићева обимна преписка са пријатељима и бројни интервјуи. У неким радио-драмама ови критички осврти чак попримају облик микро-позоришних критика.<sup>46</sup> У есејистичким књигама *Тамо иде лозе њлачу* (1984), *Време речи* (1993), *Одмор од историје* (1993), *Скинуто са шраке* (1996), *Филозофске свеске* (2001), Пекић у средиште пажње поставља теме као што су нација, преиспитивање историје, демократија, положај грађанина у револуцији, судбина бунтовника, коб дошљака и странца, простор и време у роману. Посматрајући Пекићев опус у целини, синтагма која се намеће као најбољи и најсажетији опис његове поетике јесте *кришничка књижевност*.

На једном месту Радослав Братић је рекао да „Борислав Пекић нема своје епигоне. Сувише је био широк и обиман за ичији такав покушај.“<sup>47</sup> Ова констатација ме асоцира на давно негде прочитану мисао да геније није онај који никога не имитира већ онај кога нико не имитира. И ове речи се могу, сасвим оправдано, ставити уз Пекићево име.

<sup>46</sup> Видети: Милена Илишевић, *Жанровска прејилићања*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011, стр. 75–141.

<sup>47</sup> Радослав Братић, *нав. дело*, стр. 269.

## Литература

### I

- Пекић, Борислав, *Тамо где лозе њлачу*, Одабрана дела Борислава Пекића, књ. 12, Партизанска књига, Београд, 1984.
- Пекић, Борислав, *Године које су појели скакавци*, БИГЗ/Јединство, Београд/Приштина, 1988–1989.
- Пекић, Борислав, *Време речи*, приредио Божо Копривица, БИГЗ, Београд, 1993.
- Пекић, Борислав, *Одмор од историје*, приредио Радослав Братић, БИГЗ, Београд, 1993.
- Пекић, Борислав, *Рађање Ајтланџиде*, БИГЗ, Београд, 1996.
- Пекић, Борислав, *Скинуто са њраке*, приредио Предраг Палавестра, Народна књига – Алфа, Београд, 1996.
- Пекић, Борислав, *Филозофске свеске*, приредила Љиљана Пекић, Соларис, Stylos, Нови Сад, 2001.
- Пекић, Борислав, *Коресионденција као животи*, приредила Љиљана Пекић, Соларис, Нови Сад, 2002.
- Пекић, Борислав, *Изабрани есеји*, избор и поговор Лидија Мустеданагић, Соларис, Нови Сад, 2007.

### II

- Илишевић, Милена, *Жанровска прејилишања*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011.
- Стојановић, Милена, *Књижевни врт Борислава Пекића*, Институт за књижевност и уметност/Мали Немо, Београд/Панчево, 2004.

Milena Ilišević

PROMETHEAN LAUGHTER OF TRUE ARTIST  
Borislav Pečić's Critical Poetics

### Summary

Documentary and critical theoretical and poetic process dominate in Pečić's fictional and nonfiction texts. Creative irony (in all its forms, from the mildest to the grotesque forms) serves Pečić as a shelter for critical examination, for some



---

kind of critical self-reflection expressed in rhetorical form. Whether we read his novels, reminiscences, diaries, testimonies, notes, comments, or radio dramas, we are faced with direct criticism. Neither Pekić's extensive correspondence with friends and numerous interviews are not spared of critical moments. Pekić spotlights themes such as nationality, review history, democracy, the position of the citizen in the revolution, the fate of rebels and an foreigner , space and time in the novel. Pekić takes a critical attitude towards reality. Looking at Pekić's oeuvre as a whole, the phrase that comes to mind as the best and most concise description of his poetry is *the critical literature*.



МАРКО АВРАМОВИЋ\*  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## ЈОВАН ХРИСТИЋ – КРИТИЧАР ПОЕЗИЈЕ\*\*

**Апстракт:** У раду се даје осврт на критичарски рад Јована Христића. Прави се преглед његових главних критичких књига о поезији *Поезија и критика поезије* из 1957. године и *Поезија и филозофија* из 1964. године. Текст разматра и Христићеве текстове о поезији објављене након ових књига и однос између његовог писања о поезији и његовог песничког дела.

**Кључне речи:** критика, поезија, критика поезије, теорија књижевности, традиција, класицизам

„Када говоримо о критичару који је у исто време и песник првога реда и значаја, увек смо на неки начин принуђени да се обратимо и његовој поезији; исто онако као што говорећи о његовој поезији морамо да мислимо и на његову критику.“

Јован Христић „Т. С. Елиот: традиција и индивидуални таленат“

Бројна су лица, или, можда боље речено, улоге Јована Христића. Овај аутор је као ретко који у нашој књижевности успео да се оствари и као песник, драмски писац, критичар, есејиста и уредник. Нас ће овде сходно теми овога зборника највише занимати портрет критичара, и то портрет критичара поезије. Али пре него што се крене у најављена разматрања треба поставити питање колико се Христићево писање

---

\* mrkavramovic@yahoo.com

\*\* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти* (178016) Института за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије.

о поезији може посматрати независно од других планова његовог стваралаштва, поготово на његово писање поезије? Начелан одговор на ово питање свакако би морао бити негативан, поготово када се има у виду и Христићева стална преокупација о интегралности, како сопственог књижевног опуса тако и интегралности између књижевног дела и самог живота. Међутим, овакво издвајање његових критичарских остварења може се поставити као радна теза, да би се након њиховог разматрања она поново сагледала у односу према његовој поезији најпре, али и према осталим деловима његовог књижевног опуса.

Када се на Христићев књижевни опус баци један општи поглед, одмах се уочава да је овај изузетно цењени песник и важан драмски писац објавио, ипак, највећи број критичарских књига, за време свог живота њих дванаест<sup>1</sup>. Христићеве критичарске преокупације могли бисмо поделити у неколико кругова. Први и најобимнији круг свакако чине Христићеве студије о драми и позоришту, монографска студија *Чехов драмски писац*, књиге *Студије о драми*, *О шраћедији* и *У њошрази за њозориштем*, као и четири књиге позоришних критика. У другом кругу се налазе књижевнотеоријски радови, пре свих књига *Облици модерне књижевности*, док би се у трећем нашли његови радови о поезији, најпре књиге *Поезија и критика поезије* и *Поезија и филозофија*. У средишту нашег интересовања, као што је и најављено, биће управо Христићеве радови из овог трећег круга, у који поред поменутих књига улази и још један број Христићевих критичко-есејистичких текстови о поезији објављиван у периодици, или као предговор/поговор песничких избора које је Христић приређивао.

Ушавши на књижевну сцену најпре као песник, прва његова књига је песничка збирка *Дневник о Улису* објављена 1952. године. Христић се врло брзо окренуо писању критика, есејистичких и теоријских радова, од којих се током овог раног периода највећи број тицао поезије. Као резултат овог његовог деловања 1957. године појавила се књига *Поезија и критика поезије* која колико сабира овај Христићев рани критичарски период, а једновремено и поставља темеље будућег Христићевог схватања књижевности и уметности. Та схватања и неће се превише мењати,

<sup>1</sup> Христићев критичарски опус чине следећи наслови: *Поезија и критика поезије* (1957), *Поезија и филозофија* (1964), *Облици модерне књижевности* (1968), *Позориште, њозориште* (1976), *Чехов драмски писац* (1981), *Позориште, њозориште II* (1982), *Студије о драми* (1986), *Позоришни реферати* (1992), *Есеји* (1994), *Позоришни реферати II* (1996), *О шраћедији* (1998), *О шраћању за њозориштем* (2002). Након Христићеве смрти појавила се књига *Изабрани есеји* (2005), за коју је пред крај живота избор направио сам аутор, као и *Есеји о драми* (2006), избор Христићевих текстова о драмској књижевности и позоришту који је приредила Марта Фрајнд.

мењаће се само тежиште, док ће се основне идеје само надовезивати на овде постављене ставове. Иако књига *Поезија и критика поезија* није у потпуности заокружено дело, нити је у целости посвећена песничким питањима (питањима поезије се директно не баве текстови „Анатомија есеја“, „Проблеми грчке филозофије“ и „ΤΩ ΠΑΘΕΙ ΜΑΘΟΣ“), интенције њеног аутора се могу више него прецизно разазнати.

Књигу *Поезија и критика поезије* отвара истоимени текст у коме се Јован Христић осврће на два, према њему, доминантна типа критичара поезије. То су критичар-песник под чијим је пером поезија „доживела своју најпунију и најпотпунију афирмацију: она је врхунац сазнања и врховно сазнање, суштина света и суштина човека“ (Христић 1957: 9) и критичар-научник који са собом „доноси један разрађен научни апарат и њиме испитује нешто што оном првом ни на крај памети није било да испитује, што он чак не би ни помислио да се може испитивати: то је могућност поезије саме.“ (Христић 1957: 11) Иако други тип критичара, који је чедо новог доба, настао негде тек двадесетих година XX века, Христић наводи као њему знатно ближи, он, ипак, упозорава и на ограничење овог модела тумачења песништва: „Та критика мора да пође од једног нужног свођења поезије“ (Христић 1957: 12), она врло често онда „конструише, својим средствима, једну поезију као свој предмет“ (Христић 1957: 13) Да би се овакве странпутице избегле, мора се поћи од онога што поезија заиста јесте, или можда још боље од онога шта је њен задатак. Према младом Христићу, задатак поезије је „да одређене емоције изазове, да их подигне на један виши степен, тако да оне могу да се излију у обичан живот – у најширем смислу она оспособљава за живот“ (Христић 1957: 12). Оно што је важно, и чиме нас поезија дарује, јесте „проширивање искуства“ (Христић 1957: 17). Отуда циљ критичара није да се песнички текст исцрпи критичким апаратом, већ да се „искуство једног песника приближи нашим искуствима, да оно постане нераздвојни и суштински део наших искустава“ (Христић 1957: 17). Нашем песнику и критичару је страна свака ларпурлартистичка концепција поезије и уметности – поезија за њега има једну, као што смо већ видели, сасвим прецизну сврху. Страно му је исто тако и беспоговорно служење апстрактним критичарским концептима, јер „појединачност и конкретност уметника, уметничког дела и људи којима се уметник обраћа [...] је оно што стварна критика поезије не сме никада да заборави“ (Христић 1957: 18). На крају овог уводног, и слободно се може рећи програмског текста, Христић још једном напомиње да је задатак критике „да изнађе шта је један песник давао своме времену, како је проширивао искуства свога времена, и зашто је баш то давао, као и оно чиме он проширује искуства нашег времена, и зашто ми мислимо да оно што од једног пе-

сника узимамо проширује и наша искуства“ (Христић 1957: 18), те и да његово излагање не треба схватити „као враћање емоционалном импресионизму у критици“ (Христић 1957: 18), али исто тако, каже даље Јован Христић, не смемо допустити да нас развијање научног апарата критике „наведе да заборавимо у чему је наш основни задатак као критичара поезије“ (Христић 1957: 18).<sup>2</sup>

Одмах на почетку Христићевог критичарског рада, ми наилазимо на један мета­критички слој који је за његов критичарски опус веома значајан. Христић не само што пише о конкретним песничким или драмским опусима, он се најчешће пита и о природи саме поезије и драме, пре свега трагедије али исто тако о улози и могућностима њихове критике.

Следећи оглед из књиге *Поезија и критика поезије* јесте „О модерном у поезији“, у коме се Христић на један мање или више посредан начин укључује у тада актуелне дилеме српске књижевне критике, полемички се постављајући према српској међуратној модернистичкој поезији, чији су актери, пре свега припадници некадашње надреалистичке групе, још увек играли значајну улогу на тадашњој југословенској књижевној и културној сцени. Наравно, Христић је, као што је већ речено, овај полемички тон изнео на један посредан начин, па су се на мети његове критике овде нашли не надреалисти, чији је анти­традиционализам био најрадикалнији, већ Црњански и Драинац. Према Христићу, „модернизам се апсолутизује сада на штету свега осталог. Тако модернизам истиче из једне илузије и он представља једну илузију, илузију кидања са традицијом, и то га осуђује да или лебди у празном, или да буде бесмислен – пошто је кидање са традицијом у већини случајева само изговор да се пишу бесмислице“ (Христић 1957: 21). Такав модернизам, према Христићу, више није потребан, и он се залаже за модерну поезију, за коју је битна сложеност алузија, али пре свега однос према традицији. Овај однос, као што је већ добро познато, Христић схвата у Елиотовом кључу. За њега „модерно је једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошлост, и тај однос према песницима прошлих времена изгледа ми да је права *differentia specifica* модерног“ (Христић 1957: 24). На крају, Христић есеј завршава речима да:

<sup>2</sup> Из данашње перспетиве изгледа прилично смело што се млади Христић одлучио да у уводном тексту на тако директан начин изнесе своје „верују“ о улози поезије и задацима критике. Склоност младог Христића ка изношењу директних ставова уочава и Драган Хамовић: „Привлачи пажњу у раним Христићевим есејистичким радовима, наглашен тон аподиктичности у изношењу ставова, њихова кратка и ефектна елаборација“ (Хамовић 2008: 23).

свако време ствара, у уметности бар, једну своју прошлост и једну своју традицију, негује своје осећање традиције. Ако ми успемо да једно такво осећање традиције постигнемо значи да смо успели да постигнемо модерно у свом времену, да будемо савремени (Христић 1957: 25).

Овим последњим речима, Христић као да позива сопствене савременике и књижевне сапутнике на стварање „једне своје традиције“, која ће бити залог њихове модерности.

Поред ова два по много чему програмска текста општијег типа, у књигу *Поезија и критика* поезије Христић је укључио и есеје о неколико модерних светских песника, тачније о Рилкеу, Бодлеру и Стивену Спендеру. Оглед о Рилкеу посвећен је потпуној самоћи и тишини у делу овог песника<sup>3</sup>. „Напомене о неколиким темама *Цвећа зла*“ разматрају, пре свега, неодвојивост те чувене књиге од личности њеног аутора. Бодлерова судбина чврсто је повезана са судбином његовог дела. Овај есеј се може схватити и као потпора Елиотове тезе, коју је Христић прихватио и навео у есеју „О модерном у поезији“, да ми у читању поезије тежимо да чујемо онај глас којим песник говори самоме себи. Од текстова који разматрају модерну поезију света у књизи се налази и „Белешка о методу енглеске поезије“, у којој Христић афирмише савремену енглеску поезију, пре свега имажистичке теорије о песничкој слици, као и Елиотову теорију објективног корелатива. Употребу „персона“ у енглеској поезији Христић изузетно високо вреднује. Овај песнички поступак доприноси давању универзалног значења једној песми. Тај метод „израз је једне врховне озбиљности у којој енглеска поезија нема премца и надмашиоца“ (Христић 1957: 64). Нема сумње да овако високим вредновањем савремене енглеске поезије, и позитивном оценом њених средстава, Христић неке од њених метода препоручује и види као могућа решења за савремени српски песнички тренутак.

Да је Христић у овој књизи покушао да одговори на нека за српску поезије актуелна питања, и да разматрањима и закључцима утиче на њене токове, види се и из наредног текста „Форма, поезија и емоција“, најобимнијег и вероватно најамбициознијег из *Поезије и критике поезије*. Настао као одговор на савремену ситуацију српске поезије, која се враћа везаном стиху и сталним песничким облицима. Христић ово враћање млађих песника везаном стиху и строгим формама види као „пораз једне поезије: неизграђеност једне општије и шире културе слободног стиха“ (Христић 1957: 67). До овог пораза је дошло због неразу-

<sup>3</sup> Занимљиво је да је текст „Белешка о делу Рајнер Марије Рилкеа“ једини који је из књиге *Поезија и критика поезије* уврштен у дефинитивно издање Христићевих *Избраних есеја*, које је аутор приредио пред крај свога живота.

мевања праве природе такозваног слободног стиха у нашој средини. До овог неспоразума око слободног стиха у нашој поезији, према Христићу, „долази од тога што се он и сувише често тако схвата“ (Христић 1957: 92). Христић предлаже да се зато израз „слободни стих“ као *contradictio in adjecto* избаци из употребе и уведе термин који је први употребио Церард Менли Хопкинс, а то је „спонтани ритам“. Писање поезије у „спонтаном ритму“ захтева знатно већу дисциплину израза него писање у везаном стиху, и то „стога што у спонтаном ритму немамо ону, већ усмерену, емоционалну тензију коју нам даје један одређени метар, већ је ту тензију потребно увек изнова стварати и усмеравати“ (Христић 1957: 89). Христић оваквом стиху недвосмислено даје предност у односу на везани. Писање у везаним стиховима у великој мери се претворило „у бројање слогова и ослушкивање рима“ (Христић 1957: 93), а спонтани ритам значи за поезију „једну дубљу и тешњу везу са животом, и веће учествовање поезије у животу“ (Христић 1957: 93). Ипак, неуспех спонтаног ритма да постане доминантан у српској поезији (једина два песника која су по њему успешно овладала слободним стихом јесу Душан Матић и Миодраг Павловић) Христић тумачи неналажењем довољних основа за његову примену у структури нашег језика, у његовој још недовољној зрелости.

Спонтани ритам доприноси и једном објективнијем односу и према песми и према свету. За Христића „реч која саопштава велике истине мора увек да буде речена једноставно, што је могуће ближе обичном говору“ (Христић 1957: 96). Тако се Христић и овде, као и у тексту „О модерном у поезији“, много више приказује као заступник важности онога шта се каже, него оног како се каже.

Наредна Христићева књига огледа о поезији била је *Поезија и филозофија* објављена 1964. године. За разлику од *Поезије и кришике поезије* која је била састављена првенствено од теоријских текстова и текстова о поезији света, *Поезија и филозофија* јесте књига студија о српским песницима. Тачније, о три врло прецизно и смишљено изабрана српска песника: Јовану Стерији Поповићу, Лази Костићу и Душану Матићу. У књигу о ова три песника уводи нас теоријски есеј насловљен истим именом као и цела књига, у коме Христић образлаже свој песнички избор и концепт. Садашњи тренутак (поново у овој књизи поготово имамо то *сада* које је увек Христићу необично важно), према Христићу карактеристичан је по томе што у њему стално долази до међусобне интеракције између филозофије и књижевности. Као важне примере он наводи Камија и Сартра. У овој чињеници Христић види „настанак једног новог (или можда обнову једног старог) сензибилитета који у себи спаја универзалност филозофије и конкретност поезије“ (Христић 1964: 10). У



овоме он не види ништа необично; парафразирајући једну Елиотову мисао, Јован Христић каже како „најпрецизнија мисао тежи песничкој формулацији, као што и најпрецизнија емоција тежи интелектуалној формулацији“ (Христић 1964: 11). Христић филозофију види пре свега као ниво на коме се извесни проблеми расправљају, као и начин на који се о њима расправља. Према Христићу, то је оно што је поезији потребно и што она од филозофије треба да усвоји.

Као духовну ситуацију модерног доба Христић види губитак једне универзалне митологије и једног утврђеног система вредности. Са тим губицима и филозофија је изгубила свој узвишени положај међу другим дисциплинама људскога духа. То је опет ставља у равноправан положај са поезијом у којем су се, према Христићу, оне налазиле још само у антици. О овим проблемима Христић каже:

Тиме што је филозофија изгубила данас добар део своје неопозивости, она је на неки начин стављена у исти ред са поезијом: бар по својој компетенцији да нам каже нешто важно о нама самима. Питања која нас занимају и муче остала су махом иста, али како на њих више нису могући апсолутни и коначни одговори, свако има право да се о њима изјасни. Одговорност за питања судбине не припада више само једном одређеном начину разговора, или једној одређеној људској способности; напротив, сви ми на неки начин делимо ту одговорност. Пошто сами морамо да пронађемо оно што нам је некада било дато, свако је позван да каже своју реч, и свако је одговоран за своју реч. И у томе што песници све више постају свесни те заједничке одговорности, ја видим нужност да се поезија поново приближи филозофији; не само нужност, већ и будућност поезије“ (Христић 1964: 22).

У својој књизи Христић из историје српске поезије узима традицијску линију која је блиска са филозофијом и којој су дискурзивни начин и филозофске амбиције били иманентни. Христић то, како се јасно види, ради због садашњег тренутка, у коме само таква поезија, са условно речено филозофским амбицијама, може да одговори на изазов епохе. Христић није историчар књижевности, њега пре свега занима садашњи тренутак, и занима га она линија поезије која има шта да представи савременим песничким тежњама. Традиција је онај део историје који је у садашњости употребљив. У његовом схватању, поезија треба да заузима важну улогу у животу човека, она мора да даје одговоре на нека од најважнијих животних питања. Уколико то не буде могуће, она ће бити потпуно маргинализована. То се и десило са поезијом почев од симболизма на овамо, када је она покушала да се ограничи на њој само ексклузивна средства и проблеме. Поезија ће из такве скрајнуте позиције успети да

се избави само уколико усвоји филозофске претензије да проговори о најважнијим стварима човекове судбине. Ту се једино, према Христићу, налази њена будућност.

Због горе наведених ставова Христић у својој књизи и рекреира једну потиснуту линију у српској књижевности. Та линија поезије са филозофским претензијама у српској литератури може се пратити почев од нашег класицизма чији је најзначајнији представник Стерија, преко Лазе Костића у чијем је се делу спојила „романтичарска инспирација са класичарском поетиком“ (Христић 1957: 39), све до Христићевог старијег савременика Душана Матића. Данас чувени есеј о Стерији представља свакако један од најбољих Христићевих текстова о поезији. Ова студија је умногоме допринела да песнички опус Јована Стерије Поповића добије много значајније место у српској поезији од оног које му је до тада припадало. За Христића је, када о неком делу говоримо, важно дати одговоре на два питања: „Прво, које је његово место у историји, и у коликој мери је допринело напредовању једног одређеног књижевног рода; и друго у којој мери, радећи, мислећи, или пишући, морамо да водимо рачуна о њему“ (Христић 1964: 34). Јован Христић Стерију песника види као родоначелника једног од две главне струје српске поезије. Стерија је родоначелник класицистичке оријентације у нашем песништву, док на челу романтичарске стоји Бранко Радичевић; без ова два песника је „немогуће замислити традицију наше поезије у којој они, својим савремеништвом означавају и омеђавају два тока, две струје које су се током времена или спајале или преплитале, или раздвајале и биле непријатељске једна према другој“ (Христић 1964: 37). Без овакве полифоније традиција наше поезије би „била у многоме сиромашнија и оскуднија“ (Христић 1964: 38). Романтичарска традицијска линија је блиска усменом стваралаштву, и веома често се у њој преплићу писана и певана поезије. За разлику од ње класицистичка традиција „којој припада Стерија сасвим је друге врсте. То је литерарна традиција, у којој се поезија не пева, већ пише“ (Христић 1964: 39). Ова традиција доноси са собом једну „преко потребну литерарну дисциплину нашег језика и нашег стиха“ (Христић 1964: 39). По Христићу је „велики недостатак наше песничке традиције у томе што је она углавном занемаривала овај важни формални коректив који јој је давала понекад суха, понекад реторична, понекад досадна поезија XVIII века“ (Христић 1964: 40). Стерија је лоше процењиван од стране наше критике зато што је мерен, према Христићу, потуно погрешним критеријумима. Он као песник класичног концепта и филозофске инспирације био је „мерен мерилима која поезију одвајају од филозофије“ (Христић 1964: 45). Ипак, иако присталица класицистичке струје наше поезије, Христић једино Стерији од наших

класициста одаје пуно признање. Тек је он класицизам „у нашој поезији учинио могућим“ (Христић 1964: 45). Једино је он успео „да оствари ону равнотежу између захтева класичне песничке дикције и једног не-класичног језика, која је многим његовим савременицима и песницима измицала“ (Христић 1964: 45).

Оно што Христића привлачи у Стеријиним стиховима јесте и његова универзалност. Поезија, према нашем критичару и песнику, универзалност постиже на два начина, „тима што у једном једином људском искуству открива његове последње, основне, и универзалне елементе“ (Христић 1964: 46), али постиже „и тиме што свако људско искуство ставља у једну општију схему односа, користећи га као премису за даље извођење“ (Христић 1964: 46). Стерија универзалност постиже, према Христићу, на овај други начин. Код њега нека ситуација постаје предмет за одређени дискурзивни закључак. И обрнут случај је у Стеријиној поезији чест, потреба да се нека дискурзивна мисао илуструје неком ситуацијом или песничком сликом. Христић на овом месту открива доста и од Стеријиног песничког поступка, од начина на који он песме структурира:

Ради се [...] о томе да је слика у Стеријиној поезији [...] повод, или изговор, ако хоћете, за један подужи ланац дискурзивног закључивања, који се опет са своје стране завршава и закључује једном сликом (Христић 1964: 48).

У последњој трећини есеја о Стерији, Христић покушава да оповргне до тада утврђено мишљење о поезији овог песника као песимистичкој. За Христића Стерија није био песимиста већ „мудрац који је видео нужност и пролазности и привида“ (Христић 1964: 50). Није, према Христићу, трагичност у томе што све пролази, већ је трагично то што се пред пролазношћу све изједначава. Овај српски класицистички песник „схватила нужност света и ставља је пред нас као чињеницу“ (Христић 1964: 54). Ту, према Христићу, треба тражити Стеријину величину, као и у својеврсној „метафизици ништавила“, у његовом постављању ништавила на место апсолута. Оно што још заокупља пажњу читаоца овог Христићевог есеја јесте и његова луцидна анализа Стеријиног чувеног стиха: „Ал у прсима свак трулежа усев носи“. Његово тумачење вреди у целини навести:

Када је рекао како сваки од нас у себи 'трулежа усев носи', Стерија је умео да пролазност људског живота види из две подједнако важне перспективе. Из перспективе живота који пролази и људи који су предмет те пролазности [...] Али је Стерија пролазност видео и из перспективе једне општије и обухватније нужности света, из које без пролазности нема жи-

вота. Он је осетио да нас смрт на неки начин дефинише, да нам тај последњи тренутак који се не може ни дорећи, ни порећи, открива нужност и логос у свему ономе што смо проживели. Хегел је једном написао да човек, пошто се рађа из коначности, само мислећи и говорећи о смрти постаје и свестан себе и оног што заиста јесте. Шта би наш живот био без смрти? И зато је трулеж у нама и наша трагедија, али и плодносни 'усев' (Христић 1964: 56).

На крају Христић закључује да је Стеријина поезија редак тренутак зрелости у нашој поезији, и да од овог песника свако време, а Христић свакако жели рећи и његово, „има шта да научи у стварима мудрости и поезије“ (Христић 1964: 61).

У неким видовима настављач класицистичке традиције био је и Лаза Костић, коме је Христић посветио наредни оглед у књизи. За разлику од Стерије, у Христићевој визури овај песник не добија тако високу оцену. У ствари, ми њега можемо схватити озбиљно, говори нам Јован Христић, тек уколико узимамо у обзир и његове намере, а не само његова остварења. Лаза Костић је постао мањи песник него што је то могао да буде, а зашто се то догодило, узроке не треба тражити само у његовој личности и темпераменту који, према Христићу, свакако носе део кривике, већ у неразвијености нашега песничког језика, који није био кадар да изрази све оно што је Лаза Костић у њега хтео да стави. Ипак, Христић код Костића веома цени његов покушај реформе српског песничког језика, његове експерименте са десетерцем и ковање нових речи: неоспорив је „допринос Лазе Костића нашој песничкој дикцији и нашем песничком језику“ (Христић 1964: 80). Посебно се Христићу чини успешним Костићево усвајање Шекспировог песничког стила; тек ту је он успео да својој поезији да један други звук, бруј знатно озбиљнији од изрза нашег романтичарског песништва.

Поред овога Христић веома цени и Костићево хеленство. Он посебно истиче космолошку страну Костићевог хеленства која овог српског песника доводи у далеко сродство са предсократовцима. Лаза Костић је имао космолошку имагинацију и амбицију у поезији, и успевао је „да у човеку види, космичке размере и космичке распоне“ (Христић 1964: 76). Међутим, „Лаза Костић је имао хеленско осећање за космичко и судбинско, али и романтичарски укус за патетично“ (Христић 1964: 79), па је и он тако подлегао романтичарству свога доба „које је у нашу поезију унело један недопустив и опасан дух дилетантизма“ (Христић 1964: 93). Без тог романтичарског у себи Лаза Костић, коме Христић у заслугу приписује и то што је нашу поезију отворио ка неким судбинским темама, свакако би био много бољи и већи песник, овако је он „у многим тренуцима трагично испод његових и филозофских, и песничких амбиција“

(Христић 1964: 93). Ипак, Лаза Костић је написао једну песму која је на крају остварила добар део његових песничких амбиција, и „та песма представља коначну реализацију Лазине космолошке визије“ (Христић 1964: 92). Реч је, наравно, о песми „Santa Maria della Salute“.

Као што је у тексту о Стеријиној поезији строгом оцењивању подвргао читав наш класицизам, једино у поезији Јована Стерије Поповића пронашавши класицистичку поезију, о којој ћемо када пишемо стихове и данас морати да водимо рачуна, Јован Христић у тексту о Лази Костићу даје оцену читаве наше романтичне поезије. Она, наравно, није ни мало повољна, па је тако у односу на претходну епоху „Бранков и Змајев романтизам, иако за многе једно од златних доба наше поезије, био је заправо, у односу на епоху која му је претходила, осетан пад па чак и празнина у поезији“ (Христић 1964: 67). У поређењу са Стеријом „Бранко и Змај само су мање или више даровити аматери“ (Христић 1964: 67). Тешко да је ко дао лошију оцену наше романтичарске поезије од Јована Христића. Али, овако изоштрени ставови према поезији нашега романтизма свакако су били условљени жељом да се класицистичка линија наше поезије што више истакне и да јој се да на значају. Уосталом, ако је Стерија пролазио лоше као песник зато што је мерен неадекватним мерилом, исто тако је и наш романтизам, у Христићевој визури, оцењиван једино својом удаљеношћу од филозофије.

Књигу *Поезија и филозофија* затвара једна доста хетерогена скупина текстова о поезији Душана Матића, углавном кратких есеја, од којих неки постају тек група кратких забележака, фрагмената о делу овог песника кога Христић ставља на крај оног низа који почиње Стеријом Поповићем. За Христића највиша вредност Матићеве поезије, исто као и код његових претходника, налази се у синтези „песничке инспирације и филозофске луцидности“ (Христић 1964: 104). Душан Матић је песник који непрестано поставља најважнија питања о човековом месту у свету. Најбољи израз ове запитаности за Христића представља његова песма „Вага света“, чији почетни стихови чине заједно са стиховима из Костићеве песме „Међу јавом и међ сном“ два сасвим зрела тренутка нашег песништва. Христић код Матића цени и његов песнички израз, ослобођен сваког сувишног декора, у коме се осећа „прави звук и права мисао нашег језика“ (Христић 1964: 148).

Овом својом књигом, као што сво већ рекли, Христић је настојао да у тадашњем тренутку афирмише једну од скрајнутих линија српске поезије, за коју је мислио да том тренутку у коме се наша књижевност налазила може понудити пречицу до хватања корака са савременим светским токовима. Али, као што је писао о тројници поменутих песника да би дао предлог читавом српском савременом песништву којим пу-

тем да крене, Христић је, и то је у критици већ одавно примећено, писањем огледао о поезији одговарао и на своје интимне песничке дилеме, али исто тако на дискурзиван начин бранио сопствене поетичке изборе направљене у годину дана раније објављеној песничкој књизи *Александријска школа*.<sup>4</sup>

О чврстој вези између Христићеве поезије и његовог писања о поезији доста говори и један Валеријев став, који је Христић у два наврата цитирао, најпре почетком шездесетих у свом предговору за Елиотове есеје, а други пут пред крај исте деценије у предговору за зборник текстова о новој критици. То је став да песник не чита да би упознао осећања са којима „друга господа пишу књиге. Баш ме брига за осећања мојих ближњих, ја имам своја! Оно што ја тражим од њих, то су *средства*“ (Христић 1963: 17). Овај Валеријев навод Христић закључује коментаром да је Валери „иако прилично неакадемски [...] изразио оно што је основна преокупација песника“ (Христић 1963: 17). У светлу овог навода, ми сасвим јасно видимо да се и Христић у својим критичким радовима итекако интересује за песничка средства, пре свега за проблеме песничког исказа. Ова заокупљеност проблемима песничког језика и стиха присутна је у већини Христићевих најзначајнијих есеја, почев од текста „Форма, поезија, емоција“, све до текстова о Лази Костићу и Душану Матићу. Заокупљеност стихом и језичким решењима види се и у познатом Христићевом есеју „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, који је први пут објављен исте године када је изашла и *Поезија и филозофија*. Поред проблема језика Христића занимају песнички поступци, попут употребе „персона“ у поезији, као и начина како песници, Стерија на пример, граде своје песме. Занимљиво је и драгоцено зато навести Христићево виђење Елиотовог критичког поступка, које се налази у истом тексту у коме Христић први пут цитира Валерија. Одређујући Елиотову поезију као нешто што Енглези називају „радионичком критиком“ Христић каже и следеће:

Ако пажљиво читате Елиотове есеје о другим песницима, лако ћете запазити како његова критика представља, у ствари, једну суптилну технолошку анализу. Којим је средствима песник постигао ефекте које је постигао, на који је начин склопио ту сложену целину коју називамо песмом (Христић 1963: 18).

Када се све ово има у виду, онда није ни изненађујуће што је Христић са престанком писања поезије средином шездесетих година такорећи

<sup>4</sup> О подударностима која постоје између Христићевих *Песама 1952–1956* и *Поезије и криптике поезије* и *Александријске школе* и *Поезије и филозофије* видети: Хамовић 2008.

престао да пише и текстове о поезији. Наиме, песничка средства до којих је тежио да дође пишући о другим песницима и оправдање сопствених песничких поступака више му нису били потребни. Након привременог одустајања од писања поезије, које је потрајало скоро двадесет и пет година, Христић је о поезији написао тек неколико текстова. Крајем шездесетих објавио је изузетно значајан есеј о Ивану В. Лалићу, већ у критици примећен и знатно коментарисан, којим, поред тога што даје изванредна тумачења Лалићеве поезије, рекапитулира и одређена стремљења и достигнућа своје песничке генерације, и есеј „Матић“ са почетка седамдесетих у којем је својим ранијим размишљањима и закључцима о Душану Матићу дао један чвршћи и прецизнији облик.

Након овога, Христић о поезији такорећи више и неће писати. У његовој библиографији што се критике поезије тиче наћи ће се само кратки текстови о песништву Љубомира Симовића (Христић 1973), Слободана Марковића (Христић 1976) и Божидара Тимотијевића (Христић 2001), као и неколико пригодних говора и текстова о поезији. Ту је његов говор о Змају (Христић 1998) изговорен приликом добијања истоимене награде, из кога се и поред конвенција коју је наметао свечани тренутак може уочити Христићева промена у вредновању овог песника, али можда и ублажавање ставова према читавој нашој романтичарској поезији. Поред овог говора за одређену, али овај пут тужну пригоду, настао је његов напис поводом смрти Десанке Максимовић (Христић 1993). Чак и у ситуацији када је било очекивано да се поезији неки текст посвети Христић је одбијао да то учини. Као пример нам може послужити књига песама Томаса Елиота коју је Христић 1998. приредио за колекцију „Коло“ Српске књижевне задруге. Иако је било очекивано, како према Христићевом дотадашњем обичају приликом приређивања поезије блиских му песника, тако и према неком утврђеном приређивачком обичају, да Христић напише предговор о Елиотовој поезији, то се није догодило. Уместо, како је сам рекао „класичног (да не кажемо конвенционалног) предговора, приређивач се одлучио да читаоца у ову књигу и у Елиотову поезију уведу два текста Сирила Конолија“ (Христић 1998: 207). Христић је за ову књигу написао тек један кратки поговор, много више техничког типа, али у коме ипак даје неколико упутстава о томе како поезију не би требало тумачити, тј. да се у силном броју тумачења која трагају за небројеним алузијама у Елиотовој поезији и „одишу смртоносном атмосфером учионице“ губи из вида оно што је у Елиотовој поезији за Христића најважније, а то је „да се у свакој његовој, па и најсложенијој, и наизглед најапстрактнијој, песми налази снажно и згуснуто емотивно језгро, и да су оне плаћене скупом ценом дубоко личне несреће“ (Христић 1998: 212). Овакве емоције Сирил Коноли није

губио из вида, и зато је Христић њему и уступио место предговора за ово издање Елиотових стихова. Али као да је оваквим виђењем поред свог најдубљег уверења о песништву које се, иако се делимично надовезало на његове давне написе о Бодлеру и јединству човека и његовог дела, знатно и удаљило од теорије о објективном корелативу коју је некада са толики жара заступао, Христић дао и један путоказ за читање своје, поготово позне поезије. Више је него згодну имајући у виду ове Христићеве речи о Елиотовој поезији прочитати и следеће запажање Леона Којена о позним песмама Јована Христића:

„Стихови нису осећања, како то људи мисле“, каже Рилке у *Зайисима Малџеа Лауриџса Бриџеа*, „стихови су искуства“ [...] Навео сам чувене реченице из Рилкеовог *Малџеа* из два разлога. Најпре зато што су блиске Христићевом схватању језика и што су можда утицале да га он формулише онако како је то учинио у „Судбини језика“, али још више што указују на пут којим је Христић свесно ишао уобличавајући своје позне песме“ (Којен 2012: 54).

Овде је згодан тренутак и да поставимо питање, зашто се када се већ у својим познијим годинама Јован Христић вратио писању поезије, није вратио и писању текстова о поезији. Да ли је томе разлог што је сматрао да је у свом дотадашњем критичком писању у поезији довољно указао на традицијске континуитете којима се обраћа и на чијем фону његова поезија настаје? Међутим, приликом употребе овог аргумента треба имати у виду да се Христићева поезија, ма колико се настављала на претходне Христићеве песничке књиге, *Песме 1952–1956* и *Александријску школу*, умногоме и променила,<sup>5</sup> па се у Христићеву поезију поново вратило песничко „ја“, које је у добром делу песмама из *Александријске школе* било изостављено, а исто тако се наш песник трудио да се у својим позним стиховима умногоме ослободи оног поступка цитата и алузија по коме је у својим ранијим песмама био препознатљив. Стога би се одсуство напоредо писаних есеја о поезији могло схватити и као свесна жеља Христићева да есејима о поезији не заводи тумаче на пут који му, што се из овог поговора Елиотове књиге види, у позним годинама није био посебно драг. Можда је Христић одлучивши се у својој поезији за један једноставнији песнички контекст, у коме је много већа пажња поклоњена свакодневном и непосредном, сматрао да су есеји о поезији непотребни као додатно објашњење и позиционирање сопствених позних стихова.

<sup>5</sup> О Христићевом позном песништву и променама које су се догодиле у односу на претходну фазу његове поезије видети: Којен (2012), затим Хамовић (2008) и Чолак (2009), као и наш рад Аврамовић (2013).



Христић је сматрао да је довољан контекст и упутство за њихово разумевање како она већ навођена напомена о ономе шта сматра битним, као и, чини нам се, посебно апострофирање Елиотове песме „Посвета мојој жени“, њеним помињањем у поговору, стављањем на крај књиге, и превођењем специјално за ову прилику. То је чини нам се контекст у коме треба читати Христићеве позне стихове.

Али нисмо ли се на овај начин сувише удаљили од критике о поезији Јована Христића и сувише приближили самој поезији Христићеве. Која је самостална вредност и улога Христићевих текстова у нашем мишљењу о поезији? Пре него што дамо одговор на ово питање, чини нам се да ће бити колико занимљиво толико и врло корисно упоредити и размотрити разлике између писања о поезији Јована Христића са критичким радовима о поезији Миодрага Павловића, још једног знаменитог песника и критичара. Иако се њихови критичарски и песнички почеци увелико подударaju па се тако Христићева прва књига ослања на неке Павловићеве текстове које ће он годину дана након изласка Христићеве *Поезије и критичке поезије* објединити у књигу *Рокови поезије*, ипак постоји једна битна разлика између њих као тумача поезије, српске посебно. Наиме, разлог који једног и другог песника покреће на критику је различит. Павловићеве есеји о српској поезији настали су, чини се, као коментар и одбрана песниковог антологичарског рада, пре свега *Антологије српској поезији (XIII–XX век)*.<sup>6</sup> Стога је овај песник и есејиста, иако попут Христића често означаван заговорником класицистичког концепта наше књижевности, био принуђен да се обрати и другим песничким традицијама у српској поезији, а не само оној класичној, па је тако Павловић писао скоро о свим значајним српским романтичарима (Деспић 2013: 568). Он је кроз књижевну критику морао преиспитати скоро читаву историју српске поезије, јер је једино тако могао да састави и брани своју интегралну антологију. С друге стране, Христић своје текстове о поезији пише, пре свега, као коментар свог песничког опуса. Управо зато је његов број текстова о српском песништву, и песништву уопште, прилично мали. Христић на писану проверу ставља само оне песнике и проблеме који могу бити од користи за његов песнички опус. Као што смо видели, број песника из историје српске поезије којима се Христић бави невелики је. Попут Елиотовог избора из енглеске поезије, и Христићев избор песника из српске поезије сачињен је од релативно малог броја имена. У разматрањима о овој изабраној групи песника Христић се повремено осврће и на неке друге српске песнике, који у поређењу са његовим изабраницима

<sup>6</sup> Тезу о Павловићевој есејистици као коментару и одбрани његове антологичарске делатности износи у скорјеј објављеном раду Ђорђе Деспић (в. Деспић 2013).

и не пролазе баш најбоље. Ракић, па чак и Његош, не пролазе тако добро у поређењу са Стеријом. Настасијевићев, по Христићу окоштали језички идиом, стављен је насупрот Матићевој употреби српске синтаксе, док је у основи романтичарска осећајност Црњанског и Драинца подређена сложеној песничкој осећајности коју гаји савремена енглеска поезија и коју Христић жели да у наш језик преведе. Наравно, ови Христићеве ставови су свакако пренаглашени у жељи да се изабрана традицијска линија што више истакне и да јој се што више да на значају. И Христић критичар поезије, управо јесте значајан као критичар поезије класицистичке линије српске поезије, њеног наслеђа, и њених одјека у савременом српском песничству. Без његових, иако сразмено малобројних есеја о поезији, ова значајна струја нашег песничства остала би нам знатно удаљенија, као што би нам знатно удаљенији и неразумљивији остали и неки проблеми нашег песничког модернизма из педесетих и шездесетих година. Уколико је улога критике „да помогне читаоцу да у једном књижевном делу види нешто што иначе не би приметио“ (Христић 2005: 313–314), како Христић, цитирајући Елиота, у поговору својих *Изабраних есеја* види њену улогу, јасно је да Христићева критичко-есејистичка делатност овај циљ вишеструко премашује.

## Литература

### I

- Христић 1957: Јован Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1963: Jovan Hristić, „T. S. Eliot: tradicija i individualni talenat“, у: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta.
- Христић 1964: Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1968: Jovan Hristić, *Oblici moderne književnosti*, Beograd: Nolit.
- Христић 1973: Jovan Hristić, „Predgovor“, у: *Nova kritika*, Beograd: Prosveta.
- Христић 1973: Јован Христић, „Поезија Љубомира Симовића“, *Лешојис Машинице српске*, Нови Сад, год. 149, књ. 411, св. 4.
- Христић 1976: Јован Христић, „О поезији Слободана Марковића“, *Лешојис Машинице српске*, Нови Сад, 176, год. 152, књ. 417, св. 5.
- Христић 1993: Јован Христић, „Лаку ноћ Десанка“, *Књижевне новине*, Београд, 1. 3. 1993, XLV, бр. 859.
- Христић 1998: Јован Христић, „Поговор“, у: Т. С. Елиот, *Песме*, Београд: СКЗ.
- Христић 2000: Јован Христић, „Песник Божидар Тимотијевић“, *Књижевне новине*, Београд, бр. 1013/1014, 1. 4. 2000.
- Христић 2005: Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар.

## II

- Аврамовић 2013: Марко Аврамовић, „Класицистичка поетика Јована Христића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Београд, књига 61, св. 1.
- Деспић 2013: Ђорђе Деспић, „Српска поезија у критичко-есејистичкој пракси Миодрага Павловића“, у *Научни саставак слависта у Вукове дане 42/2 II* том, Београд.
- Којен 2012: Леон Којен, *Опелеги о поезији*, Београд: Чигоја.
- Хамовић 2008: Драган Хамовић, *Лето и цитати – поезија и поетика Јована Христића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Чолак 2009: Бојан Чолак, „Поетичке особености касне Христићеве поезије“, у: *Модерни класицисти Јован Христић*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет.

Marko Avramović

## JOVAN HRISTIĆ – A CRITIC OF POETRY

## Summary

The paper provides an overview of Jovan Hristić critical work. We give an synthesis his major book critic of poetry *Poetry and Criticism of Poetry* (1957) and *Poetry and Philosophy* (1964). As well, the paper considers Hristić texts about Poetry, which were published after this books, and relation between his writing of Poetry and his poetic works.



РАНКО ПОПОВИЋ  
(Филолошки факултет Бања Лука)

## МОРАЛНИ ИМПЕРАТИВ КОЉЕВИЋЕВЕ КРИТИКЕ

**Апстракт:** У раду се сагледава књижевнокритички опус Николе Кољевића, теоријски заснован на искуству најзначајнијих представника англосаксонске Нове критике, понајвише на Ричардсовој психолошкој теорији вриједности и Елиотовом схватању културно-историјског контекста поезије. Синтетишући поменута искуства, Кољевић је дошао до специфичног метода упоредног културолошког тумачења књижевног, понајвише пјесничког текста и успјешно га примијенио на највише класичне и модерне вриједности енглеске и српске литературе.

**Кључне ријечи:** Никола Кољевић, Нова критика, психолошка теорија вриједности, културно-историјски контекст поезије, метафора, архетип

### 1.

Никола Кољевић је у нашој новијој књижевнокритичкој мисли амблемски препознатљив као сљедбеник и пропагатор идеја англосаксонске Нове критике. Разлог те препознатљивости представља његова докторска дисертација која је 1967. године под насловом *Теоријски основи Нове критике* објављена као друга књига едиције *Студије и расправе* београдског Института за теорију књижевности и уметности, у издању *Просвјете*. У тој књизи Кољевић је први пут домаћој књижевној јавности системски изложио историјат настанка поменуте критичке школе и детаљно образложио идеје које су о психолошкој функцији поезије, сазнајној природи пјесничког језика и поезији као етичком смислу историје износили најзначајнији енглески и амерички новокритичари и њихови сапутници: Т. С. Елиот, А. А. Ричардс, Џ. К. Ренсом, В. Емпсон, А. Тејт, Р. П. Ворен, К. Брукс, Р. П. Блекмур, А. Винтерс, Ф. Р. Ливис, К. Берк, В. Вимзет. Установљена двадесетих година прошлог вијека радовима Елиота и Ричардса, а именована по дјелу Џона К. Ренсома (*The New Criticism*, 1941), Нова критика је као могућност мишљења о поезији привукла Кољевићеву пажњу првенствено инсистирањем на идеји етичког смисла пјесничке умјетнине, која се код Елиота, рецимо, понајви-

ше у гласовитом есеју „Традиција и индивидуални таленат“, обзнањује као став да је вриједност пјесме садржана у могућности *историјској драматизовања* сопственог временског хоризонта. Елиотово увјерење да је универзалност у поезији директно зависна од ширине призваног контекста, постаће и кључно Кољевићево увјерење на чијим је основама утврдио своје најбоље критичке текстове. Овај начин контекстуалног приступа поезији рачуна начелно с двије врсте контекста: оним *буквалним*, који садржи специфични тренутак настанка пјесме и специфично пјесниково осјећање, и оним знатно ширим *културним*, који сеже до крајњих оквира културе којој пјесник припада и који је тијесно повезан с пјесниковим осјећањем традиције, као историјске димензије сваке културе. Сучељење буквалног и културног контекста образује један широки и веома напети лук значења у коме се дотичу садашњост и прошлост, лично и колективно, локално и универзално. Слиједећи Елиота, Кољевић је стално инсистирао на вриједности *културно-историјској драматизовања поезије*, тој темељној пјесничкој вриједности у којој је садржан етички моменат човјековог осјећања историје као прошлог у садашњости и културе као симултаног поретка старих и нових остварења.

Без поезије структура нашег осјећања вредности остала би неизражена. Јер ниједна људска акција не може бити толико експресивна као језик, а практична и научна употреба језика увек усмеравају значење речи само у једном правцу. Путем поезије та структура најпотпуније излази на видело. Тако је песма, у ствари, увек један практичан образац вредности, а њен облик је пут којим је песник успео да са животног хоризонта укључи разнородне ствари. Стога је значај поезије, пре свега, у откривању могућности и начина усклађивања људских противречности.

Ове Кољевићеве реченице представљају сажетак Ричардсове психолошке теорије вриједности, важног полазишта цјелокупне новокритичке теорије, у коме је садржан други важан моменат етичности поезије, моменат човјековог осјећања егзистенције. Мада Ричардсова теорија није у свим елементима издржала испит времена, она је Кољевићу важно полазиште, поготово у одрешитом изједначавању пјесничке и животне акције. Он је без остатка посвојио Ричардсово увјерење да *својом успешном организацијом песма увек решава један конкретан животињи проблем*. Кољевићу је исто тако била веома важна и Ричардсова идеја о поезији као чврстом јединству тешко спојивих елемената који припадају разнородним и врло удаљеним подручјима људског искуства. Ричардс је, наиме, сматрао да је суштина људске акције и најбитније обиљежје човјека тежња ка спајању неспојивог (крајње супротних порива, речено његовом терминологијом), а да је управо поезија као једини облик духовног

искуства у стању да ту тежњу и оствари као језичку акцију. Овај став ће постати најплодније чвориште каснијих новокритичких теорија, а за Кољевића ће значити колико начелни толико и оперативни елемент његовог критичког метода. (За Ричардса је таква теорија поезије имала директне импликације и на систем вриједности књижевних врста, при чему је трагедија без конкуренције на врху љествице, јер је једина у стању да обухвати *најпиротивречнија људска одређења: жеђ за айсолућним и свесті о нейрекорачивој іраници.*) Ричардсова основна поставка критичког приступа поезији Кољевићу је била драгоценост и због тога што је прилично убједљиво објединила у себи морално питање вриједности и естетичко питање о природи умјетности, као два лица једног истог проблема чије је извориште у сложености, често и контроверзности људске природе. Заправо, важно му је било то што је код Ричардса нашао органско утемељење методолошког поступка, јер је и сам дубоко вјеровао у органску везу умјетности и егзистенције, а смисао критичког посла видио управо у што потпунијем освјетљавању те везе.

Ричардсову идеју језичког обједињавања супротних порива као основног простора поетске акције надоградиће његов ученик Вилијем Емпсон својом теоријом двосмислености значења које ријечи добијају у пјесми, што суштински представља истицање семантичке драматичности пјесничког језика. У ствари, тачније би било рећи *језика у пјесми* неголи *пјесничкој језика*, јер су сви новокритичари без изузетка заступали став да не постоји неки посебан пјеснички језик већ само пјесничка употреба језика. У кругу заступника те школе критичког мишљења коначно је, уосталом, докинута дуго гајена заблуда да је фигуративност искључиво одлика пјесничког језика, за разлику од оног свакодневног, говорног. Емпсонова теорија о двосмислености пјесничке ријечи у основи се подударала с Ричардсовом психолошком теоријом вриједности језика у чину поетске акције, зато што се ту наглашава способност пјесничког продуковања разноликих значења, понајприје као моралне вриједности. Специфичност Емпсоновог аналитичког поступка Кољевић је демонстрирао на примјеру Дисове „Тамнице“, односно, највећим дијелом на њеном првом стиху који гласи: „То је онај живот где сам пао и ја...“

Шта ту има двосмислено кад је све јасно као дан и снажно као директан ударац? Песник једноставно почиње песму освешћивањем у болном тренутку неког *пада*. *Пад* је, чућемо, с огромне висине *невиних даљина*. Али какав пад и пад у шта? У живот? Зашто је онда тако болан када је *живош* наш најопштији симбол вредности? Да, али има живот и *живош*. На једном полу значења те речи налази се све оно што можемо осетити, замислити и хтети као циљ и вредност. Али другим крајем значење те речи дотиче и све оно што нам се без наше жеље, воље и пристанка неумитно

догађа. Везивањем примарног значења живота као извора свих вредности за *īag*, Дис је у свом стиху актуализовао ова оба супротстављена смисла. И они ће моћно одјекнути у целој песми. Дисова *Тамница* говори и о болном паду у искуство које уништава илузије, али и о снази везивања за искуство из којег се човек поново рађа другачији. Стихови *Као стара ѿајна ја ѿочех да живим / Закован за земљу шћо живојшћу служи...* донеће то рађање из *снаће која боли и снаће која лечи*. А она почетна двосмисленост речи *живошћ*, овде ће се стопити у један нови заједнички ток.

У наведеном одломку Кољевић се бави анализом двосмислености појединих ријечи у пјесми, а у наставку, досљедно Емпсоновој теорији, разматра двосмисленост и на нивоу стихова или појединих синтаксичких структура, показујући шта све може бити предмет критичке анализе емпсоновског типа. Поред ријечи, синтагми и стихова у тај и такав аналитички колоплет улазе и бројне, често веома сложене релације које се остварују на истим или међусобно различитим нивоима. Емпсон је начелно формулисао седам типова двосмислености које назначене структуре у међусобним релацијама могу остварити. Кољевић је, нема сумње, пред собом непрестано имао као особен идеал Емпсоново филигранско аналитичко умијеће и често му се приближавао, наглашавајући да је прави критички посао откривање доминантног типа двосмислености у некој пјесми, а да би покушај анализе с унапријед припремљеним моделом био заблуда. Јер, ни пјесма није вриједна по томе што би у себи сабрала што више типова двосмислености, него тек уколико њена доминантна двосмисленост језички ре-креира органску подлогу животног чина.

Аналитичка пракса главних представника Нове критике створила је богат регистар терминолошких појмова који су у свом основном исходишту готово синонимни, али који у практичној примјени омогућавају разнолик приступ језичкој умјетности, зависно од њене природе. Тако се почетно у исту раван могу ставити Елиотови *традиција и индивидуални ѿаленаш*, Ричардсови *сујрошћни ѿориви*, Емпсонове *двосмислености*, али и Воренова *нечистћа ѿоезија*, Бруксов *парадокс*, Блекмеров *језик ѿестће*, Беркова *симболичка акција* и Тејтова *шензија*. Сви ови појмови, наиме, у основи настоје да критички артикулишу централни проблем пјесничке акције, драму сусрета језика и свијета, израза и доживљаја. Али они, истовремено, не могу бити проста замјена једни другима већ представљају изразито самосвојне начине сагледавања кључних механизма пјесничке употребе језика који су у стању да језичку умјетнику васпоставе, по ријечима Сузане Лангер, као *живошћни симбол*. Ова разноликост била је главни разлог да Кољевић Нову критику сумарно ипак не сагледа као једну кохерентну, обухватно нову теорију. Уз помоћ Виљема Вимзета и његове *Језичке иконе* (W. K. Wimsatt, *The Verbal*



Isop, 1954) Кољевић нам предочава да је новокритичка теоријска мисао „била, пре свега, у знаку новог покретања првих и крајњих питања која се у вези са поезијом постављају, а вредност те критичке мисли огледа се далеко више у способности стављања појединих књижевних проблема у контекст тих првих питања него и у чем другом“. Вимзет је за Кољевића не само важан представник зрелог периода Нове критике који је тај иманентни правац тумачења обогатио критичким појмовима *резимеа* и *кулминације*, те *интенционалне* и *афективне заблуде*, већ и аутор који је најцјеловитије сагледао ограничења метода чији је и сам био заступник. Нови критичари су, као и други представници модерног структурализма, из дјело круга свог интересовања уклонили биографске, социолошке и психоаналитичке елементе и пошли од увјерења о потпуној аутономији књижевног дјела, гдје су релевантни једино односи и значења које само дјело успоставља. Међутим, њихова критичка пракса махом је усмјерена на истраживање симболичке концентрације језика у поезији, чега је прозна књижевна умјетност готово лишена, тако да су они о прозним жанровима писали веома ријетко, и то само у случајевима романа и приповиједака који појединим својим фрагментима „постижу густину песничке симболичности“. То је оно прво и највидљивије ограничење новокритичког метода које га чини недостатним у односу на цјелину књижевне умјетности. Кољевић га је био потпуно свјестан али је, ипак, успјешно налазећи адекватна теоријска оруђа за прозну литературу, у својим најбољим студијама и есејима био посвећен углавном поезији, сагласан до краја с новим критичарима у мишљењу да је управо поезија подручје најсложеније и најнефектније симболичке употребе језика. Друга Вимзетова примједба Новој критици тиче се мањкавости у погледу дубљег освјетљења пјесничке личности. То друго ограничење метода Кољевић образлаже у два нивоа, од којих се први тиче саме ауторске личности, а други непосредног контекста културе:

Колико год била духовно аутономна, песничка дела ипак не настају *ex nihilo* већ долазе из личности која има своју духовну биографију и из културног контекста који их омогућује.

Проблем пјесникове духовне биографије и проблем културног контекста неодвојиве су, узрочно-последично дате критичке вредноте, запажа Кољевић, и логички убједљиво одговара на питање зашто нови критичари нису били у могућности да се теоријски одређено баве „културним идентитетом као системом вредности“. То је и разлог због кога им је измицало сазнање да су „велики песници велики не по својој индивидуалној изузетности већ, много пре, по томе што су у стању да употребе најмоћнија оруђа своје културе и да у своја кола ‘упрегну’ целе генера-

ције које су ту културу пре њих стварале“. Ту врсту недостатности Нове критике Кољевић је превазилазио користећи искуства руских (совјетских) семиотичара и архетипске критике Нортропа Фраја, а у погледу трећег ограничавајућег момента, затамњења историјске димензије књижевности, он се радо позивао на Јаусову теорију рецепције која управо наглашава чињеницу да књижевна дјела и настају и бивају примљена увијек на извјесном *хоризонту очекивања*.

Кољевићу је нарочито била блиска Фрајева критичка визија књижевности као *утопије и архетипа* која је, по његовом осјећању, представљала благотворан облик повратка дубљем сагледавању природе књижевности након дуге доминације структуралистичког испитивања дјела у свим, често и наситнијим појединостима. Фрајев идеал велике синтезе теоријски укључује „не само дела различитих епоха, већ и књижевности које припадају различитим културама“ да би се, у крајњем резултату, стигло до универзалних образаца на којима се заснива књижевна умјетност. А ти обрасци су, сматра Фрај, садржани у миту као идеалном облику утопијске природе књижевности, природно засноване на човјековој онтолошкој датој стваралачкој тежњи преображавања стварности. Човјеков утопијски сан пројављује његове имагинативне могућности превасходно у вербалном облику, као што се помоћу ријечи уобличава и реалистична тежња сагледавања стварности, а управо су то двије граничне тачке књижевности. Тачком *сна* и тачком *описа* могу се у Фрајевој замисли представити не само поезија и проза него два пола свеукупне књижевности и сваког појединачног дјела, а оне су употребљиве и при одређивању историјске динамике књижевности. Пројектовање митских образаца у нове реалистичке облике Фрај је пластично представио преко пет *модуса* од којих је први *митски*, у коме је књижевни јунак раван божанству, постављен изнад људи и природе. Сљедећи је модус *романсе*, типолошки одређен преко јунака бајке, а онда долази *високо миметски модус* епа и трагедије с протагонистом који је јунак и вођа, додуше ипак само смртан човјек. Четврти је *нискомиметски* модус у којем јунак *посијаје један од нас*, просјечан човјек реалистичког романа, да би модерна књижевност најзад донијела *иронијски модус*, али тиме митски обрасци нису потрти већ су само потиснути у дубину дјела, па је потребан специфичан критички напор да би се, рецимо, Кафкино дјело сагледало као *серија коментара* библијске Књиге о Јову.

Култура прошлости није само памћење човјечанства него наш закопани живот, а проучавање те културе води до призора препознавања, открића у којима видимо не наше прошле животе него свеукупан културни облик нашег садашњег живота. Не само пјесник, него и његов читалац подложан је тој обавези да све 'чини ново'.

Овај својеврсни резиме Фрајеве *Анатомије критике* у потпуности објашњава зашто је дјело канадског критичара у толикој мјери заинтересовало Николу Кољевића; у њему је он нашао још једну интерпретативно примамљиву потврду свог почетног увјерења, потакнутог херменеутичким искуствима Нове критике, да је књижевност као *јаки знак* културе важан чинилац живота, а не нека препарирана музејска вриједност.

У више наврата Кољевић је коментарисао проблематичност идеолошког приступа литератури под маском критичког метода, какав је, на примјер, теорија *одраза* или њој сличне стратегије произашле из окриља марксистичког погледа на књижевност, из поприлично вулгаризованог а не изворног марксизма. Тај својеврсни *сколастички формализам* он раскрива као псеудометод који има за циљ да по сваку цијену оправда пропагандно-идеолошку тенденцију која би да се представи као литература. У књижевности уистину дјелују најразличитије идеје па тако и политичке, упозорава Кољевић, али није проблем у тим идејама самим по себи већ у њиховој дискурзивној огољености. Идеје се у књижевности „не јављају као садржај већ као оквир и део формалне организације не-одвојив од концептуалне природе језика и његове друштвено-историјске утемељености. Књижевни садржај идеје, у ствари, само назначавачу. Његова реализација се одвија преко непосредних семантичких квалитета. А то је оно што сваки идеолошки приступ, па и марксистички, губи из вида“. Кољевић се и овдје могао ослонити на Ричардса и његов став о једносмјерности ријечи у научној и практичној употреби. И политичка ријеч је изразито једносмјерна, али и плошна у својој семантичкој структури, за разлику од значењски вишесмислене књижевне ријечи. Истовремено, у вези са идеолошки усмјереним тумачењем књижевности Кољевић сагледава инертност одвећ формализоване критике која је у једном тренутку готово заборавила своју примарну, посредничку улогу и у томе види један од важних разлога модерне дихотомије између аутентичне и масовне културе. У тексту необичног наслова „Формализам, марксизам и Магбет“, првом у књизи *Иконоборци и иконобраниоци*, Кољевић настоји да превазиђе ограничења поларизованих критичких приступа и настоји да их помири, увиђајући да „свако од њих има управо оно што другом недостаје. Формализам има привлачност непосредног говора о књижевним облицима и аналитичку моћ продора у срж уметничког бића“. А марксизам, опет, плени универзалношћу своје филозофије и снагом обједињавања различитих подручја делатности око човека као делатног и стваралачког бића. Опсежном и свестраном анализом чувене Шекспирове драме Кољевић убједљиво предочава „како је разговор о поезији потребно наставити управо тамо где формалисти стављају тачку“ да би се дошло до оних хоризоната историјског битка хуманитета

који су жива прошлост сваког новог људског покољења, са трагичним застрашењима која се обавезно понављају ако се истински критички не освијесте. Магбетов случај, који је у Шекспировој визији уистину једна стално и универзално присутна људска могућност, по Кољевићевом мишљењу боље објашњава узроке нацизма него сва дјела која су се тиме конкретно бавила, не само историографска, социолошка, политиколошка и философска, него и књижевна, укључујући и Мановог *Доктора Фаустуса*. Тајна је у снази Шекспирове умјетничке визије. А књижевност начелно, у том смислу, има предност над ограниченим научним увидима, јер идеје у њој имају *људско лице* и снагу непосредног људског доживљаја. Књижевност је зато незамјенљив облик духовне дјелатности, а „када критика одустане од испитивања књижевне истине у њеној историјској пројекцији, она и књижевности и себи одузима витални разлог незаменљивости“. Сведена искључиво у раван естетског феномена, књижевност губи своју етичку суштину, сматра Кољевић, као што и специјалистичка критика ограничена искључиво естетским оквиром не може да има снагу истински критичког духа, а њени заступници управо због тог и таквог ограничења онда неизбјегно све више личе на „тајна удружења која повремено у јавности држе своје шифроване сеансе“.

## 2.

Чему уопште тумачење поезије и зашто нас толики тумачи поезије, нарочито заговорници одређених теорија, тако често и сурово бомбардују из својих тешких оруђа стручне терминологије?

Различито варирана, ова два питања садржана су у свим критичким текстовима Николе Кољевића. У овом облику привидно наивне једноставности и реторичке зачињености налазимо их у есеју „Контекстуално тумачење поезије“, уводном дијелу књиге *Класици српског ђесништва*. Потпуно свјестан њиховог *реторичког* карактера, Кољевић је сматрао да се та питања ипак стално морају преиспитивати и да је задатак тумача књижевности тражење одговора на њих, упркос извјесности да коначног рјешења нема нити га може бити. „А колико ће се и где ће се све тумач удаљити од дела да би дошао до његове људске основе, то представља једно од ретких питања на која би требало забранити покушај одговора.“ Ову једину одречну изричитост у свом разумијевању критичког посла Кољевић износи пред крај огледа „О упоредном и споредном“, завршног у његовој вјероватно средишњој књизи *Иконоборци иконобранитељи*.

Три кључна питања, односно проблема, у специфичном образложењу два главна Кољевићева методолошка текста, представљају неза-

обилазно полазиште за његово разумијевање природе књижевне критике. Централне тачке у основи су рашчлањене као питања жанра, стила и метода, али их није могуће сагледавати појединачно пошто их Кољевић разумијева и тумачи у нераскидивом јединству и динамичком повратном прожимању. Најприје, књижевност за Кољевића није нека ексклузивна, још мање самосврховита манифестација људског духа већ врста умјетничке акције која непрестано преиспитује смисао човјековог постојања, његове историје, цивилизације и културе, утврђујући у њему свијест о континуитету и традицији, омогућавајући му да вреднује, а штитећи га од погубне саблазни просторног и временског провинцијализма. У том смислу, умјетност је „најкомпактнији начин чувања и преношења информација“, а статус књижевне ријечи, баш зато што је *ријеч*, посебан и у односу на сродне умјетности, али и на философију и науку. Поезија има највећу моћ спајања и прожимања мисли и осјећања, довођења у блиску везу наизглед неспојивих предмета, појава, идеја и садржаја, она може да мисли у сликама, звучи у значењу, једина умије да артикулише *ријимички крик*, једина да изједначи инстинкт и спознају, порив и интуицију. Оно што је језику доступно у поетској, није нити у једној другој људској употреби. Ако ни због чега другог, тумачење је оправдано несагледивим богатством смисла које језик производи у поезији, јер значење је и само структура. Али, тумачење је још прије тога за Кољевића исто тако аутентична потреба духа, каква је и књижевност, а задатак тумача далеко надилази улогу специјалистичког дјелатника на послу теоријских класификација језичког моделовања облика и значења у књижевном дјелу. И тумачење мора да производи смисао, и то људски важан смисао, али увијек у неопходној корелацији с пјесничким дјелом, као „вештина артикулације релевантног искуства“, које дјело остварује или тек назначавача сопственим смислом. У парадоксалности пјесничког говора, у често парадоксалној истини пјесничког значења, Кољевић види можда и главну црту изузетности поезије, моћ њених неслућених унутрашњих распона и слободе. Бар један дио те слободе он тражи и за тумача поезије, упозоравајући да он с пјесником дијели језик који је исти по врсти, а различит тек у степену.

Ако се испод оваквих ставова подвуче црта и покуша на овом нивоу установити неки програм критике, неће бити тешко уочити да никаквог чврстог програма и нема, али зато постоји тврдо увјерење да поезија и критика много тога дијеле кад су у питању циљ и средства. Значење, у крајњој линији, и за пјесника и за тумача поезије може бити само морално значење, оно које се тиче човјека или се, у супротном, не тиче никога. Оно у пјесми проистиче из њеног „драмског жаришта човековог сусрета са светом“ и тиме пјесма постаје личним искуством оплођен заједнички

језик и културни чин који нужно мијења облик културе у којој настаје, уклапајући се у њу. То је *предање* поезије. Њено *предавање*, тумачење, захтијева инвентивност потмогнуту знањем, који су у стању да контекстуално амбијентирају пјесму и компаративно-историјски је самјере с њој припадајућим тачкама културе у којој је као таква једино и могла настати. Пјесма унутар себе остварује један напрегнути семантички лук који спаја веома удаљене тачке животно детерминисаног *буквалној контекста* и начелно фигуративно организованог текста. Да би се, пак, пјесма протумачила, потребно је самјерити те хетерогене елементе њене органске структуре са широм књижевном и културном традицијом, заправо уградити је у традицију и тако отргнути од „папирно-апстрактног начина њеног историјског вегетирања“. Ни Шекспир није сам себи створио мјесто у европској култури, већ тумачења његових дјела, наглашава Кољевић мисао Нортропа Фраја, показујући јасно тачку истинског стваралачког залета критике.

Сагласни у циљу своје стваралачке акције, потенцијално сродни и кад су по сриједи проблеми језика и стила, пјесник и критичар се неминовно разилазе на питању метода. У поезији је све ствар сабирања у једну добро нађену тачку драмског жаришта, „нечујно и скоро не приметно, а са свих страна и неумитно“, како то сликовито и тачно примјећује Кољевић поводом Данојлићеве пјесме „Зимовник“, односно њеног почетка који гласи: „Сад, када се ко уволаже / у зими стекоше сви наши путеи...“ Будући да значење не образује приказивачки већ дискурзивно, тумач је у сасвим другачијој позицији – он се већ у старту мора бар унеколико удаљити од пјесме да би уопште проговорио о њој, а и каснији захвати су највише у знаку макар привидног удаљавања при тражењу тачака пресека конкретне пјесничке творевине са укупном ризницом људског искуства и националне духовне традиције. Прво што је Кољевић одлучно одбацио као могућу методолошку недоумицу био је нововјековни мит научности, који је знатно утицао и на мишљење о књижевности, увиђајући да се предмет проучавања не може у критици издвојити, теоријски систематизовати и метајезички формализовати како је то могуће у природним наукама, или бар толико колико се то може у теорији и историји књижевности. Иако доста снажне *теоријске мускулатуре*, како је сам говорио и за шта се природно залагао као узоран изданак најбољих традиција европског хуманизма, Кољевић је више него теорији био наклоњен философији, а још више модерној антропологији и, најзад, класичној филологији као увелико проћерданој могућности европске културе. Тврдећи да класични филолози, захваљујући најприје свијести о великој традицији, „некако најспремније и најприродније говоре о књижевности, филозофији, друштвеној и политичкој историји

као дубоко сродним манифестацијама људског духа“, Никола Кољевић као да се помало и вајка над једним скоројевићки запуштеним током српске духовне самосвијести, подсјећајући у томе на оног Богдана Поповића каквог је јединствено портретисао Слободан Јовановић, који је под старост жалио што је и он допринио томе да српску културу умјесто *класичара усмјеравају народњаџи*. Иако се од Поповића као поклоника *сцијентистичкој идола* пресудно разликује, Кољевић му је по неким другим квалитетима и по врсти харизме можда и сличнији него што се у први мах може учинити.

Није, ипак, Кољевић ни могао ни хтио као обавијештен теоретичар одбацили све оно што су мишљењу о књижевности у двадесетом вијеку приложили формалисти, стилистичари и семиотичари, феноменолози, структуралисти и аналитичари Нове критике. Слиједио их је, поготово ове посљедње, у оним ставовима од којих су направили трајне и необориве постулате критичког промишљања и тамо гдје су књижевност плодносно освјетљавали у ширем културно-антрополошком контексту. Оно у шта он није вјеровао и што је, неологизмом Елизеа Виваса звао *методологајријом*, то је слијепо повјерење у свемоћ једног метода и његово надређивање књижевности. Ма колико да је човјек ограничен, каже једноставно Кољевић, метод је у начелу увијек ограниченији. Он такође не вјерује да се од постојећих потврђених може направити један комбиновани а универзални метод, нити сматра да тумачење књижевности, али ни друге хуманистичке дисциплине треба усмјеравати ка хомогенизацији метода и мишљења. Кољевић се залаже за хетерогенизацију у слободи мишљења и инвентивног упоређивања, што у пракси највише зависи од личности критичара и ширине његовог увида, али каткада уз све друге претпоставке значи и сузбијање свјесне тежње ка оригиналности „као несреће духовних деоба, те мало више обичне људске осећајности него што би већина модерних критичара била спремна да потпише као манифест“. Ако већ нема готовог метода, онда га критичар сам мора осмислити, али опет не као један и заувјек задат.

Основно Кољевићево критичко увјерење јесте да се и идеје и метод *стварају* у непосредној језичкој акцији као самосвијест по себи и сушти разлог критичког испитивања. Ту смо већ у равни помирења генеричког и методолошког проблема, гдје се указује Кољевићево непрестано трагање за разноликим формама есеја које су у стању да одговоре узорном логичком промишљању, с једне, и живом језичком, стваралачком изазову, с друге стране. Зато његови текстови варирају у распону од методолошко-филозофског огледа до оних есеја који се читају као приче, мада сви имају солидну теоријску основу. У погледу језика критике, речено је већ, Кољевић је чинио уступке *расхлађеном* језику струке у

најмањој могућој мјери, колико да се оправда жанр, налазећи за то и убједљиво теоријско рјешење. То у његовом случају није толико ствар стваралачког зрења колико је истрајавање на почетној вјери у јединство и јединственост књижевне ријечи. Сразмјерно том увјерењу свјесно је редукована и такозвана научна апаратура. На шездесетак страница његова два поменућа кључна методолошка огледа има само једна фуснота, и то о марксизму у критици, али су оне зато крцате перифрастичким изразима типа „духовно врзино коло, термилошка киша око Крагујевца, поетски покрет отпора, униформа метода, хуманистичка илегална завера, последњи критички шлагер, коров сензационализма, излазак на чист ваздух поређења, метафорични рођак, застава компаративизма“, и још стотињак сличних синтагми. Саме по себи, чак и кад нису нарочито успјеле, оне су већ довољно свједочанство Кољевићеве склоности ка реторичким ефектима и игриво духовитим стилским финесама, његове љубави за ријеч у брзој књижевној акцији. Шта је заправо реторика књижевног текста и чему служи, запитао се Кољевић (нимало случајно) у тексту о Михизу као критичару, и одмах одговорио мало својим а мало Михизовим ријечима да „помоћу реторике језик постаје видљивији, мутни предели мисли светлији, а личност која пише и предмет о којем пише – ближи, и још, да у критици треба пристати на све оно што може да роди ефекат, то чудо које тако радо презиру сви који нису у стању да га призову и изазову“. Портретишући Михиза, Кољевић је дијелом створио и скицу за критичарски аутопортрет, а ако би му у домаћој традицији тражили најближе сроднике претходнике, онда су то без сумње Исидора Секулић и Милан Кашанин.

„Свака дистинкција је корак ка ништавилу.“ Ову проницљиву Ричардсову мисао Кољевић је десетак пута понављао у својим текстовима, готово као упозорење да се говор о поезији не смије претворити у самодовољно, од релевантног људског искуства испражњено теоријско умовање. Овом нужном ограничењу критичког приступа он је истовремено, зарад равнотеже, супротстављао чисти откривалачки изазов, схваћен у смислу Ајнштајновог вјеровања да свако ново сазнање уједно шири област непознатог. Сам пјесник је, запажа Кољевић, несвјесни компаративиста који за језиком креће ка неком обећању смисла, с циљем да се провјери у традицији, да према њој омјери значај значења које ствара. Та повратна спрега је и критичарев простор, а он га може освојити тек ако естетску аутономију текста подвргне компаративно-историјској провјери, не презајући од посезања и за биографским чињеницама, јер и оне су у крајњој линији ствар укупног културног контекста. И тумач креће од чистог доживљаја, да би га тек на другом нивоу претворио у тумачење оних момената који су за дјело као непоновљиву цјелину пре-



судни, а онда, у завршној фази, дјело се као културна чињеница сагледава у традицији. У том завршном чину критичар заправо и има највише аутономног простора, само ако успије да га досегне и освоји. Кољевићева *критичка сирала* тако је у прва два нивоа одређена *стиуњем романсе* и *стиуњем прецизности*, што су термини преузети од Алфреда Вајтхеда, да би се, најзад, успоставила на степену *визије*. Критичку употребљивост овако *сирално* конституисаног компаративног метода Кољевић убједљиво показује на примјеру огледа Хелене Гарднер „Хамлет и трагедија осветника“, који по његовом мишљењу најуспјешније одговара на једно од кључних питања шекспирологије: зашто Хамлет оклијева и одгађа чин освете. Оно што је ту посебно наглашено јесте смјештање дилеме у широк културни контекст, који укључује још нека Шекспирова дјела, а онда и друге представнике рода трагичке драме и њене подврсте, елизабетанске трагедије, да би се у крајњој линији показало да је Хамлет заиста лик а не функција, али да он као лик у датим околностима нужно дјелује по законима укупне интелектуалне и моралне припадности европској цивилизацији. Када упућен и даровит тумач покаже да је Хамлет као витез осветник варијанта омиљене ренесансне фигуре *војника на стражи* као метафоре *душе на овом свијету*, а то има дубоке везе и са Цицероном и Сократом, онда бива много јасније – запажа Кољевић – да је и Хамлет „дубока метафора европске цивилизације као судбина човека који је чувар добра и бори се за њега, али само кад је директно нападнут, а не агресивно и самоиницијативно“.

Овај тип културолошког упоредног тумачења с јасно уочљивим моралним импликацијама, Кољевић је у српској књижевности најуспјешније примијенио на једном дијелу генерације пјесника који су се афирмисали седамдесетих година прошлог вијека и код којих је он уочио изразито јаку, контроверзну али и плодну унутрашњу напетост између епског наслеђа и лирске, односно модерне позиције. Оно што је он написао о Ногу, Петровићу, Бећковићу, Ненадићу, Сладоју, или о онима који су им традицијски блиски, о Десанки Максимовић, Рачковићу, Миљковићу, Данојлићу, биће упамћено не само као низ инвентивних есеја о појединим пјесницима него као много шире и дубље тумачење кључних проблема и изазова средишњег тока новије српске поезије. Подједнако убједљиво Кољевић је писао „О Елиоту, о Јејтсу, о традицији“, као и „О Петровићу, о Ногу, о Бећковићу“, скрећући пажњу нашим критичарима да не падају у замку *евројској каћийерства*, као и нашим пјесницима на истинско постојање и вриједност европског културног контекста. „На добитку је свако од нас о коме је Никола Кољевић писао, јер су наши стихови постајали бољи, љепши и богатији за онолико колико је он у њих пресуо духовног блага,“ рећи ће једно-

ставно, топло и тачно пјесник Ђорђо Сладоје у тексту исто тако тачног наслова *Никола Кољевић у служби српске поезије*. Тиме је на најбољи начин потврђена најдубља тежња Кољевићеве критике. Поменути текст је један од двадесетак који су уврштени у зборник *Поршреш ствараоца Николе Кољевића*, објављен 2001. године, чији је уредник потписник ових редова, који је осим тог зборника за овај рад користио још и Кољевићеве књиге *Теоријски основи нове кришке*, *Иконоборци и иконобраништели*, *Класици српског јесништва* и *Песник иза јесме*, али и велики број појединачних теоријских текстова објављених у часописима, или штампаних у облику предговора домаћим издањима Ричардсових *Начела књижевне кришке*, Велек – Воренове *Теорије књижевности* и Кригерове *Теорије кришке*. Наслови књига и текстова за ову прилику замјењују намјерно избјегнуте фусноте, што треба да буде схваћено као методолошко-стилско примјеравање.

### 3.

Осим што непрестано у јеку аналитичког испитивања предмета подсећа и на смисао испитивања као таквог, Никола Кољевић се у критичкој акцији најприродније осјећа у простору поређења, и кад је ријеч о изабраним објектима и кад су у питању гранично задате тачке методолошког приступа. У том смислу компаративни приступ основ је његовог сагледавања књижевних феномена, а у његовом поимању тај приступ, бар онако како је у европској критичкој традицији успостављен, има и нека ограничења која је нужно превазићи.

Компаративни приступ, као хуманистичко начело а не хомогенизован метод, није ништа друго него свесно негована екстензија поређења којем никакво бављење књижевношћу не може сасвим умаћи и које води порекло из духовног корена песничког чина. Припада *машици*, рекао би Колриџ, а не *убразиљи* – ако на тај начин преведемо његов термилошки тандем. На основи тако схваћене духовне функције самога поређења, могу се видети и путеви и странпутице компаративног изучавања књижевности. Јасно је, ако пођемо од странпутица, да никакво упоредно изучавање не може бити само себи циљ, јер се паралеле састају тек у бесконачности. Поређење је моћно и незаменљиво књижевно оруђе, али оно има тек инструменталну вредност. Како нешто стоји код Срба а како код Француза или Руса не вреди испитивати по себи већ само ако имамо ваљан разлог у себи и ако ћемо једно, у циљу расветљења, подредити другој онако као што глумац игра за партнера чекајући своју велику сцену када ће и он доћи на рампу. Ко ће бити прва а ко друга виолина не може се хомогено теоријски већ искључиво хетерогено историјски и са личним

опредељењем одлучити. А таква хетерогена историчност је управо оно што често недостаје компаративним истраживањима.

Овим ријечима написаним у тексту „О упоредном и споредном“ (*Иконоборци и иконобранишељи*) треба додати изричиту твдњу да компаративни метод вриједи једино ако се њиме осим књижевности покрију и друге сфере човјековог историјског и духовног живота, чега се Кољевић досљедно држао. С тог полазишта остварени су његови понајбољи и најпрепознатљивији огледи какви су „Формализам, марксизам, Магбет“ или „Отело и Бановић Страхиња: два култа јунаштва“. Већ наслови довољно јасно свједоче да је за почетак потребно успоставити врло широк и помало изненађујући поредбени контекст, унутар кога се књижевна умјетнина безусловно мора појавити као индикатив културе, односно носилац закономјерно успостављених етичких вриједности одређене културне средине или, пак, одређених идеја које су за ту средину карактеристичне. У том смислу, након опширне и свестране расправе, Кољевић показује да иза Шекспировог *Ошела* стоји витешки *миш*, карактеристичан култ појединца из кога се рађа модерна европска књижевност:

која се психолошки и реалистички устремила да представи свет различитих појединачних 'случајева', различитих доживљаја и 'токова свести'. Са друге стране, Страхињићев 'случај' није само његов, већ случај човека једне културе. За разлику од драмског или романескног усмерења на исцрпну индивидуализацију, наш епски певач је тежио сажетом опису само оних обележја појединца која се налазе на главним правцима његове културе и судбине.

Лако је примијетити да је Шекспир неизбјежан репер Кољевићевих анализа кад је у питању оцртавање енглеског, или европског културног контекста, а да су у случају српске књижевности и културе у првом плану народна пјесма, Његош и Андрић. То је тле из кога он црпе архетипске обрасце, који су каткад употребљиви и као елементи критичког метода, као у случају Андрићевог есеја „Ликови“, који му је полазиште за један од амблемски важних огледа по коме је именовао своју најцјеловитију књигу, *Иконоборци и иконобранишељи*. Слиједећи траг Андрићеве фигуративности, Кољевић у знаку *иконабранишељства* види смисао умјетничког напора, док *иконаборство* одређује као неминовност критичког приступа. А то су, заправо, метафорички одређена два пола књижевног израза, онај сликовни, опредмеђујући, и онај дискурзивни, који гради слој чисте идејности, који би да се успостави као сушта духовна супстанца мишљења. Писац је, истина, разапет између њих, како каже и Андрић, али је критичар осуђен на иконоборство: „када је критичко, мишљење је

за разлику од певања иконоборачки усмерено и по циљу и по изразу своје. Али баш зато своју снагу и меру може да црпе једино из иконе од које мора да оде“, закључује Кољевић. Ту већ није тешко препознати онај став новокритичара, који је веома рано усвојио и који је касније само разнолико изражавао, да критичар нужно мора да се одвоји од свог предмета да би уопште био у стању да о њему проговори. Писац је, знамо то по Елиотовом *иконобранишљском* увјерењу, упућен на *објективни корелатив*, тај пресудни услов и начин постојања осјећања у умјетности. Он то одређује као „групу предмета, извесних ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу одређене емоције; и то тако да кад су дати спољни фактори, морају да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира“. Критичар, по природи посла, не може да иде тим путем. Али, и он је на свој специфичан начин усмјерен на тражење ако не корелатива, онда одговарајућих корелација. Једна таква је успостављена у тексту „О Елиоту, о Јејтсу, о традицији“ тако што су два најзначајнија модерна пјесника енглеског језика антиподски сучељена преко осјећања и поимања традиције. Онеспокојен крхотинама и испражњеним облицима модерног свијета, Елиот је из своје америчке перспективе грчевито интелектуално трагао за упориштем традиције, док је свом својом ирском душом Јејтс ту традицију осјећао и посједовао у облику *једне дешаљне и обухвајне митологије*. Тако различито духовно и емотивно предиспонирани, оба ова пјесника су у толико особеним стваралачким трагањима имали ту битну заједничку одредницу да су тражили „не себе у себи већ човека у себи“, што и јесте специфичност великих духова. Тако је било могуће, по најдубљим законима поезије, да толико другачијим путевима стигну до истог циља.

Оно што их је раздвајало на крају се путем духовног и песничког развоја претворило у две обале исте реке. Лично и надлично, лирско и драмско, персона и маска, национално и европско, и прошло и садашње, кроз њихову стопљеност са традицијом постали су оно што су и на почетку били: извор и увир обновљеног духовног идентитета.

„Српску“ реплику овога текста у потпуности представља есеј „О Петровићу, о Ногу, о Бећковићу“, што значи да је унутар исте теоријске поставке сагледан један важан ток српске поезије шездесетих и седамдесетих година XX вијека, по Кољевићевом мишљењу средишњи, преко три своја важна представника, Бранислава Петровића, Рајка Петрова Нога и Матије Бећковића. Кључно полазиште и овдје је Елиотово одређење традиције и његова теорија о имперсоналној природи поезије. „За песника, наиме, одређење према традицији може постати важно тек када осети да је његова личност у поезији пре средство и главна алатка него циљ и

њена супстанца“, „преводи“ Кољевић Елиотов став на свој карактеристични критички језик, и појашњава да сваки велики пјесник мора пронаћи свој начин да се отргне од заводљиве снаге личне емоције и вине „у неки духовно универзалан и изразом објективисан свет“. Кољевић је критички стасавао с генерацијом пјесника о чијим главним представницима пише у овом есеју, и значио је за њих оно што је, рецимо, Зоран Мишић значио Попи и Павловићу, тако да су његове појединачне анализе заиста суверено изведене, а у крајњој инстанци показују како се на три различита а аутентична пјесничка примјера одвијао процес затомљавања плошног лирског егоизма и плодног, слојевитог отварања према традицији. За ову прилику, а то значи за читав један вишедеценијски период новијег српског пјесништва, он је изумио и препознатљиво своју теоријску формулу која гласи: *епско наслеђе и лирска позиција*.

Ова формула је теоријски основ и наслов још једног драгоцјеног, притом и методолошког важног Кољевићевог текста, чији почетак може узорно да представи стилску понесеност и синтаксичку избрушеност његове критике:

Јер ту смо се нашли затечени: корен и наслеђе су нам епски, а постојање све више разбијено у лирске тренутке. Још увек осећамо лепоту широке, обједињујуће истине духа док се тако лако и попустљиво предајемо потицају сваког следећег осећања. А нема даљих полова који се могу досегнути него што су епски и лирски. У подвижничкој песми, као и у животном подвигу, осећање бриси и стеже окупљачка снага личности, да би их стопила у једно и врхунила над њима. Разврстава их по реду важности и јавним чином подређује крајњем циљу свог духовног бића.

До своје верзије начелно новокритичког одређења пјесме као језичког бића које се успоставља између врло удаљених контекстуалних граничника, Кољевић је дошао замишљен над питањем како се могло десити да тако удаљени и на први поглед органски другачији слој традиције какав је народна епска пјесма постане плодно тло у које ће се укоријенити (пост)модерна српска лирика. Одговор гласи да „епска визија не искључује трепет непосредне осећајности, али га надилази моралним поретком који успоставља“. Ни српска поезија, наиме, није могла усмјеравати своје токове мимо развоја модерне европске поезије који је дуго и претежно ишао у правцу лирског испитивања индивидуалне осјећајности. То се десило, сматра Кољевић, не као избор утицајних пјесника већ као „налог поезији које је донело друштвено раслојавање и удаљавање појединца од исконског бића своје заједнице“. Међутим, како се поезија органски усмјерава *семантичким* *и* *ушоказима* културе којој припада, српски пјесници неминовно ће у једном тренутку *откријти* епску као

уточиште својим лирским трагањима и тако ће доћи до врло необичног, али и необично плодног сусрета два поларизована типа поетског говора у коме ће бити могуће да се лирски субјект непосредно и њежно обрати драгој именом амблемски препознатљиве епске планине (*Романијо моја, ђуна добрих шрава*), а да то, логиком најдубљег културног сјећања, буде и природно и пјеснички ефектно. Наведени стих припада пјесми Витомира Николића „Одметање“, на чијем тексту је Никола Кољевић емпсоновски минуциозном анализом прототипски показао семантичке резултате сусрета епског наслеђа и лирске позиције, да би тај принцип тумачења касније опробао и код многих других српских пјесника. Веома истанчаног осјећаја за вриједност поетске ријечи, Кољевић је уочио да се поменути поларитети могу успоставити посреднички, путем симбола традиције, али да је онда резултат пјесма о осјећању за *традицију*, а не пјесма *с осећањем традиције*. За ову другу врсту, која би носила истинску пјесничку вриједност, тражи се истовремено широко отворена епска перспектива, али и непосредно, језички аутентично евоциран егзистенцијални тренутак. А највиша, трајна вриједност досеже се најдубљим продором по вертикали памћења гдје се, по Кољевићевом безрезервном увјерењу, осјећа благотворно зрачење основног архетипа свеколике српске културе, оног косовског. Његова духовна супстанца православног коријена књижевно је потврђена и усменим и писаним предањем да би свој класични облик добила у Његошевом дјелу. У својим касним текстовима, рецимо „Источници српске културе“, из књиге *Ошацибинске шеме*, Кољевић је нарочито истицао ову чињеницу, стално истичући да су религија и историја они чиниоци који пресудно обликују модел свијести карактеристичан за одређену културу. Пошто су то *разликовне* вриједности, појам универзалне културе је неодржив „стога што моралне норме и историјско искуство никада нису били идентични (а понекад ни слични) на разним странама света“. Пројектујући овај став у компаративистичке анализе Кољевић је достигао пуну мјеру своје критичке дјелатности, с једне стране максимално размичући контекстуалне границе књижевности, а с друге усмјеравајући пажњу на најситније појединости дјела. У том сталном самјеравању детаља и цјелине он убједљиво потцртава стваралачке специфичности које су, на примјер, код Дантеа, Шекспира и Достојевског условљене различитим историјским околностима, а нарочито специфичностима католичког, протестантског и православног духовног контекста. У том свјетлу сагледавао је и битне разлике које су у погледу осјећања природе и смисла поезије српски пјесници морали имати у односу на своју сабраћу пониклу у западноевропским културама, приклањајући се сопственим моделима културе који су „увек били више засновани на диктатима срца него неког високог и хладног ума“.

Непоколебљивог увјерења у етички смисао књижевне умјетности и јединствену снагу књижевне ријечи, Никола Кољевић је имао и ту ријетку способност да пише о најширем кругу тема, а да ниједног тренутка своју поуздану критичку апаратуру не надреди дјелу, да га не зароби њоме. Писао је једнако добро о Шекспиру и елизабетанској драми, америчком роману и позоришту, Андрићу, Његошу и Вуку; с поуздањем зналаца отварао разнолике умјетничке, историјске, културне, па и политичке теме, али му је поезија била прва и посебна страст. С поезијом је био у некој *шајном* *дослуху*, како каже пјесник Ђорђо Сладоје у већ помињаном тексту, „ширећи причу о њој као битном градивном елементу националне културе и животно важној ствари. Радио је оно што је и од пјесника тражио – да се непрестано предају оним вриједностима које превазилазе појединачне животе, а што је, у ствари, друго име за жртвовање. Могло би се, уз Михизову помоћ рећи да све што је Никола Кољевић написао о поезији јесте аутобиографија о другима“. На самом крају треба рећи да Кољевићева ауторска личност не може бити представљена ни приближно вјерно а да се барем тек не помену његова дугогодишња универзитетска и плодна преводилачка дјелатност.

Ranko Popović

## MORAL IMPERATIVE OF KOLJEVIĆ CRITICISM

### Summary

Central points of Koljević's understanding of the nature of literary criticism in its foundation are divided into questions of genre, style and method, while the author interprets them in their intrinsic unity and dynamic reverse interconnectedness. For Koljević, literature is not exclusive, self-sufficient manifestation of human spirit, but a kind of artistic action which constantly reexamines the meaning of man's existence, his history, civilization and culture, by establishing his awareness of continuity and tradition, enabling him to evaluate, and protecting him from the danger of spatial and temporal provincialism. In that respect, the art is most compact way of preserving and transmitting information, and the status of literary word, exactly because of its nature, is particular in relation to similar arts, but not to philosophy and science. The poetry has the biggest power of connecting and interconnecting thoughts and feelings, putting together seemingly very different objects, phenomena, ideas and contents, it can think in pictures, makes a sound,

articulate rhythmical cry, equalize instinct and knowledge, drive and intuition. The opportunities that poetry offers to language, are unique among the all human activities. The interpretation is justified because of richness of language in poetry, since the meaning is also a structure. However, for Koljević, the interpretation is, even before that, authentic need of human's spirit, as well as literature, and the task of interpreter exceeds the role of specialist who works on theoretical classifications of the language creation of forms and meanings in literary work. Interpretation has to produce the meaning, the meaning relevant for humans, but always in necessary correlation with poetical work, as the art of articulation of relevant experience, which completes the work, or just outlines by its own meaning. In the paradox of poetical speech, and in pure paradoxical truth of poetical meaning, Koljević sees maybe the main line of exceptional character of poetry, the power of its inner spans and freedom. He demands at least one part of that freedom for the interpreter of poetry, warning that he shares the language with the poet, where the language is the same in its kind, and different just in extent.



821.163.41.09 Егерић М.  
821.163.41.09 Милошевић Н.

МИЛОШ М. ЋОРЂЕВИЋ  
(АКАДЕМИЈА ЛЕПИХ УМЕТНОСТИ БЕОГРАД)

## КРИТИЧКИ ДУХ, МЕТОД И СТИЛ МИРОСЛАВА ЕГЕРИЋА

**Апстракт:** На примеру критичког духа, метода и стила Мирослава Егерића, посебно његовог однос према Јовану Скерлићу, рад разматра развојни лук српске критике од једног века. Тако се критика осветљава као друштвени, културолошки и идеолошки феномен. Егерићев критички дух, метод и стил се истовремено испољавају у две равни: у равни естетичког вредновања уметности и у равни критичког вредновања друштвене функције критике.

**Кључне речи:** Мирослав Егерић, Јован Скерлић, српска књижевна критика, сатира, роман, вредновање

*Присћуй.* – Ићи по трагу сигурно је, јер ћете стићи на циљ. Ићи по трагу опасно је, јер ћете, ако сте без инвентивне маште, постати жртва баналности. Знајући да је у критичару примаран дух, осветљавајући критички дух, метод и стил Мирослава Егерића, следимо *шраї* који је оставио у: 1) текућој критици, 2) научној критици и 3) траг који су оставили критичари о њему. Циљ је да управо избегнемо хриди баналности и осветлимо његову инвентивностисрпску књижевну мисао у другој половини ХХ и првој деценији овог века. Полазимо од аксиома да Егерић припада првом кругу вредности, јер већ пола века јасно означава друштвени (а), културни (б) и друштвено-идеолошки (в) контекст српске књижевне критике као културе.

На примеру Егерићеве критике, међутим, јасно се показују и битне критичке методе, школе и правци у српској критици и теоријске и философске основе критичког мишљења код Срба. У делу огледа који разматра Егерићев критички метод Јована Скерлића<sup>1</sup> паралелно зато демонстрирамо пола века Скерлићеве рецепције и пола века Егерићеве креације, чиме се заправо захвата критика као друштвени, културолошки и идеолошки феномен.

---

<sup>1</sup> Реч је о књизи Скерлићев критички метод (Матица српска, Нови Сад, 2011) у којој су сабрани огледи и студије настајали од 1964. до 2010. године.

*Новинска криџика*. – Пишући о новинској критици и ономе што јој претходи, М. Егерић истиче да су критичари они „у којима се *образовање римује са савешћу и осетљивости са моћима стиља*“<sup>2</sup> (подвукао М. Ђ.). Суд је кључ мишљења функције критике и пут ка бићу критичара. У настојању да делимично проникнемо у његов критички дух, метод, стил и резултате, указујемо да је битна и чињеница да у свим текстовима има на уму функцију критичара и критике и да практично пише једну књигу.<sup>3</sup> Доброг критичара, по Егерићу критичару, есејисти и историчару књижевности већ педесет година,<sup>4</sup> чине 1) образовање, знање и морал и 2) емоције и стил, ако су транспарентни, односно ако се, како истиче указујујући на свој стил – *римују*.

Дух критичара се подједнако, али различито, огледа у огледалу дела и огледалу критике када су дело и критика његов предмет. Из те перспективе Егерићев критички метод се суштински и комплексно осветљава. Тумачећи критику Славка Леовца,<sup>5</sup> он налази да је тај критичар „са пластичном, зрелом рефлексивном физиономијом“ и да се развија упркос духу који „успорава изворне критичке акције, глас промишљен, одмерен, са однегованом будношћу за поруке, или тајне понорнице мисли у књигама“; он је „неспорна опомена да у критици ипак треба разликовати сан и јаву и афективне набоје критичара од оних у песнику или романсијеру“.

Оцена квалитета Леовчеве критике јесте и пројекција Егерићевог осећања њеног смисла уопште, и, још више, властитог критичког сазнања и метода. Сазнање и метод, по тако формираном нашем концепту, у поменутом огледу, чине следећа Егерићева стајалишта од којих увек полази и гради своју филозофију критике:

- врела рефлексивна и изворна критичка глас;
- будност над оценом и одговорност за поруку;
- свест о комплексности света књижевног дела у његовим мисаоним слојевима;
- разлучивање стварности од илузија и историје од приче;
- одвојене визуре критичара, песника и романописца;
- спретна и методична анализа етичких и мисаоних вредности;

<sup>2</sup> Мирослав Егерић, *Гласови ћушања*, Јединство, Приштина, 1983, стр. 9.

<sup>3</sup> Индикативно је да четири књиге носе наслов *Дела и дани* (Матица српска, Нови Сад, 1980, 1982, 1990. и 1997.). Реторика наслова казује да аутор испитује везу уметничког дела и времена. То је суштина и књига *Дух и чин* (2000) и *Време и роман* (2001). У напомени за четврту књигу *Дела и дани* критичар саопштава: „По свему судећи сваки писац пише једну књигу стално“ (263).

<sup>4</sup> Прву књигу *Поршејши и џамфлејши* објавио је 1963. године.

<sup>5</sup> Мирослав Егерић, *Гласови ћушања*, Јединство, Приштина, 1983, стр. 18–21.

- сигурност у силогизмима;
- јак нагон ка открићима унутрашње уметничке логике у менама и преображајима стваралачких емоција.

Критички метод никада не може да открије *све* и да *иде до краја* у осветљавању стваралачког чина. Свој метод критичар храни, казано Егерићевим језиком, духом који сабира и прочишћује знања у радоници која чисти бивше мисли и системе и приправља живу храну интелектуалном замачу критичара. То су чиниоци „сваке праве критике“,<sup>6</sup> која имагинацију чини гипком а логику сјајном у освајању невидљивог у духу.

*Дух ковибрације*. – Једна Егерићева књига има срећан наслов, методички пун, у духу логике његове критике – то је књига *Срећна рука*.<sup>7</sup> Срећна рука која калема нужна је и критичару, чије тумачење мора бити „срећан спој евокативне енергије“ и „његовог интелекта“.<sup>8</sup> Он подразумева стил који открива суштину света особеношћу способном да разуме и објасни индивидуалност уметника<sup>9</sup> и да понесе ризик оцене његове начелне критике,<sup>10</sup> чиме се, уз метод, открива и етика критике и нашег критичара.

Битно је осветлити како је Мирослав Егерић на почетку критичког рада дефинисао основне постулате критике и полазишта критичара.<sup>11</sup> Посао критичара, према његовом критичком методу, подразумева:

- брану умерености спокојне усмерености;
- сигурно упориште и прецизност система;
- логичку стаменост суда;
- резултате и спокој усвојених судова;<sup>12</sup>
- откривање у делу његове посебности;
- осветљавање сложеног односа између историје народа и писца као израза душе и духа унутрашње конкретне историје.

То су захтеви које он поставља пред критичара и које доследно следи.

<sup>6</sup> *Истио*, стр. 19.

<sup>7</sup> Мирослав Егерић, *Срећна рука*, СКЗ, Београд, 1973. Књига паралелно отвара свет уметника и свет критичара.

<sup>8</sup> *Гласови ћушања*, стр. 20.

<sup>9</sup> Уп.: „Под стилем подразумевамо оно што он у последњој анализи јесте: истицање неке од суштине света, згушњавање и изражавање тог света посредством изражене индивидуалности, односно речитост као „сликање мисли“. *Истио*, стр. 21.

<sup>10</sup> *Истио*, стр. 10.

<sup>11</sup> Концепт критичаревог мишљења заснивамо на судовима књиге *Гласови ћушања* и текстовима о критичарима Славку Леовцу, Драгану Стојадиновићу, Петру Милосављевићу, Антуну Барцу и другима.

<sup>12</sup> *Гласови ћушања*, стр. 23–24. Видети текст о Драгану Стојадиновићу „Критичар од талента“, у којем аутор, критикујући критичара, заправо открива свој метод.

Препознавање вредности у уметничком делу захтевима које поставља јесте суштински и вид аутопројекције. У приказу књиге Антуна Барца *Бијет од књије*,<sup>13</sup> уочавајући смисао писања о човеку у невремену, Егерић подвлачи да „овај изврсни зналац и научник показује, узоритим стилем, да ерудиција има значаја тек спојена са изразито уметничком осетљивошћу и да је једно знати књижевничку проблематику а друго *писаћи, мислићи као књижевник*“<sup>14</sup> (подвукао М. Е.), што потврђује и Егерићева запитаност: чему књижевност и чему наука о књижевности ако нису у *неразлучивој вези* (подвукао М. Ђ.) са битним проблемима човека и његовог односа са временом и вечношћу? Цитирајући Барчев суд о смислу књижевности и науке о књижевности, он прихвата полазиште да она разбija мерила критике и одупире се свим критеријима. Кроз јединствено и јединство уметничког дела критичар мора да налази и „показује слободан и отворен дух, покретљиву умност и смисао за језгрено“.<sup>15</sup> Да су то елементи и Егерићеве критичке методе и теоријског мишљења уметности – показују његове најбоље студије. У њима читамо критичара доследног себи у процесу освајања нових знања, противника књижевности ритуала речи и теорије о уметности као субјективног израза објективне стварности по којој „величина дела не зависи од топлоте духа савременика, већ од невидљивог ока делегата будућности“.<sup>16</sup> Као критичар он увек вреднује топлину духа у уметности а не задате схеме, јер дело није ни „за себе“, ни „по себи“, већ у енергији којом изражава живот.

Мирослав Егерић иде унутрашњом скалом вредности дела; као критичара обликује га у методолошком систему вредновања дух финесе и одликује рељеф стилске аналитичке пуноће. Увек, дакле, има *свој* поглед на основну мисао и мисију књижевности и знање које се увећавањем мења и темељи на освојеном укусу.<sup>17</sup> У његовој критици одјекује, у сливности мисли и осећања, у римовању метода и стила, *средишње живоша какав види креативни дух уметника. Кришка је огледало уметничког дела и критичара, ако бисмо је посматрали статично*,<sup>18</sup> али и *рефлексив-*

<sup>13</sup> *Гласови ћушања*, стр. 40–43.

<sup>14</sup> *Исто*.

<sup>15</sup> *Исто*, стр. 43.

<sup>16</sup> *Исто*, стр. 47.

<sup>17</sup> У књизи *Гласови и ћушања* налази се текст „На критичком старту“, у којем Егерић пише о критици Петра Милосављевића. У њему као у огледалу критике критике ми видимо рељефни лик критичара Мирослава Егерића.

<sup>18</sup> Индикативан је текст „Критика као мирно огледало“ у *Гласови ћушања*, стр. 18–21.

ни дијалој са светом, ако се мисли као процес сложених комуникација између дела и критичара.<sup>19</sup>

За критику Сретена Марића каже да „мисли књижевну мисао“,<sup>20</sup> наводи на мишљење, подстиче духовно истраживање, негује истински духовни дијалог и импонује рафинованом ерудицијом. Поступком аутопројекције или, у извесној мери, пресликавања, може се утврдити да је и то критика Егерићева. Она је на граници између строге научне мисли и литературе, исказ о ономе о чему је реч и онога од кога је реч и *истираја* и *визија светиа* (М. Е.) и „рефлексивни дијалог са светом и светом књижевних дела“.<sup>21</sup> Сва је у тежњи да донесе суд а да не буде ни осуда ни пресуда, већ висинска и дубинска тежња којом открива тајне живота и уметности као њеног израза. То је дух ковибрација између писца, дела и критичара – закључују критичари критичара М. Егерића.<sup>22</sup>

*Криџика као дело о делу.* – У критичком разматрању феномена обликовања и трајања једне критичке мисли (Егерићева мисао је ушла у шесту деценију) од суштинске важности јесте питање: *Како су врхунски захтеви и циљеви духа, метода и стила из текуће новинске криџике дистрибуирани у свети научне криџике?* Одговор подразумева сазнање да он критику увек критички мисли као процес у интеракцији са временом и коренсподенцијама стваралачког духа и аналитичког чина. Та чињеница упућује на сложеност критике као мисаоног процеса, сведочи раст знања, његова умна зрења и у себи носи усавршавање метода и рафиновање стила.<sup>23</sup>

У књизи огледа и студија *Дела и дани IV*, други део, под насловом Критика и време, обухвата текстове о критичарима (Ј. Скерлићу, А. Матошу, З. Мишићу, С. Леовцу), писцима (М. Лесковцу и Д. Ђосићу) и студијама (Ане Вукић). Ту се умножени гласови истраживања претапају у гласове вредновања на различитим огледним примерима. У сваком тексту виде се Егерићев критички метод и критички дух казани препознатљивим стилем. Примењен метод аутопројекције или пресликавања показује:

- Шта он *сматра* оптималним задатком критике?
- Како *разуме* моћ методе у мрежи критичко-теоријских појмова?
- Од каквог је *значаја* критички дух за критички метод?

<sup>19</sup> Упутан је наслов приказа „Критика као рефлексивни дијалог“ у: *Гласови ћушања* стр. 113–116.

<sup>20</sup> *Истио*, стр. 113.

<sup>21</sup> *Истио*, стр. 114–115.

<sup>22</sup> Видети текстове Витомира Вулетића, *О српским писцима, Криџика изворне снаге*, Ваљево 1992. и Марка Недића, *Криџика новој стили*, БИГЗ, Београд, 1993.

<sup>23</sup> Индикативни су наслови студија „Дух и чин“ и одељка „Критика и време“ у књизи *Дела и дани IV*.

Да би се проблем разумео, нужно је акцентовати да је критички дух, за Егерића, „пуноћа критичарева људске природе која посредством дела пролази у израз, у укупности својства, врлина и мана, сјаја и слабости једне индивидуалности“.

Све одговоре открива на примеру великих критичара: Јована Скерлића, чији метод и дух делимично баштини,<sup>24</sup> и импресионисте, Скерлићевог антипода, Антона Густава Матоша. Концентрирана мисао из овог огледног и узорног разматрања даље усложњава зрењем његов критички поступак назначен у новинској критици и саопштена у тезама изгледа овако:

- задатак критике је оцртавање јединствене арабеске књижевног дела и изграђивање властите мреже и начина тумачења и пријема уметничких феномена;
- критичар је носилац доживљајних могућности у додиру са делом и њега одређују, у књижевном збиру, његов критички метод и његов критички дух;
- критички дух је „пуноћа критичарева људске природе која посредством дела прелази у израз, у укупности својстава и могућности, времена и мана, сјаја и слабости једне индивидуалности“;
- критички дух се не подудара са критичким методом, али „у већој мери одређује дубину и интензитет, снагу и трајност критике“ као „покретљивост умних и сензибилних снага у критичару“ која критиком ствара своје „*дело о делу*“ (подвукао М. Е.).<sup>25</sup>

А шта је, према Егерићу, критички метод? Критички метод:

- „представља снагу редуције“ у духу критичара;
- одређује приступ делу „из спектра могућих приступа“ како би донео најбоље резултате;
- „*фиксирати*“ (подвукао М. Е.) духовни поглед критичара;<sup>26</sup>
- контролише и усмерава имагинацију и мисао.

Овако редуцирана мисао критичара открива његову теорију критике и њену функцију у уметности и друштву. Суштина је у принципу: *критички дух је важнији од критичког метода*. У критичком духу се открива при-

<sup>24</sup> Да ли би Мирослав Егерић могао написати монографију о Ј. Скерлићу, пита се В. Вулетић, тврдећи како он није критичар „кратког даха“ већ „дубински талент, чија интерпретација није краткотрајна када другује с радном дисциплином“. Витомир Вулетић, *О српским писцима*, Ваљево, 1992, стр. 77.

<sup>25</sup> Мирослав Егерић, *Дела и дани IV*, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 213.

<sup>26</sup> *Исто*, стр. 214.

родна моћ личности критичара, а у критичком методу његова ученост. Истински критичар је онај који налази „неку врсту мере између слободе коју нуди критички дух и реда“ (подвукао М. Е.) који је настањен у критичком методу.

У међувремену Егерић је сабрао све текстове о Ј. Скерлићу у једну књигу и она пластично у процесу пресликавања и методом паралела показује бит његове и Скерлићеве критичке мисли као *уочишеља енергије*.

*Скерлић и Егерић*. – Скерлићев критички дух као „својеврсну сабирну духовну станицу писаца савременика“ Мирослав Егерић (1934) ислеђује тачно пола века. Први оглед у књизи, за коју се не може рећи да је монографија настала по априорно поствљеном циљу,<sup>27</sup> написан је 1963. године, а последњи 2010. године, при чему је евидентно да се критичар сваком враћа више пута, надограђујући мисао и продубљујући сазнања. То значи да се на примеру књиге *Скерлићев кријички дух* могу тачно и паралелно сагледати *рецепција и утицај* великог критичара, „ствараног вековима“ (Јован Цвијић) у српској књижевности, култури и друштву у првој половини у минулом веку, али и *креативни домети* Мирослава Егерића и његовог критичког дејства у другој половини истог века. Кажемо критике, јер је очигледно да ни Егерићева, као ни Скерлићева критика, не тичу се само књижевности, већ и културе и српског друштва у целини. О материјалном статусу тог друштва и потенцијалима сведочи чињеница да је Београд у време Скерлићеве смрти имао око 80 000 хиљада становника, а данас двадесет пута више.

Књигу огледа отвара разматрање о основама величине и легенде Скерлићеве. Основе легенде Егерић види у сазнању да је „Скерлић пре свега делом“ то стекао, што је условило да сви његово време вредносно именују као Скерлићево доба, иако је у српској критици било већих и умнијих критичара! Као историчар књижевности и културе Србије, он је зато за Егерића „синоним критике“ и „критичара градитеља света“ који „суди људима и боговима“.<sup>28</sup> Легенда створена о критичару почива на *правоумности*:

Скерлић је критичар из оне фамилије духова који играју на *све* (М. Е.) или на најкрупнији улог са историјом, који не расподелају са њом рачуне око нијанси суђења, степена или полустепена тачности о једној појави [...]. Свако ко чита Скерлићеве књиге има утисак да у тим критикама историја корача крупним корацима.

<sup>27</sup> Мирослав Егерић, *Скерлићев кријички дух*, Матица Српска, Нови Сад, 2011, стр. 16.

<sup>28</sup> *Исто*, стр. 16.

У основи овог суда је иницијална идеја Егерићеве рецепције Скерлићевог лика критичара и основама његове легенде и величине.<sup>29</sup> На њу се надовезује оцена да је био и „правоумно видовит (...) за једну скалу вредности и за *јегну* (М. Е.) раван виђења“ која се зауставља „на једној или двома осовинским особинама проблема о којима расправља“.<sup>30</sup> Ову оцену следи суд да је као геније синтезе и заповедник најпокорније армије чињеница поседовао „моћ да подигне предмете чим се лати његовог садржаја“ и да све води „према *осовинској мисли* (М. Е.) коју он има о свету књижевности и књижевне акције“<sup>31</sup>.

Најзад, легенда о Скерлићу и његовој величини кристалисала се и око чињенице да је управљао и владао језиком и из ње се развила легенда о његовом стилу.

Скерлић је стилист, ван сваког спора, стилист првога реда, али не и ненадмашан стилист. (...). Његов стил се исувише кретао у једној равни, био исувише раван себи да би могао да буде свет.

То је стил општих истина, вреднује и превреднује Егерић стил и способност Скерлића као „талента који ствара целине“ и пројектанта неких „глобалних слика-идеја“<sup>32</sup> у српској критици као делу културе.

Непрестано се враћајући бићу Скерлићеве критике и истражујући његово схватање поезије, Егерић прихвата суд да је био „личност историје, човек који је осећао и знао да кретање кроз историју има често видове трагичних антиномија, великих неизвесности“<sup>33</sup>. Залагао се поезију националног и моралног здравља и из те перспективе направио је огрешења, за што је илустративан „случај Дис“, али и не само он. Био је критичар који није марио за финесе, а морално значење му је било примарно и зато, као што разлаже основе величине и легенде о критичару, Егерић пита: „Није ли мит о Скерлићу-антиуметнику, антипеснику, веома рањив већ једноставним указивањем на таква места у Скерлићевим делу?“<sup>34</sup>

<sup>29</sup> „Скерићеве критике“, изоштрава суд Егерић, и потенцира идеју поштења као квалитет духа и метода „и када са њима нисте сагласни, у целости или у појединостима, остављају сугестију простирања једне мисли ретко честите, оне која подиже предмет о којем мисли, чинећи га крилатијим, живљим, изворнијим него што је у друкчијим виђењима и мишљењима“ (95).

<sup>30</sup> *Исто*, стр. 1. и 19.

<sup>31</sup> *Исто*, стр. 20. и 21.

<sup>32</sup> *Исто*, стр. 24–26.

<sup>33</sup> *Исто*, стр. 35.

<sup>34</sup> *Исто*, стр. 46.



За разумевање Скерлићеве критике интересантна је компарација српског критичара са А. Г. Матошем, којег Егерић оцењује као импресионисту који није имао критички систем. Битан је и оглед о Скерлићу полемичару, у којем полази од Цацићеве тезе да је константа његове критике *оширина критичкој, а нарочито полемичкој шона* и суда Предрага Протића да је „Скерлић био тумач и вођа доба“ и да је зато епоха пред Први светски рат названа Скерлићево доба. У овом огледу виде се дух и метод српске критике, њена функција у култури критичаревог доба и Скерлићева способност полемичара да засече „у слаба места противникова“ коју је развијао из начела: „Само из судара идеја избија светлост“.

Но то је само увод у Егерићево испитивање и упоређивање „природе и граница мисли“ Скерлићеве и мисли Светозара Марковића, „те две велике личности нашег духовног развитка“ и „два момента у духовном развоју Србија“<sup>35</sup>. У том виђењу и Марковић и Скерлић, у свим разликама, имају нешто заједничко:

- Марковић, окренут Истоку и побијајућу романтизам као упориште без тачке ослонца, позива на разум, доказујући да је за слободу нужно јединство и „укупна умна снага народа“ који се мора ослободити романтичарске опсене девизе: „нико нема што Србин имаде“. У поезији он види средство за ширење практичних идеја.
- Скерлић темељно суди о Марковићу и налази да је у књижевности „сувише изједначавао реализам и тенденциозност“ и спорио поезију као једну „од најблагостворнијих друштвених сила“<sup>36</sup> у којој се налази „најдрагоценији сок који лучи национални организам“ (Ђорђе Јовановић).

Разлика је, дакле, магистрална, ако се међаши српскога духа посматрају из садашње перспективе, и Егерић је прецизно дефинише судом да је Скерлић наглашавао „вредности трезвеног и марљивог Запада на рачун тромог и фаталистичког Истока, култ система и плана у умном стварању“.<sup>37</sup> Дакле, и Марковић, и Скерлић су у своје време отворили српско питање: како и куда у Европу? Ислеђујући њихову критичку и друштвену мисију (први је више био у сфери идеологије и социологије, а други у сфери књижевности и културе), Егерић прецизно закључује

<sup>35</sup> *Истио*, стр. 92. и 86. „Они су из реда централних *природа* (М. Е.) у духовном развоју и животу нашег народа“ (78) и „поникли су на сродној основи, потомци устаника и неспокојника“ (87), каже Егерић на другом месту.

<sup>36</sup> *Истио*, стр. 85.

<sup>37</sup> *Истио*, стр. 90.

да су обојица били „у хоризонту Европе“. Њихова мисао се потврђује и садашњим стањем српског друштва и државе. Ту мисао записао је 1964. године а изгледа нам као да је писана јуче.

Бити у хоризонту Европе за њих је значило: бити јој раван творачким радом, слободом, истином, културом, борбом за богатог, развијеног човека. Да та борба у нашим историјским оквирима није завршена, но да је само добила нове облике и потврде, у то нема потребе никога убеђивати.<sup>38</sup>

„Случај Дис“, обрушивање Скерлића на песника „Утопљених душа“, „Тамнице“ и „Нирване“, индикативан је за критички дух и метод и Скерлића и Егерића. Егерић га показује и доказује као „степен трагичне несасгласности између ове две природе и низ оних узрока који су ту несасгласност учинили трајном, у извесном смислу, парадоксалном плодношћу“. Скерлић се бори за независну Србију, здраву нацију, морално здравље и смркнуто је за сваку плиму песимизма у српској уметности, а Дис долази као негација свега тога. Зато је грмнуо „гласом рањене визије и гневом без обала, сручио је свој ауторитет на недужног боема и месечарски далеког и тужног Диса“.<sup>39</sup> Егерић случај доживљава као „завршни покрет критичарева сабље“ који у тој поезији види „ново у поквареном“. То је образац негативног суђења у којем су се сударили песников трагика и критичарева национална педагогија која није могла ни да разуме ни да прихвати песникову енергију и индивидуалност, нити да са њом поведе дијалог.

„Случај Дис“ и елаборација свих других тема и дилема Егерићеве критике откривају критички дух и метод који у свему тражи најдубље узроке и разлога и свему даје прихватљива тумачења, полазећи од филозофског становишта да свака генерација треба да остави пред собом питања која може да реши. Случај је, закључује, настао као сукоб драме поезије са схемом критике. Његов исход је свест „за критику – да се не догматизује, за поезију – да негује пуну слободу и искреност“.<sup>40</sup> Међутим, онда када је остварио принцип критике која „описујући оцењује, сликајући разумева“, као у случају Станковићеве *Коштане*, Скерлић је као рођени критичар остварио врхунац своје стваралачке критике. Показао како је творачки критички принцип: *увек изнова развијајући властиту интуицију, знање и иматинацију како би се ушло у структуру дела*. Пројектујући великог критичара, Егерић пресликава свој критички credo. Питање критичког поштења није само питање односа према пис-

<sup>38</sup> Исто, стр. 94.

<sup>39</sup> Исто, стр. 103. и 106.

<sup>40</sup> Исто, стр. 122.

цу и делу, већ је и питање односа према друштву. Српско друштво тако, по Егерићу, и пре Скерлића, као и данас, није спремно да се суочава с истином. „Никада у Србији није било у толикој мери опште осетљивости за јавне циљеве, напора да се живи етично, тежње ка одуховљењу, љубави за борбу која има изворе у начелности.“<sup>41</sup> Сличност Скерлићеве и Егерићеве критике је управо у томе што се из књижевности преламају на друштво и што паралелно имају нерв за историјски слух и естетички укус. Усталом, оглед „Скерлић као скупштински говорник“ открива управо друштвено-политичку димензију његове критичке и творачке личности као репрезента времена. Суштинско питање српске државе и друштва, и тада као и сада, било је: *традици демократију делом, а не само кријичком и иронијом, зауставити мржњу јорих на боље* (казана изреком: *сломи му враш!*), *ономоћућити да ниско буде пролашено за високо* итд.

Заокружујући разматрања о Скерлићевом критичком духу и тако дајући књизи извесно тематско и проблемско јединство које је усмерава, у извесној мери, ка форми монографије, Егерић осветљава проблем парадокса Скерлићеве величине. Налази да се она огледа у: *његовој правомносној, сиремљењу ка стваралачком акци као искуењу*, јер је стварање обликовање човекове судбине, *и сујесливностии стила*. Он је био прави плодотворни чинилац књижевне свести у Србији, а преко ње и њене државне и друштвене свести, јер је сишао у „темеље живота који треба све нас да носи“ (Исидора Секулић) и био моћна појава „националног радника и идеолога ослобођења и уједињења“ (И. Андрић).

Као логичан чин заокруживања књиге долази оглед „Скерлић и европске вредности“. Он је Србији отварао пут ка Европи,

европску Србију видео као неку врсту разумом створене кошнице, као зједницу зрелих и одговорних људи, који рационално и упорно корачају према властитом циљу. Не по „свапу и по инату“, по архаичним ђудима и маховитим нагонима, већ по пробуженом и социјалном елану, који не *ујрожава грује, а бојати лично, своје*.<sup>42</sup>

Оно што је он пројектовао 1910. године „Србије још није било, Србија тек има да буде“ још се, ако се посматра у контексту европских вредности, није остварило.

*Синшеза духа и метода*. – Ако се анализа сведе на једну идеју, може се сигурно закључити: пишући о Скерлићевом критичком духу, Егерић је представио највредније елементе супстанце свога критичког духа, метода и стила. За оба критичара књижевна критика увек има своју друш-

<sup>41</sup> *Ишо*, стр. 139.

<sup>42</sup> *Ишо*, стр. 199.

твену функцију. Кроз минуло се за њих пројектује стварност и осваја будућност народа и културе. У тој формули налази се и дело Мирослава Егерића. Његов критички дух је:

- од искуства и знања;
- делу приступа као живој чињеници и у свакој истини налази вишеслојност;
- ослушкује силу и радијацију речи и мисли;
- тражи неухватљиво треперење и значење у њима и између њих;
- као стваралачки акт критика олакшава додир читаоца са делом и упоређује његово искуство са искуством критичара.

Подсетимо се теоретичара критике Светозара Петровића, који пише:

Књижевна критика, наиме, креативна је активност којој је унутрашњи задатак да обогати наш смисао за књижевност и олакша наш додир са њом изазивајући нас на успоређивање властитог искуства с искуством критичара.

Ако Егерић тако прецизно мисли: 1) критички дух, 2) критички метод, 3) смисао критике и 4) сложеност уметничког дела као живе чињенице у времену, а приклања се, судећи по моту једног текста,<sup>43</sup> геслу „лепота је у тачности“, јасно је да критичком резултату приступа као могућности и тајни. Он, осим тога, увек даје *јемство* да суди *одговорно, без оираде, на чврстој аналитичкој подлози*, осветљавајући *стирује духовности* које теку кроз дело, *природу дијалога* који се с њим остварује, *борење за слободу и истину* као суштину *уметничкој чина и поруке*. Уметност је за нашег критичара делатност од особеног значаја и он усваја становиште Д. Ћосића да „друштво које се осећа угроженим од уметности јесте у заблуди, а поредак који могу да сруше уметност и филозофија нема разлога да постоји“.

У том становишту уочљива је *активистичка* улога критике М. Егерића кад сагледава смисао остваривања наде за будућност човека, наде коју остварују његове имагинативне и рефлексивне снаге као средиште уметничког и критичког креативног чина. Оне постоје само ако „увећавају поље људске аутентичности“, <sup>44</sup> *ако есенцијализују* исказ о животу по Андрићевој формули (преузетој од Шкловског) да речима буде тесно а мислима пространо.

<sup>43</sup> Мирослав Егерић, „Пригодно слово о Младену Лесковцу“, у *Дела и дани IV*, стр. 223.

<sup>44</sup> *Исто*, стр. 235.

Најзад, М. Егерић увек полази од сазнања да живот претходи уметности и као критичар тражи њену везу и однос са друштвеном и националном заједницом и историјом, одакле води пут ка универзалном. Критичка контекстуализација уметничког са историјским и хуманистичким – суштина је његовог ангажмана када суди о Ћосићевим моћима стрепње, о Мишићевом косовском завештању, о хуморној Ћосићевској слици света, уопште о *духу и чину* као емоционалној и рационалној човековој делатности. Његов критички дух и критички метод ретког стилисте показују да је „истински критичар уметник који *стваралачки сједињује закон и импресију*“<sup>45</sup> (подвукао М. Ђ.). Снага критичког духа и метода долази до пуног изражаја када се фокусира на предмет испитивања. Како Егерић то увек чини, и када је предмет једна књига, личност или повод, комплексно проблемско осветљавање, какво је остварио на примерима дела Меше Селимовића и Добрице Ћосића, две последње књиге, права је мера његових моћи и стремљења и доказ наше анализе.

*Критичар жанра: сатири и романа.* – Исти резултат Егерић постиже и када деценијама испитује један жанр, сатиру, на пример, показујући како је њена бит – критика друштва. Сатира као уметност посебне врсте којом се удара жиг по људским глупостима и неморалу што се излажу исмевању и презиру, сатира као уметност у којој су примарне стилске фигуре иронија и сарказам (а), техника деградације објекта, (б) и дезинтересована игра духа, (в) којима се осветљава критички дух писца, и сатира као уметнички чин којим се одговара „људском мером на силу нељудских околности“<sup>46</sup> – могући је теоријски и примењени модел за разумевање и тумачење природе и технике сатири. Од тога је пошао и Мирослав Егерић, дефинишући теорију и поезију, састављајући антологију српске сатири и држећи се Свифтовог сазнања: „*сатирира је једна врста оцледала у којем оцледаоци откривају лице целој свету*“ и Шекспирове дефиниције глуме као уметности чија је дужност и циљ: „*показати њороку његову рођену слику, врлини њено рођено лице*“.

Он тврди да је сатира *средство за увећавање слободе* у једној друштвеној заједници, да се у језику као средству уметности налази могућност „*разумне поправке свету*“.<sup>47</sup> Сатиричар дела под девизом: *човек је смртан, људски је вечна* и „незван брине о заједничком добру људи“.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Витомир Вулетић, *О српским њисцима*, Ваљево, 1992, стр. 73.

<sup>46</sup> Мирослав Егерић, *Антологија савремене српске сатири*, Змај – Задужбина „Петар Кочић“, Нови Сад – Бања Лука – Београд, 2001, стр. 7, 9.

<sup>47</sup> У облике сатири Егерић убраја: инвективу, исмевање, иронију, хиперболу, сарказам, афоризам и епиграм, алегорију, басну, имагинарна путовања као утопију и антиутопију.

<sup>48</sup> *Исто*, стр. 25.

Тако је то у српској сатири, лоцира Егерић проблем историјски, од Вука Караџића, који се успротивио књазу Милошу Обреновићу и слепилу његове деспотије у „Писму“, преко Радоја Домановића, који се успротивио мноштву деспотија у српском друштву, до савремених песника и писаца афористичара који у афоризму као микро структури или радиоактивном језгру сатире изражавају исту свест. Заиста, у суштини, – сатира је увек критика.

У примењеној равни анализе тај суд илуструјемо Дисовом песмом *Наши дани*, насталом пре више од века, која својом сатиром као критиком тачно пресликава и модерно српско друштво и данас:

Развило се црно време опадања  
 Набујао шљам и разврат и пороци,  
 Подиг'о се трули задах пропадања,  
 Умрли су сви хероји и пророци.  
 Развило се црно време опадања.

Погледајмо и још неке идеје/стихове које су дијагноза српског друштва и апсолутно у равни Домановићеве сатире као критике:

Прогледале све јазбине и канали.

Покрадени сви храмови и ћивоти,  
 Исмејане све врлине и поштење,

Гојимо се од грехова и од блата.

Од пандура створили смо великаше,  
 Достојанства поделише идиоти,  
 Лопови нам израђују богаташе  
 Мрачне душе назваше се патриоти.

Своју мудрост расточисмо на изборе,  
 Своју храброст на подвале и обеде,

Помрчина притиснула наше дане,  
 Не види се јадна наша земља худа.

(1910)

У Домановићевој реторичкој пројекцији, међутим, Краљевић Марко није само ехо слике сукоба Срба и Турака у историјској бици, нити само слика епске битке. Иронија, дакле, настаје у реторичком пројекту писца који тежи хиперболизацији до космичких или апсурдних размера. То је квалитет и новина његове слике и реторике и она у хиперболи, космичком борбом добра и зла у српском народу, афирмише идеју добра.

Рећи Србији тог доба да није Србија него Грбија, да није Аркадија него Страдија, не земља Краљевића Марка него пандура, и не Лаба и Ситнице и Косова него *Данџе*, поданичке послушности, значило је ипак резнути до самог дна митоманије, мртвоморске тупости, бирократске самовоље и незнања о људским дужностима.<sup>49</sup>

Карактер критичког духа у есејима о Ћосићу открива полазиште Ј. Парановског: „реч је снага“ која стиче власт „над мишљу и маштом људи“, немерљива и невидљива, једина трајна снага што „влада временом и просторством“. Критичар, дакле, има *исџовешан* однос према речима и језику са односом писца. У језику света Ћосићевих романа он је препознао и етичку другачију перспективу, одважност писца који пита: има ли смисла борба за слободу по сваку цену? И то је суштина критичког приступа роману *Далеко је сунце* као прекретничком у српској књижевности. Ћосићева реч говори „о писцу са чулом за битно људски проблем, за човекову муку и трагику“.<sup>50</sup>

У *Коренима* Егерић препознаје као згуснуту трагичност отворено питање: како се биолошки наставити када са корења не допире неопходна енергија за обнову живота?<sup>51</sup> *Деобе* сугеришу слух за „трагичарски јаук над судбином Србије подељене између четничког и партизанског покрета“,<sup>52</sup> афирмишу расног писца који се опире идејној тенденцији и иде ка истини о целини човековог проблема. У Бајци наглашава проблем *разисџорије*,<sup>53</sup> а у *Времену смрти*, енциклопедији народног живота, лупу поставља над изузетно српском темом, коју роман „великог тематског распона“ осветљава. *Време зла* као српска сага о бољшевичком миту слика идеолошке заблуде и посртања народа, „европско и азијатско зло“ гојинском силовитошћу. У *Времену власџи*, анализирајући Ћосића као

<sup>49</sup> М. Егерић, *Исџо*, стр. 32.

<sup>50</sup> Мирослав Егерић, *Време и роман – есеји о романима Добрице Ћосића*, Задужбина Петар Кочић – ИТП Змај, Бања Лука – Нови Сад, 2001, стр. 9.

<sup>51</sup> *Исџо*, стр. 9.

<sup>52</sup> *Исџо*.

<sup>53</sup> *Исџо*, стр. 10.

писца романсиране српске историје, види нове власти као „најсуровије власти“.<sup>54</sup>

Анализа говори да Егерић критичким духом роман мисли као „*време у времену: сажето време*“<sup>55</sup> (подвукао М. Е.) и та чињеница одређује његов критички метод. Док *критички дух* обасјава *унутрашњу мотивацију* романсијера и његове *духовне жудње*, дотле силом речи створени свет, овде српску историју и заједницу српског народа у великом механизму времена, буна, револуција и идеолошких заблуда, *критички метод* упућује на објективно историјско време, на структуру романа, карактер приповедања итд. И дух и метод, сагласни смо, у Егерићевом случају доводе до сазнања да је нужно „преиспитивање досадашњих оцена и вредновања“<sup>56</sup> дела Добрице Ћосића. Сазнање и свој приступ он, свесно, релативизира уверен да се у мисли (читај: анализи) не може „предалеко отићи“.

Усмерен свом силом критичког духа и критичког метода на Ћосићево романескно дело, Егерић показује како је књига настала не као „задата тема“, већ зрењем и прикупљањем снага које су осветљавале пишчеву унутрашњу креативну суштину – *жртву и тежњу ка слободи и истини*. Ћосић је то изразио „математичком прецизношћу ума и творачке имагинативности“,<sup>57</sup> а Егерић „*својим јласом*“ вредновања у времену, као „честица која ради за промене, за једно време у којем неће бити ‘укидања страсти’, нити гвоздене Господарево воље“.<sup>58</sup> Критичарева афектирана скромност, практично потенцира свест критичара у којем је *срећна рука укрстила и накалемила дух, метод и стил*. И када улази у есенцију и структуру дела, и када рударском лампом осветљава идеје уметника, он пише јасно, прецизно, експресивно, стилем уметничким.

Ево како кардиналне анализирани особине, посебно критички дух Егерићев, изгледају на једном месту, на примеру анализе креативности Меше Селимовића, и зато је он у нашој критици честица промена, и то *квалификативна*:

Једно бива много, дух који продире у свет, који га познаје, истовремено продуховљује и усложњава проживљене животне облике. Човек није само оно што се може видети на површини испољавања *између себе и себе*, између жуђеног и стварног, замишљеног и датог. *Дух који се креће*, који одблескује над стварима, сензацијама, мисао чији се безгласни ход види

<sup>54</sup> *Истио*, стр. 11.

<sup>55</sup> *Истио*, стр. 12.

<sup>56</sup> *Истио*, стр. 13.

<sup>57</sup> *Истио*, стр. 216.

<sup>58</sup> *Истио*, стр. 215.



само као чипкасти светлосни траг, као палуцање миријада сензација, свести која се стреловито пали и гаси, тај дух, чијем се простирању никад не може одредити тачан смер и јасан пут, захтева од уметника врхунску осетљивост, изоштрену имагинативност, несебичну радозналост.

[...]

У духу и виђењима једног искусног, зрелог писца у којем је *једно већ и мноштво*, који наглашава *јединство њроштивречних феномена* у људској природи – љубави и мржње, страха и храбрости, себичности и несебичности, злоће и доброте, узвишености и нискости итд., непосредно поратно доба указало се као тема и мотив истраживања који могу одвести ка дубљим открићима преображаја човекове природе, начина на које она „*прима*“ и „*боји*“ унутарњом садржином оно што допире у зоне њене отворености и променљивости. Они који имају суштинскији увид у дело овог писца откриће и без појачаног напора да су у *Тишинама* – иако их писац назива муцавим покушајима – назначене неке од опсесивних тачака у његовом даљем истраживању...<sup>59</sup>

*Закључак: њрошив метода и духа вребајућеј разума.* – Дух, метод и стил Мирослава Егерића јасно говоре већ пола века:

- Он је критичар који се креће најтежим и најопаснијим путем – *оширом ивицом између њтрадиционалне и модерне критике*.
- Његова интерпретативна критика није у мрежи књижевно-историјског ситуирања дела, још мање је у мрежи модерних критичких појмова и апаратуре која сама себи постаје циљ и има смисао у презентацији теоријске учености.
- Он пише да приближи дело, да бисмо га разумели, и у томе успева, што је истовремено једноставан и најтежи задатак критичара.

Да у његовом бићу егзистира критичар/стваралац, илуструје и композиција књиге *Срећна рука* у којој се у међусобном додиру укрштају и мимоилазе водећи српски критичари и песници.<sup>60</sup> Као таква, она је оптимално поље за испитивање могућности и моћи његовог духа, метода

<sup>59</sup> Мирослав Егерић, *Дух и чин*, Задужбина Петра Кочића, Бања Лука, 2002, стр. 9. и 17.

<sup>60</sup> Управо ту чињеницу апострофира историја српске књижевности: „Егерић је писао огледе и студије о најважнијим српским књижевним критичарима“. Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004, стр. 1184.

и стила.<sup>61</sup> Ова књига потврђује: 1) раст српске поезије, 2) раст српске критике и 3) моћ критичке синтезе засноване на суми битних чињеница и сазнања.

Када су у питању метод и приступ, *Срећна рука* постаје пример „срећно пронађеног критичког предмета и посебног критичког угла из којег се он посматра и тумачи“.<sup>62</sup> У суштини, у сваком приступу Егерић је критичар који открива суштине у променама, развоју и условима нове радијације значења ненаметљивим и уверљивим стилем,<sup>63</sup> ставом који је против коначности једногласја примереног *вребајућем разуму*.

Егерићев стил, као критички израз, апострофирани су и други критичари. Он доприноси синтези његовог критичког духа и критичког метода који се укрштају са методама и духовима осталих српских критичара и песника. Он остварује присност са делима, писцима и критичарима 1) из психоемотивне равни и 2) на подлози познавања материје и суме чињеница из историје српске књижевности.<sup>64</sup> Отуда долазе до изражаја умност, лепота и литерарни сјај Егерићевог критичког језика и стила. То је стил који и писца и критичара осветљава изнутра, афирмише критичара који има визију и вредност живота и лепоте, смисао да осети „понирање у унутрашњи ритам света“<sup>65</sup> и дела и гласова ћутања<sup>66</sup>. Егерић је „вредан стилист који ‘прати изнутра’ развитак српске поезије и критике“ и „у њиховом узајамном сазвучју и борењу треба и даље да негује свој стил“.<sup>67</sup>

<sup>61</sup> Критичари су тачно учили Егерићеву „замисао да истовремено говори о нашим познатим песницима и критичарима и о тренуцима њихових најдубљих сагласности, да поезију сагледава и тумачи уз помоћ судова и интерпретације оних критичара који су о њој говорили у тренутку њеног настајања, а да, уз то, и сам говори о тим критичарима, њиховим критичким методима и системима и њиховом схватању поезије и књижевности“. Критичар је „остварио у текстовима богате и занимљиве критичке садржине и слојевитог језичког тока и ритма“. Видети: Марко Недић, *Криштика новој стици*, БИГЗ, Београд, 1993, стр. 184.

Исти текст објављен је и у књизи *Криштика новој стици*, Јединство–Дечје новине, Приштина–Горњи Милановац, 1993.

<sup>62</sup> *Истио*, стр. 187.

<sup>63</sup> Марко Недић је на трагу истине када тврди да су снага критичког духа и критичаревог стила Мирослава Егерића дошли до изражаја и благодарећи његовом „елоквентном језику и стилу“. *Истио*.

<sup>64</sup> Поступак Егерићевог „укрштања мишљења и вредновања“ и феномен присности један критичар ће именовати као „ковибрације“. Видети: Богдан А. Поповић, *Песници и кришничари*, Просвета, Београд, 1998, стр. 110.

<sup>65</sup> Витомир Вулетић, *н. г.*, стр. 72.

<sup>66</sup> Отуда можда и наслов књига М. Егерића *Гласови ћутања и Гласови вредности*.

<sup>67</sup> Витомир Вулетић, *н. г.*, стр. 78.

Следећи три трага који воде ка критичком бићу М. Егерића, од којих смо пошли, закључујемо:

- 1) да је критика *шачно и високо* вредновала његов критички дух, критички метод и стил,
- 2) да је он, у извесном смислу ђак Исидоре Секулић који се креће *оштром и ојасном* границом између традиционалне и модерне критике,
- 3) да је, пишући о другима, дао своје особине у критици која увек тематски и проблемски посматра уметност.
- 4) да је његова критика увек *идентификација* с вредношћу дела, живота и лепоте креативног чина којим се живот изнова *ствара и умножава* и аутопројекција или пресликавање свих општих вредности које доноси уметност.

Битно је, међутим, на крају, подвући да та мисао својом интерпретацијом и активизмом није окована естетским разлозима, већ је преваходно усмерена животу. Активизам преписујемо од самог критичара и он је у његовој формули као „*осећање одговорности за животи целине, државе, и друштва као нужној оквира свачије слободе и сваке посебне животног конфигурације*“. Егерићев активизам је за стил и поштовање човека, за слободу с културом, за прагматизам који усређује људе, за радионице идеја, за рад на променама суштине и освајање новог укуса – да бисмо живели као људи. У свему мора да се виде „састојци унутрашњих срчаних пулсација“ и „честица доброг“.<sup>68</sup>

Оглед завршавамо тим стилским бисерима афективне скромности и висинских етичких захтева Мирослава Егерића, од којег смо се, делом, учили овом, како непрестано понавља, тешком послу.<sup>69</sup> Етичке и критичке захтеве он је оставио у критици уметности колико и у критици друштвене праксе, што дубље осветљава карактер његове личности.<sup>70</sup> Критика друштвене праксе и демократски ангажман јесте посебна тема коју вреди осветлити као услов разумевања његове критичке личности. У сваком случају, на примеру Егерићеве критике јасно се види век српске књижевне критике: од Скерлића до данас.

<sup>68</sup> Мирослав Егерић, „Запис о српству и укусу“, *Полишика*, 5. 01. 2002, стр. 12.

<sup>69</sup> Докторску тезу о српском роману 1994. године на Филозофском факултету у Новом Саду бранили смо под менторством таквог духа, метода и стила Мирослава Егерића.

<sup>70</sup> Индикативне су књиге *Писма њородичним људима*, независна издања Слободана Мишића, Београд, 1986, (друго издање 1989) и *Србија и њамћење*, „Расија“, Нови Сад, 1996.

## Литература

### I

- Егерић, Мирослав, Срећна рука, СКЗ, Београд, 1973  
Егерић, Мирослав, Гласови ћутања, Јединство, Приштина, 1983.  
Егерић, Мирослав, Дела и дани IV, Матица српска, Нови Сад, 1997.  
Егерић, Мирослав, Антологија савремене српске сатире, Змај – Задужнина „Петар Кочић“, Нови Сад – Бања Лука – Београд, 2001.  
Егерић, Мирослав, Време и роман – есеји о романима Добрице Ђосића, Задужбина Петар Кочић – ИТП Змај, Бања Лука – Нови Сад, 2001.  
Егерић, Мирослав, Дух и чин, Задужбина Петра Кочића, Бања Лука, 2002.  
Егерић, Мирослав, „Запис о српству и укусу“, Политика, 5. 01. 2002.  
Егерић, Мирослав, Скерлићев критички дух, Матица Српска, Нови Сад, 2011.  
Недић, Марко, Критика новог стила, БИГЗ, Београд, 1993.  
Недић, Марко, Критика новог стила, Јединство – Дечје новине, Приштина – Горњи Милановац, 1993.

### II

- Вулетић, Витомир, О српским писцима, Ваљево, 1992.  
Вулетић, Витомир, Критика новог стила, БИГЗ, Београд, 1993.  
Деретић, Јован, Историја српске књижевности, Просвета, Београд, 2004.  
Поповић, Богдан А., Песници и критичари, Просвета, Београд, 1998.  
Мишић, Слободан, Писма породичним људима, Београд, 1986. (друго издање 1989.)  
Мишић, Слободан, Србија и памћење, „Расија“, Нови Сад, 1996.

Miloš Đorđević

## CRITICAL SPIRIT, METHOD AND STYLE OF MIROSLAV EGERIĆ

### Summary

The paper discusses the development line of Serbian criticism within one century, by examining the spirit, method, and style of Miroslav Egerić, especially the way they are related to the work of Jovan Skerlić. In this way, literary criticism is being observed as social, cultural and ideological phenomenon. Egerić's critical spirit, method and style are simultaneously expressed on two levels: level of aesthetical evaluation of art and level of critical evaluation of social function of criticism.

МАРИЈА ГРУЈИЋ  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## МЕЋУДИЈАЛОЗИ ДЕЛА

Поводом огледа Новице Петковића о *Нечистијој крви*  
и Јасмине Ахметагић о *Газда Младену* Борисава Станковића

**Апстракт:** Рад анализира и упоредно разматра два текста написана о два прозна дела Борисава Станковића: текст „Софкин силазак: О склопу и значењу *Нечисте крви*“ Новице Петковића“, и „Треба“ – глагол зостављања (Газда Младен Боре Станковића)“ Јасмине Ахметагић. У раду се најпре разматра данас већ историјски пример структуралистичке анализе у тексту Новице Петковића, и критички се посматрају и допуњају запажања овог теоретичара, уз указивање на потребу читања лика Софке које би се темељније позабавило анализом предочавања психосоцијалног контекста Софкиног лика, а које је донекле измицало структуралистичкој и многим другим методама анализе. Након тога, рад указује на семантичка достигнућа психоаналитичког приступа примењеног у тексту Јасмине Ахметагић поводом лика Газда Младена, задржавајући, притом, ипак свест о томе да је реч о теоријском приступу који, услед својих дисциплинарних ограничења, не може свеобухватно одговорити на сва питања која се постављају у тумачењу мотивације поступака књижевног лика. Овим радом покушавамо да укажемо на потребу комплексне анализе књижевних ликова Софке и газда Младена, која би уз ослањање на интердисциплинарни теоријску апаратуру, осветлила неке ретко разматране аспекте литерарности психосоцијалне проблематике Станковићеве прозе.

**Кључне речи:** *Нечиста крв*, *Газда Младен*, структуралистичка анализа, психоаналитички приступ, психосоцијални контекст

*Нечиста крв* је један од романа који ће вам, при сваком следећем читању, побудити нове закључке и урушити оне претходне, нарочито ако су та читања распоређена у различите животне доби читаоца. У адолесцентским данима узбудиће вас силаина Софкине и газда Маркове природе, у студентским данима обратићете пажњу на „патријархално-историјски контекст“ радње, борбу између друштвених слојева, у пост-студентске дане уочићете мање заступљене ликове и њихове жудње, а у зрелим данима вратићете се Софки и схватити да је никад нисте „прочитали“ у свим оним аспектима које читање тог лика нуди. Питаћете се да ли је одавно требало да је, уз одговарајућу литературу, изучите и да ли би литература помогла њеном разумевању? Лингвистички несавршен роман, спроведен запањујуће упечатљивим фокализацијским замахом,

створен од сцена и пред-историја, мамио је и још увек мами на структуралне анализе, на разматрање дихотомија по принципу *вертикално-хоризонтално, село-град, унутра-споља, приватно-јавно, домаће-стирано, јосифовско-сељачко, старо-ново, мушко-женско...* и тако већ. Питање је да ли су проучаваоци *Нечистије крви* довољно били свесни у коликој мери роман позива и на посматрање радње и главне јунакиње као, готово визуелно оспољене и прегледне, потпуно доступне унутрашњем оку и тумачењу, и колико такав приступ заводи на поједностављивање психолошке структуре романа, док, на другом плану, усложњава уочавање свеукупне естетске вредности романа.

Једно од свакако најзнаменитијих и најплодотворнијих читања овог романа је спис Новице Петковића под називом „Софкин силазак: О склопу и значењу *Нечистије крви*“, у коме до изражаја долази метод структуралистичке анализе, богате, разуђене и брементите закључцима. Ова анализа простора и конфигурације односа међу ликовима, мисаоне трајекторије којима се мотиви преиспитују, супротстављају, систематизују, доводе у везу, и осветљавају општијим закључцима, тешко да је била надмашено неким другим огледом тог времена. Рецимо одмах, највећа вредност овог приступа је темељна, систематична анализа сваке предочене сцене и мотива, и изналажење значења у тексту на готово сличан начин на који се, преко посматрања композиције, проналазило имплицитно значење у слици.

Новица Петковић је, другим речима, маниром великог историчара уметности или ликовног критичара, указивао и на семиотичка значења свакодневног живота, свакодневног распореда животних детаља, предмета, слика, импресија, реченица и реплика у дијалогу. У таквој констелацији аналитичких оруђа стварала се потпунија слика уметничког генија Станковића, али и утемељавало се боље и потпуније разумевање основа поезике српског модерног романа.

Већ сам поднаслов огледа, „О склопу и значењу *Нечистије крви*“, указује да форму романа треба доживети као склоп – појам који зазива асоцијације и на живи организам, и на механички строј, али који свакако алудира на неку динамику и међусловљеност његових делова. Друга реч, „значење“, асоцира пак на знаковну комуникацију између дела и читаоца, која се одвија попут струјања и која се такође разликује од појма знака као статичког пандана значењу. Већ на првој страници текста писац најављује да је реч о „померању“, „силаску“, Софкиног лика, „са високог (хаџијског) места“ на „периферију“, те да ће „померања“ (Петковић 1988: 7) у овом роману осим породичног и психолошког укључивати и читав Станковићев културолошки поглед на свет.

Након тога Петковић нам скреће пажњу да је Станковићево „Врање” у роману један „апстрактно замишљени простор”, у коме је успостављена једна „лествица вредности” (*Истио*, 8). Идеја културне вертикале, на којој се ликови уздижу и спуштају у социјалном и културном смислу у зависности од свог романескног усуда, оспољена и манифестна у роману, поставиће се код Петковића као принцип разлучивања значењске мреже, и начин сагледавања судбине јунака. Софкино тело, као тема за себе, посебно је истакнуто као предмет проучавања у Петковићевом огледу, као и положај, на висини, који јој Станковић даје, а тело се у роману „удваја” и постаје „двогубо”, што је повезано и са проблемом суптилне блискости, као и разликовања Софкине и приповедачеве перспективе.

Тај приповедач, како Петковић запажа, јесте увек неки лик који мање или више очито, припада свету из приче, неко ко мора бити врло близу, да би ствари видео и описао. Петковић се, дакле, усредсређује на идеју оспољености јунака, то јест, приповедања као предочавања из перспективе неког ко није јунак сам већ је веома близак јунаку, и то чак и онда кад су у питању скривене жеље, мисли, недоречене слутње. И, заиста, код Станковића, чини се да приповедач никад не зна баш све, иако зна много. То приповедање је потакнуто у *Нечистијој крви*, некако из Софкиног сећања и из Софкиних стања; приповедање је подстакнуто Софком, иако она сама не приповеда. Петковића веома интересују и дихотомије простора, *ијејзж/унуџрашњостџ*, које су просторне, као и темпоралне дихотомије *садашњостџ/џрошлостџ*, у којима се често, у првој верзији романа, путовало „од садашњости ка прошлости” (*Истио*, 12). Простори куће и окућнице, изгледи предмета код Станковића одражавају душевност стања јунака, приближују читаоцу атмосферу. У последњој верзији, у којој приповедање иде од прошлости ка садашњости, како Петковић истиче, врло често је приповедна перспектива условљена неки положајем Софкиног тела, неком просторном одређеношћу Софкиног тела које, према аутору, само себе представља, само себе предочава као ентитет.

Даље, Новица Петковић помно разматра историјате критичарског односа према проблему Станковићевог језика, нарочито Станковићеве синтаксе, коју су многи карактерисали као недисциплиновану, неуједначену, погрешну (Скерлић, Лазаревић, и други аутори). Јединствен Станковићев стил често је тумачен као израз неумешности и неспособности, а нарочито се на удару налазила прва, уводна реченица *Нечистџе крви*, у којој су се налазиле чак многе неправилности, а која гласи: „Више се знало и причало о њеним чукундедама и прадедама, него о њима самима: о оцу јој, матери, па чак и о њој – Софки” (Станковић 7). Улазећи детаљно

у тумачење генезе ове реченице, која је у својој неправилности по свој прилици настала у склопу Станковићевог експеримента са перспективама приповедања, Петковић показује како је Станковићев особени стил реченице настајао захваљујући његовом специфичном измештању тачке из које се опажа, односно рефлектора. Мењање места делова реченице свакако је било у вези са измештањима приповедачеве перспективе, и тачке око које се плете приповедање, то јест највише изменама статуса самог Софкиног лика у стратегијама приповедања. Тако се и у првој реченици, која указује на породични историјат, тачка опажања пребацује ускоро на Софкин лик, што истиче приповедачку намеру да, упркос почетку реченице, укаже која инстанца јесте најважнија у роману. Како је у првим верзијама романа приповедање званично потицало из Софкиног сећања, сада је оно било приповедано од стране аутора, али близина Софкином опажању, Софкиној просторној и временској локацији је јасна. На то сам Петковић указује када скреће пажњу на просторне прилоге, јер они упућују на „лични доживљај”, као на пример:

Са Турцима и беговима и он пребеглао, и тамо у Турској почео да се бави, тобож тргујући с њима. Ретко би отуда овамо прелазео (Петковић 21, на основу: Станковић 20).

Одређене просторне метафоре, поједини мотиви који се, док прво фигурирају на принципу погрешног веровања у јунакињиној психи, касније уобличавају, јављају се кроз Софкин доживљај, као метафора њене пропасти, жртве, смрти и надасве силаска у пропаст. Просторни односи, о којима ће бити речи у највећем делу Петковићевог огледа, као да надомештају све оно неизречено, и све оно што нам кроз призму Софкиног опажања сам приповедач није могао, није умео, или није смео рећи. То уроњавање у просторне односе у роману започиње опсервацијама Софкиног положаја на почетку – она је на спрату у тој високој уздигнутој кући, и ту је отац затиче кад долази из Турске. Њена оријентација у простору, њени лични доживљаји, опажања у кући, опажања из куће, затим опажања у цркви, за време црквене церемоније, одређују семантичку и емоционалну раван романа, наговештавајући будуће и процењујући оно прошло.

У одвећ великом простору Софка се губи, подузима је језа, страх, а одвећ мали, неочекивана близина, агресивно је притискује и гуши. Губљење у превеликоме и гушење у премаломе то је као у лошем сну (и опет најчешће дечјем), у оном најгорем, који обједињује два страха од два на супротним крајевима уређена простора (а оба симболизују смрт). Призори у цркви – сви, и потпуно – потичу од Софкиних напрегнутих, узнемираних



чула. Зато има тако много ситних а упечатљивих појединости, у суморном осветљењу, са сетним, чак и равнодушним погледом на хаџијско-варошки свет (јер га је прегорела), с којим се опрашта, и са узнемиренем погледом на газдинско сељачки, у који она одлази (Петковић, 60).

Овим цитатом Петковић указује на речиту дихотомију између хаџијског, варошког, затвореног и ограђеног света који је „тамо горе”, и сељачког, разграђеног разбацаног, и још недефинисаног света који је „тамо доле”. Софкино опажање света сељака и њиховог живоног простора и понашања у њему јесте тачка у којој Петковићева анализа, иако на један начин бриљантна, изоставља читав слој анализе Софкиног лика, а који би се могао преплести са њеним доживљајима спољашњег простора, и тако осветлити њен лик на комплекснији начин. Скупови сељака око куће, а не у кући у коју је доведена, њихови ритуали, окупљања, изглед, њихово клечање уз спољни зид куће, све то, како Петковић каже, ужива Софку. Супротност тог односа према простору, и односа на који је навикла у очевој кући, плаши Софку, разграђеност куће, чињеница да се из собе у којој је огњиште може видети небо, повезаност са спољним светом, све то, према Петковићу, подсећа Софку на кобну судбину која ју је ту довела.

Ако бисмо само остали при анализи Новице Петковића, не бисмо обратили пажњу на Софкин унутрашњи свет који није везан само за опажање спољашњег и немуштог реаговања на те спољашње импресије. Софка је жртва судбине и договора који су донети мимо ње: у то нема никакве сумње. Али њена интеракција са околином у коју је доведена није посве пасивна: у то се Петковић, нажалост, није довољно као критичар пустио. Сви ти призори који су њој тешки, и који је подсећају на њену трагичну судбину, ипак су у роману проткани и другим мислима, и неким скривеним, непризнатим фантазијама, које су такође саставни део Софкиног бића, њеног мисаоног тока, па чак и неких њених скривених поступака. Ако бисмо следили само структуралну анализу Новице Петковића, коју износи у свом огледу, и неких других аутора, тешко бисмо објаснили Софкино потајно, и готово грешно, мада краткотрајно уживање у понизном обожавању од стране сељака и свекрве које доживљава у свекровој кући, и њену страсну реченицу, „све, све, али највише тебе, тато”, када је припити и очарани свекар упита, кога од њих највише воли (Видети: Грујић 2008). Петковић таква понашања назива колебљивошћу, али питање је да ли је реч само о томе. Иако се ту свакако не може говорити о њеном задовољству својом судбином, нити тиме што је „дата“ на начин који је далеко од њеног положаја, жена у оваквим моментима Софка је још увек била жена тог свог положаја, која је налазила извесно

задовољство у обожавању које је долазило од другог, па чак и ниже позиционираног у том моменту људског бића. Након суровог отржењења које је дошло убрзо, када је схватила да је прешла у једно „друго стање“ и други положај, после низа година, поново налазимо Софку у положају, у коме она, иако сада удана, поново проживљава она задовољства која долазе од ситуације у којој је она, као нешто више и сјајно, обожавана од стране свог мужа и свекрве. Ти моменти који су били варљиви и, опет, привремени, али ипак значајни за анализу Софкиног лика, остали су ван Петковићеве анализе, која се концентрисала само на Софкино проживљавање њене судбине жртве. Станковић је, међутим, понудио више од тога: уз пуно саосећање за тешку судбину својих ликова, он им је увек додељивао сложен унутрашњи систем мисли и осећаја, који су, чини се, с разлогом имали, засебан ток у односу на спољашњи ток догађаја.

Петковић се ипак осврће на неке двосмислености у Софкином лику, управо на ту колебљивост, али то приписује некаквој чулности и несвесности. По њему „Станковићеве ликови нису мислена бића“, већ бића која чулно реагују, док њима заправо управљају ипак закони дужности и јавног морала, као што је случај и код Софке и код Газда Младена. Код неких других ликова, одступање од тих закона води ка патогеним присилним односима, нејасним нагонима. Како Петковић каже, Софка и Газда Младен су слични по одређеном потискивању својих еротских чежњи. Младен пролази „драму осујећивања сопствених емоционалних и чулних побуда“ (Петковић 81). Осим тога, Петковић пореди Софкино идентификовање са оцем – са Младеновим идентификовањем са бабом. Јунакиња исто осујећује своју интимност размишљањима и повезивањем себе са оцем, истиче Петковић. Ипак, овде бисмо могли поставити питање: да ли је баш заиста тако, и да ли је заиста очев ауторитет тај који је Софка интериоризовала? Како би се онда могло објаснити оно Софкино удвајање, оно „њено“, када она поред себе замишља другу Софку, а за шта и сам Петковић признаје да је врло загонетно? Да ли је Софка сама за себе конструисала једно друго своје Ја којим се руководи? То су питања која свакако треба имати у виду.

Бриљантна Петковићева анализа *Нечисте крви* у овом огледу, а узгред и других Станковићевих дела која се, поређења ради, помињу на много места у овом тексту, оставила је подоста простора за даља тумачења, управо зато што се, ипак, ограничила на једно структуралистичко тумачење романа, и извођење значења пре свега из његове форме, односно композиције. Извевши сјајна запажања о језику, нарави, сликама, сценама, и мотивацијским деловима романа, а пре свега о грађењу ликова и о њиховој самосвести, Петковић је ипак оставио извесне празне просторе у тумачењу ликова и њихових мотивација, која би се могла

попунити тек применом неких других теоријских апаратура, а којима су и прибегли неки аутори после њега. Занимљива и затамљена места Софкиног лика, неке реченице у роману које је Станковић посветио Софки, а које некако опет остају необјашњене само слепом послушношћу очевој и породичној вољи, као да захтевају неке друге приступе и као да захтевају да буду још прочитане, у одређеном међудијалогу са неким другим Станковићевим делима и другим тумачењима.

Посветимо се на крају и једном мало другачијем углу гледања. Размишљања о читању Новице Петковића потакнута су и извесним коментарима Јасмине Ахметагић на други кључни роман Боре Станковића, *Газда Младен*, који, иако јесте друго уметничко дело, одвојено од *Нечистије крви*, у приповедном смислу варира исти онај поступак приступа унутрашњем свету књижевног лика, какав срећемо у *Нечистој крви*. У оба случаја реч је о наративном приступу јунаку који је, с једне стране, потпуно оспољен и изложен читаоцу а, с друге стране, ипак у великој мери психолошки незаокружен. Као ни Новица Петковић за Софку, ни Јасмина Ахметагић не сматра да је Газда Младен приказан као комплексан лик: њена анализа надраста саму проблематику лика, и упушта се у интерпретацију књижевних ликова са становишта психологије злостављања. Иако наступа из једног другачијег регистра, њена анализа има заједничко са Петковићевом баш то надрастање књижевног лика, и успостављање једне шире мреже интерпретације, пре свега односа међу ликовима и других мотивских система.

Ипак, усудићемо се да кажемо, да та извесна „оспољеност“ Софкиног и Младеновог лика, као и та привидна „огољеност“ њихових унутрашњих мотивација, не доносе и коначну једноставност, конзистентност, нити пасивност ових ликова. Чини се да, у општем смислу, тумачећи Станковићеве јунаке, остављамо извесне празнине у интерпретацији њихових мотивација, управо због те силно утицајне концепције патријархата као прозне теме, којим се, чини се, све што јунаци чине, превише лако објашњава. И поред тог света патријархалне, хијерархијске ере, која је тако живописно понуђена у *Газда Младену*, поставља се питање да ли су и Младен и Софка толико другачији од света у коме не владају старовремске хијерархизоване социјалне структуре, то јест, да ли је патријархални оков Софке и Младена негде изван њих, или је баш у њима, у моментима који се предочавају у прози, то јест у оним моментима живота ликова који се подносе читаоцу на увид.

Овим желимо да истакнемо да виђење Софке у *Нечистој крви* као жене свога времена, а с друге стране и *Газда Младена* као човека свога времена, иако релевантно и неизбежно, пригушује могућности интерпретације ових ликова, уколико му се препусти сав простор тумачења:

у том смислу, Јасмина Ахметагић наслућује овај проблем, у моментима када записује, поводом Газда Младена:

И мада је атмосфера Газда Младеновог одрастања и живљења предочена средствима реалистичког романа, те је све око овог Станковићевог јунака сасвим јасно, лик Газда Младена чини загонетним – упркос јасноћи путање коју прелази – однос између врлинског и порочног у њему. Која је то тачка у којој се врлина изврће у ману или душевну болест, односно, има ли врлина граница за људско биће, то је проблем који је обухваћен Станковићевим романом (Ахметагић 2011: 132–133).

Јасмина Ахметагић се, за разлику од Петковића који се посвећује Софкином лику на фону шире структуре и композиције романа, упушта у непосредно, дубинско и психоаналитичко испитивање Газда Младеновог лика, откривши до које је мере Станковић био, заправо, конкретан у оцртавању овог лика, иако је сам роман, по утврђеном мишљењу, у суштини, незавршен. Ахметагић полази од самог раног васпитања које је Младену усађено, али које није пуко васпитање: оно је заправо процес поистовећивања са ауторитетом у свом највећем виду, те помиње да је: „[...] Младен рано упио поруку да је задовољавање бабиних жеља идеал личног живота“ (Истио, 135). То је заправо процес који је почео од најранијег доба, који је превазишао саме одреднице социокултурних околности, и тиче се најинтимнијих односа у тој појединачној породици. Поред несавршеног оца, такође подложног бабином ауторитету, и слабе, неодрасле мајке, Младен је, како Ахметагић истиче, прошао трауму дистанцираности од оба родитеља, трауму губитка. Ту празнину, појачану очевом смрћу, попуњава баба Стана која постаје „родитељски сурогат који omnipotentно обједињује обе фигуре“ (Истио). Ахметагић то повезује са феноменом изградње нарцистичке личности: „[...] у Младеновој личности опажа се деловање парадокса типичног за нарцистичке личности: он је у исти мах превише и премало вољен“ (Истио), јер „посесивност и презаштићеност којој је изложен... спречава личност да досегне аутономију“ (Истио, 136).

Младен је, дакле, људско биће коме је већ унапред додељена улога спровођења колективних жеља, то јест нашао се пред унапред задатим проблемом, на који је позван да реагује, јер како ауторка каже, „Станковићев јунак се развија као реакција на породичне жеље.“ (Истио, 136)

Не улазећи у околности под којима је баба Стана постала носилац гласа друштва, Јасмина Ахметагић истиче да је „баба је нарцистички инволвирана у његов живот“ (Истио, 137). Пошто је осујећен развој истинске Младенове личности, он је подвргнут ономе што Ахметагић назива дресуром, у којој га баба га третира као „властити продужетак”,

и „уобличава га у будућег наследника њене улоге“. Овде би се могло додати: питање је да ли му је у оваквој породичној економији, где се указала прилика да се од једног дечака направи идеалан, апстрактан газда и управљач имања, Младену икад била намењена улога правог мушкарца? Баба му није никад истински препустила своју улогу, нити му је дозволила неку другу улогу, зато што је био инструмент њене воље за спољашњи свет, за моменат у коме није било главе куће, а за то је био погодан јер је био послушан. Из тога се не може извући закључак да је икад, по сценарију ове породице, Младен требало да постане права глава куће, домаћин, отац, човек од крви и меса. У тим смислу, Младен је испао управо онакав какав је требало да буде по замисли виших сила – касније, кад је мисија била завршена, он више није био ни добар ни пријатан никоме, па ни члановима те исте породице због којих је све то и учињено.

„Потискивање, порицање и посредна комуникација јесу начела на којима почива Младенова породица“ – пише Јасмина Ахметагић (*Истио*, 139). Али, све то, пре свега, узрокује стварање Младенове лажне личности, лажног „селфа“, који се ствара као реакција на оно што се од њега очекује, а који је, заправо, празан и мртав, јер не одражава његово аутентично стање. Ахметагић се позива у том смислу на разликовање праве и лажне узорности, о којој пише Ортега и Гасет, и констатује да је Младенов лик пример развоја такозване лажне узорности која се развија за друге, а не за себе. Други концепт на који се ауторка позива је архетип Персоне који налазимо код Јунга, а који означава ону врсту личности коју индивидуа развија за друге:

Како је Персона дакле оно што личност није, али други мисле да јесте, а Станковићев Младен је у свом развоју доспео до потпуног поистовећивања са њом, јасно је да је он саздан искључиво од лажног селфа, односно да је психолошки мртав... (*Истио*, 138).

Станковићев јунак Младен, онако како је приказан у роману, није ни развио некакву своју аутономну личност, интериоризовавши жеље других, већ, како каже Ахметагић, „поистовећен са Персоном, Младен је заправо пројектован од стране других, а његова најдубља унутрашњост обележена је одрицањем од сопства“ (*Истио*). Кад све ово узмемо у обзир, очито је у којој мери је лик Младена различито конципиран од лика Софке, а нарочито на плану самосвести. Софкина је трагика у томе што не воли никог, она нема драгог, и не замишља и не верује да ће се наћи неко за њу, иако има врло јасне еротске чежње. С друге стране, Младен воли неког, Јованку, али је његова трагика у томе што ни он сам неће своју сопствену љубав да осети и доживи и да је уобличи у неку свест, јер је све то толико дубоко потиснуто у његовој личности, да се се „од-

војио” од сопственог бића, како каже Ахметагић, и постао „човек апс-тракција”.

Симптоматично је да, док се Софка буни, и пролази кроз разне фазе, па у одређеним моментима, кад јој околности то допуштају, развија извесне облике задовољства, и покушава да „удеси” живот за себе, Младен чини се и не уме да препозна да ли би желео да живи другачије и да буде неко други од онога што је давно за њега баба зацртала. О побуни и протесту, како каже Ахметагић, ту нема ни речи:

Младен чак и не пролази кроз фазу протеста, а очајање које проживљава, поготово оне ноћи када је требало да одлучи хоће ли пустити Јованку да се уда за другог, дубоко је потиснуо (*Истио*, 141).

Јасмина Ахметагић, без устезања, назива одгој и околности кроз које Младен пролази, једном врстом злостављања – од стране не само друштва, већ и својих најближих, кроз које то друштво говори. Процес трауматизовања у Младеновој личности бива спроведен тако темељно и вешто, да жртва, у овом случају Младен, бива потпуно лишена простора за препознавање злостављања и стварање простора за побуну. И сам Новица Петковић је писао нешто о овоме – он је поступке којима је баба вршила индиректно злостављање Младенове психе називао „маскираним” деловањем. При томе је наводио примере у којима се баба, иако је онипотентно присутна и помно назире да ли Младен чини управо оно што треба, претвара да је ту тек онако узгред, да је незаинтересована, те тако њен притисак успешније врши деловање на Младенову психу, и неприметније утиче на његово формирање. Тако је Младен, управо, „интерриоризовао злостављајуће гласове других” (Ахметагић, 140), и себи нанео зло.

Чини се, ипак, да Младен није до краја остао несвесан зла које му је учињено: јер сама патња, и незадовољство околностима, јесте једна врста тихе реакције на оно што му се у животу догодило. Да ли би се то могло протумачити као једна врста побуне, та сама патња? Јасмина Ахметагић то не сматра правом побуном, указавши да Младен за праву побуну није способан, већ само за опет једну мученичку, једну непосредно изазвану болом, која опет нема везе са његовим правим жељама. За тренутак у коме он други пут решава да не буде са Јованком, иако то постаје могуће, после много година, Ахметагић пише да:

његова пасивна побуна није ништа друго до доказ необављене психолошке сепарације јер је у оба случаја (и када испуњава породична очекивања и када то не чини) бучнији од властитог хтења туђи глас на који личност понашањем и ставом реагује (*Истио*, 141).

Овде бисмо додали следеће: читава проблематика око одбијања Јованке, и у младости и у зрелом добу, дакле чак два таква чувена одбијања, остају ипак нејасна и неразрешена у роману. Као да је писац оставио, да кад већ сам Младен није довољно освешћен о том питању, ни читалац баш никада до краја не успе да разуме такву мотивацију. Ахметагић пак узима као јасно да је њиме руководила мотивација која је долазила од споља, подстакнута чињеницом да је Јованка била сирота, и да би свадба била велики, преурањени издатак, те пошто то није била прилика за женидбу, Младен у складу с тим следи оно што баба и остали од њега очекују. Но, не би се рекло да ово тумачење разјашњава сву позадину ове одлуке јунака. Не треба да заборавимо да о тој ствари сазнајемо само из онога што Младен, чини се, у том моменту, мисли. Друго објашњење у роману није експлицитно (нити, чак, имплицитно) понуђено, али како је Младенова свест већ ту приказана као лажна и неаутентична, мора се ипак оставити простор и за мотивацију која би долазила из неке дубље, непризнате, индивидуалне или колективне трауматизације, а не само из онога што би свет мислио о Јованкином сиромаштву и из Младенове жеље да буде другима по вољи.

Друго одбијање је, чини се, јасније мотивисано: Младен, већ опхрван мржњом према самом себи, свесно одбија да уради оно што би неко из његове околине очекивао: да узме Јованку распуштеницу за жену, сад кад је газда, и кад му се може. Овде би се могло поставити питање: да ли је то сад само опет слепа, лажна воља? Или је то израз мрачне трагике Станковићевих ликова: свест да са младошћу пролази и способност да се буде срећан, и да закаснило задовољење онога што је било недоступно у младости, може само појачати бол за том младошћу и пропуштеном срећом?

Јасмина Ахметагић сматра да је све то последица тога што се Младен развио у нарцистичку личност, што је последица злостављања, која тако прераста у немуштог мученика који, као природну ствар, предузима самокажњавање (*Ишо*, 144). Ако прихватимо ово тумачење, онда би газда Младен био пример лика неосвешћеног мученика, док би Софкин лик представљао ипак неки вид освешћене и, чак, донекле делатне мученице.

Читав овај осврт на ова два романа, и ова два огледа, предузет је не би ли се изнова размислило о анализи Станковићевих јунака, и испитале могућности које извиру из текстова тумача Станковићевих делова, у њиховом међусобном сучељавању. Што је тумачење богатије и бременитије значењима, то ће и отворити више путева за његово надограђивање. Темељност и свеобухватност тумачења Новице Петковића, и својеврсна ексклузивност писања Јасмине Ахметагић отвориће, надамо се, још

простора за упоредне анализе дела овог модерног и, још увек, више него загонетног ствараоца.

### Литература

- Петковић 1998: Новица Петковић, „Софкин силазак: Осклопу и значењу Не-чисте крви“, у: *Два српска романа*, Београд: Народна књига.
- Ахметагић 2011: Јасмина Ахметагић, „Треба“ – глагол злостављања (Газда Младен Боре Станковића), у: *Приче о нарцису злостављачу: злостављање и књижевност*, Београд: Службени гласник.
- Станковић 1985: Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Сабрана дела, Београд: Просвета.
- Станковић 1985: Борисав Станковић, *Газда Младен/Певци*, Сабрана дела, Београд: Просвета.
- Грујић 2008: Марија Грујић, „Род, класни идентитет и сексуалност у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“, у *Теорије и пољитике рода: Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Марија Грујић

#### INTERDIALOGUES OF LITERARY WORK

Notes with regard to Essays on *Nečista krv* by Novica Petković  
and *Gazda Mladen* by Jasmina Ahmetagić

#### Summary

The paper deals with two remarkable essays on Bora Stanković classical works, *Nečista krv* and *Gazda Mladen*. One of them is an influential and well-known essay “Софкин силазак: О склопу и значењу *Нечисте крви*” [Sofka’s Decline: On Construction and Meaning of *Nečista krv*] by Novica Petković, a famous analysis of *Nečista krv* in terms of structural literary analysis. Another one, “Треба” – глагол злостављања (Газда Младен Боре Станковића) [“Ought to” – Verb of Abuse (*Gazda Mladen* by Bora Stanković)] by Jasmina Ahmetagić, comes as one of the recent observation of the literariness of characterization in *Gazda Mladen*, strongly rooted in psychoanalytical theoretical apparatus. The paper analyzes both of those approaches, pointing out the necessity of the theoretically founded analysis of literary representation of psychosocial background of Stanković’s novels.



СТОЈАН ЂОРЂИЋ  
(Филозофски факултет Универзитета у Нишу)

## КЊИЖЕВНОКРИТИЧКЕ АКТИВНОСТИ МАРКА НЕДИЋА

**Апстракт:** Аутор истражује књижевнокритички рад Марка Недића који се преко четири деценије континуирано бави књижевном критиком, теоријом критике, критиком критике и историјом српске књижевности. Недић је изградио кохерентан књижевнокритички приступ и метод, веома широко постављен, довољно теоријски, методолошки и вредносно дефинисан, који примењује доследно и зналачки, у свим својим критичарским активностима: и у вредновању савремене продукције, и у теоријским разрадама и критици критике, и у књижевноисторијским истраживањима. Недић је истовремено критичар и зналац савремене књижевности, њене поетике и еволуције, такође, и историје српске књижевности, њеног наслеђа и главних еволутивних токова. Његови критички судови имају поуздану књижевноисторијску подлогу, то јест, хоризонт српске књижевности у целини. Недић је критичар у чијем видокругу је целокупна српска књижевност, њен укупни поетички и књижевноеволутивни контекст, тако да он у сваком свом тексту трага за релеванцијом те врсте, то јест, уважавањем и важењем у најширем контексту српске књижевности, и не само књижевности, већ укупне наше културе и цивилизације.

**Кључне речи:** Марко Недић, књижевна критика

Мада је на почетку свога књижевног рада, осим критика писао и прозу, Марко Недић је касније остао привржен критици, у ширем смислу те речи, али је зато та његова активност која је у континуитету потрајала више деценија, била не само плодносна, већ и типолошки разноврсна. Недић је један од оних књижевних критичара који није писао само књижевнокритичке текстове о новим делима наших писаца, већ и теоријске огледе о критици, књижевноисторијске студије и огледе о нашим писцима претходних епоха, такође, и критике и огледе о нашим књижевним критичарима, најзад, покушао је и да идентификује главне токове у еволуцији савремене српске књижевности, то јест, да даде аутентичну књижевнокритичку подлогу за књижевноисторијско сагледавање савремене књижевне епохе. Недић се, дакле, бавио критиком актуелне књижевне продукције, али упоредо с тим и теоријом критике,

критиком критике и прелиминарним типолошким сагледавањем и разврставањем савремене књижевне продукције, а исто тако и стандардним књижевноисторијским истраживањима.

Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година двадесетог века, када Марко Недић објављује у *Студенци* своје прве текстове, огледајући се напоредо и у прози и у критици, у развоју српске књижевности водећу улогу имају иновације модернистичке праксе књижевног обликовања, којом је средином века обнављан магистрални развојни процес модернизације и европеизације наше књижевности, започет још крајем деветнаестог века. Током педесетих и шездесетих година еволутивни динамизам је протекао без бучних прогласа и манифеста нових књижевних поетика и пракси, мада је било сукоба и полемика између „стarih“ и „нових“ писаца, то јест, тадашњих традиционалиста и модерниста, али је важније од свега тога да је књижевна продукција била све разноврснија, поетички разуђенија и уметнички све квалитетнија. По главним поетичким идејама и уметничким достигнућима продукције то је период хиновирања модернистичке праксе, дакле, период неомодернизма, када српски писци настављају и интензивирају процес модернизације, пре свега, иновацијама књижевних форми и поступака, при чему принцип и мерило естетизације постају све јачи чинилац књижевне еволуције. То значи да у доба неомодернизма естетизација књижевног стварања, која је била главно надахнуће, али и најважнија тековина српске модерне, и модернизма и авангарде између два светска рата, постаје све снажнији еволутивни подстицај и доминантни чинилац конзистенције и континуитета српске књижевности у њеном укупном развоју и трајању.

Све већи обим књижевне продукције током педесетих и шездесетих година 20. века прати и подизање квалитета књижевноуметничког дискурса, не мање и критике и науке о књижевности, које такође суделују у матици књижевне еволуције, што су главна својства епохе неомодернизма. Та матица постаје све ширира, па самим тим и наизглед мирнија, али је динамичност развојног процеса све већа, само што еволутивни процес не протиче у поетичким конфронтацијама и дивергенцији, већ у разноврсним упоредним трагањима, наравно, и у свакојаким интерференцијама и прожимањима, да би се у тој тихој еволуцији, у обиљу иновација и промена, издвајали и смењивали различити еволутивни искораци и продори све до краја неомодернистичке епохе крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година.

*Екслицијна књижевнокритичка поетика*  
*Марка Недића*

Један иновацијски искорак у књижевној критици чини група млађих критичара 1973. Године објављујући зборник програмских текстова под насловом *Нова критичка одређења*. Поред Бранка Поповића, Александра Петрова, Ђорђија Вуковића, Љубише Јеремића, Милана Комненића и других, у тој групи је и Марко Недић чији текст носи наслов „Књижевно дело и књижевна критика“. Појава овог зборника сведочи о још једној иновацији теоријске провенијенције у еволуцији српске књижевности, после низа сличних подстицаја који су стигли са неколико страна, однемачке феноменологије, руског формализма и англоамеричке нове критике, да би тада, дакле, почетком седамдесетих година, преимућство добио француски структурализам. У свом програмском тексту Недић говори о књижевној критици и издваја проблем њеног односа према књижевном делу, који покушава да што подробније теоријски осветли полазећи управо од структуралистичке поетике, посебно, од структуралистичког дефинисања књижевног дела као сложене, у себи довољно кохерентне творевине – структуре. Јасна је и Недићева намера да пише о томе како се пракса књижевнокритичког вредновања може унапредити и подићи на виши ниво, а у склопу еволутивних процеса. Свој одговор он заснива на идеји о одвојености и самосталности књижевног дела у односу према књижевној критици, која, дакле, треба да потпуно уважи ту самосталност када га оцењује. Можда се у овој идеји може препознати траг Недићевог списатељског искуства о потреби да критика ни на који начин не нарушава дело, да га не кривотвори и не тумачи произвољно, већ треба да у пуној мери уважава његову целивост и довршеност, али ту идеју он истиче управо књижевнокритички, то јест, као битно својство критике и знак њеног посебног квалитета.

Теоријску аргументацију ове идеје Недић не развија строго структуралистички, већ у еклектичкој примени, што се огледа најпре у конкретизацији начелне самосталности књижевног дела, пре свега, издвајањем тематско-садржинског слоја, а затим и у дефиницији књижевног дела, које је „јединствен и у облику довршен израз човекове тежње ка стваралачком и језичком дефинисању индивидуалног духовног света“, и које, у тематском и садржинском погледу, настаје као независан и „од књижевне критике неусловљен реалитет“ (Недић 1993: 7). Дакле, према Недићевом мишљењу, књижевно дело јесте јединствено и довршено у свом облику, али је, у укупности својој, израз нечега, а не самостална структура. Прихватајући структуралистички концепт, Недић не напушта модерно учење о уметности као изразу човекове субјективности („индиви-

дуалног духовног света“), тачније речено, он идеју структуре примењује на подлози модерне поезике изражавања човекове субјективности.

Књижевно дело је плод стваралачке свести и имагинације, а књижевна критика је феномен критичке свести и критичке имагинације. Књижевно дело се појављује у празном, боље рећи, у отвореном простору који се налази између два недефинисана и неокончана феномена, између стваралачког духа, на једној страни, и стварности, на другој. Дело настаје ослањајући се на могућности и првог и другог појавног облика света, али кад настане, дакле, у свом коначном, односно, интенционалном смислу, оно је независно и од стваралачке свести и од стварности, оно прераста из могућности у остварење, у конкретан уметнички језички облик и при томе губи највећи број својстава која су га условила, тако да се издваја „и од стварности и од субјективне свести“, оно је одвојено, изгнано и од једне и од друге. „Оно се издваја из конкретног света и конкретног духа да би их на новој основи и на нов начин поново формирало у новом облику“ (Недић 1993: 9). У односу на стварност и на стваралачку свест које су га условиле, уметничко дело је „дато у одређеном облику једном за свагда“, и у даљем постојању не зависи више од њих. „Оно је у изгнанству из којег повратак нема.“ У својим унутрашњим формалним и морфолошким односима књижевно дело је неизмењиво и постоји „у неограниченом миру свог ограниченог и дефинисаног облика“ и управо „у том односу и у том моменту отвара се оптимална могућност књижевној критици“.

Ту творевину насталу по властитим законима експресије и затворену у себе и свој унутрашњи облик, неизмењив у односу на услове и стварности и стваралачке свести, књижевна критика „преноси у форму неокончаног дискурзивног језичког и мисаоног тока“, дакле, враћа у зону неисцрпне стварности и неисцрпне стваралачке свести. То се може чинити јер у уметничком делу „увек постоји могућност да се на нов начин и из нове духовне и критичке перспективе појмовно дефинише и семантички одреди посматрани књижевни предмет да би се књижевно дело на тај начин приближило свом оптималном уметничком, културном и егзистенцијалном смислу и значењу“ (Недић 1993: 11).

Али битно је то што у књижевном делу добија се могућност, коју критичка свест и користи, да испред себе нема више неизмерну и неисцрпну стварност, већ изведену форму стварности, која се отела и од стварности и од појединачне свести као начина појављивања света, и окончала се у новом појединачном, неизмењивом и непоновљивом духовном, односно језичком облику, који, међутим „изнова може да живи и постоји управо захваљујући рађању све нових значења и вредности које се откривају при сваком поновном сусрету критичке свести са непоновљивошћу његовог облика“.

Разлика између стваралачке свести и критичке свести проистиче из околности да књижевно дело не зависи од друге стварности јер се одвојило од ње, а дело књижевне критике, „и у настајању и у коначном облику, увек се односи на другу стварност, на стварност књижевног дела, и на све оно што, од поља језика до поља различитих слојева значења и општег смисла, поседује једно књижевно дело“ (Недић 1993: 13). Та упућеност критике на књижевно дело битно „одређује основни појам критике, њену садржину, особину и функцију“. Тиме Недић стиже до коначног одговора на питање о односу критике и дела: док је књижевно дело неусловљено критиком, дотле је, томе насупрот, критика чврсто везана за књижевно дело.

Настављајући теоријску разраду овог односа, Недић прелази на нову тему, тему неисцрпивости семантичког потенцијала књижевног дела у његовим новим потврђивањима „кроз историју и време, и кроз нове субјекте и нове критичке перспективе“, што делу „поново пружа могућност новог постојања, односно, стварног новог значења и трајног деловања у времену и у књижевној историји“ (Недић 1993: 11–12). Недић не губи из вида, но подсећа на то да услови под којима се књижевно дело потврђује у свом новом постојању „друкчији су од услова који су иницирали његов настанак и његово деловање и значење у актуалном времену“ (Недић 1993: 12). Због тога се и мења однос између књижевног дела и критике. Јер ако дело настаје на потпуно самосвојан начин, па тако и независно од књижевне критике; ако је после настанка потпуно одвојено и од ствараоца и од стварности у којој је настало и у којој је покренуто, оно у свом будућем постојању у времену, у свом трајању у књижевној свести и у доживљају одређене епохе, такође и у књижевној историји „неодвојиво је засвагда од књижевне критике“ (Недић 1993: 13). У том новом постојању књижевно дело није више независно од књижевне критике, но га она и те како одређује, што значи да њихов однос постаје однос најјачег међусобног условљавања. А то је тако зато што књижевна критика има моћ да књижевно дело представи као потпуно индивидуалну пројекцију стваралачке имагинације и то тако да „открије она егзистенцијална значења и стварне уметничке вредности који оправдавају њено настајање и трајање, коначно, да је испита и да протумачи већину њених тематско-садржинских и семантичких облика и односа, да би тек тада могла показати њену појавну и њену уметничку непоновљивост“ (Недић 1993: 13–14).

Добијајући улогу тумача без којег је незамисливо постојање књижевног дела у времену, књижевна критика не добија право да поништава било шта од његове првобитне самосталности као да је никада није било, већ управо критика открива његове унутрашње принципе и унутрашњу

интенцију књижевног рукописа. То преиспитивање се врши тако што се у критичком поступку ти унутрашњи принципи откривају у самом делу, а не независно од њега, онако како су се „формирали у облику и у међусобним односима које је захтевала и омогућавала експресија језика и индивидуално осећање за њу а никако посебни и независни ванкњижевни разлози којима би књижевни облик био само једно од средстава посредног функционисања“. На основу тога Недић изводи своју дефиницију књижевне критике и каже: „Књижевна критика испитује дакле оно што у књижевном тексту постоји као књижевна чињеница и књижевна релација“ (Недић 1993: 14).

И не само то, у међуодносу књижевног дела и књижевне критике и она располаже својом формом тако да „њен замах и њена форма не подређују се“ испитиваном делу. Критичка имагинација подразумева, то јест, пре испитивања „предосећа постојање и меру стварних уметничких вредности у књижевном тексту“ (Недић 1993: 14). То значи да критичка имагинација укључује и стваралачке чинове, и да своје испитивање књижевног дела материјализује и транспонује према одређеним стваралачким принципима примереним донекле и делу које испитује. У томе се „наговештава и могућна предност“ критичке имагинације „над одговарајућим делом стваралачке имагинације“. Из тога проистиче и следећи резултат критичког преиспитивања књижевног дела:

Док је текст испитивања остао сам и неизменљив, без обзира што је значењем суштински неисцрпан, дотле критички текст о њему може да се мења и развија у безброј варијанти, и да га увек наново и релевантно објашњава. Зато критика није у свом деловању ограничена само на један приступ књижевном тексту, јер је и овај неограничен у могућним семантичким референцама и односима, у различитим варијацијама и различитим облицима и перспективама тумачења света, и зато тешко сводљив на само једну критичку интерпретацију (Недић 1993: 15).

Из оваквог рашчлањавања и конкретизовања динамичног односа књижевног дела и критике Недић изводи још неколико импликација. Пре свега, ту је упозорење да „дух који сазнаје дело један је“ и да пред релативном неизмерношћу књижевног текста, врши свој избор перспективе и усмерености испитивања, чиме нужно ограничава посматрано дело. Али то је само релативно и привремено ограничење које је условљено, па онда и оправдано,

потребом критике да се посматрано дело што је могуће више приближи стваралачким, духовним и егзистенцијалним принципима и релацијама којима је иницирано. Свако наредно испитивање и тумачење означаваће

зато корак ближе ка јединственом функционисању тих принципа и релација у оквирима критичког облика и језика (Недић 1993: 15–16).

После овог усклађивања стваралачке и критичке имагинације, Недић износи и једну нову потешкоћу која проистиче из околности да велики број књижевних дела садржи у себи не само мноштво момената различитог вредносног и семантичког нивоа, који јесу у складу са целином књижевног облика, већ „истовремено и низ елемената који су у стварној или привидној супротности са унутрашњом кохеренцијом и повезаношћу посматране целине“ из чега следи и начелно упозорење да „свако књижевно дело може се критичким говором у исти мах и афирмисати и оспоравати“.

Иако истиче ову импликацију, Недић не инсистира на томе, већ каже да модерна критика са разлогом не форсира ову могућност. Осим тога, Недић није склон негативној критици, коју сматра деструктивном, и подсећа на то да модерна критичка свест има могућност да „види у тексту и оно што у њему, мање у облику а много више у значењу и смислу, постоји и као могућност његовог даљег семантичког или тематског развијања и ширења“. Тиме књижевна критика превазилази формалну дефинисаност и морфолошку довршеност књижевног дела, па такво дело мења и у облику и у значењу „и на неочекиван начин проналази нови смер његовог трајања и нову могућност умножавања његовог смисла“. Када критика показује грешке и недостатке латентно савршеног, односно, недовршеног књижевног текста, она то не треба да чини да би га „на његову штету упоређивала са другим делима, већ да би лакше уочила и истакла, управо оне уметничке домете и односе у њему који су се могли кретати према свом оптималном а неоствареном изражајном семантичком виду“ (Недић 1993: 16–17).

Када књижевна критика учита у „празни или отворени простор“ недовршеног књижевног текста његове неостварене а наговештене облике и значења, онда она отвара себи „још један ниво властитог говора о књижевном феномену“. А разматрајући такав хипотетички, а не стварни књижевни текст, и испуњавајући га адекватном садржином, књижевна критика потврђује своју критичку имагинацију и тиме се приближава есејистичком облику и стваралачкој пројекцији свога критичког текста, што је њен нови квалитет. Тиме критика „индиректно улази у празни простор хипотетичке стварности који тек треба испунити књижевним значењима и она ту могућност данас максимално користи“. У томе Недић налази још једну од предности данашње књижевне критике захваљујући којој се умножавају њене унутрашње перспективе и поступци.

Овим приближавањем критике стваралаштву, толико да се готово изједанчује са њим, књижевна критика не губи основна својства – потребу за анализирањем и тумачењем књижевног текста на индивидуалан начин, већ напротив, знатно их појачава. Извођењем књижевне критике на пут стваралачког тумачења и стваралачке афирмације властите имажинације Недић употпуњује своју дефиницију нове књижевне критике, што није ништа друго до поетичко програмско опредељење овог критичара, то јест, програм унапређења књижевне критике, чије је суштинско обележје потреба за анализом и тумачењем књижевног текста.

Свој поетички програм иновирања књижевне критике Недић ствара еkleктички комбинујући неке структуралистичке дефиниције са феноменолошким и формалистичким, не одбацујући ни традиционалистичко наслеђе, на пример идеју о књижевном делу као експресији (изразу). Његов покушај иновирања књижевнокритичке мисли и праксе новим поетичким концептима се не састоји ни у увођењу, ни у строгој примени, ни у критичком преиспитивању структурализма или неког другог поетичког концепта или метода, као што су то чинили неки други наши критичари, а најамбициозније Никола Милошевић, већ у томе што је помоћу различитих теоријских инструмената успео да теоријски образложи неке од могућности развоја критике, а и то у хоризонту водећих еволутивних процеса, то јест, иновација у српској књижевности почетком седамдесетих година прошлог века. Теоријска достигнућа и инструменте структурализма и других филозофских и теоријских концепата и учења Недић примењује на начин који му омогућује да поетички артикулише свој програм нове критичарске праксе и при томе стиже до одређеног нивоа конкретизације аналитичких и сазнајних потенцијала преузетих метода и инструмената. Израз „структура“, на пример, Недић користи у општем значењу, не тако да означи целину једног књижевног дела, већ најопштије поимање, па тако каже „књижевна структура“, итд. То се показује довољним да теоријски образложи свој програм нове књижевнокритичарске праксе.

Тај свој поетички програм нове критике Недић ствара еkleктички, и то комбинацијом различитих теоријских идеја, концепата, приступа, метода, не само модерних, као што су структуралистички, формалистички, феноменолошки и други, већ и оних традиционалних. Али највећу меру иновативности свога приступа Недић дугује идеји о самосталности и довршености књижевних феномена, односно, појму структуре, зато што су ти структуралистички подстицаји, у том тренутку, код нас носили у себи несумњив еволутивни потенцијал. Захваљујући појмовима, идејама и начелима структурализма водећи наши критичари, међу њима и Недић, успели су да и те како оснаже главни ток књижевне ево-



луције све непосреднијом и подробнијом конкретизацијом уметничких значења нове књижевне продукције и све већим уважавањем естетског елемента у новим књижевним делима и естетичких мерила при вредновању тих дела. Од свих елемената и аспеката актуелне књижевне продукције, Недић и други наши критичари структуралистичког усмерења стављају у први план уметнички аспект, чиме не само да одржавају континуитет књижевне еволуције утемељене на начелу аутономије и естетизације књижевности, већ још више оснажују то усмерење. Структуралистичким појмовима и методима наших критичара критички поступак се усредсређује, преваходно, на књижевне чињенице и књижевне релације, дакле, на пут конкретизације уметничких значења, ка њиховој непосредној идентификацији и афирмацији. Тиме су књижевни критичари утицали на то да у књижевном животу, у новој књижевној продукцији, естетско начело постаје све важније, уједно, и све разуђеније. Недићев удео у овом доприносу наше књижевне критике састоји се у поетичкој разради и аргументацији тог еволутивног усмерења и у инсистирању на конкретности и поузданости књижевнокритичког вредновања.

### *Недићева критика критике*

Када се бави критиком критике, када оцењује књижевнокритичке текстове појединих критичара и домете наше књижевне критике, а то чини више но многи други, Недић највећу пажњу посвећује управо методу, односно, приступу који критичар примењује. Преко својстава критичаревог приступа Недић најпотпуније открива шта тај критичар успева да каже о делу које оцењује, а још је важније како конкретизује уметничка значења испитиваног дела. Главни предмет Недићеве анализе неког књижевнокритичког текста је – критичарев метод, а главно мерило није исправност критичаревог суда, већ мера конкретности коју постигне у описивању и тумачењу уметничких значења. Према Недићевом мишљењу, главна предност ондашње наше књижевне критике састоји се у њеној теоријској и методолошкој заснованости и надмоћи те врсте, у односу на претходну књижевнокритичку праксу, која је подостала догонала импресионизму и позитивизму.

Ипак, Недић се није посебно бавио појединим методима критике, нити њиховим поетичким претпоставкама, ни могућностима примена; али их има у виду, а некад и помиње, и то као битан елеменат, често и крунски аргумент у свом описивању и вредновању. Такође, сматра да је разноврсност метода у савременој критици њена велика предност и знак њене развијености. Неће се устезати од тога да издвоји оне критичке методе, односно, погледе (приступе) које сматра најзначајнијим у том тре-

нутку и означава их називима којим се означавају поетички и програмски правци. Најпровокативнији и најпродуктивнији су формализам, структурализам и семиотичко испитивање књижевности. Осим изазовности и продуктивности, њихове главне предности су утолико веће уколико су модернији и теоријски заснованији у третирању композиционих, језичких и семантичких особености и функција књижевног текста.

Ако Недић на овај начин говори о критичким методама, које, иначе, сматра кључним елементом и чиниоцем књижевне критике, онда се у тој околности може видети који је то главни елемент или порив његовог критичарског деловања. Иако се стално позива на теоријске основе критике, ипак његова вокација није теорија, ни нека одређена теорија било књижевности, било критике, већ нешто друго. Уместо теоријске оригиналности, подстицајности, разрађености, доследности и осталих теоријских квалитета, Недић даје предност оним теоријским идејама и концепцијама које највише унапређују књижевну критику и књижевност, оним које проналазе нове могућности књижевне креације и критике, то јест, које имају еволутивну предност, способност иновације књижевне креације. Према томе, дакле, Недићева критичарска предилекција, у својој основи, није ни критичарске ни теоријске природе, већ превасходно стваралачке, јер он даје предност ономе што у том тренутку отвара нове могућности стварања, што, дакле, иновира књижевно стварање, макар и не произлазило из одређеног теоријског и критичког начела. Недић се опредељује за структурализам, формализам и семиотику, не због њихове теоријске или критичке кохерентности, већ због тога што су подстицајније за развој књижевне креације, а то у овом случају значи да су подстицајни за нове домете у процесу естетизације књижевне праксе.

На пример, у скици за портрет Ђорђија Вуковића, једног од припадника „млађе групе београдских критичара“, у чијем кругу је и сам деловао, Недић говори са благонаклоношћу о Вуковићевом устезању да саопшти теоријске и методолошке основе свога критичарског приступа. Вуковићеву скепсу „пред једним обликом дефинисања властитог критичарског рада, пред дефинисањем принципа и могућности своје критичке речи“ (Недић 1993: 186) Недић оправдава уважавајући разлог да би се критичар тиме унапред обавезао према „строго дефинисаним ставовима методолошко-теоријске природе који у његовој даљој критичарској активности могу у једном тренутку бити доведени у питање или чак оповргнути“.

У текстовима о критичару Божи Вукадиновићу Недић истиче једну његову предност над другим критичарима, а то је:

његов критички метод, ослобођен од свега формалног и нормативног, метод који није строго везан за одређени критички систем или школу, који дакле ипак не припада ни такозваној школи интерпретативне критике (како би се по наслову његових двеју есејистичких књига дало закључити)... нити припада до краја било којој критичкој 'школи' и њеним методолошким условностима и ограничењима (Недић 1993: 167–168).

Вукадиновићев метод, ако и јесте метод интерпретације, више је од метода, више од интерпретације, јер је „слободно, неспутано индивидуално тумачење књижевног текста и свих његових или највећег броја његових кључних доминанти и референција, тумачење у којем су многи елементи модерне критике, тематске, психоаналитичке, структуралистичке, стилистичке, феноменолошке, лингвистичке и других, много више осећају као нужан претекст слободном критичком прилазу тексту, него строго усмерена критичка методологија“. Врлина Вукадиновићеве интерпретативне критике, која јесте интерпретација у ширем смислу, огледа се у томе што се она „лако упућује и изван текста, изван структуре и 'метода' и захвата широко поље културолошких, књижевно-историјских, психолошких, друштвених, па и идеолошких асоцијација и закључака ако су они наговештени и исказани у тумаченом делу“. Наравно, Недић подсећа на то да Вукадиновићеве интерпретације „ни у аналитичком суду не заостају за тумачењима представника затворених критичких система“ интерпретације.

А Вукадиновићеве предности над њима су вишеструке. Најпре у томе што се он интересује за све што је иновација, необичност, оригиналност и експеримент, јер нове облике и нова значења књижевног дискурса сматра кључним условом књижевне еволуције, чија суштинска функција и јесте у новом стварању. Своју „радозналост и потребу за новим, за револуционарним и субверзивним у књижевности, у поезији, Божо Вукадиновић исказује у сваком свом тексту посвећеном авантури иризике језика...“ (Недић: 169). Његове интерпретације јесу, доиста, критичке хеми-анализе, што је појам који он сам уводи у књижевну критику, објашњавајући да је то 'треће стање текста', 'једно међубиће текста, текст који се ту скрива', а што је недоступно другим врстама анализе, чак и структуралној лингвистици која га само наслућује. Књижевни текст има своју скривену, неразјашњиву природу која није експлицитно исказана речима већ је у међутексту структуре, а ту хемију међутекста открива интерпретативна критика која се удаљава од структуре и метода својим методом слободних асоцијација. Прави предмет и највећи изазов за своја тумачења Вукадиновић је нашао у књижевној фантастици, односно, у елементу фантастичног у књижевном тексту, поистовећујући

га са највишом инстанцом структуре приче, а фантастичну имагинацију са песничком имагинацијом. Увођењем интерпретације књижевног текста у феноменологију имагинације Вукадиновић стиже до крајње тачке у приближавању његовом скривеном, његовом тајном животу, што је по Недићевом поимању књижевне критике њен врхунац

Након оваквог разлагања интерпретативне методе Боже Вукадиновића, Недић изводи завршне оцене о овом критичару, и то тако што га смешта у два контекста, у контекст европске књижевнокритичке мисли и у контекст наше књижевне критике. Свој метод Вукадиновић не заноси на једном поетичком концепту, већ на многим, и то такошто осим тога што на својначин примењује одређене методе, он уважава и многе друге, а све према потребама и могућностима властите критичарске индивидуалности. По настојању да својим видљивим речима изрази и оне невидљиве, такође постојеће и делујуће нијансе, то јест, ону трећу страну текста, Вукадиновић је сродан француском критичару и тумачу поетике простора Гастону Башлару, том научнику и песнику истовремено, на кога се, можда, највише ослања, затим творцу психокритике Шарлу Морону, али ту су и остали представници француске нове критике Барт, Ришар, Рикер, Вебер, Старобински, Тодоров, Кристева, Гремас, па још и Леви Строс и Јакобсон, најзад и семиотичар Лотман. А у дубљем наслеђу теоријске мисли, које Вукадиновић такође баштини, налазе се и класици психоанализе Фројд и Јунг.

У контексту српске књижевне критике Недић повезује Вукадиновића са онима старијим од њега, од Зорана Мишића и Радомира Константиновића до Зорана Глушчевића и Мухарема Первића, и са онима који су млађи од њега, од Милана Комненића и Јовице Аћина до Ђорђија Вуковића и Србе Игњатовића, „чија критичка имагинација у извесној мери или у знатној мери кореспондира са критичком имагинацијом Боже Вукадиновића“. На тај начин Недић стиже, дакле, не само до генерације критичара којој и сам припада, већ и до феномена „критичке имагинације“ која повезује све ове критичаре, и наше и европске, а која је главни стваралачки принцип критике, као што је то песничка и фантастичка имагинација у домену књижевноуметничког стварања. Стваралачка имагинација је главни чинилац зато што омогућује развој савремене књижевности.

Анализу и вредновање књижевнокритичких текстова савремених критичара Недић врши усредсређујући се на она својства и оне квалитете критичарске праксе које сматра најзначајнијим у еволутивном смислу и за развој критике и за развој књижевности и зато је његова критика критике била, истовремено, трагање и артикулација за новом књижевном критиком, или како он каже „критиком новог стила“, пре свега, њених

поетичких основа и опредељења. Иако га је највише привукао зов нових теоријских учења и метода, чије је идеје, појмове и инструменте радо примењивао у својим текстовима, Недић је ипак изнад њих стављао зов креације, коју је поистовећивао са иновацијом, необичношћу, оригиналношћу и експериментом, и сматрао најважнијим чиниоцима и у књижевној критици и оним што критику и књижевност повезује и спаја.

*Недићево вредновање актуелне  
књижевноуметничке продукције*

Тумачење и вредновање новостворених књижевних дела, што је први и неутуђиви задатак критике, Недић не врши ни спонтано, ни импровизовано, већ на основу одређене поетичке и методолошке основе коју је, као што смо видели, потрудио се и да изложи у својим метаакритичким текстовима. У тим текстовима се види да је понајјачи подстицај нашао у структуралистичким идејама и да је био склон еклектичком теоријском заснивању књижевне критике и комбиновању метода и приступа. Он је структурализам прихватио као у том тренутку најјачи еволутивни подстицај за књижевно стварање, а не као књижевнотеоријски правац и систем тумачења и сазнавања књижевности, те га и није примењивао строго и доследно, то јест, ради што веће примене и развоја њега самог, већу комбинацији са другим теоријским учењима и идејама, јер је то подстицајније за развој и књижевног стварања и књижевне критике. Отворено је истицао предности модерних поетичких приступа и идеја који омогућују подробније тумачење специфичних уметничких значења и унутрашњих елемената и слојева књижевних дела, као што је структуралистички приступ, кога не одваја од формалистичког, феноменолошког, семиотичког и психоаналитичког. А у Недићевој пракси вредновања књижевних дела наших писаца, види се да је тај број и спој поетичких концепата и приступа још већи, и не само то, већ да обухвата и најстарије као што су позитивистички концепт тумачења књижевности и заснивања науке о књижевности. По томе се Недић разликује од оних наших критичара и теоретичара који су инсистирали на што строжијем тумачењу и примени структурализма, као на пример, Никола Милошевић, који је врло брзо стигао и до врло подробне критике структурализма, поготово, критике теоријских и методолошких импликација, односно, контрадикција и потешкоћа са којима су творци структурализма теже излазили на крај.

Као што се и залагао у својим теоријским и метаакритичким текстовима за то, Недић је, дакле, и своју књижевнокритичку праксу, коју је утемељио на начелима књижевне поетике и методологије, засновао

на комбинацији приступа и метода. У тој комбинацији структуралистичка поетика има улогу највећег изазова, највеће иновације, али је Недић свој приступ поставио много шире од структурализма, ослањајући се много више на феноменолошки или на традиционални позитивистички, односно, еклектички метод. У својим критикама савремене књижевне продукције Недић се трудио да постигне што већу конкретизацију уметничких значења, али и да што потпуније и свестраније, па самим тим и што објективније осветли књижевно дело, да повеже књижевноуметнички текст са његовим ширим контекстом. Зато су његове критике аналитичке и синтетичке истовремено. Комбиновању различитих метода остао је привржен све време свога критичарског рада развијајући свој властити еклектички књижевнокритички приступ који примењује равнајући се према делу које тумачи и оцењује, али и према својим критичарским проценама еволутивних процеса у ширем књижевном и друштвено-историјском контексту. При томе се више ослањао на поуздана и објективна аналитичка средства, тумачења и процене, него на неочекиване излете критичке имагинације у „празан простор“ стварности, чему је у својим метакритичким текстовима давао предност.

Један од писаца о којима је Недић највише писао јесте Мирослав Јосић Вишњић који је улазио у књижевност у исто време кад и он: крајем шездесетих година, исто тако са отвореним новаторским амбицијама и потенцијалима. Тај свој рад Недић је крунисао студијом портретом овог писца под насловом *Проза и њојшика Мирослава Јосића Вишњића*, у којој је и највише развио свој књижевнокритички приступ и метод. Када своје тумачење и вредновање дела једног савременог писца развије до највеће обухватности, као што је то случај овде, онда се види да је Недићев књижевнокритички приступ избалансиран спој критичких и научних метода, то јест, и вредновања и сазнавања књижевноуметничког текста.

Недић користи многе од потврђених и стандардних метода и средстава књижевнонаучног истраживања, на пример, проверене инструменте позитивистичког метода. Он, рецимо, и те како уважава хронолошки аспект и своје истраживање поставља у временски оквир, пратећи хронолошки редослед настанка појединих дела. На тај начин добија општије схематизације које говоре о развојном луку Јосићевог књижевног стварања. Али то није традиционалистички позитивистичко-еволуционистички, већ један модернији, више структурално-генетички приступ. Затим, основна јединица у Недићевој анализи је појединачно књижевно дело, многи његови аспекти, од тематике и садржине, стила и језика, морфолошких и семантичких елемената и слојева, до форме и структуре, што су све битни чиниоци уметничког потенцијала и домета у једном књижевном опусу. Али ни те елементе и својства дела

не посматра синхронијски, већ и у одговарајућој дијахронији. Може се рећи да при томе превагу добијају два еволутивна контекста која Недић подробније оцртава, то јест, у склопу генезе пишневог опуса, уопредо с тим, и у склопу развоја савремене српске књижевности, при чему највећу тежину добијају, пре свега, књижевни чиниоци, а не толико друштвено-историјски или идеолошко-политички чиниоци, и то не само на начин просте реконструкције неког минулог тренутка или стања, већ уважавајући и „рад времена“, то јест, најважније исходе књижевно-ево-лутивног процеса, и релеванције тих исхода на нивоу савремене српске књижевности.

Може се рећи да Недић у свом сазнавању Јосићевог књижевног опуса посвећује највећу пажњу доминантним поетичким и уметничким својствима појединих дела тога опуса тежећи, дакле, више ка подробнијим анализама и синтетичким оценама, него неким изненађујућим парцијалним увидима или једностраним закључцима. У Јосићевом портрету Недић извлачи у први план оне елементе и својства којима се Јосић посебно издвајао и афирмисао у савременој књижевној продукцији. Према Недићевом мишљењу, пресудна су два Јосићева својства: најпре, као почетни импулс и доминантно уметничко надахнуће, пишнева склоност ка поетској артикулацији наравије, то јест, лиризацији прозе, али истовремено и пишнево стално усложњавање и обогаћивање свога стварања новим елементима, захваљујући чему се Јосићево писање претвара у стално трагање и свакојачко иновирање уметничке интерпретације стварности. И једно и друго Јосић остварује у духу модернистичког ослобађања од једнозначно схваћеног миметичког представљања стварности, и релативизовања наративне слике света у врло сложеној и развијеној уметничкој стилизацији, али и не мање наглашеној и ефектној.

Оцену о сложености Јосићеве наравије, која, дакле, укључује поред лирских квалитета (емотивности, ритмичности) и многе друге, па и опречне елементе, по начелима поетике такозваног високог модернизма, то јест, деконструкције и постмодернизма. Отуд у Јосићевој прози једни поред других стоје елементи и фактографског и фикционалног наративног дискурса, а барокну бујност фразе прате фрагментарност и деконструкција осталих елемената и наративних јединица.

Ова своја запажања и оцене о тематско-садржинским, формално-структурним аспектима Јосићеве прозе Недић убедљиво образлаже подсећајући на књижевно-ево-лутивни контекст у коме овај писац ствара, пре свега, онај у коме почиње своју списатељску авантуру. То је период нових поетичких и обликотворних промена у српској књижевности између 1965. и 1975. године, које су имале карактер побуне, односно, спонтаног супротстављања ономе што је била развила претходна гене-

рација иноватора између 1960. и 1965. године: Борислав Пекић, Павле Угринов, Данило Киш, Бранимир Шћепановић, Мирко Ковач, Филип Давид. За разлику од њих, који су били кренули ка симболичко-поетској поетици и пракси обликовања, тада млади ствараоци Јосићеве генерације, пре свега, Видосав Стевановић, Милисав Савић, али и нешто старији Драгослав Михаиловић, Живојин Павловић, Александар Тишма и Слободан Селенић, праве одлучан заокрет ка „укључивању“ у прозу непосредне препознатљиве стварности савременог тренутка, са свим противречностима друштвене и етичке природе, и грађењу слике света према постојећим моделима, то јест, са књижевним јунацима изграђеним према стварним моделима, и у језичкој стилизацији према аутентичном говорном идиому. Већ тада, како Недић уочава и истиче, Јосић који заговара поетику стварносне прозе, не примењује ту поетику нimalо једнострано, већ води рачуна и о форми и стилу својих приповедака и романа и показује наглашену стваралачку инвентивност, и уместо поетичке једностраности, показује приличну разноврсност уметничких поступака и ефеката.

Недић се усредсређује понајвише на поетичке и еволутивне промене, било у стварању самог Јосића, било у књижевноисторијским процесима, али није склон томе да пренагласи значај промена, издвајањем оних већих, које би означавале велике преокрете и скокове у развоју, већ томе да што већи број промена уведе у разматрање, да их повеже са другим својствима и тим повезивањем релативизује њихов значај на меру коју добијају у целини ширих еволутивних токова и пракси обликовања како би се постигла равнотежа између чинилаца јединства и континуитета и чинилаца промена и иновативних обогаћивања. Уместо о преломним тренуцима и наглим еволутивним искорацима и стваралачким продорима, Недић више говори о развојним фазама које разликује према нивовима својстава и еволутивних чинилаца. Тако ће у Јосићевом књижевном стварању разликовати не само неколико фаза (рану и каснију), већ начинити и неколико типолошких подела пишевог опуса према тематским, садржинским, стилско-језичким и другим својствима, поетичким доминантама, развојним променама итд.

Најкрупније схематизације и закључивања својих анализа Недић усмерава према дефинисању Јосићеве стваралачке и уметничке индивидуалности, то јест, оним пишевим настојањима и оним својствима његових дела којима он индивидуализује своју уметничку интерпретацију стварности. Јосић то никад не чини на једноставан и једнозначан начин, већ друкчије у сваком делу, често у приличним противречностима, али увек постиже пуну меру самосвојности. Недић издваја најпре поетски, односно, лирски елеменат у Јосићевој прози, који посебно обележава



дела из раније фазе, али остаје једна од понајважнијих константи те прозе и касније. Истовремено, Јосић снажно развија и стварносни елемент у наративној слици света, којим такође индивидуализује своју прозу од почетка па све до најновијих дела, и то у разним конкретизацијама тог елемента, од натуралистичких појединости, сирове документарности, разних сведочења и животних искустава, до најзначајнијих догађаја из националне прошлости или преломних збивања у савремености. Несумњива је Јосићева врлина у томе што су код њега увек чињенице стварности „подређене логици књижевног текста“, а у складу са пишчевим изузетним осећајем за „проширено естетско значење језика“, којим се обликује наративни дискурс. У Јосићевој прози поетско и стварносно се прожимају као да немају ништа опречно у себи, уз то, он успева да из њиховог парадоксалног контрастирања извуче најснажније уметничке ефекте, односно, пуну меру уметничке сугестивности. Писац то постиже одустајући од линеарне и хронолошке композиције наративне структуре, коју организује на мозаичком принципу.

Најопштијим схематизацијама Недић уочава да Јосић својом поетски интонираном, али и тематски и формално-структурно веома разноврсном прозом, успева и да мајсторски дочара сву снагу, разноликост и богатство живота и да, с друге стране, парадоксалним контрастима и прожимањима елемената којима гради своју слику света, постигне несумњиво јединство естетских ефеката. У томе је основа високе уметничке вредности Јосићевих дела, коју му је критика од почетка признавала. Оцене о уметничком домету Јосићеве прозе Недић, углавном, не проблематизује, али своје сазнавање и тумачење те прозе обликује тако да оно изгледа као убедљива аргументација прворазредног пишчевог мајсторства и високе уметничке вредности његових дела.

### *Недићева књижевноисторијска истраживања*

Успон модерне књижевнотеоријске и критичке мисли, која постаје све јачи чинилац књижевне еволуције, утицао је и на обанвљање интересовања за целокупно наслеђе српске књижевности, што ће већ шездесетих година XX века прерасти у сложен просец књижевнокритичког преиспитивања и ревалоризација наше књижевне традиције. Неће то бити само преиспитивање већ и ревитализација, па ће захваљујући томе књижевно наслеђе деловати подстицајно и на нову књижевну продукцију. То ће бити уједно добар разлог да се и књижевни критичари огледају у тумачењу и вредновању књижевних дела ранијих епоха, а Марко Недић је један од оних критичара који то ради од самог почетка свога деловања, то јест, он је и историчар књижевности и књижевни

критичар. У свом раду Недић повезује књижевну критику и књижевну историју као две комплементарне дисциплине. И једна и друга су део науке о књижевности, и мада се разликују по предмету којим се баве, па утолико и по методу, оне се не искључују, већ напротив могу да се међусобно допуњују, и то веома конструктивно, тако да једна другој подижу квалитет. Књижевноисторијско тумачење је потпуније уколико је и вредновање књижевне традиције, а књижевнокритичко вредновање је потпуније уколико се новостворена дела тумаче у одмеравању са делима ранијих епоха. Комплементарност критике и књижевне историје је несумњива, а конкретни допунски удео може бити већи или мањи, зависно од предмета који се испитује, али и од онога ко то испитивање врши.

У својим књижевноисторијским истраживањима Недић се бавио делима, писцима и другим темама из историје нове српске књижевности, више онима који су ближи савременом добу, а исто тако, више онима који су већи изазов, било због раније недовољне рецепције, било због појачане актуелности и подстицајности. У *Маџији њоетске прозе* (1972) испитивао је књижевни опус Растка Петровића, једног од најзначајнијих писаца наше модерничке књижевности између два светска рата и једног од највећих експериментатора и новатора међу нашим писцима. За едицију *Српска књижевна критика* приредио је и написао предговор за том о књижевнокритичком и поетичком доприносу наших песника и прозних писаца у доба модернизма и авангарде. Својим предговором „Српски писци између два рата као критичари“ описао је еволутивни контекст и поетичке иновације које су наши авангардни писци начинили у књижевним манифестима и другим програмским и књижевнокритичким текстовима. Недић издваја њихове главне поетичке теме и одговоре, као што су тема аутономности уметничког дела, тема новог, непосредног изражавања „стварности и нове животне осећајности“, тема улоге књижевне критике у еволуцији књижевности. Недић је извршио и класификацију писаца критичара полазећи од хронолошког критеријума, али не само њега, већ узимајући у обзир и улогу коју су писци критичари одиграли: најпре групу оних који су се огласили пре Првог светског рата, почев од Станислава Винавера, Милоша Црњанског, Тодора Манојловића, Иве Андрића, нешто старијег Светислава Стефановића, па до Ранка Младеновића, Сибе Миличића, Растка Петровића, затим групу оних који су наступили после рата: Љубомир Мицић, Драган Алексић, Раде Драинац, Бошко Токин, Милан Дединац, Марко Ристић, Душан Матић, Ристо Ратковић, Божидар Ковачевић, Момчило Настасијевић. Поред тога, Недић говори и оним писцима, али и критичарима, који су показивали наклоност према авангардним струјањима, као што су Исидора Секулић, Милан Богдановић, Бранко Лазаревић, Сима Пан-

дуровић, па чак и оне који су ту наклоност имали само у почетку и само у понечему: на пример, Богдан Поповић и Слободан Јовановић.

Након општих схематизација о улози и значају писаца критичара Недић представља најзначајније међу њима, прегледом њихових поетичких и критичких текстова, и то М. Црњанског, Р. Петровића, И. Андрића, Т. Манојловића, М. Настасијевића, М. Кашанина, Р. Младеновића, Р. Ратковића, Р. Драинца, Љ. Мицића, Д. Алексића. Од оних који су се само спорадично бавили критиком, Недић издваја тројицу: Д. Васића, Б. Токина и Б. Ве Пољанског, које представља само кратким скицама.

Иако су неки од ових писаца критичарау понечему одступили од својих првобитних поетичких идеја, иако су свој пуни допринос развоју српске књижевности дали својим уметничким текстовима, ипак њихови критички текстови, осим што су интегрални део њиховог стваралаштва, незаобилазни су за тумачење и разумевање књижевноисторијских токова у српској књижевности између два светска рата – закључује Недић овај свој прилог о једном значајном сегменту наше књижевнокритичке и књижевнотеоријске традиције.

Највећи број својих радова из историје српске књижевности Недић је написао у форми огледа или студија о појединим писцима, делима, жанровима, часописима и другим књижевноисторијским појавама и темама. Више таквих прилога написао је о Р. Петровићу, М. Црњанском, М. Настасијевићу и Д. Васићу, дакле, о писцима чија су дела тек у то време, значи, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, а у случају Д. Васића тек деведесетих година, постала прворазредна чињеница књижевог живота, затим о Б. Станковићу, И. Андрићу, С. Матавуљу, В. Петровићу, И. Секулић, М. Глишићу, М. Ускоковићу и другима, који као најистакнутији писци претходних епоха добијају нова, модернија или много подробнија тумачења и доживљавају нову потврду високог уметничког домета. Такође, Недић се бавио и истраживањима мање проучених и мање запажених писаца и њихових дела, као што су Даница Марковић, Велимир Живојиновић Масука, Анђелко Крстић и други.

Може се рећи да Недић испитује поједине писце и дела, књижевне токове и друге феномене из историје српске књижевности не мењајући свој приступ, па ни методологију, ни основне поетичке идеје, ни мерила вредновања. У основи, он је изградио један кохерентан књижевнокритички приступ и метод, веома широко постављен, довољно теоријски, методолошки и вредносно дефинисан, који примењује доследно и зналачки, у свим својим активностима: и у вредновању савремене продукције, и у теоријским разрадама, и у критици критике, и у књижевноисторијским истраживањима. Недић је истовремено критичар и зналац савремене књижевности, њене поетике и еволуције, такође, и

историје српске књижевности, њеног наслеђа и главних еволутивних токова. Његови критички судови имају поуздану књижевноисторијску подлогу, то јест, хоризонт српске књижевности у целини, а исто тако и његова књижевноисторијска истраживања укључују не само савремену књижевнаучну апаратуру, већ и познавање савремене књижевно-уметничке продукције и њеног уметничког домета. Недић је критичар у чијем видокругу је целокупна српска књижевност, њен укупни поетички и књижевноеволутивни контекст, тако да он у сваком свом тексту, било да је то критика савременог књижевног остварења, критика критике, књижевноисторијско истраживање, или метакритичка артикулација, трага за релеванцијом те врсте, то јест, уважавањем и важењем у најширем контексту српске књижевности, и не само књижевности, већ укупне наше културе и цивилизације. Видљиво је и његово настојање да избегне једностраност и произвољност у својим анализама, судовима, тумачењима и закључцима. То је критичар који је постигао и јединство, и ширину, и уравнотеженост свога приступа, а такви су му и резултати, то јест, домети и доприноси. Недић је критичар еклектичке стваралачке вокације, а главни његови квалитети су књижевнокритичка и поетичка доследност, најшира књижевна и културолошка релеванција и метакритичка одмереност, то јест, самосвест. У еволутивном процесу савремене српске књижевности улога и место Марка Недића се може дефинисати припадањем неомодернистичком периоду, и то из средишње структуралистичке и почетне метакњижевне фазе, али и дугим критичарским трајањем, заправо, активном позицијом и конструктивним суделовањем и у следећим еволутивним периодима савремене књижевности, не само током постмодернистичких осамдестих година минулог века, већ и оних иреалистичких на прелазу два века, дакле, све до данас.

### Литература

Недић 1993: Марко, Недић, *Критика нової стилі*, Приштина – Горњи Милановац.

Stojan Đorđić

## LITERARY AND CRITICAL ACTIVITIES OF MARKO NEDIĆ

### Summary

Author examines literary and critical work of Marko Nedić who continually writes literary criticism, theory of criticism, meta-criticism, and history of Serbian literature for over four decades. Nedić has built a coherent literary and critical approach and method, widely set, fairly defined in terms of theory, method and value system, and he applies it with knowledge and consistency, in all of his critical work activities and evaluation of contemporary production, as well as in theoretical elaboration and meta-criticism, and research of literary history. Nedić is, at the same time, critic and expert in contemporary literature, its poetics and evolution, as well as the history of Serbian literature, its heritage and main evolutive courses. His critical evaluations are firmly based on literary and historical background, i.e. the horizon of Serbian literature in general. Nedić's literary and historical research includes not only contemporary literary and academic apparatus, but also knowledge on literary and artistic production and its artistic achievements. Nedić is a critic who observes whole Serbian literature, its total poetical and literary, and evaluative context, so that in each of his texts he searches for the relevance of that kind, i.e. for recognition and validity of the wide context of Serbian literature, and our entire culture and civilization. His effort to avoid one-sided and arbitrary attitudes in his analyses, judgements, interpretations and conclusions, is visible.

Nedić creates his program of literary criticism by combining some structuralist definitions with phenomenological and formalist, without dismissing traditionalist heritage either, and by adopting the key poetical idea of literary work as expression. Nedić is a critic of eclectic creative vocation, and his main qualities are literary and critical, and poetical consistency, wide literary and culturological relevance and meta-critical plausability, i.e. awareness. His attempt of innovation of literary and critical thought and practice by new poetical concepts is reflected through his ability to explain theoretically some of the possibilities of the development of criticism, within the horizon of leading evolutive processes, i.e. innovative moments in Serbian literature. In evolutive process of contemporary Serbian literature the role and place of Marko Nedić can be defined by his belonging to neomodernist period, from the central structuralist and initial meta-literary phase, and also by his long presence as a critic, in fact, active position, and constructive participation in the following evolutive periods of contemporary literature, not only during the post-modernist eighties, but also up to nowadays.



ИГОР ПЕРИШИЋ\*

(Институт за књижевност и уметност Београд)

## КРИВИ ТОРАЊ САВЕ ДАМЈАНОВА

### Има ли теорије у историји?

**Апстракт:** Текст је подељен на два дела. У првом делу се испитују користи од Саве Дамјанова за историју српске књижевности, на основу читања његових изабраних критичких радова, који су недавно објављени под заједничким насловом *Дамјанов: Српска књижевност и искоса*. Или, метафорички речено, истиче се стабилна страна његовог кривог торња, која се огледа у томе да он својим пропитивалачким и деконструктивним књижевноисторијским радом заправо, без обзира колико то на први поглед изгледало антисистемски, све време ствара један систем који тој књижевности и њеној историји може да буде само од помоћи. У другом делу текста указује се на пукотине у грађевини кривог торња, углавном преко полемичког пледирања за веће ослањање на књижевну и културну теорију при писању књижевне историје.

**Кључне речи:** историја књижевности, књижевна теорија, постмодернизам, канон, апокриф, постколонијална критика

#### 1.

Иако већ у наслову и апстракту нисам одолео употреби алузивности и метафоричности, у даљем тексту овакве – у картезијанском смислу – аберације на телу теоријског говора покушаћу да сведем на *разумну* меру (да ли ћу успети у томе, основни је заплет овог текста). Разлог је у следећем: претежни део литературе о Сави Дамјанову до сада је настајао баш на хомеопатском принципу објашњавања сличног сличним, тј. обично су аутори и ауторке метакритичких огледа о Дамјанову, као по некаквој чудној команди, осећали потребу да своју метакритику исписују у истом дискурсу у којем је настајала сама критика или предмет проучавања (заправо пре у дискурсу његових прозних књига које се свакако могу читати и као део књижевноисторијског ауторовог истраживања), при чему се дешавало да сам предмет понекад утекне из текста, а да тако настану неспретни панегирици који неинтенционално пародирају оно што су хтели да похвале. Мислим да се тиме чини мала

---

\* perisigor@gmail.com

неправда према Сави Дамјанову. Јер, без обзира на сву неконвенционалност, инвентивну распричаност и интенционалну теоријску ноншаланцију, Дамјанов, привидно антисистемски али веома строго – и то није у противречности – ствара један систем српске књижевности. Што значи да гради један торањ, додуше малко нахерен, или крив, али ипак торањ, и при таквом грађевинском подухвату озбиљност је нужна. Јер ако би се било како, осим озбиљно, криви торањ градио, он не би могао да буде *џорањ* који упркос својој кривости стоји, већ намах у „пустињу и прашину“ сурвана аморфна маса.

\*

\* \*

Крећем од тога да следећи исказ Саве Дамјанова прочитам дословно и сасвим озбиљно. Наиме, у огледу из 2010. године, „Док ја пишем, постмодерна се дешава“, који је штампан као завршни текст, завршне пете књиге његових недавно објављених изабраних дела под насловом *Дамјанов: Српска књижевност и ископа*,<sup>1</sup> Дамјанов каже: „[...] ја после свега намеравам да напишем *Моју љривајну историју књижевности* (студију без иједне фусноте и теоријског доказа!) – као синтезу која ће доврхунити Дамјановљева истраживања на пољу науке о књижевности током последње три деценије...“ (V, 203)

У првом делу текста испитаћу тзв. позитивне (субјективно, *за мене* позитивне) импликације овог исказа, заправо део исказа у којем се пледира за приватност, субјективност историје књижевности, као и шта се баш управо због таквог приступа постигло.

Пред проучаваоца књижевности, када се метакритички запита о смислу и сврси сопственог позива, неминовно ће се поставити питање колико је његов професионални пут заснован баш на његовој *љривај-*

<sup>1</sup> Цитати из студија и огледа Саве Дамјанова наводе се према том издању (*Службени гласник*, Београд, 2011–2012) и биће обележи бројем тома и стране у заградама у самом тексту. Изабрана књижевнотеоријска, књижевноисторијска и књижевнокритичка дела распоређена су у пет томова: I) *Вршови несћварној: Огледи о српској фанџастџици*, II) *Велико код: Ђорђе Марковић Кодер*, III) *Српски ероџикон*, IV) *Нова чиџања џтрадиције 1–3*, V) *Шџа џо беше српска џосџмодерна? А сама чиџеница појављивања изабраних дела – што је превасходна заслуга уредника Гојка Теџића који има изврстан слух да препозна вредности које теку, или живе класике, а не само вредности које су протекле или претекле – говори о не-више-маргиналној Саве Дамјанова. Треба још нагласити да се не ради о поновљеним издањима раније објављиваних књига, већ о издањима којима су додати огледи из истог проблемског корпуса настајали у каснијим фазама Дамјановљевих истраживања.*



ној визији, приватној историји књижевности, што би повукло за собом питања о необјективности тзв. науке о књижевности, о субјективном и делимично фикционалном у њој, о историји књижевности као веома личном избору а не нечем 'објективно' датом и сл.

И не само то. У оваквој 'приватизацији' историје може се ићи и даље па тврдити да је свако писање историје заправо лична (мистична и мистификацијска) замена или допуна онога неизрецивог у (историјском) писму. У том смислу, Татјана Росић примећује да у студијама и књижевноисторијским радовима Сава Дамјанов привидно рационалним дискурсом тзв. институционалног знања о историји књижевности подсећа на „историју Неизрецивог као њену једину легитимну повест“,<sup>2</sup> да би мало касније поентирала:

Јер ако нас нечему заиста може поучити овај презиратељ свих поука, овај мудри путник на пучини текста, то је чињеница да је свако знање, ако је истинско, у својој основи окултно. Свако је Право знање Тајно знање, подразумевајући и наше знање о историји српске књижевности и животу саме приче у њој.<sup>3</sup>

Знање, па и историјско знање, могло би се дакле схватити као недоступно: заправо као доступно само посвећеним мистцима, а недоступно блазираним циницима, при чему би и 'мистички' и 'цинички' приступ били два лица постмодернистичког узмака од историје. Први приступ би био онај који мистификује недоступност историје у чистом смислу, историје као идеалног преклапања чињеница и текста, а други би био онај који се поиграва са рационалистичким мислицима који тврде да је епистемолошки позитивно могуће обухватити историју. Или једноставније: мистичка резерва према историји је она која је 'гура' у апокрифност, тј. ова резервисаност је још увек текстуално позитивна, па макар и као резултат имала свесно мистификовано написану историју, а други приступ би био онај који ликује над општом *идејом* историје.

То неминовно доводи до питања да ли је сама идеја *истиорије* заправо антиесенцијална и антитрансцендентална? Антиесенцијалистичко схватање историје посебно долази до изражаја код фукоовски инспирисаног теоретичара историје Пола Вејна, који сматра да је истина историје зависна од наратије, заправо од опште културолошке наратије о којој је постигнута сагласност у оквиру неке, мање или веће, друшт-

---

<sup>2</sup> Татјана Росић, „Приче за бесане ноћи“, поговор у: Сава Дамјанов, *Повести различне: лирске, ејске, но највише неизрециве*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 1997, стр. 128.

<sup>3</sup> *Исто*, стр. 136.

вене групе: „Ми исто тако сматрамо да је читава продукција прошлости сањарија, свакако занимљива, а истинитом, врло привремено, сматрамо 'последњи ступањ науке'. То је култура.“ Машта као априорна способност заправо конституише прошлост и, последично, истину:

Та машта је способност, али у кантовском смислу речи; она је трансцендентална; успоставља наш свет уместо да буде његов квасац или демон. Али, због овога ће се од презира онесвестити сваки честити кантовац, тај трансцендентал је историчан јер културе долазе једна за другом и не личе једна на другу.<sup>4</sup>

Очигледно, Вејн је под дубоким утицајем Фукоовог појма *еписџеме*, као појма који мапира ону несвесну и 'присилну' структуру, или боље рећи 'постструктуру' једног доба, оно епистемолошки априорно у једној епохи.<sup>5</sup> У контексту епистемски 'разлабављене' историје, која је производ маште, антитрансцендентална, онда је и истина потенцијално идентична са 'апокрифом истине', тј. како каже Вејн, осећање истине је врло широко, оно обухвата „чак и књижевну фикцију“.<sup>6</sup> „Истина је име које дајемо нашим опредељењима“,<sup>7</sup> па је тако и свесно опредељивање за апокрифност и 'истинито' и истинито, у складу са тим какав став (опредељење) према истини имамо, а то што – после дуготрајног рада историчара на предмету и дипломатији представљања предмета – апокриф понекад постане канон, само потврђује потенцијални равноправни (текстуални) однос институционалне истине и институционалне лажи.

Оваквих примерно постмодерних концепција историје или 'антиисторије', Сава Дамјанов, као примерно постмодернистички писац, мислилац и историчар, у отпору према метанарацијама (канонима), у својим списима се увелико придржава. У прозним остварењима, која се само у теоријски конзервативној школи мишљења имају сматрати оделитим од његовог критичког рада, он следи постмодернистички импулс конструисања апокрифних историја као конкурената 'идеологизованим' и канонизованим истинама, исписујући један весели дискурс књижевности који се у раблеовској традицији, и бахтиновској традицији тумачења Раблеа, има схватити у смислу оспоравања као новог рађања, или као радња подизања кривог торња која у исто време подразумева и грађење и подривање.

<sup>4</sup> Пол Вејн, *Да ли су Грци веровали у своје мишове? Есеј о творачкој машини*, Нови Сад, Светови, 1997, превео Павле Секеруш, стр. 8.

<sup>5</sup> Видети: Мишел Фуко, *Ријечи и ствари: Археологија хуманистичких наука*, Београд, Полит, 1971, превео Никола Ковач, стр. 66–68.

<sup>6</sup> П. Вејн, *нав. дело*, стр. 25.

<sup>7</sup> *Исто*, стр. 152.

У карактеристичном жанровском и дисциплинарном мелтинг поту, ово што је карактеристика постмодернистичке прозе, Дамјанов примењује и на своје научне радове. Они би се тако могли на један противречан начин сматрати и *антифилолошким* (или просвећено филолошким). Правоверни задатак филологије (оне које се заснива на архивском истраживању књижевне грађе) био би да одстрани апокрифне делове из канонских текстова. Дамјанов можда додаје, или мистификује да додаје, апокрифне делове канонским текстовима, али сигурно додаје непознате, канону скривене делове. Што на концу и јесте идеалан задатак филологије или историографског проучавања књижевности. Због тога је и противречје његове антифилологије (или просвећене филологије) у томе што се неканонски поступак показује увелико подобан правом смислу филологије. Не хотећи да призна да постоји само један канон, следствено томе он потенцијално, али и текстуално осведочено, тврди да не постоји једна филологија која би тај канон имала искључиви задатак да подупре. Прилазећи 'имену апокрифа' као оном што још није (било) откривено, он обратним поступком успоставља те апокрифе (нова открића) као нови канон, не желећи наравно да субверзивно дејство апокрифности као идеје на томе заустави. Тиме и филолошко-историјски приступ добија прилику за излазак из 'канонског' испипавања по музеју увоштених историјских фигура, за сопствено *еројично* буђење. Филологија као 'мала историографија' на тај начин је код Дамјанова једино могла наћи свог практиканта: у *еросу историје*; у креативном, откривалачком трагању по књижевној прошлости; у љубавничком односу са историјом у коју он својим кривим торњем пенетрира како би и њу разбудео и себе узбудео, или обратно.

Сава је Дамјанов дакле кренуо у једну врсту *личне* борбе да би се увелико испоставило да је у тој борби био успешан, те да он није више бунтовник апокрифа, него системски књижевни историчар, онај који се из борбе враћа, или у њој још увек о(п)стаје, уздигнута торња. Парадокс је његовог књижевноисторијског бунтовништва у томе што је данас и он део канона (овај текст је један од доказа!), као и у томе што је раније маргинална књижевноисторијске појаве повукао са собом ка центру, тиме их на неки начин пацификујући. Али, како Дамјанов на једном месту каже, овај парадокс је наравно привидан јер је „у природи сваке алтернативе покушај да се избори за супротан статус“. (V, 195) Оксиморон 'успешне револуције' и сам Дамјанов дакле препознаје. У поговору за књигу о Кодеру, књигу која скоро манифестно истиче потребу за радикалним превредновањем књижевне традиције, написаном 2011. године, он сведочи сопствени успех у исправљању 'кривих Дрина' историје српске књижевности:

Током три деценије мога проучавања Кодеровог стваралаштва догодиле су се значајне промене у рецепцији, интерпретацији и вредновању његовог дела: он више не представља пуку књижевноисторијску алтернативу („случај“ или „ексцес“), публиковани су готово сви његови језичко-уметнички текстови у савременом издању, а Ђорђе Марковић Кодер је у науци о српској књижевности прихваћен као својеврсна шифра модерног, авангардног па и постмодерног духа – о чему најбоље сведочи интересовање нове генерације читалаца и истраживача. (II, 265)

И у поговору за књигу *Вршови несћварној* сведочи се о истом:

Конкретније, у време мојих првих огледа о српској фантастици она је још увек припадала заборављеној традицији и умногоме апокрифној савремености, док је данас фантастика легитимни део сваког – па чак и најтрадиционалнијег, академског! – изучавања наше књижевности, дакле никако „побуњеничка периферија“ већ сам канонизовани центар. (I, 389)

И због тога сви они полунаводници и ограде када је реч о Дамјановљевој књижевној побуни. Признањем да је 'успео' у свом науму, признаје се и свест о томе да ни на почетку није била реч о упуштању у немогућу мисију – само ће будала покушати да изведе слободан пад са Месеца на Земљу – већ о исправљању онога што је препознато као исправљању склоно. Самим пристајањем на књижевност на неки начин се пристаје и на Институцију књижевности. А рад на академски увек како-тако надзираним и кажњаваним истраживањима (магистарски и докторски радови из којих су настале две Дамјановљеве књиге) значи и увек-већ пристанак на сопствену побуну унутар система. Међутим, ово не значи да се и за овакву побуну не ризикује нешто. Ризикује, као што је и Феликс Баумгартнер ризиковао живот – и то јесте херојски чин – али са подробном припремом и *системским* испитивањем ризика. Побуна је, ако је паметна, увек унутар система, а ако није онда се о томе, у оквиру владајућих дискурса које и ја користим, више не може расправљати. Могуће је бити против или контра, а не (рационално) изван.

Племенито контраштво, за разлику од оног колоквијалног, јесте дакле друго име пропитивалачког рада у историји. Задатак историје у смислу превредновања канона најбоље се остварује путем промишљања над неком појавом по структури питања „није ли управо супротно?“ и по форми (системског) сукоба са замишљеним или стварним противником. Супротстављајући се мишљењу Боже Вукадиновића, кога назива најозбиљнијим проучаваоцем српске књижевне фантастике (као што се види, 'контраштво' у озбиљном полемичком историјском истраживању није на прву лопту, зато што је противнику призната достојност, и баш због тога превредновање канона, овим дипломатским методолошким

маневром, постаје још уверљивије), о томе да је у XIX веку фантастика готово непозната у српској литератури, Дамјанов изриче:

...дијаметрално супротну констатацију: не само да фантастика није била „готово непозната“ српској литератури XIX века него су је у првој половини тога века, „када је цветала у Европи“, наши предромантичари такође неговали у својим делима, неретко, баш у оним облицима који су тада били најактуелнији у Европи. (I, 244, курзив И. П.)

И у низу других текстова, Дамјанов, племенито контрашки, изричући „дијаметрално супротне констатације“, доказује да српска књижевност, насупрот увреженом мишљењу, нимало не заостаје за европском у смислу 'тајминга' стилских формација. Ево неколико доказа: Јаков Игњатовић пише манифест реализма кад се то ради и у Европи; српска књижевност имала је симболизам кад и француска; надреалисти делују напоредо са својим европским 'колегама'; Киш ступа на европску сцену заједно са француским новим романом, а Павић у јеку практиковања постмодернистичких експеримената у 80-тим годинама XX века на светској сцени. Превредновање као увек идеолошки чин овде указује и на Дамјановљево (скривену) идеологију: он се својим радом труди да европеизује српску књижевност, па да тиме и српску културу хронолошки усклади са њеним европским изворима. А колико је то засновано на конкретним историјским чињеницама (и у којој мери се ту ради о кемп-патриотизму), будући да нисам књижевни историчар, остављам по страни као питање за оне који су ступали и ступаће у полемику са оваквих схватањима по књижевноисторијској линији.

Важније ми је да истакнем – у смислу запажања Милорада Павића, из предговора за Дамјановљево књигу *Велики код*, о томе да је Кодер индикатор књижевног конзервативизма/антиконзервативизма – да би у таквој оптици наравно заступници Кодера, попут Саве Дамјанова, имали бити антиконзервативни. Тиме се још једном потврђује идеолошки смисао акције књижевног превредновања: племенито контрашки приступ одређеној књижевној традицији не може а да се не чита у смислу позитивног програма за једну нову књижевну политику. Очекивано би у том смислу било да и Дамјанов у својим превредновањима заступа искључиво једну страну – с Павићем речено – ону антиконзервативну. Међутим, Дамјановљево превредновање показује изненађујућу виталност јер повремено постаје потпуно не-очекивано, онда када доводи у питање и антиконзервативне истине: на пример када проблематизује једну бинаризовану, канонизовану истину српског историјског мишљења о томе да су Доситеј и Вук антиподи. Очекивано би у томе било да се онај који исписује нови евроцентрични канон српске књижевности насупрот оном

наводно аутохтоном, националном – да се такав историчар дакле заложити за ствар Доситеја. Напротив, за Дамјанова они нису антиподи. Недостатак свести о елитном њихова је заједничка карактеристика: „...популистички схваћена доситејевско-вуковска линија српске културе родила је отпор према свему комплекснијем, према свему што испада из калуца „простонародног“ здраворазумља.“ (IV, 39)

У тексту „Како би Доситеј читао Вука“, Дамјанов доводи у питање и једну и другу 'националну политику', односно показује да оне нису у толикој супротности и да би Доситеј благонаклоно, да је физички могао, гледао на Вуков рад. Њихово деловање осмотички се претапа:

...доситејевски схваћено просветитељство није толико глобалистички-евроцентрично и наднационално (као што би се очекивало), али ни вуковском „народњачком“, национално-будничком романтизму није далека интернационална димензија (као што се представљало митоманским инсистирањем на његовој аутохтоности, „самониклости“). (IV, 44)

При томе оваква осмоза једне и друге националне поетике/политике неће довести аутора у замку да се ипак једноставно 'накриви' на једну страну. У том тексту реч је о превредновању вишег степена, о превредновању превредновања, при чему је најважније да се покаже – и ту Дамјанов тријумфује – сав интелектуални потенцијал акције превредновања у којој није нужно наставити традицију српских бинаризованих (чаршијских, кафанских) сукоба, већ показати да је могућ и један 'транс' положај, као транс или ерос писања историје и као 'транс' над неполифонијски једнозначно схваћеном историјом. Акција превредновања у оваквим транспревредновањима исказује свој највећи теоријски потенцијал.

Осим тога, у овом 'субјективном' делу текста не може се одолети да се брзопотезно не помену још неки од Дамјановљевих успеха, иновација, заслуга за народ и (нову) историју. Међу осталим оригиналностима Кодеровог стваралаштва, Дамјанов је запазио и да би се његово писмо могло читати као *женско*:

Зато он у својим делима, али и у преписци, инсистира на принципу *женској*, пре свега мајчинског језика (данашња теорија литературе би га назвала „женско писмо“), пошто је то принцип творачког, интуитивног, унутрашњег, скривеног, тајанственог: речју, принцип који садржи све оно што је изван језика патријархалне културе. (II, 254)

У дамјановљевској традицији, ако би се поставило питање како би Кодер читао Дамјанова, могло би се са сигурношћу тврдити да би и Кодер, са своје немогуће (оне) стране, Дамјановљево књижевно писмо свакако прочитао, а оно научно добрим делом, као женско. И то би сведочило

о Дамјановљевој хвалељудној покушају да о систему антисистемски мисли, да антипатријархално испише оно што свети оци историје српске књижевности не би очекивали. Преданим (стереотипно речено: женским!) архивским радом, Дамјанов је на светлост дана изнео оно што је канонска (мушка!) рука стрпала у буџаке архива како не би реметило конструкцију националне историје у којој све блиста од 'свијетлих' примера. Ко би у најбољој филолошко-бојаљудној традицији могао да очекује да ће канонски део српске књижевности постати њена еротска и фантастичка традиција, њена језичка инвенција привидно староставних времена, па и – већ је и ту реч о историји – њена постмодернистичка традиција? А Дамјановљево *женско писмо* (треба нагласити да и сам појам женског писма Дамјанов доживљава 'женски', тј. не баш сасвим у складу са како-тако стабилизираним значењем овог појма у феминистичкој теорији), осим у овом неочекиваном тематском и жанровском обрту, огледа се и у томе што су његови књижевноисторијски радови често више плод маште и интуиције а не последица служења канонизованој и рационализованој историји; у томе што су његови огледи понекад више игриви у својој композицији а не аналитички линеарни; што каткада даје предност фрагментима у односу на кохерентну целину; што чини да на видело изађе 'текстуалност текста', његово ткање, или – како би неке феминистичке теоретичарке рекле – његова *текстуалност*, у односу на традиционално фалогоцентрично схватање текста као попршта борбе моћних фалусоидних духовних вертикала; у томе што неретко свесно оставља неку мисао недовршену, са краја је интерпункцијски ослобађајући помоћу три тачке... (При погледу уназад ово ће можда деловати као супротно ономе што ће у другом делу текста бити речено, али и сам мој текст је, већ се да наслутити, увелико противречан.)

У тексту „Божанска уметност телесног“, Дамјанов потом веома подстицајући пише о Маркизу де Саду:

Зашто божански Маркиз нигде није у школској лектури, иако су се у њој нашли многи досадни и естетски бескорисни („безвредни“) писци, иако је најзад јасно да Де Сад није никакав јефтини порнограф већ следбеник Русоових идеја, које је у изразито филозофском дискурсу довео до екстрема какве су оне саме (те идеје!) имплицирале?! Јер, култ природе и природног човека („племенитог дивљака“) отворио је двери природних сила у људском бићу, ту Пандорину кутију коју данас (фројдовски) називамо тамним нагонима подвести: Донатјен Алфонс Франсоа маркиз де Сад, смело је закорачио унутра и саградио специфичан храм Телу и телесности као јединој извесној овоземаљској судбини. (III, 273)

Има ли сажетије одбране тела као текста и текста као тела у српској књижевности? Инсистирање на некој наводној природности, натурализацији тела и текста, у смислу да се јасно зна шта је тело а шта текст, неминовно води ка бинаризованом њиховом непријатељству, ка подвојености текста (духа!) и тела, при чему онда сасвим логично изађе да је онај који је успео ту подвојеност да превлада, хипертрофирајући задовољство тела у недостижно задовољство духа (тела) путем текста, управо Маркиз де Сад. И при томе се таква акција испоставља претечом савремене негативне или карневализоване (постмодерне) теологије, која је маестрално оваплоћење добила у Дамјановљевој књизи (збирци прича) *Порно-лиџурџија архиепископа Саве*.<sup>8</sup> Тек онај – као што не строго институционално надзирана житија неких светаца и светица подводно сугеришу – ко попуни све рупе у свом телу може да се посвети попуњавању духовне празнине која преко такве *билдунисромансе* најбоље може да се наслути. И у научним и у прозним остварењима, Дамјанов је шармантно протурао овакву дијалектику, сасвим на трагу делезгатарџевске побуне против диктата психоанализе која је телесну жељу текстуално (дискурзивно) дифамирала као друштвено срамну. Управо ће дикурсом веселе схизоанализе и Делез и Гатари постати једни од баштиника 'ниске' теологије (попут Де Сада и Дамјанова) у којој ће дискурс (текст) престати да се стиди сопственог срамног тела у виду територије којој на ум падају наводно богохулне идеје.

## 2.

А сада критика и полемика (метакритика, или покушај објективног, *ван-личног*, теоријског приступа). Акцент ће бити на оној парентези из исказа са почетка првог дела текста: када Дамјанов износи, а ја озбиљно читам, намеру да напише *Моју приватну историју књижевности*, али „без иједне фусноте и теоријског доказа!“ И не само то, на другом месту Дамјанов ће додати да ће сваки „иоле компетентнији читалац“ лако разумети зашто је он:

...у свом раду предност увек давао иновативности, оригиналности и модерности књижевноисторијске *перспективе* (од избора саме грађе, па све до начина њеног поимања и тумачења!), а не помодној актуелности тзв.

<sup>8</sup> А овај жанр је постмодерна парафраза оног средњовековног жанра о којем је говорио Бахтин, називајући га *parodia sacra*, „светом пародијом“. У оквиру тог жанра сачувале су се многобројне пародичне литургије: „Литургија пијаница“, „Литургија коцкара“... (Михаил Бахтин, *Сиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, Нолит, 1978, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић, стр. 21.)



научно-књижевних методологија и теоријско-литерарних праваца. (IV, 409)

Дакле, код Дамјанова постоји пуна свест о сопственом антитеоријском усмерењу, али – питање је сад – да ли је то културолошки продуктивно? Одмах ваља истаћи одговор да би то било продуктивно када би и сами аргументи били теоријски. Најпре, у овом последњем исказу, ту је перформативни гест којим се покушавају одстранити могуће примедбе. Шта значи да ће сваки иоле компетентнији читалац лако разумети нешто? Иако ће лако разумети, то не значи да ће перформативно компетентни читалац већ по себи таквом исказу дати верификацију позитивног значења. Може се лако разумети Дамјановљева намера, као у првом делу овог текста, али с тим не мора постојати апсолутно слагање. Па и кад се сложимо да је за Дамјановљево књижевнокритичко и књижевно-историјско истраживање битније нешто *груто*, то не би требало да значи да читаоцу који ће тврдити супротно, или у овом случају *нешто груто*, од оног што се овим перформативним чином производи, треба одузимати 'симболичку ауру' компетентности.

Затим: како се иновативност, оригиналност и модерност перспективе, без теоријске потпоре, могу узимати као вредности по себи? Ту имамо посла са интерсубјективном сагласношћу која се одувек има теоријски извести, а не захтевати је с ону страну теорије, или естетике као у овом случају оне кровне дисциплине која у хјумовско-кантовској традицији једно од својих претежних поља деловања налази управо у пољу не-произвољног интерсубјективног мишљења. Другим речима, наравно да је субјективно, *за мене*, јасно да је потреба за иновативношћу, оригиналношћу и модерношћу позитивна вредност. Али књиге се не пишу и теорија се не изводи само за истомишљенике, већ је потребно наћи неко теоријско начело помоћу којег, са супротне стране, оваква тврдња не би могла да буде олако оптужена као 'крива тврдња', већ као она која би у идеалном случају и у неоконзервативном мишљењу ваљала имати теоријску релеванцију.

А када се на концу увезу две тврдње из два исказа Саве Дамјанова, она о писању историје без теоријских доказа, и она о експлицитном одбијању помодних методологија и теоријских праваца, ту долазимо до Дамјановљеве 'најкривље' ноције из читавог петокњижја. Нећу рећи опасне по урушавање кривог торња, али свакако ноције која тај торањ највише уздрмава. Наиме, често лаконски набацујући одређене теоријске проблеме – можда погрешно претпостављајући да их просечан српски књижевни историчар има у малом прсту, што најчешће није случај – попут бескрајног варирања Јаусове идеје актуализујуће рецепције, или Рикерових

запажања о фикционалности историје, или борхесовског и елиотовског схватања о *стварању* традиције, Дамјанов имплицитно индоктринира грешног читаоца да је теорија нешто досадно, нешто што заслужује да се преко ње претрчи као преко запуштеног гробља идеја. Чак, помало уврнуто, када се Дамјановљеви огледи и студије читају у континуитету, читава ствар понекад постаје и комична; комична као инфантилно заобилажење проблема тиме што се он само у пролазу пипне. Уз ризик да звучим као неки надрндани професор, постоји одговорност у таквом чину, упркос чињеници да се Дамјанов не изјашњава као теоретичар. Међутим, и ја се не изјашњавам као историчар, па ме то не спречава да колико је то могуће благонаклоно приступим књижевној историји и да јој, знајући шта све *не знам*, не одричем право на постојање *per se*.

Наравно, овим се не тврди да Дамјанов није теоријски освешћен, већ да својим ноншалантним планом о писању историје књижевности без теоријских доказа неопрезно смешта теорију у поље у којем би се она могла доживети као нешто што 'чистој' књижевности срећу квари. У таквој оптици, теорија би се могла схватити као нуспроизвод неких тамо досадних интелектуалаца који не знају шта ће са собом па бесконачно теоретизују, претварајући теорију у самосврховиту дисциплину, као да теорија није равноправан *књижевни* жанр или дисциплина која сврху налази најпре у себи самој па последично у свим осталим околним жанровима или дисциплинама. А то би било сасвим у духу српске књижевне традиције која обично фаворизује наводне природне таленте (као да за теорију није потребан таленат!), слави барбарогеније, науштрб неких тамо увезених, *йомодних* (или чак са Запада подметнутих!) теоријских конструката. Уз то, није теорија нешто некреативно и догматично, само треба пронаћи сопствене теоретичаре. Као што је сасвим очигледно, није ствар у томе да књижевни историчар мора да буде и теоретичар, већ у томе да објасни зашто заобилази теорију онда кад је заобилази.

Најбољи пример како теорија и жеља за превредновањем историје књижевности иду заједно налазимо код постколонијалног теоретичара Хомија Бабе. Иако су његова промишљања доминантно настала у једном политичко-теоријском кључу, у неомарксистичком пориву активног схватања књижевности као људске делатности или дискурса који просто не одражава или естетски еманира стварност, већ је увелико и производи, он нипошто не одустаје од теорије која се у таквој оптици обично схвата као наслеђе конзервативно-естетичких, идеолошки несвесних читања књижевности. У књигу *Смештање културе* он укључује оглед под јаснијим-да-јаснији-не-може-бити насловом „Обавезивање на теорију“. У том огледу супротставља се бинаризованим поделама теорија/политика, при чему је 'политика' име за савремену неомаркси-

стичку, применљиву, *дејствиву* теорију, односно за друштвено-акционо превазилажење теорије:

Има једна штетна претпоставка, која побија саму себе, о томе да је теорија нужно елитни језик друштвено и културно привилегованих. Каже се да се место академског критичара неизбежно налази унутар евроцентричних архива империјалистичког или неоколонијалистичког запада. Олимпске области онога што се погрешно назива „чистом теоријом“ сматрају се заувек издвојеним од историјских насушних потреба и трагедија презрених на свету.<sup>9</sup>

Мада Дамјановљева акција неће да се смести у регистар дискурса класне борбе, форма по којој се одвија – иста је. И он хоће да на светлост дана извуче 'презрене на свету', субалтерне писце, жанрове, поетике, али у том хвалевердном пориву као да упада у заблуду, о којој говори и Баба, да се теорија доминантних класа (или теорија мејнстрим културе) схвата заправо као теорија по себи, и да се због те замене целине једним њеним сегментом дешава да практиканти *off* позиција 'чисту теорију' доживљавају као део завере оног другог дискурса којем се супротстављају. Такве дилеме могу се сажети у следећем питању: „Да ли је језик теорије просто још једна смишљена урота за стицање моћи културно привилеговане западњачке елите, урота да се произведе дискурс Другог који оснажује њену властиту једначину моћ-знање?“<sup>10</sup>

По Баби, то је већ једна аутоколонијација, добровољно одустајање од дискурса у којем једино може да се оповргава хијерархија која хоће да се дестабилизује. Најједноставније речено, за индијско-америчког теоретичара и историчара битно је и једно и друго, и теорија и пракса, и методолошка строгост и инвентивно историјско истраживање. Другим речима, тешко да ће било који позив за превредновањем бити озбиљно схваћен ако се 'непријатељу' не супротстави његовим оружјем. То би био практични разлог „обавезивања на теорију“. А осим практичног, дејственог смисла теорије, и теорија по себи није нешто што захтева превазилажење, већ је то поље где се људска мисао још увек *забавља* идејама, а то није ствар неких тамо досадних професора филозофије, естетике и теорије (да ли су досадни рецимо Виктор Шкловски или Тери Иглтон?), већ управо радионица у којој било каква смислена акција, без обзира колико то нумерички било елитно, једино може да започне.

<sup>9</sup> Хоми Баба, *Смештање културе*, Београд, Београдски круг, 2004, превео Растко Јовановић, стр. 50.

<sup>10</sup> *Исто*, стр. 52.

Кад смо већ код Бабе, он би Дамјанову могао да буде од користи и у сасвим конкретном, историјско-теоријском послу. Рецимо, кад је реч о Дамјановљевом варирању ставова Борхеса и Т. С. Елиота о стварању прошлости, или Јаусове теорије актуелизујуће рецепције, ту би се могао укључити и Хоми Баба са идејом *пројективне прошлости*.<sup>11</sup> Најпре, наводим комплетан пасус из Дамјановљеве књиге о Кодеру где је сажета теоретизација његових књижевноисторијских подужећа:

Међутим, следећи наведено, другачије поимање књижевне историографије, литерарна традиција не може се посматрати као нешто стабилно, као непроменљив, дефинитивно структуриран феномен, као једном заувек дат и детерминисан материјал, већ морамо респектовати могућност једног својеврсног „ретуширања“, тј. могућност озбиљних – чак радикалних – промена њене слике, могућност да дела или поједине књижевне компоненте што су дуго биле у сенци у извесном тренутку – сходно одговарајућим актуелним језичко-уметничким процесима – избију у први план, потискујући у заборав (или чинећи барем мање интересантним) литерарне појаве које су дотле биле форсиране, мењајући тако у битним цртама постојеће виђење традиције и „легаллизовану“ вредносну хијерархију у њој. Ако се, дакле, прихвати Елиотова и Борхесова идеја да сваки значајнији писац (а у општијем смислу и сваки нараштај) „ствара“ своју традицију, односно да *савремени литерарни процеси реверзибилно делују и на минулу књижевну праксу*, идеја којој је комплементарна Јаусова „актуелизујућа рецепција“ (тј. такав херменеутички напор који у делима прошлости трага и за савременим компонентама), онда ће се, у наведеном контексту, отворити и огроман простор за повратак нашег песника [Кодера] у ткиво (и то живо ткиво) српске књижевности. (II, 24, курзиви И. П.)

Управо као додатак овом „ретуширању“ прошлости, односно реверзибилном дејству садашњости на прошлост, Бабина теоретизација историјског истраживања књижевности савршено се 'намешта' Дамјановљевим књижевноисторијским поривима. Један од основних Бабиних

<sup>11</sup> Исто тако, веома подстицајно би било довести Дамјановљев књижевноисторијски поступак у везу са новим историзмом. При томе је занимљиво да и нови истористи имају сличан импулс превредновања историје из контекста садашњости и евентуално (код оних марксистички инспирисаних) будућности. Брук Томас сматра, рецимо, да је кључно питање за нови историзам: како поставити верзије прошлости у контекст садашњости па на основу тога извући практичну корист од проучавања историје, чиме улази у левичарску традицију прагматичког и прогресивистичког приступа историји. Употреба историјског знања у корист садашњости, сматра Томас, зависиће од позиције из које се посматра прошлост, или од тачке гледишта са које је доступно знање о прошлости, што значи од категорије наративности. (Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 24.)

теоријских постулата јесте у истицању потребе постколонијалне критике за *ревизијом* модерности. А постколонијална противмодерност, односно ревизија модерности, изводи се тако што се *прошлости схватила пројективно*, као поље које није трансцендентално фиксирано, већ је отворено за постколонијално уписивање будућности у прошлост. Ради се о извесном облику „културне реинскрипције“ која се, наоко противречно, „враћа ка будућности“:

То ћу назвати „пројективном“ прошлошћу, обликом *futur anterior*. Верујем да без постколонијалног временског заостатка дискурс Модерности не може да буде написан; с пројективном прошлошћу он може да буде поново уписан као историјски наратив другости који истражује облике друштвеног антагонизма и противречности који још нису представљени на прави начин, политичке идентитете у процесу образовања, културне исказе у чину хибридности, у процесу превођења и превредновања културних разлика.<sup>12</sup>

Свакако да у овоме има понешто и од компромитоване (квази)левичарске идеје ревидирања историје, али није ли сваки позив на било какво превредновање заправо левичарски у свом отпору према традицијом конзервираним знањима и чињеницама? Ипак, није све то баш тако идеолошки једноставно. Постколонијалне студије радикално преиспитују и марксизам као метанаразију еманципације у којој је увелико присутна бинаризована подела на 'добре' и 'лоше' идеје. Битно је пре свега довести у питање бинарне опозиције, по којима би, једноставно речено, прошлост била прошлост а будућност будућност, без могућности међусобног прожимања. С друге стране, постструктуралистичка критика модерности, дискурзивно засноване на бинарним опозицијама, пре свега хоће да оспори начелну структуралистичку 'грешку': један је пол увек негативан, а други позитиван. 'Расклимане' бинарне опозиције тако омогућавају да се прошлост *дискурзивно* мења, или другачије посматра, фокализује из различите перспективе, чиме и она бива дискурзивно другачија, пошто је већ стара постструктуралистичка и постколонијална истина да не постоји једна прошлост и једна историја у чистом, идеалном стању. (У сваком случају, како је лепо сажела Јелена Ђорђевић, постколонијална теорија хоће да пружи подстицај за још један покушај писања историје „одоздо“.<sup>13</sup>) А у Бабином случају, нова спознаја различитости других људи и других времена лежи у вери у могућност мењања

<sup>12</sup> Х. Баба, *Смештање културе*, стр. 453.

<sup>13</sup> Јелена Ђорђевић, „Постколонијална теорија дискурса“, *Годишњак 2008*, Факултет политичких наука, Београд, стр. 33.

наратива наших историја. Од тога је мали корак ка неисписаној теорији Дамјановљевих историјских истраживања. Заправо, не ради се чак ни о малом кораку, већ о истом-том само реченом у другачијем дискурзивном регистру. Оно што Дамјанов хоће са мало теорије да уради, Баба чини са више теорије и са уклапањем такве теоретизације у сопствено, наводно *помогно*, општетеоријско залеђе.

Без намере да даље ширим постколонијалне импликације Дамјановљевих књижевноисторијских подухвата, заустављам се на кандидовању такве могућности, што наравно не сведочи садржинске недостатке Дамјановљевог кривога торња, већ једну могућу форму помоћу које би тај торањ био осветљен са више различитих страна. Треба поновити да у тренутку кад је Дамјанов писао већи део својих студија, књига Хомија Бабе још није била актуелна (*Смештање културе* појавило се у оригиналу 1994, а у српском преводу 2004), и она овде служи као парадигма за могућност ширења теоријског хоризонта. Ипак, у неком потенцијалном предговору за потенцијалну, али и у фрагментима већ реализовану, *Моју приватну историју српске књижевности*, Дамјанов би могао себи да постави питање: како Дамјанов чита Бабу, или, што би било више у духу његове концепције историје, како би Баба читао Дамјанова? Свакако, без обзира на сву књижевно-теоријску релеванцију Бабиних ставова, у његовом увођењу у овај оглед увек преостаје и одређена мера произвољности. Али, битно је истаћи да Дамјанов културолошки, и против себе, греша зато што своју каткада интуитивну, 'женску' теорију (како је наглашено у првом делу текста), занимљивости и научне либерализације ради – али и строго речено: теоријске релеванције ради – неће да 'преведе' у неку савременије мушку теорију, али не у ону патријархално мушку, већ у превредновано мушку, *испмушку*, или *мејромушку*, ону теорију која настаје на наслеђима постструктурализма, постколонијалних студија или феминистичких теорија, у којој би тек наш аутор нашао сопствену, 'праву' (или 'не-криву') теоријску традицију.

Међутим, ипак и даље у Дамјановљевом концепту, заправо пројекту „Сава Дамјанов“ као личности и лика у српској књижевности, преостаје простора за ону типично постмодернистичку блазираност у односу на теорију у корист истицања самобрендираног (пост)субјекта као јунака књижевне историје. У том смислу, ово би могао да буде Дамјановљев захуктали и грандиозни контрааргумент мојим замеркама:

Ако је субјект постао Закон (а јесте!), ако је микрокосмос важнији од тзв. макрокосмоса (а јесте!), онда се и постмодерна може сагледати као преваходно индивидуална категорија (тј. као низ појединачних ауторских рефлексација!) и прихватити спознаја да је управо у том индивидуализму

она релевантна, да су општости и универзалије за њу секундарне, те да њено дешавање јесте и биће перманентно све док опстаје и једна једина реч писана постмодерним писмом. Ово није утопистичко-оптимистичка, романтичарска визија већ визија која отвара нове погледе и на комплетно литерарно и духовно наслеђе: чини ми се да су се коначно стекли услови да свака лична рецепција тога наслеђа добије одређени легитимитет (у зависности од *формата* самога реципијента). Овакву *слободу* српска култура тешко ће поднети, посебно зато што су за њу тзв. епохалне и универзалне вредности одувек биле далеко изнад сваког субјективитета; штавише, српској култури дубински је страна идеја – страна колико и алхемија, хаику и т. сл! – да мало и лично (тј. микрокосмос!) садрже велико и опште, пошто она прихвата само експлицитну грандиозност, очигледне синтезе, Смисао који се баш таквим и представља! Српска култура је чак поносна на своју инертност и увек је спремна да различите и битно другачије (па и овакве!) визије одбаци као неозбиљне, експерименталне, исувише алтернативне, несврсисходне са становишта некаквог „мејн-стрима“ који она сама у сваком нараштају изнова мање-више потврђује и канонизује. (V, 203–204, курзиви И. П.)

Мој противаргумент би био у томе да је и оваква визија заправо још једна постмодернистичка скоро-па-догма, једна 'теоријица' која се савршено прилагођава личности која је ствара. При томе се сопствена личност проглашава личношћу од формата која је једино *слободна* да занемари опшност естетичких судова укуса. И то би опет могао да буде шармантни пројекат постмодернистичког историчара, оног који, попут Рамба Амадеуса, додељује себи титулу „свјетског мега цара“. Међутим, као што је постмодернизам у свом најбољем виду већ прошао, тако је и овај перформативни гест већ постао део оног идеолошки неодговорног постмодерног писма у којем је могуће (зато што је то, опет перформативно речено, *слободно*, без превредновања или теоретизације шта би та слобода имало да представља) доделити себи било коју улогу, а да се о тој улози у самом тексту или делу дубље не промисли. Наивно је данас, у другој деценији XXI века, после свих идеолошких и постидеолошких критика које су пратиле и следиле постмодернизам (при чему је само постмодерно стање у традицији Фредерика Џејмсона или Линде Хачн било дубоко политично), веровати да се формат реципијента стиче перформативно, или грубо речено самопроглашавањем, без свести о свим идеолошко-теоријским импликацијама сопственог формата, било личности, било форматираниог простора који та позиција запрема. Поред тога, о чему је речи било у првом делу текста, осим теоријске, код Дамјанова постоји и очигледна фактографска противречност: није он неки невини и наивни постмодернистички писац и историчар који са руба егзистенције и ума

захтева за себе право да се његов глас уважи у официјелној култури, већ је угледни и утицајни универзитетски професор који мејнстрим канон увелико ствара. А то што је код њега стварање канона увек, у официјелном смислу, уврнуто и *off*, то не значи да не треба читаву ту дијалектику теоријски промислити.

Таква форматна и форматирана личност била би дакле уверљивија у својим тврдњама када би и сама прошла превредновање, односно када би сопствени статус промислила са метакритичких, што нужно значи, и теоријских позиција. Као што је то поштено учинила Гајатри Чакраворти Спивак, ауторка која је већ стекла статус чланице „светог тројства“ постколонијалних студија (Саид, Баба, Спивак). Ова постколонијална и феминистичка теоретичарка, наиме, своју наочиглед позицију 'изван' проблематизује као ипак ону која је 'унутра', тврдећи да је заинтересована за критику „унутар академских дисциплина“.<sup>14</sup> Из такве позиције, Спивакова критикује Мишела Фукоа и Жила Делеза због недостатка свести о сопственом амбивалентном статусу критичара унутар система. Ова два мислиоца „систематски и изненађујуће игноришу питање идеологије и сопствено учешће у интелектуалној и економској историји“.<sup>15</sup> Ако је – као што је општи став Спивакове – задатак интелектуалца у непрекидној и постојаној критици, у промишљању утопијске производње апорија, онда Фуко и Делез тиме што одбијају да прихвате, и да текстуално изнесу на видело, амбиваленцију сопствених позиција, пропуштају прилику, због недостатка самопревредноватељског геста, да апорије метапродукују, односно да их оголе како би постале апоретичније што је више могуће и тако, нимало парадоксално, утопијски јасније. Поред тога, додаје Спивакова, и деконструкција, када је изведена без метакритичке свести (оне свести која деконструираше и оног који деконструираше), прети да се објави као, овога пута заиста парадоксалан, кохерентан наратив Другости, као нешто што 'по природи ствари' постаје део нормативне структуре универзализујуће критике.

Сава Дамјанов је, следствено томе, лаким гестом одбацујући теоријска и метакритичка промишљања, изгубио могућност да свој глас теоријски оправда као онај који говори, парадоксално, из дубина Система, а не као онај који узима себи, нелукаво, право да говори о немогућој, несвесној позицији антисистемског критичара. Друго је питање то што је Дамјанов целокупним својим дејствијима заиста проговорио о Другом, другој традицији, другом 'систему' мишљења; али управо зато што

<sup>14</sup> Гајатри Чакраворти Спивак, *Кријивика њосийколонијалној ума*, Београд, Београдски круг, 2003, превео Ранко Мاستиловић, стр. 307.

<sup>15</sup> *Исто*, стр. 339.



то није хтео системски и теоријски да увезе у систем, себи је доделио улогу онога ко од официјелне културе може бити неозбиљно схваћен. Или, што је радикалнија варијанта, улогу критичара који наводно неосвешћено (а тиме и перфидно) ради у корист онога против чега се декларативно бори, у корист официјелног система, обезбеђујући му привид плуралности.

Као и увек, решење је у исписивости идеје, или у теоријској исписивости идеје која једино тако може претендовати на опште важење и бити *дејственија*. Сувише сужавајући фокус на српску књижевнонаучну традицију, у којој је естетички и теоријски релевантна мисао често била у служби догматског социјализма или корумпирана наративима националне историје (национализма?), и тиме нехајно занемарујући читав лепи труд људског духа да мисли о оном што га превазилази, Дамјанов лаконски тврди да су естетски и вредносни домети пренаглашене и никад дефинисане категорије (V, 206), као да не постоји двеипохиљадегодишња традиција покушаја успостављања тих категорија, које су увек наравно теоријске и увек у складу са најновијим и *најјомогнијим* теоријским промишљањима. То што не може бити говора о њиховим јасним и коначним дефиницијама, то би само Дамјанову могло да иде у прилог, и да заправо потврди потребу сталног реинтерпретирања традиције и теоријских категорија које су нужан услов непроизвољних проучавања.

\*

\* \*

Као што Дамјанов у оном исказу са почетка текста исказује намеру да напише *синтезу*, тако и ја на крају хоћу да испишем малу *личну*, противречну синтезу овога текста. Противречну, зато што је лична синтеза противречна већ сама у себи. Али 'синтезицу' која би била и субјективна и објективна, и што би било у складу са противречностима овога текста. У тој дијалектици, ако је критика промашена не значи да није била добронамерна, а ако критика нервира онога коме је упућена не значи да то осећање није оправдано. Као што су уосталом и Криви торањ у Пизи научници почели да исправљају јер је постојала озбиљна опасност од његовог рушења. Што не значи да је циљ потпуно исправљање – јер по чему би онда тај торањ био посебан? – већ само потпора, помоћ научних пријатеља да се торањ благо исправи како би остао то што јесте. И наука успева у томе; наука којој је увек у темељу теорија ако хоће да буде филозофски *реална*. Метафора кривог торња у овом тексту стоји управо да би се увела свест да савршена вертикалност не постоји – постоји само

ерекцијска чежња или интелектуална пријапска утопија, у којој би све било савршено (духовно!?) вертикално. Као што и приметне пукотине мог текста указују да ни он не стоји у савршеној ерекцији, сведочећи да је велико питање да ли сам одржао обећање из првог пасуса о свођењу антикартезијанског дискурса на разумну меру. Неће баш бити да сам успео у томе: Дамјановљево писмо ипак, ако не тријумфује, оно показује жилавост, али моја метакритичка предност је у томе што сам, дипломатски, признао сопствени картезијански неуспех. Заправо би права пукотина била (ако ћемо потпуно отворено и лично) у мом и Дамјановљевом схватању термина теорија, а да би се та (за њега вероватно небитна, а за мене битна) разлика објаснила – потребна је теорија.

## Литература

### I

- Дамјанов, Сава, *Вршови нестварној: Огледи о српској фантастици*, Београд, Службени гласник, 2011.
- Дамјанов, Сава, *Велико код: Ђорђе Марковић Когер*, Београд, Службени гласник, 2011.
- Дамјанов, Сава, *Српски ерошкон*, Београд, Службени гласник, 2011.
- Дамјанов, Сава, *Нова чишћања традиције 1–3*, Београд, Службени гласник, 2012.
- Дамјанов, Сава, *Шта то беше српска постмодерна?*, Београд, Службени гласник, 2012.

### II

- Баба, Хоми, *Смештање културе*, Београд, Београдски круг, 2004, превео Растко Јовановић.
- Бахтин, Михаил, *Франсоа Рабле и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд, Нолит, 1978, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић.
- Вејн, Пол, *Да ли су Грци веровали у своје мишове? Есеј о творачкој машини*, Нови Сад, Светови, 1997, превео Павле Секеруш.
- Делез, Жил и Феликс Гатари, *Анти-Едип: Капитализам и шизофренија*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, превела Ана Моралић.
- Ђорђевић, Јелена, „Постколонијална теорија дискурса“, *Годишњак 2008*, Факултет политичких наука, Београд, стр. 29–45.
- McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, New York & London, Methuen, 1987.

- Росић, Татјана, „Приче за бесане ноћи“, поговор у: Сава Дамјанов, *Повести различне: лирске, ејске, но највише неизрециве*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 1997, стр. 125–136.
- Спивак, Гајатри Чакраворти, *Кришика њосџколонијалној ума*, Београд, Београдски круг, 2003, превео Ранко Мاستиловић.
- Thomas, Brook, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Фуко, Мишел, *Ријечи и ствари: Археологија хуманисџичких наука*, Београд, Нолит, 1971, превео Никола Ковач.
- Хачион, Линда, *Поеџика њосџмодернизма: Историја, џеорија, фикција*, Нови Сад, Светови, 1996, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић.
- Џејмсон, Фредерик, *Посџмодернизам у касном кайџџализму*, Београд, Art press, 1995, превели С. Ашанин и Б. Дворник.

Игор Перишић

THE LEANING TOWER OF SAVA DAMJANOV  
Is there Theory in History?

Summary

The paper has been divided in two parts. The first part examines how “useful” Sava Damjanov for Serbian literary history is, based on reading of his selected critical works that have recently been published under common title *Damjanov: Serbian literature slantwise*. Or, metaphorically said, the paper emphasizes a stable side of his “leaning tower”, which is reflected by the fact that he, by his interrogating and deconstructing literary and history work, no matter how anti-systematic it might look at the first site, in fact, all the time builds one system which can be fairly of help for that literature and its history. The second part of the text indicates some ruptures in the structure of his leaning tower, mostly through polemic pleading for the literary history writing to be more rooted in literary and cultural theory.



821.163.41.09 Јерков А.  
821.163.41.09-1"18/19"

БРАНКО ВРАНЕШ  
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

## НА МАРГИНАМА КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИЈЕ Гранична вредност поезије српског модернизма

**Апстракт:** Рад представља пропедеутички коментар на књижевноисторијску димензију књиге Александра Јеркова *Смисао (српској) стиха* (2010).

**Кључне речи:** Јерков, Александар (1960–); *Смисао (српској) стиха* (2010); Бенјамин, Валтер (1892–1940); књижевна историја; књижевна критика; маргина; граница; поезија; модернизам; постмодерна

Можда је једна од највећих, иако неизбежних, заблуда управо заблуда књижевне историје. Значај који придајемо књижевноисторијским класификацијама и термилолошким споровима тако је далеко од њихове улоге у друштвеној историји и стварном животу. Из те перспективе, на спремност да бранимо традиционалне и да се залажемо за нове историографске концепције морамо гледати са једнаком благонаклоношћу. Трансгресија моћи у област књижевне историографије одржава у животу једну фикцију. Уколико није пријемчива за све пунију, нијансирану слику епохе, књижевна историја губи на привлачности. Историја националне књижевности у том погледу увек представља неуралгичну тачку између прошлости и садашњости.

Књижевноисторијска димензија монографије Александра Јеркова замишљене у три књиге под називом *Смисао (српској) стиха*<sup>1</sup> мање

---

<sup>1</sup> Видети: Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010. Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: samo/osporavanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010. (У тексту је коришћена скраћеница која се састоји од римског броја књиге и арапског броја странице у заградама.)

У првом тому *Смисла (српској) стиха* налазе се студије о Лази Костићу, Јовану Дучићу, Владиславу Петковићу Дису, Милошу Црњанском и Момчилу Настасијевићу. Друга књига окупља огледе о Стевану Раичковићу, Миодрагу Павловићу, Ивану В. Лалићу, Љубомиру Симовићу, Матији Бећковићу, Браниславу Петровићу и Миловану

је очигледна него њене теоријске претензије.<sup>2</sup> У напору да одговори на ничеански пароксизам постојања, теоријски хоризонт Јерковљеве монографије одређује идеја о ништавности и добру поезије у исти мах. Њена етичка самосвест састоји се у животу зарад те лепе, увек поетске, илузије да у животу има више од њега самог. На ту границу мишљења допрли су и на њој остали Хајдегер, Фуко, Лакан и Дерида. Њу сачињава сам битак књижевног дела, који непрестано кружи унутар самога себе. Другим речима, аутореференцијалност није посебна него општа појава, заправо основно својство песничке речи да, распета на граници трансценденције и емпиријске стварности, говори о *свему*, а да ипак говори само о себи. Да иде у сусрет свему, па и целини човековог битка, али увек остаје сама у себи.

Та граница поставља задатак критичком мишљењу да одбрани нестварну, а тако живу, лакуну поетског битка од техницистичке процедуре утврђивања истине, од политичке манипулације и критичке самодовољности. Нова етика критичког мишљења подразумева начела де/конституције, само/оспоравања и мар/гино-критике, врсту непрестаног преиспитивања поготово сопственог, али и туђег мишљења и потискиваних становишта културе.<sup>3</sup> Само као стални процес сазнавања, уместо готовог друштвеног и историјског, искуственог и логичког, моралног и религијског сазнања, критика ће моћи да парира процесуалности и семантичкој отворености књижевног дела.

Може се учинити како питања уско схваћене књижевне историје и књижевне критике не налазе адекватно место у тако захтевном и компликованим теоријском окружењу. Упркос томе, или управо стога, серија монографија *Смисао (српској) стиха* захтева и пропедутички коментар,

---

Данојлићу. Иако серија монографија *Смисао (српској) стиха* није довршена, већ прва два тома пружају довољно материјала за целовиту анализу.

<sup>2</sup> Детаљнију анализу филозофског и теоријског аспекта књиге Александра Јеркова понудио сам у тексту: „Преиспитивање границе у савременој српској поезији“. Зборник радова са 42. Међународног научног састанка слависта у Вукове дане (12–14. септембра 2012. године, Филолошки факултет у Београду). У штампи.

<sup>3</sup> *Де/конституција* значи то непрестано израђивање сопственог, полифоног, става у дијалогу са Другим, могућност равноправног постојања сукобљених интерпретација, а не асимилацију Другог у сопствене критичке премисе (I, 31–32). *Само/оспоравање* је, дакле, за Јеркова закон критичког мишљења, али и начело промена унутар књижевне историје. *Мар/гино-критика*, а то се може закључити већ на основу прве две Јерковљеве књиге, настоји да изнесе на видело књижевноисторијски скрајнуте појаве, и то тамо где су оне најочигледније, а опет најскривеније (I, 152). Сва три начела потпадају под шири појам *херменеушике* (I, 57), што је кованица којом Јерков жели да укаже на ограничења *херменеушике* и нагласи процес *мајеушичкој* „порађања“ истине у „конфлику интерпретација“ (I, 61).

који ће приближити апстрактне ставове онтологије књижевности акутним потребама струке. Какву помоћ може пружити књижевна наука нама који се њоме бавимо на периферији друштвених потреба и тако и сами насељавамо специфичну маргину књижевне историје; на који би начин двоструко удаљени положај историје модернистичког песништва у томе могао да нам помогне; најзад, има ли спаса у тексту и тумачењу – нека су од скривених питања која потресају темеље ове књиге.

Брз и тачан одговор гласи да *Смисао (српској) стиха* представља прикривену историју модернитета у српској поезији. Управо у домену књижевне историје добро се може уочити значај само/преиспитивања и критичке самосвести једне културе. И ту Јеркова посебно занимају *граничне* ситуације и прелази из једне епохе у другу, нека врста сличности због разлике и разлике унутар сличности које књижевноисторијски периоди доносе.

Јерков предлаже нову периодизацију српске књижевности двадесетог века. Уместо књижевноисторијске поделе на период модерне, међуратног и послератног модернизма, аутор нуди књижевну периодизацију помоћу појмова раног, развијеног и позног модернизма (I, 92–93). Предности таквог решења, између осталог, налазе се у истицању целовитости епохе модернизма и у избегавању ослањања на ванкњижевне околности. Најзад, једна од важних предности је и проналажење аутохтоне терминологије примерене историјском развоју модерне српске књижевности. Заборавило се, наглашава аутор, да термин модерна потиче из немачке науке о књижевности, и да је у наше књижевне историје доспео у покушају да се за књижевна кретања на простору бивше Југославије пронађе заједнички именитељ.<sup>4</sup> Порекло термина не би било посебно значајно да је давање првенства германском утицају на рани српски модернизам књижевноисторијски оправдано (I, 91–92), али није јер је он управо тада у видном слабљењу у односу на XIX век. Поред тога, термин модерна књижевноисторијски неосновано разграничава период модерне и период модернизма.<sup>5</sup> Новом периодизацијом избегавају се и баналне заблуде настале услед избијања нових ратова који су дотад служили као књижевноисторијски међаши. Оне су обесмислиле међурат-

<sup>4</sup> Тако још Скерлић, како примећује Јерков (I, 149), почетком века поводом Дисове збирке *Ушопљене душе* пише: „То је наша *Модерна*, што рекли Хрвати, то је хипермодернизам у нашој поезији (...)”. Скерлић, Јован. „Лажни модернизам у српској књижевности”. У *Писци и књиће V*. (Београд: Просвета, 1964): стр. 69.

<sup>5</sup> Јован Делић је систематски показао неодрживост таквог књижевноисторијског разграничавања. Делић, напротив, препознаје тематски и изражајни континуитет између периода модерне и међуратног модернизма. Видети: Делић, Јован. *О поезији и њојшници српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

ну, послератну и другу термилошку збрку. Целина модернизма на тај начин заснива се у себи самој, на логичким и поетичким законитостима унутрашњих промена.

Јерков је посебну пажњу посветио испитивању извора српског модернизма. У уобичајеном признавању Војислава Илића као претече модернистичких песника Јерков види изазовно подручје за критичко мишљење. Аутор отворено поставља питање – који су нас разлози навели да циничкој, депоетизованој и провокативној песми „Спомен на Руварца“ Лазе Костића књижевноисторијски претпоставимо позну лирику Војислава Илића? (I, 16–29)<sup>6</sup> Јерковљева стратегија читања, притом, не жели да уђе у књижевноисторијски обрачун у коме је култура увек на губитку, већ да још једном укаже на двоструку условљеност српске модернистичке поезије. Поезија раног српског модернизма следила је поетичке трагове Војислава Илића, али је, како се то често заборавља, њено радикалније крило једнако црпело из стваралаштва Лазе Костића (I, 148–149).

У критичком дијалогу са истраживањима Драгише Живковића о симболистичким дометима поезије Војислава Илића, Јерков настоји да српски симболизам постави у реалне оквире, одмеравајући га према узорима из светске књижевне традиције – са захтевима бодлеровског *сйлина* (I, 127, 143–147), верленовског *йејзажа душе* (I, 138, 141, 143) или малармеовске апсолутне поезије (I, 143) и рилкеовске интериоризације света (I, 52). У потенцирању европског симболистичког наслеђа у српској књижевности аутор види хвале достојан труд, али и књижевноисторијско пренаглашавање проистекло из потребе српске културе да поетички заокружи и употпуни историју модернизма (I, 127–128). Свестан да се комплексно питање симболизма не може решити на једном месту, али и свестан да отвара културно, политички и стручно деликатно питање, Јерков анализира књижевноисторијске околности које су довеле до афирмације српског симболизма. Поетичка актуелност симболизма у периоду после Другог светског рата, амбиције критичара, толико чекана паралелност са токовима европске књижевности, допринели су уобличавању велике идеје симболизма у српској књижевној историографији (I, 97–99, 122–151).

<sup>6</sup> Уводни део програмског текста „Уместо велике теорије: хермејеутик“а и његови бројни рукавци посвећени су преиспитивању овог односа. Али не зато што се прошлост може преокренути, премда то није немогуће, већ зато што нови трудови у којима истина долази на свет у спору различитих тумачења представљају сам живот разумевајућег мишљења и рефлексiju живота у најбољем смислу речи живот. Једном речју, дух живота и живот духа.



У исто време, Јерков критички превреднује и типолошки ограничава књижевноисторијску слику српске авангардне књижевности између два рата. Термином авангарда, према аутору, не треба обухватати провизоран историјски оквир, већ радикалне покушаје превладавања уметничке форме у корист друштвеног геста и политичког деловања. За разлику од авангарде, модернизам за Јеркова превасходно значи бригу за уметничку форму и њено неговање, за реформирање, деформирање, чак и расформирање (I, 95–96, 158, 274). Таква типолошка раздвајања доносе занимљиве увиде у поље српске књижевне историје. Ослањање, па и пародијско, на сталне песничке облике у *Лирици Ишаке*, симболичну тежњу песничког субјекта да пева *мало* нове песме, и прокламовани заокрет од поетика Крлеже и Ђурчина, Јерков тумачи као програмско одређење Црњанског који остаје модернист, одустаје од радикализма авангарде (I, 158–159, 274). Авангарда тако постаје нека врста књижевноисторијског изазова модернизму, алтернативног тока или компетитивног захтева.

Један од таквих захтева модернизму је свакако поставила постмодерна. Јерков се, поготово у другој књизи *Смисла (српској) стиха*, враћа књижевноисторијском кретању *од модернизма до постмодерне*. Закон *само/осјоравана*, по коме књига носи име, Јерков тумачи не само као динамичко начело унутар критичког поступка, него и као закон књижевне историје. Исти песници који су били родоначелници позног, послератног модернизма, међу првима су постали претече модернизму супротстављене постмодерне.

Штавише, Јерков препознаје како је у самом бићу модернизма била усађена могућност другачијих, противречних кретања. Сусрет са празнином, у погледу смисла или исказивости, одсуства трансценденције или њене непредстављивости, само је биће модерне књижевности, али и вододелница модернизма и постмодерних настојања. Говорећи о поезији Миодрага Павловића, Јерков истовремено дефинише основну разлику и основну сличност између две епохе:

То што тражи, Павловић не налази у синкретичном облику без трансценденције – што би значило да се препустио новом добу, оном после модернизма – већ управо тражи интервенцију самога неба, дакле стари рецепт којег се ни после доба просвећености, ни у празним небесима модернизма, нисмо ослободили. То је ултимативна граница на коју Павловић стиже, и истовремено она коју не може сасвим да прекорачи (II, 175).

Разлика у природи сусрета са празнином, гранична линија између модернизма и постмодерне, лежи у томе што је модернизам и даље загледан у празно место трансценденције, док је постмодернизам на трансценденцију у извесном смислу „заборавио“. Постмодернизам живи

сасвим на овом свету, његов цинизам је делатан и историјски, а његов немар убитажнији од огромног негаторског труда модернизма.

Књижевноисторијски пут модернизма је парадоксалан и вишеструко инспиративан за тумачење. На њему можемо видети како се поезија модернистичког артизма с временом све више приближава контекстуалном и текстуалном облику коментара, да би се на послетку са њим стопила у песништву Стевана Раичковића (II, 76–87). Или како се поезија Миодрага Павловића преокупирана метафизичким и историјским питањима, модернистичким сусретом са такозваном празном транценденцијом, постепено окреће дисеминацији историјског смисла, депатетизацији и тривијализацији метафизичке проблематике (II, 152–154, 172–176). У експанзији најразноврснијих песничких облика Ивана В. Лалића аутор види покушај песничког превладавања сумње у песму и песничку моћ (II, 181), сумње која постаје обележје нових поетичких модела који из подручја модернистичке фигурације искорачују у област нове комуникативности ближе стварности, политици и свакодневним питањима (II, 193–205), попут песама Љубомира Симовића (II, 212), Матије Бећковића (II, 220), Бранислава Петровића (II, 233, 241) или Милована Данојлића (II, 243–245). Јерков онај први ток од модернизма до постмодерне види као амплификацију и назива *крешендо*, а овај други од суште воље песништва ка комуникативности као *декрешендо*.

Испитивати модерност модернизма или „постмодерност“ постмодернизма, значи радити на задатку за књижевну критику веома важном, али у инфлацији критичких текстова често занемареном. Тај задатак се, између осталог, састоји у обнављању интереса критике за теоријска питања.

Критички поступак Александра Јеркова може се описати начелним преласком са равни помног читања текста на опште теоријске, поетичке и књижевноисторијске проблеме које покреће књижевно дело. То не значи да књига *Смисао (српској) стиха* не залази у финесе књижевне херменеутике, или у испитивање детаља једног књижевног остварења, напротив, него да не сматра то довољним и зато детаљним радом тражи најшири херменеутички хоризонт приликом разумевања једног текста.

Јерков инсистира на материјалу који превазилази појединачне песме и стихове, на целини песничке збирке (*Дисових Ушойљених душа* или *Лирике Ишаке* Милоша Црњанског) или на целини опуса једног песника, углавном у ауторским редакцијама сабраних и изабраних дела (Јована Дучића, Стевана Раичковића, Миодрага Павловића). Чак и када се интерпретација заснива на појединачним песмама, попут тумачења „Спомена на Руварца“ Лазе Костића, „Зоре“ Момчила Настасијевића, „Пред морем траве у Асини“ Љубомира Симовића или „Пуне празнине“ Милована Данојлића, увек се има у виду целина опуса разматраних пес-

ника. Као што се, у херменеутичком кругу, најшира целина препознаје у њеним основним елементима, овако се обликује и поетички круг. У извесном смислу Јерков је опседнут постмодерно редукованим тоталитетом. Њега привлачи *све*, и у *свему* налази свој интерес.

Смисао аутореференцијалности није само Јерковљево теоретско интересовање, него и континуирана тема у критичким анализама песничтва Лазе Костића (I, 12–15) и Владислава Петковића Диса (I, 230–238), чак и Матије Бећковића (II, 222–226). У та три примера, а има их још, добро се види *мартинокришћички* капацитет Јерковљевих студија. Дијалектика *свећа*, чак и тамо где се не јавља експлицитно, као питање о појму *свећа*, о његовом значењу за поезију Лазе Костића (I, 50, 84–85), Диса (I, 237–242), Црњанског (I, 267), Миодрага Павловића (II, 124–126, 166) и Бранислава Петровића (II, 233, 235), подлога је размишљања о интегралности и свеобухватности Дучићевог (I, 190), Раичковићевог (II, 80) или Павловићевог песничког опуса (II, 151), или о тренутку сублимног сједињења субјекта Настасијевићеве поезије са природним силама (I, 294).

Могућност да се суочи са неконвенционалним темама у делу појединих песника за Јеркова подразумева активирање филозофског и теоретског критичког апарата. Могућност да се у Дучићевој религиозној поезији наслути феминизација самог Бога, чему је посвећен огроман труд јер то радикално коригује уобичајена тумачења Јована Дучића, није само доказ могућности интерпретације. Питање о *роду божјем* још је више, рекли бисмо, метафора слободе тумачења. Ништа мање провокативно није ни питање положаја српске католичке културе обазриво постављено у центар Дучићевог дубровачког циклуса. (I, 53, 187–188) Јерковљево тумачење природе Дисовог чувеног *йоїледа* из лакановске и барклијевске перспективе довољно је да би се спознала величина разлике у односу на рационалистички или формалистички оријентисане приступе истом питању, од првих реакција на *Ушољене душе* до анализа Новице Петковића.<sup>7</sup> Јерков у оспољеном Дисовом погледу ствари

<sup>7</sup> Дисов стих из песме *Тамница* „да осећам себе у погледу трава [...]“, између осталих, послужио је Бранку Лазаревићу као пример „некритичне“ и „неинтелигентне“ Дисове „игре са логиком“ и са самим собом. Лазаревић, Бранко. „Песник 'сплина' и 'нервозе'“. У *Кришћички радови Бранка Лазаревића*. Прир. Душан Пувачић. (Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975): стр. 63–64.

У истом стиху Новица Петковић уочава за Дисово песничтво карактеристичну промену односа између агенса и пацијенса, тј. преношење поступака песничког субјекта на свет природе које ремети логику синтаксичког низа. Петковић, Новица. „Дисов језик, слике, и музика стиха“. У *Огледа о српским ђесницима*. (Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004): стр. 80–81.

не препознаје проблематичну супституцију, већ самосталну песничку слику – потребу модерног човека који сумња у свој идентитет и своју реалност за потврдом сопственог постојања (I, 257–261). У складу са мар/гино-критичким начелима, која су већ у ова два тома успостављена, у провокативном поређењу Миодрага Павловића између *врхова шума* и *остатака химена* Јерков препознаје један од највиших домета модерничке поезије овог песника. И то не само због надилажења баналности малограђанског морала и техницистичке пробојности. Поезија је, сматра Јерков, а то једва да се може казати без извесног академског зазора, попут *симболичког химена*. Песништво је симболичка матрица непропустљива за реалност, у стању да, апсолутизујући девичански идеал, одрицање преобрази у испуњеност, одсутност у свеprisутност, *ништа* у *све* (II, 126).

Егзактност књижевне интерпретације не мора, дакле, бити мерило њене успешности. Увидети у Раичковићевом певању основни закон по коме поезија јесте „добро“ (II, 87) или „одсутни живот“ (II, 68), не изгледа на први поглед значајно за књижевну интерпретацију, нити за разумевање опуса тог песника. Тражити у *вољи за њесму* суштину поезије и на томе засновати излагање о поетици Ивана В. Лалића (II, 179), површно гледано, једнако је поуздано колико и питати се, поводом песничког дела Миодрага Павловића, о кантовској исказивости трансценденталног у поезији (II, 113–114, 177) или о хегелијанској феноменологији песничког духа (II, 109, 151). Таква перспектива изван сваког књижевног позитивизма и формализма открива да међу њима заправо и нема толико значајне разлике. Оба приступа, која су одредила мишљење о књижевности у нашој средини, заснивају се на истој претпоставци, да саопште позитивно, утврдиво и доказиво знање. Зато се текст претвара у објект анализе, уместо да буде трусно тле из кога избијају различите могућности интерпретације.

Тумачења Александра Јеркова наводе нас да се вратимо читању тумаченог текста уместо да нас од њега удаље. Она то постижу отварањем питања пре него формулисањем коначних одговора. Када смо, наоко, решивши све проблеме које књижевни текст поставља, са тумачењем „завршили“, оно за Александра Јеркова заправо тек почиње. Интерпретативни закључци Александра Јеркова свесно су остављени отворенима. Поменуто стање „неизвесности у тексту“ (I, 32) коме ауторове критике теже можда се и чешће постиже управо поступком недовршавања, отворености аргумента, него програмским „конфликтном интерпретацијом“ (I, 61).

Повратак књижевне критике и историје на текст садржи у себи сентимент прошлих времена колико и свест о узалудности свих привида, понајвише оног о епохалној присутности поезије. Ипак бисмо са Јер-

ковом могли да кажемо како је у епоси најприсутније управо оно чега у њој нема (I, 85). Наспрам девалвације вредности савременог друштва и бруталне стварности протока капитала, место упражњено за поетску имагинацију довољно је пространо да прими најбоље, па биле оне и старинске, човекове врлине. Задатак који је пред заједницом проучавалаца књижевности не може се замислити без тог, наизглед превазиђеног, етичког и хуманистичког мерила.

Сентиментализам књижевног историчара и критичара подсећа нас у том смислу на једну слику Јеркову омиљеног критичара. Бенјаминов колекционар, попут књижевног историчара, пасионирано прикупља предмете да би их спасао њихове употребне вредности и избегао трагове прошлости из вечног заборављања.<sup>8</sup> Бенјамин је сматрао да револуционарни потенцијал за преображавање садашњости не треба тражити у празнини и јаловости будућности, већ у потиснутим и репресији изложеним капацитетима прошлости.<sup>9</sup> Границу на којој се прошлост стапа са савременим тренутком и у њему оживљава, Бенјамин је окарактерисао као искуство сна, или, како бисмо у садашњем тренутку вероватно одрешитије додали – илузије.<sup>10</sup>

Бенјаминовој слици данас је одузета димензија актуелности прошлости, што подухват књижевног историчара и критичара излаже оштром и, по свему судећи, безизлазном, светлу апсурда. Али ако књижевни мизансцен све више припада репозиторијуму прошлих времена, нешто од илузорне Бенјаминове потраге за револуцијом резонује и унутар Јерковљевог замишљеног триптиха, овај пут без наде у епохално спасење, већ са слабом надом у оно што је некада било спасење душе. Душа критичког мишљења не може бити спасена у нашој епохи која је другим средствима подјармила критичку свест, али она – Јерков упорно настоји колико да упозори и разори, толико и да сачува и настави – не сме нестати. На тој граници пребива, ту границу успоставља и рашчињава, савремена критика у виђењу Александра Јеркова.

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. "[H: The Collector]". *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. (Cambridge, Mass. & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999): 203–211. У Бенјамину (поготово у Бенјамину из *Аркада*) Јерков препознаје свог правог претходника. (I, 116–117)

<sup>9</sup> Упоредити са тим: Benjamin, Walter. „Историјско-филозофске теже“. У *Есеји*. Prev. Milan Tabaković. Red. prevoda Branimir Živojinović. (Beograd: Nolit, 1974): str. 79–90.

<sup>10</sup> Упоредити са тим закључке у савременим студијама дела Валтера Бенјамина: PATKE, Rajeev S. "Benjamin's *Arcades Project* and the Postcolonial City". *Diacritics* 30: 4 (Winter 2000): 3–14. Published September 2002. Reprinted in *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*. Eds. Ryan Bishop, John Phillips and Yeo Wei Wei. (New York and London: Routledge, 2003): 287–304.

## Литература

### I

- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: samo/osporavanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.

### II

- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass. & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Red. prevoda Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1974.
- Делић, Јован. *О њоезији и њоешици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Лазаревић, Бранко. „Песник 'сплина' и 'нервозе'“. У *Криптички радови Бранка Лазаревића*. Прир. Душан Пувачић. (Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975): стр. 57–64.
- Patke, Rajeev S. "Benjamin's *Arcades Project* and the Postcolonial City". *Diacritics* 30: 4 (Winter 2000): 3–14. Published September 2002. Reprinted in *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*. Eds. Ryan Bishop, John Phillips and Yeo Wei Wei. (New York and London: Routledge, 2003): 287–304.
- Петковић, Новица. „Дисов језик, слике, и музика стиха“. У *Оілеги о српским њесницима*. (Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004): стр. 71–91.
- Скерлић, Јован. „Лажни модернизам у српској књижевности“. У *Писци и књије V*. (Београд: Просвета, 1964): стр. 69–85.

---

Branko Vraneš

ON THE MARGINS OF LITERARY HISTORY  
The Borderline Value of the Poetry of Serbian Modernism

Summary

This paper represents an overview of the literary-theoretical and literary-critical views of Aleksandar Jerkov presented in his monograph *The Meaning of (Serbian) Verse*. Parallel with a philosophy and theory of literature, Jerkov develops a history of modernity in Serbian poetry, faced with the challenges that modern society poses to the position of a literary historian. On the margins of contemporary society, if literature and those dealing with it forget the existential role of literary history and criticism in their care for the unreality and the beautiful illusions of their own being, they expose themselves to the danger of abandoning even the sphere of tragedy.





III



ПРЕДРАГ ЈАШОВИЋ\*

(Државни универзитет у Новом Пазару, Департман за филологију,  
ОДСЕК СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК)

## СРПСКА МОДЕРНА У КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

**Апстракт:** Период српске модерне је за књижевне критичаре (З. Гавриловић, П. Палавестра, Ј. Делић) био занимљив из аспекта појмовног одређивања самог правца. Књижевни критичари су тежили прецизном утврђивању временског простирања овог књижевног правца (П. Палавестра, Д. Живковић, Ј. Деретић, Ј. Делић). Видно је ангажовање на пољу утврђивања видова српске књижевне критике која припада модернистичким тежњама у целини (М. Радуловић), као и утврђивање односа модернизма и идеалистичке филозофије (М. Радуловић).

Циљ овог рада је, дакле, да укаже на обимност и различитост књижевно-критичког корпуса који се бави вредновањем и тумачењем прве српске модерне. Бележимо значајне резултате које су књижевни критичари (Д. Витошевић, П. Палавестра, Д. Живковић, Ј. Деретић, Ј. Делић, М. Радуловић, М. Шутић) баштинили као трајну вредност за науку о књижевности на нашим просторима у другој половини XX века рефлектујући своје резултате и интересовања на књижевне историчаре који ће се проблемом прве српске модерне бавити и у првој деценији XX века и даље.

**Кључне речи:** српска модерна, књижевна критика, поезика, поезија, књижевна критика српске модерне, симболизам

Српска модерна у историји српске књижевности, па и шире, у историји књижевности источноевропских народа, игра значајну улогу. Зато није изненађујуће што је овај правац у српској књижевности проучаван из различитих аспеката – књижевно-поетичких, књижевно-историјских, књижевно-теоријских и књижевно-критичких. Та проучавања допринела су остварењу значајних резултата у области поезике, версологије, рекли бисмо свих штокавских дијалеката, развоју књижевних жанрова, модерне књижевне критике, али и граничних научних врста. Свесни ширине захвата ове теме, нама није циљ исцрпност приказа остварених резултата, колико нам је циљ да скренемо пажњу како на временски одсечак који обухвата прва српска модерна, тако и на обиман корпус књижевних

---

\* pjasovic@gmail.com

радова који се тичу овог правца. Тако још једном доказујемо књижевни значај овог правца и научне домете књижевне историје, теорије и критике у његовом проучавању. Имајући у виду да готово нема значајнијег књижевног критичара у другој половини XX века који се није, макар на моменте, дотакао ове епохе, ми смо одлучили да нашу анализу усмеримо само оне који су се у ширем временском и просторном захватању тематике бавили проучавањем овог књижевног правца.

У обимном књижевно-критичком и историјском корпусу који у раду описујемо, разликујемо: синтетички приступ тематици где је епоха посматрана у дијахроничком следу развоја; монографски приступ где се са монографским претензијама приступа делу појединих аутора или појединих проблема; ту су и радови студијских садржина, који су настали као одраз ученог проблема код неког од припадајућих песника овом стилском правцу. На крају, има ту и популаристичких радова који имају више за циљ да додатно скрену пажњу на песнике као што су Дучић (Радован Поповић, Радослав Љубибратић), Ракић (Јован Пејчић). Најзначајнији доприноси српској науци о књижевности у дијахроничком сагледавању књижевних чињеница овог стилског правца јесу они који долазе из пера Драгише Витошевића и Предрага Палавестре.

Драгиша Витошевић је први направио дијахроничку синтезу и пресек кроз поезију српске модерне у временском одсечку који обухвата период од 1901. до 1914; овај период је, по мишљењу Драгише Витошевића, толико природно доживљавати као „заокружену целину” „да то не треба ни доказивати” (Витошевић 1975 I: 22). Витошевић сматра да је његова књига (двокњижје, *Српско џесништво 1901–1914*), представља неопходност, али она је „више приступ једном добу него песништву; више прилаз песницима но песмама; и, код ових последњих више говор о општијим него о појединачним цртама; и више о осредњим него оним – неколиким – највећим творевинама” (Витошевић 1975 I: 14).

Овим исказом Витошевић је показао високу свест о друштву и о историји књижевности кроз јасну представу о ономе што је недостајало корпусу тадашње науке о српској књижевности. Тиме што је истакао да ће се у својој двотомној монографији већином бавити осредњим песницима, а не главним представницима правца, имплицитно је одредио границе свог метода. Даље, тиме што своју анализу „осредњег” више фокусира на песнике, но на песме, указује да је Витошевић више био у потрази за песницима који чине догађајну и друштвену историчност, но што је трагао за песмама које обележавају специфичност поетике овог правца.

Наравно, овде нема ни говора о томе да у Витошевићевој анализи доминира историцизам и позитивизам. Напротив, ово је, можда једна од првих књига где се јасно одриче значај свакој врсти историцизма,

позитивистичких предрасуда, или претераног идеологизирања. Илустрације ради, кад Владета Вуковић спочитава Бојићу што у својим првим песмама није полазио од материјалистичких идеја (Вуковић 1969: 68), Витошевић то овако коментарише:

Човек не зна да ли је више сувишно или смешно да се данас тако („научно“) говори о песнику који је поменуте песме писао кад је имао једва седамнаест година, и поготову да се песник 'оправдава' што није био 'научни материјалист' – у време када то у српском песништву нико није био! (Витошевић 1975 I: 19)

Овако, не само да је Витошевић избегао идеологизацију свог научног израза, већ је указао да је неопходно једног писца сагледавати у границама времена у коме је стварао (Витошевић 1975 I: 15–19). Витошевић као свој основни метод истиче *поречење*. Сматра да, поред тога што је овај метод често употребљаван, он је и неретко злоупотребљаван. Примењен метод у овој његовој књизи представља „извесну новину“ (Витошевић 1975 I: 55), јер не пореди књижевне чињенице двеју књижевности, већ поезију у оквиру једне књижевности једног периода са поезијом претходних периода. Циљ његове анализе није био да докаже утицаје, сличности, позајмљивање и просто преузимање, већ да „на основу већег броја својствених сродности, продре ка нечем другом, тешко ухватљивом: ка, 'духу доба' и 'души' самог песничког стварања“ (Витошевић 1975 I: 56).

Мада смо уверени да је ово једини начин да се одреди стилска и поетичка особеност једног правца, сматрамо да је Витошевићев поступак био примерен тежњи да се одреди „дух доба“, али није био примерен за одређивање „душе стварања“, уколико се „душа стварања“ односи на стваралачки поступак. Поређење, као основни сазнајни метод, примерен је утврђивању стила и поетичких карактеристика правца пошто се овај метод увек тиче множине, у овом случају колектива, јер само множина писаца чини правац и на основу ње одређујемо интегралне поетичке особености правца. Међутим, стваралачки процес је индивидуална, чак интимна ствар.

Иако ће се нешто касније Витошевић позвати на *феноменолошки метод* (Витошевић 1975 I: 57), ми га нисмо препознали, ни у духу Хегелове, ни у духу Хусерлове, односно у књижевности Ингарденове и Кајзерове феноменологије. Опет, кад говори о *дијалектичком* приступу, што је у једној опсервацији дијакхронијског захвата неопходно, јер увек нешто из нечега проиходи и на нешто утиче, па се тако налази у интерактивној вези, ми препознајемо структурализам. Поређења ради истичемо да кад Лисијен Голдман описује дијалектички поступак речима: „Дијелови се могу схватити само познавањем целине чији су дио, и, обратно,

цјелина се може схватити само познавањем дијелова и њихових односа” (Голдман 1967:172), он користећи описну функционалност дијалектичког поступка афирмише свој структурални метод.<sup>1</sup> И Јан Мукаржовски структуру песме схвата као однос делова према целини и целине према деловима (Мукаржовски 1987: 185).

Ова Витошевићева књига је прва, а колико је нама познато и једина монографија о поезији која сагледава један песнички правац у дијахроничком следу утицаја и оствареног песништва. Књига је публикована у два тома у десет поглавља. Прво поглавље је, као што смо могли видети, образложење метода, избор предмета испитивања и одређивање границе у захватању испитиваног објекта. У српској науци о књижевности ово је, највероватније, најисцрпнија и најинформативнија монографија о стилу и поетици једног правца.

Друго поглавље посвећено је описивању исходишта прве српске модерне. Витошевић, како је нагласио у првом поглављу, на компаративним основама доказује да српско песништво из периода 1901–1914. није самоникла појава невезана за развојни ток српске поезије у целини. Он сматра да су највећи утицај на прву српску модерну имали Змај, Војислав Илић и Лаза Костић: „Два су песника не само крајем XIX века него и почетком XX века имали највише утицаја: Змај и Војислав Илић, којима треба додати знатно мање утицајног, али не мање значајног Лазу Костића” (Витошевић 1975 I: 114).

Снага Змајевог песничког израза и количина утицаја коју је Змај имао на српску модерну заслужују да их Витошевић одреди као *Змајеву школу*. Сматра да овој школи припадају, ако не у целини, а онда у раним песничким радовима и првим збиркама следећи песници: Стеван П. Бешевић, Димитрије Глигорић Сокољанин, Авдо Карабеговић и Рис-то Одавић (Витошевић 1975 I: 114–115). Змајевом утицају нису измакли ни Сима Пандуровић у песми „Сан у покрету“, а ни Вељко Петровић у сатиричним и родољубивим песмама. Витошевић налази да је Змај присутан и у Ракићевој поезији. Истиче да је „из истих 'оностраних', загробних простора и оно Змајево лепо поређење у *Ђулићима увеоцима* о присутности умрле жене са сјајем угашених звезда 'далеких звезда што већ не постоје' како је то касније певао Ракић у *Симоници*” (Витошевић 1975 I: 116). Ту налази парадокс у који је запала српска наука о књижевности. Наиме, реч је о томе да су изворе Ракићеве поезије тумачи налазили код Сили Придома и Огиста Дошеноа, а извор Змајеве поезије

<sup>1</sup> У случају Л. Голдмана то је структуралистичко-генетички метод којим Голдман на неомарксистичким основама покушава да заснује *социологију* романа.

у поезији Готфрида Келера, али нису нашли за сходно да у националној књижевној традицији пронађу везе између Змаја и Ракића.

Лаза Костић није имао своју школу, али је оставио *завештање*. Његово завештање садржало се у чињеници да је „у доба пуне романтике први осетио недовољност народне песме као узора, и поред десетерца уводи јамб, поред Вука истиче Шекспира” (Витошевић 1975 I: 118). Зато је он знатно одударао од наше „самоучке књижевности”. Залагао се за стране утицаје. Почетком шездесетих година, готово истовремено кад и Витмен у Америци, уводи слободан стих (Витошевић 1975 I: 118). И поред тога што многи модернисти<sup>2</sup> истичу значај Костића, Витошевић примећује да се Дучић „пишући поразно о Милораду Митровићу и дотичући се узгредно у истом огледу и Лазе Костића, с поштовањем говори о његовом ’неоспорном таленту’” (Витошевић 1975 I: 120). Међутим, кад упоредимо то место где Дучић помиње Костића,<sup>3</sup> видећемо да он Костићу признаје таленат, али хвали и истиче Змајеву надмоћ (Јашовић 2011: 136). Ту упућује да и поред свих новитета у Костићевој поезији треба водити рачуна у којој мери о његовом песничком опусу треба говорити као о *садржају модернистичких елемената* и као о *модерно оријентисаној* поезији.

Витошевић је у поезији Војислава Илића видео раскид са прошлим и наговештај новог песничког дискурса. Илић је српској поезији широм отворио вратнице да *сирансивује*, да лута и силази ка *гну*, преврће по прљавштвини доњих предела и успиње се ка светлости горњих светова. Зато Витошевић закључује да није чудо што је још за песниковог живота настао *војиславизам* и што су кроз њега прошли Милета Јакшић, Алекса Шантић, Јован Дучић, Даница Марковић и Милорад Митровић (Витошевић 1975 I: 129). На питање: „Ко је отац модерне?”, Витошевић одговора истицањем разлике између два израза: *српска модерна*, што недвосмислено за њега означава временски распон од 1901. до 1914, и израз *модерна српска поезија*, што се може односити на поезију актуелности. Сматра да Илић представља увод у српску модерну, „а Костић природан увод у целокупно српско песништво нашег века” (Витошевић 1975 I: 135). Витошевић је међу првима кренуо у револаризацију песничког дела Милете Јакшића, подсећајући да ће најбољи лиричар у својој ак-

<sup>2</sup> Као што су били: Светислав Стефановић, Вељко Петровић, Станислав Винавер, Милан Симић, Драгољуб Филиповић итд. (Витошевић 1975 I: 120–123).

<sup>3</sup> Уп.: „Ни Лаза Костић није могао никад помрачити Змајеву ореолу, макар колико да се трудио: ни својим животом цетињског песника, ни својим фамозним калабур-мима, ни својим доста искреним западњаштвом, чак ни својим неоспорним талентом” (Дучић 2008: 54).

туелности (Витошевић 1975 I: 144), услед преоштре критике Љубомира Недића, у место да се размахне угасити своју лиричност.

Иако су данас српској научној књижевној јавности савршено јасне Милетине персонификације, мрачно подне, долина нема, дан се љути и протеже („Јесењи дан“), снага и моћ тишине коју осећа („Тихо је“), симболички обојен пејзаж, необично поређење материјалног и нематеријалног, он ће остати једна трагична песничка физиономија, „ученик својих некадашњих ученика“ (Витошевић 1975 I: 145) још увек непрочитан у целини.

У трећем поглављу, Витошевић указује на заокрет у српској култури и у друштву, јер без обзира на ломове унутар Србије и претње споља, Србија доживљава културни процват пошто је тада у пуној стваралачкој снази била генерација ванредно великих интелектуалаца који ће ударити темеље науци, музици, књижевности, филозофији, антропологији, географији, математици читавом XX веку.

У четвртом поглављу Витошевић показује новитете које је српска модерна донела на плану језика, као поетику новог које означава умирање ружа и славуја из претходне епохе, а увођење побожних, успорених и тихих ритмова, као нове поетизме (Витошевић 1975 I: 341–346). Витошевић доследно спроведеном компаративном анализом, углавном према семантичкој сличности, показује да су се тзв. *нелејне* и *обичне речи* споро пробијале до песме и постајале саставно ткиво поетске творевине. Он сматра да је ова поетичка карактеристика прве српске модерне наслеђе које долази од Змаја и Ђуре Јакшића, али основну промену уноси Војислав Илић, а наставља је Милан Ракић, и ту Витошевић налази да је Ракић непосредни наследник Војислава Илића (Витошевић 1975 I: 347). По истом кључу, Витошевић указује на туђице и песничке слике у поезији српских модерниста. Он и за мирисе, звуке и боје, који су синестезија у духу симболистичког поетског израза, проналази извор у Змајевој поезији („Ђулић“ LIV, „Ђулић увеок“ XXIII) и код Бранка Радичевића у „Тузи и опомени“ (Витошевић 1975 I: 387).

Два носећа стиха код песника српске модерне су једанаестерац и дванаестерац. Витошевић и ту скреће пажњу да то није новина, јер су ови стихови постојали код других песника минулих епоха. Једина новина је садржана у искључивом опредељењу ових песника да певају овим стиховима (Витошевић 1975 I: 393). Витошевић сматра да је од секундарног значаја што је дванаестерац одговарао француском александринцу. Сматра да је опредељење модерниста за вдванестерац ствар „законитости нашег песничког развоја. У склопу општег 'европеизирања' и одбацивања претходног, дванаестерац се, као, 'превасходно замашан звучан и свечан метар', најбоље уклопио у то ново схватање значаја облика,



стила и културе“ (Витошевић 1975 I: 3394). Други разлог је садржан у сродности александринца са српским десетерцем. Наводећи Милана Ђурчина и Станислава Винавера, који су, такође, у стиху модерничке метрике видели сродност са десетерачком версификацијом, Витошевић закључује:

Тако је у основи јасно да оно што је почетком века изгледало као велика метричка реформа – у суштини у развоју српског стиха била само природна и не тако велика степеница... (Витошевић 1975 I: 394).

У петој глави, другом тому монографије, Витошевић се бави појмом и значењем *естетизма* у поезији српске модерне. Он појам естетизма одређује, пре свега, као социолошку категорију. Естетизам разумева, сходно духу свога времена, упрошћено као „разлаз песника и његове грађанске класе“ (Витошевић 1975 II: 94). То га је довело до закључка да код српских модерниста:

све естетичке тежње имају неестетичку позадину која их је условљавала: њихов правац, јачину, разне танчине. Та јарка позадина, која нашем естетизму удара посебно обележје, јесте наша општа заосталост и сиромаштво, извесно књижевно (и још много шире...) бежање од села фолклора, 'народњаштва', отимање које је било мучно и напорно, и које је постојало приметно наглашено (Витошевић 1975 II: 94).

Основно полазаште није спречило Витошевића да сагледа да је основна тековина естетизма тежња нестварном, његово откривање и трагање за њим. Сматра да је открићем „тих нових простора човековог духа остварена једна од највећих заслуга наше модерне и њеног естетизма“ (Витошевић 1975 II: 95).

У шестом поглављу, већ самим насловним одређењем – „Доња страна света“, Витошевић имплицитно скреће пажњу да су религијски мотиви играли значајну улогу у поетици српске модерне. Међутим, иако је истакао значај присуства Мефиста и хуљење Бога (Витошевић 1975 II: 123), није видео значај и значење Светосавља и религијски подтекст у поезији српских модерниста.

У седмом поглављу показао је модификације песимизма, као доминантног осећања које одређује значење сваке песме. Зато сматра да је песимизам *боја времена* (Витошевић 1975 II: 165), а не индивидуална поетичка карактеристика. Песимизам узрокује фриволност паланке (Витошевић 1975 II: 167), то је доба сумње (Nathalle Sarraute 185, према: Витошевић 1975 II: 169), кад песимизам додатно појачава осећај самоће (Витошевић 1975 II: 172) и безизлаза у мртој средини (Витошевић 1975 II: 181), где доминира, оксиморонски речено, једино умирући живот.

Тако снажном песимизму извор није у индивидуалној пројекцији песимистичког осећаја света, већ је он садржан у „националном песимизму” (Скерлић 1909: 596). Палавестра подсећа да је ова појава општер карактера, а није само одлика српске модерне (Палавестра 1965: 222). На крају, Витошевић закључује да иако критичари нису имали слуха за ову појаву, песимизам је у српској књижевности био степеница више „чисто књижевог развоја” (Витошевић 1975 II: 228).<sup>4</sup>

Осмо поглавље – „Стари звуци” – у односу на почетну компаративну методолошку тенденцију, од носећег је значаја. Витошевић експлицитно показује да иако је романтика прошла, она поетички није превазиђена, јер је у српској модерни остала у различитим видовима, без обзира што су Богдан Поповић, Јован Скерлић и Јован Дучић били изричито против ње. Витошевић је проналази у језику, односу у тематској преокупираности, где се уздише и често плаче, док се у природи налази спас баш као код романтичара. Налази да има много трагова народне песме<sup>5</sup>, излагања интимних историја и неиказаних љубави које се ћуте и пате.

Витошевић 'повратак' модернистичких песника националним темама налази у контекстуалним друштвено-политичким чиниоцима – прослави стогодишњице од Првог српског устанка 1904. године; крунисању краља Петра; царинском рату са Аустријом до анексије Босне и Херцеговине 1908. године, која је увод у Први светски рат, али и у покретању *Словенској јуџи*. Зато „песници завереници и официри све више налазе заједнички језик” (Витошевић 1975 II: 276). Отуда долази до поетских реминисценција на претходна поколења код Шантића, Ракића, Пандуровића, Диса и Бојића. Песници модерне постају свесни своје историјске улоге. Отвара се косовска рана. Косово као мотив долази у средиште интересовања песника српске модерне, и тако ће остати до његовог ослобођења.

Завршно поглавље ове обимне монографије о српској поезији у XIX и почетком XX века јесу закључци који нису проста константација учињеног. Витошевић је указујући на тематска, мотивска, језичка, стилска и значењска прожимања модернистичке поезије са минулим епоха-

<sup>4</sup> Витошевић распрострањеност песимизма приписује његовој природи. Наиме, он сматра да је песимизам по себи поетичан. Зато су песма и бол нераздвојни и заувек здружени: „Бол је често извор, подстрек, или најпросто *йредмет* песме” (Витошевић 1975 II: 228).

<sup>5</sup> Примера ради од односу Стефана Стефановића према народној песми видети: Тамара Грујић, *Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића*, Кикинда, Народна библиотека Јован Поповић, 2006.

ма указао на виталност српске песничке традиције и на структуралне токове у њеном развоју.

Предраг Палавестра се књигом *Историја модерне српске књижевности* (1986) сврстао међу најзначајније историчаре књижевности у двадесетом веку (М. Поповић, Ј. Скерлић, М. Павић, Ј. Деретић). Његова историја је значајна из више разлога. Први се тиче њене методолошке заснованости. Палавестра историју доживљава као „причу о прошлости“. *Историја модерне српске књижевности* је прича која почиње „одвајањем од старог духовног наслеђа, прати узлете златног доба и указује на раскол у духовном јединству српског народа у XX веку, да би на крају дошла до свести о могућим изборима неке будуће стваралачке обнове“ (Палавестра 1986: 5). Он период прве српске модерне (1882–1918) назива златним добом српске књижевности, што ће садржином своје историје на примеру садржине остварених књижевних дела исцрпно доказати.

Из методолошког аспекта значајно је да Палавестра књижевне чињенице не сагледава у простом хронолошком следу, јер је историја успостављање и „дијалог некадашњег и данашњег“ (Палавестра 1986: 20). Дакле, он књижевне чињенице посматра елиотовски сагледавајући књижевну традицију. Књижевност је неутуђиви део културе (Бахтин 1979: 329), па је зато неопходно њено сагледавање као јединства текста и контекста (Палавестра 1986: 20). Значајно је и то да Палавестра књижевне чињенице сагледава према поетичкој сродности, међусобном прожимању и стварањем могућности за наступање нових поетичких дискурса. То Палавестрину *Историју* чини и данас актуелном. У његовом ставу који је инкорпориран у метод, да је наука о књижевности „наука о духу садржаном у речима“ (Палавестра 1986: 20), препознајемо став Волфганга Кајзера који књижевно-уметничко дело одређује као *језичку уметничку шворевину* која је семантички у себе затворена структура (Кајзер 1973). Предраг Палавестра пажљивом анализом резултата својих претходника већ на плану одређивања временског захватања књижевног правца скреће пажњу да „унутрашњи приступи не прихватају спољашњу хронологију“ (Палавестра 1986: 17), па велико раздобље модернизма одређује од појаве СКГ 1901. до велике економске кризе 1929. дакле, захвата период као у Европи, с тим што је у српској књижевности подељено на две етапе у знаку симболизма (1901–1918) и другој у знаку експресионизма (1919–1929).

Палавестра у Лази Костићу проналази претходницу и темеље српске модерне како у књижевно критичком, тако и у песничком дискурсу. Непосредну претходницу модерни (Дучићу, Ракићу) проналази у Војиславу Илићу. Не пропушта прилику да истакне значај Милете Јакшића,

„песника закасленог колико и прерано оглашеног, трагично ишчашеног из књижевних зглобова свога времена“ (Палавестра 1986: 230).

Овакав однос према књижевној традицији говори да Палавестра појам модерног није схватао као негацију прошлог. Дакле, био је на трагу Јаусовог става да је немогуће одвојити разумевање нашег времена од његове прошлости (Јаус 1978: 165). Волфганг Велш налази да постоје „различите модерне“ (Велш 2000: 56).<sup>6</sup> Према томе, треба разликовати суштину појма модерне од суштинске функције придева у реченици, где придев *модерно* има описну вредност и успоставља темпоралну диференцијацију између актуелног и прошлог. Велш разликује *шемјорални имјерајив* и *субстанцијални индикатив*. „Први казује да је *сага* времена нечега, а други *шја* је то зашта је време“ (Велш 2000: 78). Велш закључује да се „модернитета у темпоралном-индикативном смислу уопште не можемо ослободити, али зато можемо модернитета у супстанцијално-индикативном смислу. Модерна зато не мора бити само епоха модерне, па чак то не мора бити ни модернизам“ (Велш 2000: 79).

У српској науци о књижевности и код других проучавалаца српског модернизма, појам модерног није једнострано промишљан као искључивање прошлог. Зоран Гавриловић на појам модерне гледа као трајање (Гавриловић 1958: 12). Јован Делић модерну посматра као структурални чвор између књижевне традиције пре модерне и авангардног песништва које ће неминовно произаћи из модерне (Делић 2008:19). Тако је Делић поетици модерне, језику и стилу приписао активну, дејствујућу улогу.

Своју *Историју* Палавестра је поделио на четрнаест великих поглавља. Прво поглавље је уводно. У другом поглављу врши контекстуализацију књижевног корпуса који проучава ситуирајући га у друштвено-политичке околности у којима је настајао. У књижевности златног доба препознаје духовне сагласности са општом климом и владајућим сензибилитетом, али не и стилско јединство и генетичку сродност (Палавестра 1986: 57).

У трећем поглављу проналази прва исходишта модернистичке српске књижевности у Војиславу Илићу који је 1892. године у неколико песама („Елегија на развалинама куле Северове“, „Клеон и његов ученик“, „Запуштени источник“) у песму увео „парнасовски доста спонтану и хладну песничку слику унео дотад непознату симболистичку дубину”

<sup>6</sup> Интересантно је да Вилјем Батлер Јејтс на једном месту каже да је Шекспир на „ивици модерних времена”. Тако је он непосредно указао на темпоралну релативност значења појма модерно (Јејтс 1975: 103). За Бодлера садржина појма модерно је од другостепеног значаја, јер је једна половина уметности “вечно непроменљиво” (Бодлер 1975: 30).

(Палавестра 1986: 87). Андра Гавриловић ће својом критичком ширином замаха, са Светоликом Ранковићем и Илијом Вукићевићем, на почетку XX века припремити терен за наступање модерне, док ће Божидар Кнежевић бити прави духовни претеча (Палавестра 1986: 100).

Четврто поглавље је посвећено књижевној критици, њеном успону и победи. Књижевна критика је у време модернизма заузела примат. Она постаје „најпоузданији и најактивнији чинилац духовне културе народа” (Палавестра 1986: 113). Као носиоце критичке свести одређује Љубомира Недића, Лазу Костића, Слободана Јовановића, Јашу Продановића, а такозвану *стваралачку кријику* пишу Јован Дучић, Сима Пандуровић, Светислав Стефановић. Палавестра није пропустио прилику да попише критичаре који су се окупљали око СКГ, али ни оне који су били сапутници модерне иако су стварали супротно од модернистичких тежњи, као Тихомир Остојић. Ово је време кад књижевна критика добија пун замах и потврђује своју сврсисходност. Она враћа књижевност њеној форми, језику, стилу и основном стваралачком начелу према коме књижевност треба да се врати себи, да испуни, пре свих, књижевне захтеве. Захтеви књижевних критичара су често били у раскораку са реалним стањем у књижевности, јер су њихова аксиолошка полазишта углавном била заснована према мерилима европских књижевности. У томе су посебно предњачили Јован Скерлић и Богдан Поповић.

У шестом поглављу Палавестра описује припрему за наступање водећих песника српског модернизма, Јована Дучића, Милана Ракића, Симе Пандуровића и Владислава Петковића-Диса, којима ће бити посвећена наредна три поглавља. Ова четири поглавља чине средишни део књиге, описују стање у поезији српске модерне са свим стилским и тематским превирањима. Палавестра није исцрпно, као Витошевић, обрадио песнике овог доба. Он је своју пажњу углавном фокусирао на носиоце епохе, Дучића, Ракића, Пандуровића и Диса и на групу песника који су историји српске књижевности углавном познати као сапутници модерне (М. Јакшић, С. Луковић, С. Стефановић, В. Илић Млађи, Д. Марковић, М. Ђурчин, М. Королија, Д. Срезојевић, М. Видаковић, М. Бојић и други).

Поглављем „Преображај реалистичког наслеђа“ Палавестра скреће пажњу на прозни корпус у српском модернизму. Припремање новог прозног дискурса настаје постепеним разарањем реалистичке слике живота, увођењем социјалног и психолошког натурализма (Палавестра 1986: 332). Руководећи се типологијом реализма Димитрија Вученова (Вученов 1981: 5–42), Палавестра модернистички прозни дискурс види као четврту фазу у развоју реализма, па ће прозно стваралаштво везано за златно доба српске књижевности назвати *фазом модерној*

*реализма* (Палавестра 1986: 327). Ту је „проширен традиционални појам реализма, а уз миметичке облике јављају се изразитији видови симболичких стилских и естетских иновација” (Палавестра 1986: 327). Без обзира што ова проза садржи низ додирних тачака са реалистичком прозом, поетизација израза, знатно проширен појам стварности задирањем у психологију јунака, и раслојавање језика (Палавестра 1986: 332), доприносе да се овај прозни дискурс, настао у периоду златног доба српске књижевности, афирмише као битно измењен на поетичком, стилском и семантичком плану.

Од приповедача, који су чврстог реалистичког опредељења, а у свом приповедном стваралаштву су осликали живе ликове у покрету, Палавестра истиче П. Кочића, С. Скарића Зембиља, Ј. Протића и И. Ђипика. Није изоставио ни писце чије је приповедно стваралаштво било обележено јаким цртама приповедачког регионализма. То су углавном закасниели одједи реалистичког израза М. Будисављивића, Р. Тунгуз-Перовића, Г. Божовића, З. Р. Поповића, А. Крстића и других. Пажљивом анализом Палавестра доказује да је реалистички прозни дискурс, паралелно са другим тенденцијама у књижевности, продирао до дубоко у прву половину XX века.

Сматра да је „модерна српска проза почела да живи пуним животом у делу Борисава Станковића” (Палавестра 1986: 412). Станковић је у свим сегментима приповедног поступка нов. Зато је, према Палавестри, Станковића могуће сагледати само у поетичком кругу модернизма, па закључује: „Основне одлике приповедачког стила Борисава Станковића оцртане су изразито модернистичким кругом” (Палавестра 1986: 413).

Што Борисав Станковић представља у приповедном стваралаштву, то Бранислав Нушић представља у драмској књижевности: „Средишња личност целокупне српске драмске књижевности с краја XIX века и почетком XX века, једини истински велики позоришни писац златног доба и епохе модернизма био је Бранислав Нушић” (Палавестра 1986: 414). Почетке модерног позоришта везује и за Војислава М. Јовановића, као драмске писце критичког реализма истиче Миливоја Предића и Драгослава Недића, док Милутина Бојића узима као творца модерне историјске драме.

Значајно је, истиче Палавестра, да долази и до децентрализације културе, јер се културна средишта из Београда и Новог Сада пребацују у Загреб, Сарајево, Мостар, Цетиње, Бања Луку, Дубровник, Сплит, Задар, Ријеку и Шибеник. У овим градовима се јављају нови издавачи и часописи, а у измењеној грађанској структури јавља се нова читалачка публика која песничку боемију и бунт доживљава као сопствену побуну. Јављају се ђачке дружине које активно делују по школама и клубовима.

Из редова тих дружина јавиће се и први наговештаји авангарде. Међутим, сав тај полет прекинуће Први светски рат. Писци: Иво Ђипико, Јован Дучић, Милосав Јелић, Драгољуб Ј. Филиповић, Милутин Бојић, наставиће да стварају и објављују у изгнанству. На Крфу српски писци покрећу књижевни часопис *Забавник*. Ту се оглашавају две генерације писаца – модерне и авангарде, али сви они су били ангажовани на истом бедему одбране. Ту није било спорова. Палавестра види велики значај крфског *Забавника* у томе што успоставља континуитет са предратним модернизмом.

Иво Андрић и Милош Црњански у *Књижевном јују*, као и Растко Петровић, Станислав Винавер и Тодор Манојловић у крфском *Забавнику*, отварају нову етапу у епохи српског модернизма. Најзначајнија тековина претходног периода је садржана у чињеници да је „српска књижевност успела да ухвати корак са главним покретима у култури свога народа“ (Палавестра 1986: 502). Према овоме, Палавестра закључује: „У златно доба и у првом раздобљу модернизма српска књижевност је надокнадила заостајање за великим европским књижевностима“ (Палавестра 1986: 502). Тако је Палавестра први описао и заокружио у целини књижевност златног доба. Његова *Историја* је од великог значаја јер показује да је српска књижевна традиција витална, пуна промена и интерактивних прожимања између књижевности различитих стилских праваца са модернистичким дискурсом.

У дијахронијској синтези *Књижевности Српске Крајине*, Душан Иванић одређује и исходишта и границе модерне у овој регионалној књижевности на српском језику. Иванић скреће пажњу на знатан број књижевних стваралаца који су данас широј читалачкој публици углавном непознати. Многи од тих писаца само су рођењем и школовањем везани за Крајину, а каријере професора и писаца остваривали су у Србији. У модерни Српске Крајине има највише драмског стваралаштва, али није изостало ни прозно стваралаштво (Вељко Милићевић), ни песничко (Мирко Королија). Од писаца Иванић истиче Милана Будисављевића, Петра Петровића-Пецију, Милана Прибићевића, Николу Вукојевића, Богдана Ластавицу, Душана С. Ђукића и Дамјана Омчикуса (Иванић 1998: 142). Иако нису оствареним делом допринели развоју српске књижевности, многи од ових писаца су својим књижевним и јавним ангажовањем, као сапутници модерне, потврђивали значај и сврсисходност епохе за целокупно говорно српско подручје.

Зоран Гавриловић је у књизи *Од Војислава до Дуса* (1958) међу првима одредио исходиште прве модерне, које је експлицирао већ у наслову књиге. Исходиште прве српске модерне налази у поезији Војислава Илића. Тим поводом пише: „Још је Војислав отпочео овај ток хар-

моније и јасности, као што је први стварно започео модерну, поетску авантуру бекства; личност човекова је са њим већ почела да се истиче“ (Гавриловић 1958: 9).

Зоран Гавриловић истиче да је Јован Дучић сматрао да ће један песник „постати великим песником само онда када буде казао велике истине о трима највећим и најфаталнијим мотивима живота и уметности: о Богу, о Љубави и о Смрти.“ (Гавриловић 1958: 52). Иако је ово неоспорна истина у случају Дучићевог песништва, код Гавриловића је изостала анализа оних песама где Дучић непосредно пева о Богу. Закључујемо да се Гавриловић више руководио мишљењем да је „љубав основа, извор и утока његовог певања“ (Гавриловић 1958: 55), но што је веровао да су основне тематске преокупираности и одлика његове поезике и значења његове поезије. Песничка промишљања односа човека према Богу више одређује као Дучићеву поетску рефлексивност, но што из ње ишчитава религијска значења. Ракића види као песимисту и мислиоца. Он је „песник духовне горчине која проистиче из дубљих, чак и метафизичких узрока“ (Гавриловић 1958: 80). Гавриловић сматра да Ракић није песник за царство небеско, нити царство земаљско као што су мислили критичари пре њега, већ истиче да је „Ракић песник живота, стварног живота, песник младости и снаге која је пролазна и кратковека“ (Гавриловић 1958: 112).

Гавриловић је Ракића схватио као песника који је волео живот процењујући га из реалне перспективе (отуда долази песимизам), као што је Пандуровића разумевао као песника који је до крајњих могућности довео поетски израз у српском модернизму рационалишући песимизам (Гавриловић 1958: 116). Гавриловић исправно закључује да је том песимизму и страху од смрти који је Пандуровић, како каже, „развио у отрован цвет“, садржана чврста веза између Пандуровића и Ракића, а Диса доживљава као песника који је отпочео „нову струју српског модернизма“ (Гавриловић 1958: 119).

Од великих књижевно-критичких систематизација које се тичу поезије прве српске модерне значајно место заузима књига *Песништво од Војислава до Бојића* (1972) која је настала као шеста књига чувене едиције *Српска књижевност у књижевној критици*. Књига *Песништво од Војислава до Бојића* настала у научно-критичкој визури Миодрага Павловића, обухвата двадесет песника, чинећи овај правац заокруженом целином. У овом избору, како књижевних критика тако и заступљених песника, налазимо оно што је до тог тренутка књижевна критика дала као најбоље у српској науци о књижевности. Према Павловићу, српски модернизам траје од Војислава Илића до 1917, односно смрти Диса и Бојића. Приређивач истиче да је морао више својих текстова да при-



кључи овом избору јер о Дучићу, како каже, није било текста сличних теза, а о Срезејевићу није ни било критичке библиографије, што је био случај и са Бојићем (Павловић 1972: 6). Ово образложење је добрим делом одрживо јер и данас, кад смо увелико закорачили у другу деценију XXI века, Павловићеве оцене песника, који припадају српској модерни, чине се валидним, свежим и одрживим. Наравно, овде није згорег истаћи да је Владета Вуковић имао текстове о Бојићу и пре 1969. године, те године објавио је и своју докторску дисертацију *Књижевно дело Милутина Бојића* која је у многоме идеолошки интонирана, сходно захтевима актуелности, али је јасно писана са дубоким разумевањем Бојићеве поезије.

Избор књижевних критика и песника у овој књизи чини својеврсну антологију, најлепших и највалиднијих критичких оцена које постоје у српској науци о књижевности. Зато можемо рећи да је у другој половини XX века Миодраг Павловић најсвеобухватније, вредносно одмерено, представио већину песника српске модерне. Он је у свом књижевном херменеутичком кругу ове песнике приказао у другачијем интерпретативном кључу, побуђујући тако ново интересовање књижевне јавности за ове песнике, чинећи их свежим, другачијим и новим.

Миодраг Павловић, међу песницима највећи књижевни критичар у српској књижевности, валидност својих аксиолошких мерила и луцидност интерпретација потврђује на примеру песника српске модерне: Дучића, Ракића, Пандуровића, Диса, Срезејевића и Бојића. Већ на примеру Дучићеве поезије читалац се сучељава са критичким записом који тежи да Дучићеву поезију прикаже у новом светлу, изван окошталих аксиолошких стереотипа који су формирано о српском *кнезу њесника*. Значајно је да Павловић у елиотовском смислу, али сопственим, аутентичним изразом, указује на значај књижевне традиције и чињеницу да је и у књижевности све подложно променама, преиспитивању и превредновању:

Но време пролази, па и за оне песничке случајеве који су решени: као сенке на зиду они се полако крећу са временом и са нама, једва приметно се спуштају, сагињу главе или се полако пењу (Павловић 1981: 269).

Идући од оцене до оцене књижевних критичара, тумача и историчара, Павловић је у *случају* Јован Дучић, рушио постојеће стереотипе, од тога да је Дучић направио погрешан избор када је од француских песника прихватио као узор Сили Придома и Де Рењеа, до тога да је своје најбоље песме певао у дванаестерцу. Павловић доказује да је Дучићев избор за угледање у датом тренутку не само био природан, већ је за сам развој стиха у српском језику био најбољи (Павловић 1981: 272–174).

Што се тиче стиха, већина критичара је истицала Дучићев дванаестерац. Супротно њима, Павловић сматра да је Дучић „већину својих најбољих песама ипак написао у метрима наше романтичне поезије, у осмерцу, деветерцу и седмерцу, па и десетерцу (на пример 'Коб', 'Слутња', 'Ноћ', на смену с деветерцем јамбичним)“ (Павловић 1981: 286). Поводом Дучићевог дванаестерца закључује да има за „модел француски александринац у спољњем погледу, и може да подсећа на њега музиком, цезуром и каденцом, садржајно пак он је најчешће обухватан колико и француски једанаестерац или нешто мање. Према томе, онај који је стварао александринац стварао је заправо један нови, до тада непостојећи стих“ (Павловић 1981: 306).

Руководећи се начелом да данас не можемо посматрати поезију с почетка XX века како су је вредновали критичари тог времена, Павловић је разбио све стереотипе и образложио парадоксе којима је поезија Јована Дучића била одређена. Павловић ће први скренути пажњу на Дучићеве мисаоне и песме о природи (Павловић 1981: 280). Међу мисаоним песмама, налази најбоље Дучићеве песме. Управо овај момент, када Павловић именује слабе Дучићеве песме („Једне вечери“ и „Сутон“), иако су раније истицане, Павловићев став је критички другачији, аксиолошки образложен и данас је одржив. Јасно експлицирани ставови, типа: „Све у свему, осим можда *Песме суџона* и *Песме шишине*, Дучић није написао ниједном прворазредну љубавну песму.“ (Павловић 1981: 277); или: „Посебно поглавље и посебну, хомогену целину чине песме о природи и мисаоне Дучићеве песме у циклусима *Јушарње њесме*, *Вечерње њесме* и *Сунчане њесме*“ (Павловић 1981: 280), чине Павловића књижевним критичарем који има јасан циљ кад оцењује, превреднује и тумачи према сопственом убеђењу о значају и вредности интерпретиране песме а према захтевима данашњице. Павловићево аксиолошко полазиште је постало априорна датост, која је садржана у следећем експлициту:

Нама се данас чини да је релативност садржаја битнија од њених акустичних афеката. Нама се чини, такође, важнијим испитати функционалну оправданост слике у оквиру основне замисли песме него распоред цезура у оквиру строфе (у нашој поезији која је и онако остала на пола пута између силабичких и тоничких критеријума). Нама је важнија логичност и чистота језичких спона, ако синтатичка структура није раздрузгана, него чистота риме. Нама се, такође, данас чини важнијом способност да се и најсведеније мисли ухвате макар у једном конкретном, животном аспекту, него да присуствујемо парадама најпонпезнијих, а произвољних декларација (Павловић 1981: 305).

Павловић је на примеру поезије српских модерниста „оштрио” своје критичко перо и развијао аксиолошки став у систем. Зато је Павловић кренуо у разрачунавање са књижевном критиком. У случају Милана Ракића то чини од њених почетака. Павловић сматра да Ракић „није био уметник стиха” (Павловић 1981: 310). Резервисан је према дванаестерцу, јер није сигуран да се дванаестерац прилагодио српском језику (Павловић 1981: 311), налази да „Ракићева ризница речи није богата” (Павловић 1981: 311). Не слаже се, наведимо за пример, да је са Ракићем косовски еп добио свој коначни облик. За нас је овом приликом значајно да се Павловићево неслагање изражено према Гавриловићу, заправо односи на Војислава Ђурића.<sup>7</sup> Тако је Павловић направио заокрет у односу на постојеће критичко мишљење о Ракићевој поезији истицањем „да читава песма *На Газиместџану* показује недостатке, а нарочито прва строфа, у којој је одсуство маште израженије инвенције очигледно”. Павловић доказује способност да се отргне од стереотипизованог књижевно-критичког мишљења и да понуди другачију визуру вредновања и тумачења. Овакав став Миодрага Павловића „не негира Ракићев књижевно-историјски значај нити вриједност неких његових пјесама” – истиче Делић – „већ настоји да успостави сопствени систем вриједности међу пјесницима *Златној доба*: првјенствено не припада Ракићу – и ту је М. Павловић вјероватно у праву – већ Дучићу и Дису. Али то још не значи да Ракић није пјесник промјене, чак велики иноватор па и велики пјесник, барем у националним размјерама” (Делић 2008: 25). Предраг Палавистра је тумачењем Пандуровићеве песме „Светковина” дошао до закључка да њоме Пандуровић прекида црну нит симболизма а почиње плаву нит експресионизма (Палавистра 1982: 31). Миодраг Павловић је преко теме смрти Пандуровића довео у везу са експресионизмом (Павловић 1981: 339). Зато се мало чини нејасним што ће у свом есеју о Пандуровићу из 1975. године, Миодраг Павловић записати: „Писано је о Пандуровићу и довољно и тачно и паметно, и о његовој поезији тешко да се могу изрећи неке нове оцене или у њој открити битно нови видови” (Павловић 1981: 321). У новије време Делић, потпуно супротно овом ставу, на примеру Пандуровићеве поезије доказује низ неуочених поетичких, стилистичких и версолошких чињеница.

Јован Делић учава четири могућности за нови приступ Пандуровићевој поезији. Прва се тиче општег места да је Пандуровићева поезија рационална. Поставља се питање колико је такав став одржив ако зна-

<sup>7</sup> Изражено Павловићево неслагање са Гавриловићем и изношење тек дела експлицита који у целини гласи: „В. Ђурић је тачно запазио да са Ракићем косовски еп добија свој коначни транспоновани и дефинитивни уметнички облик” (Гавриловић 1970: 21).

мо да је Пандуровић написао прву песму у славу лудила (Делић 2008: 242–243). До данас су сви тумачи Пандуровићеве *Светиковине* истицали да је написана у симетричном десетерцу (5+5). Делић истиче да је то доведено у питање већ у првој строфи у првом стиху где има 9 слогова и у петом где има 12.

У наредним строфама *Светиковине* све чешће се јављају једанаестерци: два пута у другој (први и трећи стих), три пута у трећој (други, четврти и шести), додуше само једном у четвртој (други стих), али већ три пута у петој (први, други и четврти) чак пет пута у шестој (само други стих има слог мање) и четири у десетој (Делић 2008: 248).

Трећа могућност новог тумачења Пандуровићеве поезије тиче се стило-гених огрешења и неких метричких огрешења која ће се наметнути као значајне поетичке карактеристике (Делић 2008: 253). На крају, четврта могућност за нова читања Пандуровићеве поезије, према Делићу, садржана су у могућности компаративног читања са Бодлеровом поезијом (Делић 2008: 253).

Велибор Глигорић је књижевни историчар који је ишао у корак са временом. Услед наглих заокрета и промена вредносних ставова често је оповргавао себе, као и време и друштвене околности у којима је живео. Хатица Крњевић исправно примећује:

Судбина овог критичара и историчара наше књижевности поглавито српске, оцртала је једним својим смером и судбину развоја наше књижевности у њеним свакодневним токовима, културну атмосферу, друштвена и политичка превирања, нарочито у међуратном времену; Глигорићева критика била је врло често културна и хроничарска у ширем смислу (Крњевић 1983: 7).

Мада је Глигорић у српској науци о књижевности превасходно остао упамћен као књижевни тумач који се највише ангажовао на пољу српског реализма, он је оставио не мали број записа о писцима српске модерне. Писао је о Јовану Дучићу, Милану Ракићу, Бори Станковићу, Стевану Луковићу, Велимиру Рајићу, Милутину Бојићу и Милану Турчину. До данас није најјасније зашто је Глигорић имао одбојан став према Дучићу, а није боље прошао ни Милан Ракић. Поводом Дучића бележи: „Дучићева поезија са Европом, била је књижевнија, културнија, али је због тога лажнија, усамљенија. Поезија Шантића је пак књижевно конзервативнија, везана за земљу, али је искренија, чистија“ (Глигорић 1932: 8). Чини се да Глигорић, услед идеолошке индоктринираности, није могао Дучићу да опрости везу са Европом, јер је то могла бити управо она *реакционарна шенденција* против којих је Глигорић усмерио своје

интелектуалне снаге, а истиче је у свом запису Јован Поповић (1932: 183–184). За разлику од Дучића и Ракића, којима није био наклоњен, јер су њихови песнички изрази пронашли „известан естетски споразум са захтевима средина, а уз то, као продукт генерације људи школованих на страни добиле су своје значајно место у комуналној политици Београда“ (Глигорић 1983: 77), то није био случај са Дисом. Основно неразумеваше његове поезије долази отуда што се:

Дис појавио прерано, у тренутку када је наша књижевност постала универзитетска, теразијска, кад се увелико сузбијао дарданелизам који унижава социјални углед књижевника, када је критика тражила од уметности да буде моћан беоцуг у националној организацији, и када је поезија излазила из кафана да би се увукла у бирократске канцеларије (Глигорић 1983: 77).

Тако је Дис, по свакој основи, морао остати несхваћен. Према Глигорићу, Скерлић је морао оспоравати Дисову поезију јер није могао схватити поезију без стварности „јер је Скерлић поезију разумевао само уколико она има у себи материјални свет“ (Глигорић 1983: 78). Дисова поезија није могла бити схваћена ни из угла естетизма Богдана Поповића:

Дис, нападнут са култа националне енергије, оптимизма и вере у хероизам једне генерације, није могао наћи потпоре у естетизму Богдана Поповића, јер је тај естетизам, поред свог педагошко-професорског, био везан за један специјално сликарски жанр (Глигорић 1983: 79).

У Дису је Глигорић пронашао песника који је могао да се отргне од Запада и да из себе самог осети „да ван људске логике постоје интензивна врења“ (Глигорић 1983: 86).

У поезији сапутника српске модерне Стевану Луковићу и Велимиру Рајићу Глигорић проналази песме којима се потврђује лирски сензибилитет ових песника. У Лукићевим стиховима налази да песник „излива песмама тугу живота“ (Глигорић 1970: 11). Издаја песме „Јесења кишна песма“ и „Под сурим небом“ као орбиту Луковићевог песничког света где се прожимају рођење и смрт. Глигорић је у Рајићу нашао песника којег „смрт неодољиво привлачи“, али у томе проналази његову илузију, јер Рајић „нема снаге да заветну мисао изврши. Украо је револвер од рођака али га је вратио натраг“ (Глигорић 1970: 49). Глигорић налази да Рајићева аутобиографска песма „На дан њеног венчања“ „више искреношћу узбуђује у лектири него на естради. Није толико песничко у реалности пред обредом венчања колико оно што се догађа у унутрашњем свету песниковом, у његовим емоцијама, срцу и души“ (Глигорић 1970: 51). Поред ове песме истиче и песме „Мој живот“, „Зашто“, „Моја

судба“, „Моја песма“, „Завет“ и „Једна интимна историја“. У свима препознаје „емотивну исповест личне трагике“ (Глигорић 1970: 53). Глигорић је у позадини испеване песме проналазио Рајићеву личност. Он је сматрао да су његови стихови неодвојиви од његове личности: „У стиху је отворио срце и исповеда трагику личног живота, што оставља утисак као да стихом поверава у писму оно што интимно осећа“ (Глигорић 1970: 53). Овакав и слични Глигорићеви ставови показују трагове позитивистичког мишљења у његовој интерпретацији.

У Бојићевој поезији Глигорић проналази испољени сладострасни еротизам који никако није, према његовом мишљењу, одговарао чистом патријархалном, православном занатлијском амбијенту у коме је Бојић одрастао. Закључује:

Зачудо је и противречно, да су еротичне слободе избиле онако еруптивно из тог старинског, патријархалног амбијента, сродног Лази Лазаревићу и Стевану Сремцу (Глигорић 1970: 138).

Ово је још једно, у низу места, где до изражаја долази позитивизмом инструирано критичко мишљење Велибора Глигорића. По свему судећи, он није могао да прихвати да књижевно стваралаштво није само производ друштвене стварности, тренутка и васпитања, већ да ту има и много од индивидуалног доживљаја света.

Милослав Шутић је засновао своје интерпретације о Дису и Дучићу на онтолошким основама. Од ових студија у књижевно-научном праксису је потврђена могућност књижевно-онтолошке анализе књижевних дела. Ту могућност је први у области естетике, а на примеру Дисове поезије доказао Милан Ранковић. Анализирајући *иаг* у Дисовој „Тамници“, Шутић закључује да се на основу две приче о настанку света „Дис опредељује за ону у којој се говори о великом Рајском врту, па затим о човековом паду из тог врта у свет, паду узрокованим Адамовим првобитним грехом“ (Шутић 1985: 96). Шутић је тако, експлицитно, додуше нигде не именујући га, указао на библијски подтекст ове и других Дисових песама. А ово је данас опште место у могућностима интерпретације поезије српске модерне.

Шутић скреће пажњу да иако је лирски субјект изгнан из раја, он живи са „суштином преузетом из рајске хармоније али несазнатом, непроширеном на свет неземаљског живота“ (Шутић 1985: 98); отуд се у неком магновењу, преплитању сна и јаве, рационалног и ирационалног, лирски субјект сећа прошлог живота у хармонији. Зато Дис „одриче глас разума, а даје предност ирационалним елементима и чистој чулној импресији“ (Шутић 1985: 109). Руководећи се феноменолошким учењем о суштини, Шутић долази до закључка „наша мисао о другима а не само

мисао о себи самима једини је извор смисла егзистенције“ (Шутић 1985: 131). Тако, према Шутићу, долазимо до Хусерловог става да интенционални однос није ствар иманенције већ трансценденције. То подразумева кретање лирског субјекта *ка* нечему како би могао да превазиђе себе. Код Диса,

интенционални однос између песникове свести и 'слике' драге као предмета, доводи, дакле, до 'премештања' суштине љубави у песниково биће [...], чиме се то биће једино супротставља свеопштем 'ништењу' постојећег у Дисовој поезији (Шутић 1985: 132).

Код Дучића налази да је *јединство Бића* основна тема. Шутић уочава да се Дучићев однос према *јединству Бића* „испољава у оквиру трију релација: песникова свест – Бог, песникова свест – природа и песникова свест – смрт“ (Шутић 1985: 140). Дакле, однос према *јединству Бића* одређује према основним тематским преокупацијама Дучићеве поезије, с тим што изоставља релацију песникова свест – љубав, као тематску могућност око чије се нутрине формира нуклеус *јединства Бића*. Шутић у свом раду креће од тезе да Дучић није „у својој поезији изградио јединствен однос према Богу“ (Шутић 1985: 140). То за Шутића не представља недоследност песника и лирског субјекта према Богу већ подразумева „одсуство робовања само једној религијској или атеистичкој доктрини, одсуство које Дучићу управо дозвољава да се свестрано песнички односи према тако универзалном појму какав је појам Бога“ (Шутић 1985: 146). Испуњавањем појмова бескраја и вечности негативним емоцијама, Дучић је окончао своју песничку потрагу за *јединством Бића*. Дучић није допустио да негативна емоција и црнило смрти завлада простором његове поезије; то је, према Шутићу, превазишао *релативизмом* и *емоционализмом* садржаја негативне емоције, „што јасно говори о природи његовог песничког стваралачког песничког доживљаја, на крају, и о значајном уделу начела романтичарске поетике у његовом стваралаштву“ (Шутић 1985: 190).

Милан Радуловић је српску модерну проучавао на филозофско-културолошко-књижевним основама. Он је у својој књизи *Модернизам и српска идеалистичка филозофија* (1989) указао да:

модернизам није само један уметнички стил и школа, једна стилска формација и књижевно-историјска епоха, него подједнако и универзални духовни покрет који је прожео готово све области човековог интелектуалног и стваралачког живота (Радуловић 1989: 9).

У потрази за универзалним духовним светом у модернизму, Радуловић закључује да су симболисти и експресионисти покушали „да открију и афирмишу уметност као религију новог доба, највишу веру модерног

човека" (Радуловић 1989: 11). Уметност је добила онтолошки примат који се до тада приписивао само Богу. Међутим, изражавање тог универзалног духа није се односило само на уметност већ и на науку, филозофију, политику, идеологију и теологију. Модернизам је био душевни и духовни доживљај света.

У теологији модернизам се у српској култури испољавао у реafirмацији духовних визија и искуства светих отаца, и у новој интерпретацији основних хришћанских догмата (Радуловић 1989: 13).

На политичком и идеолошком плану модернизам се потврдио кроз идеју југословенства (Радуловић 1989: 13).

Доба модернизма, иако је називано српском ренесансом и златним добом, није то било по срећном животу већ по животном динамизму (Радуловић 1989: 18–19). Основни тип културе била је синтеза патријархалног и грађанског поимања културе. Временом ће патријархално да се преобрати у декаденцију а грађански осећај у скоројевићко осипање свих културних вредности. Оваквом стању у култури биће „супротстављена просветитељско-рационалистичка култура“ (Радуловић 1989: 20). Поред нових културних модела које слутимо у авангардном нараштају српске интелигенције и алтернативног културног програма као политичке стратегије Српске социјалдемократске партије, Радуловић подсећа на вечити, увек присутни алтернативни културни програм Српске православне цркве у свим системима, па и добу које обухвата српска модерна (Радуловић 1989: 23).

Књижевна критика, као један од основних облика књижевног изражавања, развија плодносно комуникацију са најживљим филозофским учењима свог времена (Радуловић 1989: 27). Радуловић прави јасно разграничење између оних српских филозофа који су имали оригиналне системе (Б. Кнежевић, Б. Петронијевић и Ј. Поповић) и оних који су афирмисали различите филозофске системе (В. Вујић, К. Анастасијевић, М. Ђурић). Сматра да се Б. Кнежевић, Б. Петронијевић, Ј. Цвијић, Н. Велимировић, Ј. Поповић, М. Н. Ђурић и В. Вујић творци *културолошке критике* која се „дистингуира предметом спознаје: њен предмет није само уметност као једна од форми културе већ сама култура као посебна стварност“ (Радуловић 1989: 32).

Руководећи се ставовима Милоша Савковића, Радуловић налази да је Б. Кнежевић могао утицати на симболистичку уметност (Радуловић 1989: 36–37). Радуловић не говори о филозофичности историје код Кнежевића, већ о историји као филозофији: „Историја природе, историја човечанства и историја људског ума у филозофском систему Божи-



дара Кнежевића се изједначавају, поистовећују“ (Радуловић 1989: 41). Историја је код Кнежевића духовно стање космоса, према томе она је иманентна свакој материји, „садржана је у постојећем свету као његов телеолошки и онтолошки смисао“ (Радуловић 1989: 44). Експресионисти су у Кнежевићем теолошком схватању света могли наћи упориште својим идејама. У његовом делу „српски експресионизам има занимљиву и оригиналну филозофску основу“, закључује Радуловић (Радуловић 1989: 61).

Експресионизам Бранислава Петронијевића је извршио „непосредан утицај на општу и духовну културу српског народа“ (Радуловић 1989: 63). Бранислав Петронијевић свој метафизички систем гради „на доказима да су материјални свет и индивидуална свест и сви њихови садржаји објективни реалитети“ (Радуловић 1989: 68). На питање: Каква духовност покреће Петронијевићев логички механизам, Радуловић одговара: То је „православна варијанта хришћанске филозофије“ (Радуловић 1989: 82) где је основна тенденција да се измире материјализам и спиритуализам. И код Петронијевића Радуловић проналази коресподентне тачке са српским експресионизмом:

Многе културноисторијске чињенице – међу њима и хипер метафизика Бранислава Перонијевића – дискретно, па опет довољно речито говоре да симболизам и експресионизам у тој епохи нису били само уметнички покрети већ и жива непосредна духовност која прожима и надахњује разноврсне форме стваралачкој живој<sup>8</sup> (Радуловић 1989: 90).

У поглављу *Православна духовност и модерна књижевност* Радуловић анализира теолошку естетику Николаја Велимировића и хришћански персонализам Јустина Поповића у односу на експресионистички дуализам. Управо у овом поглављу налазимо почетке Радуловићеве књиге *Књижевност и теологија* (2008), где ће он, колико је нама познато, први кренути у заснивање *теолошке књижевне теорије*.

У Николају Велимировићу, Радуловић је пронашао „специфичну варијанту културолошке критике: критику модерне културе, њених форми и значења, њеног антрополошког и телеолошког смисла са становишта хришћанске визије света и живота“ (Радуловић 1989: 124). Велимировић је теологију замислио као свеобухватну дисциплину која обједињује духовне творевине човека. Он је у *Релији Његошевој*, студији о Његошевој поезији, дао богословско-православну варијанту филозофије уметности. Основно гесло те филозофије садржано је у мишљењу „да је природа живо и савршено уметничко дело“ (Радуловић 1989: 130).

<sup>8</sup> Подвукао П. Ј.

У таквом доживљају уметничког дела у средишту хришћанске филозофије налазе се сви људски доживљаји који човека приводе богопознању. Радуловић и у хришћанској филозофији уметности Николаја Велимировића проналази коресподентну везу са српским симболизмом, јер је „Велимировићево поимање света (како света природе тако и човековог унутрашњег духовног живота) као сплета симбола и метафора“ (Радуловић 1989: 138).

Јустин Поповић је творац најоригиналнијих хришћанско-православних израза духовног живота у српској култури XX века. Код њега није долазило до разилажења дела и живота, мишљења и праксе. Јустин Поповић у етици човека доживљава „богочовечанско биће и стваралачки дух“ (Радуловић 1989: 158). Дакле, стваралачки дух је био неодвојив од божјег порекла човека, јер су они истог извора. Зато је он сматрао да је уметност форма духовног живота најближа религији (Радуловић 1989: 163) и неодвојива је од религиозног живота. Радуловић сматра да је једна од највећих тековина српске културе што је Поповићу пошло за руком да „помало анархичну“ и индивидуалну експресионистичку духовност сједини са хришћанском традицијом (Радуловић 1989: 186).

Ова Радуловићева књига је од значаја јер је њему пошло за руком да до тада различите системе мишљења филозофског, научног, теолошког споји у кохерентан систем који посредно или непосредно кореспондира са симболизмом и експресионизмом у српској књижевности.

Као што је у књизи *Модернизам и српска идеалистичка филозофија* први пут у српској науци у књижевности увео хришћанску филозофију и теолошко разумевање уметности и стваралаштва, тако ће у књизи *Видови српске књижевне критике* (1978) Радуловић показати и правце заснивања модерне књижевне критике у српској науци о књижевности. Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића наводи као три паралелна тока – психолошко-антрополошки, естетички и критику националног менталитета, која су истовремено потврђивали своја различита књижевно-критичка полазишта. Ту ће уписати и њима сродне критичаре Станислава Винавера и Исидору Секулић. Тако је указао на још једну димензију, облик књижевне критике коју стварају писци лепе књижевности, тзв. стваралачка критика.

Милан Радуловић је књижевну критику одредио као „духовни однос према животном међуодносу Егзистенције и Форме“ (Радуловић 2008: 8). Радуловић сматра да није могуће ставити прост знак једнакости између читаоца и књижевног критичара. Код читаоца се комуникација са текстом уметничког дела своди на доживљај у коме као јединствен феномен живе форма дела и читалац. У критичкој комуникацији са уметничким делом „доживљај је само полазиште“ (Радуловић 2008: 9).

Дакле, доживљај није крајњи исход срастања егзистенције и форме. „Садржај критичкога чина је духован однос према доживљају. Однос према доживљају је један специфичан вид критичарева егзистенције“ (Радуловић 2008: 9). Са ове тачке гледишта Радуловић је приступио тумачењу критичких идеја Недића, Ј. Поповића, Скерлића, Винавера и Исидоре Скерлић.

На самом почетку рада о Недићу, Радуловић истиче да „између Недићевог схватања личности, осећања живота и његовог књижевно-критичког система постоји жив и сложен међуоднос“ (Радуловић 2008: 23). Основна Недићева идеја садржана је у убеђењу да писац и човек који је књигу написао нису иста личност (Недић 1923: 22). Такав став је представљао дефинитиван раскид са књижевном критиком минулих епоха; ту је направљен раскид са странчарењем и импресионизмом у књижевној критици. Истицањем диференцијације између егзистенције човека у друштву и егзистенције човека у тексту књиге, Недић је ударио темеље савременим изучавањима књижевно-уметничког дела. Овакав његов став је значао да „Недић подразумева да уметност објективно постоји, у делу као објекту, а не једино у писцу као човеку, те да дело као посебан свет има своју унутрашњу логику и аутохтону природу“ (Радуловић 2008: 25).

Недић је међу првима књижевну критику сагледао као самосталну форму потврђивања људске духовности. Он је први разликовао природну и духовну личност писца. Указивањем на спољну и унутрашњу форму, он је скренуо пажњу на иманентни и трансцедентни приступ књижевно-уметничком делу. Зато је Радуловић у праву кад закључује да је Недић „у српској књижевности засновао модерну критику“ (Радуловић 2008: 27).

„Епску монолитност“ Скерлићевој књижевно-критичкој мисли даје „складно јединство у виђењу културних и животних појава, једноставна и бистра свест о свему што је било и што се сад догађа у друштву“ (Радуловић 2008: 129). Скерлић је у књижевној критици осећао три духовна процеса: оцењивање дела, схватање идеје дела, преношење тих идеја на читаоце. За њега је критика представљала просветитељску мисију, па је то захтевао и од књижевних дела и њихових стваралаца. Значајно је, што истиче и Радуловић, да је Скерлић у свом програмском запису „Догматска и импресионистичка критика“ (1901) разликовао *спољашње услове* и *унутрашње особине* дела (Скерлић 1971: 19).

Скерлић је књижевну критику доживљавао као облик комуникације где критичар изражава свој поглед на свет, дух и карактер. То му није сметало да инсистира на заснивању књижевне критике као нове научне дисциплине. С тим што је његов концепт научности био сведен на

доситејевски концепт науке. Наука је требала да служи остварењу виших интереса како би народ развио свест о себи самом. Услед широког ангажмана како на књижевном пољу, тако и друштвено-политичком у области развијања друштвеног укуса, политичке мере, етичког одржања и развијања народне свести, „Скерлић је наш највећи мислилац и синтетичар грађанске културе отприлике онако и онолико колико је Вук синтетичар и афирматор патријархалне“ (Радуловић 2008: 208).

Постојала је друштвена условљеност да се у области књижевно-критичког мишљења јави естетизам као откривање новог смисла лепог и лепоте по себи. У нашу књижевност то је увео Богдан Поповић, први књижевни естетичар међу Србима. Три су основна теоријска питања којима се бави у свом књижевно-критичком делу: природа уметности, сврха књижевности и појам вредновања књижевности (Радуловић 2008: 61).

Поповић разликује три облика лепоте: правилно лепо, лепо у природи и лепо у уметности. Сваки од појмова лепог омогућава уживање. Радуловић примећује да је код Поповића појам естетичног издвојен из чулног и непосредно стварносног. Поповић је сматрао да је у форми уметничких дела садржана емоција „као интензивна свест о осећају. Форма књижевна је одређена емотивност. Емоција је не само основ и смисао природе књижевних дела него смисао и суштина човековог живота“ (Радуловић 2008: 66).

Богдан Поповић се залагао за аналитичку критику (Радуловић 2008: 104). Откривање чињеница и вредности у књижевноуметничком делу према мишљењу Поповића увек је било условљено укусом критичара. Зато „књижевна критика и наука о књижевности нису позитивистичке него медитативне“ (Радуловић 2008: 105). Најзначајнија тековина књижевне критике јесте стварање појмова. Другим речима, појмовно овладавање новим књижевним чињеницама, њихово описивање и груписање у систем. Кад промишља књижевну критику, Богдан Поповић много полаже на интуицију књижевног критичара. Само интуитивно посматрање књижевних чињеница може да доведе до разумевања књижевног дела.

Богдан Поповић је успео да рационализму и сензуализму удахне модерни позитивистички дух свога времена (Радуловић 2008: 113). Њему је пошло за руком да књижевноуметничко дело смести у нови контекст друштвене историје, где се инсистира на друштвено активној функцији језика. Он је филолошки метод преобратио у стилистички, где је језик битан као грађа од које је саздан естетички објекат (Радуловић 2008: 119).

Поред ових великих опсервација, где је српски модернизам приказан као песничка поетичка неминовност оствареног песништва у минулој епохи (Д. Витошевић), као дијахронијски след логичног искорака из уско националног и реалистичког песничког дискурса у нови дискурс

индивидуалних тежњи и модернистичког виђења света (П. Палавестра) и сагледавање његовог симболистичког и експресионистичког израза као кохерентан развој у свим сегментима друштвеног потврђивања (М. Радуловић), постоји још низ истраживача са више или мање запаженим резултатима у проучавању српског модернизма.

У области прозе на предлошку оствареног дела југословенских прозних писаца, Слободанка Пековић у књизи *Српска проза почешком двадесетог века* (1987) указује на формалне и стилске иновације правећи њихову типологију и одређујући их у односу на актуелно мишљење књижевне критике. Милорад Најдановић је компаративним методом проучавао Борисава Станковића у односу на друге. Компаративно анализира Јакова Игњатовића и Борисава Станковића и показује да су то два стила у литератури и животу. Своју студију *Борисав Станковић у поређењу са другима* (1983) закључује речима:

Без Игњатовића и Станковића стара Сентандреја и старо Врање били би заувек непознати и мртви. [...] Ако би аутор, бар на крају, смео да изрази свој однос према овим писцима, онда он признаје да би, кад би морао, више волео да живи у Игњатовићевом свету јер је у њему било више слободе, али да радије чита Станковићева дела јер је у њима више уметности – баш у разоткривању човекове неслободе (Најдановић 1983: 79).

У области прозе посебан допринос је дао Новица Петковић проучавајући нараторске токове у *Нечистијој крви* и *Сеобама*. Не мали допринос дали су Војислав Ђурић у одређивању поетике Милана Ракића. Милан Ранковић је особености Дисове поезије фундаирао на естетским основама. Доказао је да је естетски доживљај у Дисовој поезији заснован на поетском песимизму који је са опседнутошћу ништавилом и патњом, био иманентан његовом песничком изразу. Божидар Ковачевић и Миодраг Протић су поред Зорана Гавриловића и Велибора Глигорића оставили значајне записе о Сими Пандуровићу. Жарко Ружић је у многоме своја версолошка истраживања и закључке о српском јамбу и народној метрици засновао на поезији српских модерниста Шантића, Дучића и Ракића (Ружић 1975). Славко Леовац прави монографски осврт на Дучићеву поезију, Владета Кошутић прави компаративно сагледавање односа парнаса и симболизма у српској поезији, Радован Поповић ће 1982. представити нову историју о Дучићу, а ту је и његова *Књига о Дучићу* (1992) где нам педантно предочава архивску грађу о Дучићу склопљену у причу. Сличну књигу је о Дучићу направио и Радослав Љубибратић 1996. године, с тим што у овој књизи преовладава тенденција ка одређивању значаја и значења Дучићеве поезије.

Не набројавши све књижевне историчаре и тумаче који су се бавили поезијом прве српске модерне, ка закључку бисмо се примакли зборником о књижевном делу Алексе Шантића који је настао 2000. године у Бања Луци и Српском Сарајеву, а из пера управо оних истраживача, књижевних теоретичара и књижевних историчара који су у српској науци о књижевности оставили значајан траг о српском модернизму (С. Леовац, Р. В. Ивановић, П. Палавистра, М. Радловић, Р. Поповић, С. Пековић, В. Матовић, Д. Живковић, Р. Вучковић), као и они који ће у XXI веку, попут Миливоја Ненина, наставити са изучавањем српске модерне доказујући на примеру поезије да се она и данас остварује и исијава нова значења (Ненин 2006).

Други зборник је везан за *Дучићеве вечери поезије* са почетка века до објављивања зборника 2004. године, где наилазимо на плејаду нових изучавалаца српске модерне. У оквиру пројекта *Формирање поезије српске књижевности на почетку XX века* настали су зборници о Дису, Ракићу, Пандуровићу и Дучићу, где се јавља педесетак аутора, што оних који чине научно језгро српске науке о књижевности, што нових снага. Часопис *Нова Зора* ће 2006-те, у јубиларној години, публиковати блок критичких радова двадесет и четири аутора о делу Алексе Шантића. Даница Андрејевић ће у књизи *Српска поезија XX века* (2005) кренути у изучавање српске поезије од Дучића и Диса. Разлоге изостављања Ракића, Пандуровића или Бојића налазимо у ставу да су „линије лирског развоја ишле од два пола и две лирске физиономије Дучића и Диса с почетка XX века, с тим што су постојале стваралачке индивидуалности које су биле или између ова два лирска гласа или посве аутентичне да би се сврстале у било који“ (Андрејевић 2005: 11).

Пробуђено, рекли бисмо, ново интересовање за поезију песника прве српске модерне, резултираће књигом Ивана Негришорца *Лирска аура Јована Дучића* (2009), до данас најцеловитијим описом значаја и значења Дучићевог метра, стиха, тематике, мотива и поетике. Тамара Грујић кренуће у осветљавање критичког односа Светислава Стефановића, претечу модернизма, према народном стваралаштву. Тамара Грујић је писала студију о Стефановићу управо на „трагу те слике коју је он желео да остави о себи“ (Ненин 2006: 193). Та слика није остала окамењена. Тамари Грујић је добрим делом пошло за руком да рехабилитује грађанску личност Светислава Стефановића и да у књижевним круговима наметне његово дело као предмет новог научног интересовања. Зорица Хацић ће писањем историје једне самоће 2007. године објавити монографију о поезији и прози Данице Марковић. Три године касније објављује бележнице Милете Јакшића. У предговору књизи констатује да иако је критика Јакшића „обележила као значајног песника

на прелазу из XIX у XX век, Милета Јакшић је, бележнице то показују, са истим интересовањем током читавог живота писао прозу, а пред крај живота драме“ (Хацић 2010: 24). Са Ненином ће Хацићева приредити 2008. године поезију Душана Срезојевића, а сам Ненин ће приредити нова издања поезије Светислава Стефановића и Диса, као и заборављеног књижевног критичара Илију Ивачковића. Мирјана Д. Стефановић је приредила књигу Милана Ђурчина *Српски шрохеј*, и у поговору показала га у једном новом светлу указујући на значај ове његове књиге за теорију српског стиха.

Све побројане књиге само доказују да интересовање за српску модерну у српској науци о књижевности није опало. Отварају се нове могућности за проучавање и сагледавају нове димензије и контексти значења овог књижевног корпуса. То потврђује вредност ове поезије не само за српску књижевност већ за заснивање модерне српске културе уопште.

## Литература

- Андрејевић 2005: Даница Андрејевић, *Српска поезија XX века*, Београд, Просвета.
- Велш 2000: Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, прев. Бранка Рајлић, Нови Сад, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Витошевић 1975: Драгиша Витошевић, *Српско песничтво 1901–1914*, Београд, Вук Караџић.
- Вуковић 1969: Владета Вуковић, *Књижевно дело Милушина Бојића*, Приштина, Научна установа Косова.
- Вуковић 1990: Владета Вуковић, *Размајтрања*, Приштина, Београд, Јединство, Књижевне новине.
- Вуковић 1975: Ђорђије Вуковић, *Поезија – рађање модерне књижевности*, Београд, Нолит.
- Вученов 1981: Димитрије Вученов, *Трагом епохе реализма*, Крушевац, Багдала.
- Гавриловић 1958: Зоран Гавриловић, *Од Војислава до Диса*, Београд, Нолит.
- Глигорић 1970: Велибор Глигорић, *Сенке и снови*, Београд, Просвета.
- Глигорић 1983: Велибор Глигорић, *Критички радови Велибора Глигорића*, приредила Хатица Крњевић, Нови сад, Београд, МС, Институт за књижевност и уметност.
- Голдман 1967: Лисијен Голдман, *За социологију романа*, прев. Бранко Јелић, Београд, Култура.
- Грујић 2006: Тамара Грујић, *Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића*, Кикинда, Народна библиотека „Јован Поповић“ Кикинда.
- Делић 2008: Јован Делић, *О поезији и поезици српске модерне*, Београд, Завод за уџбенике.

- Дучић 2008: Јован Дучић, *Благо цара Радована, Јушра са Леушра*, Београд, Штампар Макарије.
- Ђурић 1956: Војислав Ђурић, *Милан Ракић*, Београд, Просвета.
- Иванић 1998: Душан Иванић, *Књижевности Српске Крајине*, Београд, БИГЗ и Чигоја.
- Ивачковић 1998: Илија Ивачковић, *О српским јисцима*, приредио Миливој Ненин, Нови Сад, Светови.
- Јакшић 2010: Милета Јакшић, *Из моје бележнице*, приредила Зорица Хаџић, Нови Сад, Академска књига.
- Јаус 1978: Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, прев. Дринка Гојковић, Београд, Нолит.
- Јашовић 2011: Предраг Јашовић, „Лаза Костић и српска модерна“, *У спомен на Лазу Костића*-зборник радова, Нови сад, Филозофски факултет, 135–145.
- Ковачевић 1969: Божидар Ковачевић, „Сима Пандуровић“, у: Сима Пандуровић, *Песме*, Нови Сад, Београд, МС, СКЗ.
- Крњевић 1983: Хатица Крњевић, „Од памфлета до монографије“, *Критички радови Велибора Глигорића*, приредила Хатица Крњевић, Нови Сад, Београд, МС, Институт за књижевност и уметност.
- Љубибратић 1996: Радослав Љубибратић, *Дучић, њезија, њепоша, завичај*, Требиње, Српско просвјетно и културно друштво *Просвета* у Требињу.
- Мукаржовски 1987: Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредности*, прев. Александар Илић, Београд, Нолит.
- Најдановић 1983: Милорад Најдановић, *Борисав Штанковић у њорешњу са друи-ма*, Врање, Народни музеј Врање.
- Недић 1923: Љубомир Недић, *Нови српски јисци*, Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ненин 2006: Миливој Ненин, *Српска јесничка модерна*, Нови Сад, Венцловић.
- Павловић 1981: Миодраг Павловић, *Есеји о српским јесницима*, Београд, Вук Караџић.
- Палавестра 1986: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, СКЗ.
- Пековић 1987: Слободанка Пековић, *Српска јроза њочешком двадесетој века*, Београд, Просвета.
- Песништво од Војислава до Бојића*, приредио Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1972.
- Поповић 1932: Поповић Јован, „Велибор Глигорић *Они који долазе*“, Стожер, III, бр. 3–6, стр. 183–184.
- Поповић 1992: Радован Поповић, *Књија о Дучићу*, Београд, БИГЗ.
- Радуловић 1978: Милан Радуловић, *Видови српске књижевне кришке*, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1989: Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић, *Видови српске књижевне кришке*, Београд, Фоча, Институт за књижевност и уметност и Православно богословски факултет Фоча.



- Радуловић 2008: Милан Радуловић, *Књижевност и теологија*, Београд, Фоча, Институт за књижевност и уметност и Православно богословски факултет Фоча.
- Ранковић 1976: Милан Ранковић, *Особености Дисове поезије*, Београд, Народна књига.
- Ђурчин 2010: Милан Ђурчин, *Српски шрохеј*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Београд, Службени гласник.
- Хацић 2007: Зорица Хацић, *Историја једне самоће – поезија и проза Данице Марковић*, Нови Сад, Академска књига.

Predrag Jašović

## SERBIAN MODERN IN LITERARY CRITIC IN THE SECOND HALF OF XX CENTURY

### Summary

Serbian modern is often studied in history of Serbian literature from various aspects. Such studies have contributed significant results in the areas of poetry, verseology, genres and literary criticism. In our work we strive to typologically determine extensive literary-critical corpus aimed to study this period of Serbian literature.

Period of Serbian modern was, for many literary critics (Z. Gavrilović, P. Palavestra, J. Delić) an interesting from the standpoint of determining the conceptual direction. Often literary critics tended to determine precise time of propagation of the literary genre (P. Palavestra, D. Živković, J. Deretić, V. Matović, J. Delić). Here, the engagement in the field of establishing forms of Serbian literary critic which belongs to modernist aspirations in general (M. Radulović) and to determine the relationship of modernism and idealistic filozofije (M. Radulović). Besides the synthetic procedures that D. Vitošević and P. Palavestra have made, we find that the synthetic procedures related to modernist creative diskurasa – fiction (S. Peković), poetic (J. Delić). There are a number of monographs dealing with the poetics of the respective authors – J. Dučića (D cells), D. Matić (V. Vuković), D. Marković (Z. Hadžić) etc... For some poets, such as Mileta Jakšić, opus is not yet mapped completely, as evidenced by recent papers and prepared manuscripts of the poet. The aim of this paper is, therefore, to point out the extensiveness of literary-critical corpus that deals with the evaluation and interpretation of the first Serbian modern, and the significant results that literary critics have inherited a lasting value for the study of literature in this area.



821.163.41.09:821.161.2.09"19"  
821.163.41.09 Палавестра П.

ПАВЕЛ РУДЖАКОВ  
(Филолошки факултет Државног Универзитета  
„ТАРАС ШЕВЧЕНКО“ у Кијеву)

## СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ 60–80 ГГ. XX ВЕКА В УКРАИНСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

**Апстракт:** У раду је представљена слика рецепције српске књижевне критике у Украјини у периоду од 60-их до краја 80-их година прошлог века. Ради се о особинама функционисања на украјинском идеолошком, културолошком, књижевнотеоријском тлу, чврсто регулисаном моделом социјалистичког реализма, идеја и метода, утемељених на широј филозофској и естетској основи. У жижи разматрања налази се украјинска рецепција књиге Предрага Палавестре *Послерајна српска књижевност. 1945–1970*.

**Кључне речи:** српска критика, украјинска културна идеологија, социјалистички реализам, критички плурализам, компаратистика

Рецепција сербской литературно-критической мысли в украинской научной среде во второй половине XX века и, особенно, в 60–80-е годы, шедшая в общем потоке рецепции сербской литературы и культуры как части югославского литературного и культурного процесса, отличалась одной существенной особенностью, отличавшей ее от рецепции мысли и культуры других славянских стран, скажем, Польши, Чехословакии, Болгарии, а также и ряда неславянских – Венгрии, Румынии, „восточной“ Германии. В то время как все упомянутые пользовались репутацией „своих“, Сербия, сербская литература, сербская литературная критика рассматривались как ярко выраженные „чужие“. Общее славянское происхождение при этом оказывалось намного менее значимым фактором в определении „своего“ – „чужого“, как в прямом, так и в переносном смысле, чем принадлежность к социалистическому лагерю и принятому в этой среде концепту абсолютного доминирования марксистско-ленинской идеологии. В связи с этим почти все из области литературы, искусства, культуры, что происходило из Сербии, подвергалось политизации и идеологизации. Сербской проблематикой в СССР в то время занимались, главным образом, слависты. Поэтому большую роль в контексте, о котором идет речь, играло понимание славистики не только как филологической дисциплины, важной сама по себе, но и как одного

из ключевых элементов идеологической борьбы между социалистическим Востоком и капиталистическим Западом, бывшее в СССР в целом и в Украине в частности обычной практикой.

СССР был идеологическим государством. Чистота идеологии и крепость идеологических догматов были возведены в положение абсолютной общественно-политической ценности. Идеология рассматривалась как фундамент, как главная опора государственной мощи. В советском обществе идеология составляла стержень отношения и к обществу, и к культуре, и ко всем остальным областям материального и духовного бытия. С самого первого дня своего основания и существования и практически до момента распада в начале 90-х вся жизнь в СССР была пропитана идеологией, которая составляла основу всему, начиная с литературы, искусства, науки и заканчивая спортом, женской модой, празднованием Нового года, детских игрушек. Освободиться от влияния идеологии, выйти за рамки идеологических клише, было практически невозможно. Идеологической обработке коллективного и индивидуального сознания советских людей, а также пропаганде собственных успехов (или того, что провозглашалось успехом), достижений, побед, дополненной контрпропагандой неудач (или того, что считалось неудачей) и поражений идеологического противника, уделялось самое пристальное внимание.

Идеологическая цельность обеспечивалась, кроме всего прочего, жесточайшими мерами защиты национального информационного и культурного пространства не только от какого-либо влияния извне, но даже от элементарного информирования о том, что происходило по ту сторону „железного занавеса“. Ни о каком плюрализме мнений в советской системе не могло быть и речи. Такое понятие, как „плюрализм“, в СССР просто-напросто не существовало в лексиконе науки, культуры, литературы. Оно считалось примером иностранного влияния, имеющего целью поставить под сомнение верность марксистской общественной теории, разбить целостность разработанных советскими учеными и санкционированными от имени Коммунистической партии концепций духовного развития. В соответствии с восприятием того времени плюрализм означал примерно то же самое, что и ревизионизм, со всеми негативными коннотациями и последствиями, отсюда вытекавшими, включая всевозможные санкции со стороны государства и компетентных в данной сфере органов государственной власти, таких, к примеру, как Комитет государственной безопасности (КГБ), в отношении тех, кого обоснованно или нет провозглашали ревизионистами.

Цена непослушания и нарушения правил игры, навязанных обществу и отдельным его членам правящим режимом, могла оказаться для

любого человека очень высокой. В Украине, например, именно в 60-е – в начале 80-х годов целая группа писателей, литературных критиков, ученых не только потеряла работу в специальных филологических и подобных им институциях, но и попала под уголовные преследования со стороны КГБ. Некоторые из этих людей были осуждены на основании так называемых „идеологических“ статей Уголовного кодекса СССР, отсидели по несколько лет тюрьмы, а некоторые умерли в сибирских лагерях (В. Стус).

„С 60-х гг., с ликвидацией колониальной системы, расколом социалистического лагеря (по линии СССР – Китай) и возрождением Японии, структура биполярного мира времен 'Холодной войны' начинает эродировать“, – констатирует Ю. Павленко (1, с. 638). Этот факт, однако, привел не к ослаблению, а, наоборот, к усилению идеологического давления в культурной и духовной жизни Советского Союза. Восприятие иностранной эстетической, теоретико-литературной, литературно-критической мысли в таких условиях стало еще более принципиальным и строгим.

В области теории литературы советское и, в частности, украинское гуманитарное сознание в 60-е годы находилось примерно на том уровне, с которого сербская и югославская теоретическая мысль в 40-е – в начале 50-х годы двинулись по пути антидогматизации, деполитизации, методологического и теоретического плюрализма. Все, что так или иначе ограничивало творческий процесс, и что в Сербии в значительной степени было преодолено в ходе борьбы против вульгарного марксистского прагматизма и всевозможных „форм партийного влияния и догматическо-эстетического партийного арбитража во всех, даже в самых узких специальных вопросах художественного творчества“ (П. Палавестра), в Украине не только сохранилось, но и было поставлено в положение единственно возможного и единственно дозволенного дискурса. В то время как в Сербии литературная критика и теория были направлены на то, чтобы открывать новые горизонты и возможности, в Украине они, наоборот, были предназначены для того, чтобы закрывать, ограничивать, изолировать от всего того, что идет извне.

Сербия и Югославия в этих условиях рассматривались как культурная среда, очевидно выходящая за рамки социалистических догматов и схем, тесно связанная с Западом, его идеологией, социологией, эстетикой. Осуждение в СССР югославского „рыночного социализма“ в экономике, который трактовался как несоответствующий магистральной линии КПСС, ее экономической теории и практике, было почти автоматически, самым непосредственным образом перенесено и на литературную и на теоретико-литературную почву. Такой подход формировал

весьма неблагоприятные предпосылки для открытого диалога и свободного обмена идей между советскими и югославскими историками и теоретиками литературы, создавая очень серьезные препятствия даже для самых обычных контактов. Даже такая форма рецепции иностранной теоретической и литературно-критической мысли, как рецензирование трудов иностранных авторов в отечественных специальных изданиях и изданиях, рассчитанных на широкую публику, не была общепринятой. И тогда как в Москве (Москве) и частично в России в целом подобный подход все-таки мог не быть слишком строг, в Украине его в те годы придерживались очень и очень четко и последовательно.

Несмотря на то, что в 60-8-е годы модель жесткого, безраздельного осуждения и решительного отрицания всего югославского и сербского, обычная в Советском Союзе во времена И. Сталина и его конфликта с Й. Броз-Тито, уже не была столь актуальной, определенные ее следы (впрочем, в большей степени не прямые, чем прямые) в форме, например, особенного внимания и особой настороженности в отношении сербов и югославов были достаточно замечены в русском и украинском общественном сознании, как и в сознании других советских народов. Особенно у представителей старшего поколения, которые составляли ядро советской интеллектуальной и духовной элиты и большинство которых хорошо помнила сталинские времена и нравы.

Кроме идеологии, дополнительные проблемы для налаживания украинско-сербского литературного и теоретико-литературного обмена создавали, с одной стороны, четко зафиксированное на уровне государственных органов, научных, культурных и других институций распределение приоритетных партнеров для контактов по схеме, существовавший в СССР. В соответствии с ним было определено, что Россия должна развивать сотрудничество с Сербией, Украина – с Хорватией, а Белоруссия – со Словенией (Москва при этом как федеральный центр имела право сотрудничать с кем угодно от потенциальных партнеров без оглядки на схему и на любые возможные ограничения), с другой, крайне ограниченный круг специалистов по сербской и югославской литературе и, особенно, по сербской литературной критике и теории литературы.

Еще одна характерная черта рецепции сербской литературно-критической мысли в Украине в 60-80-е годы XX века – ее избирательность. Главным принципом в позитивном восприятии опыта – как сербского в частности, так и инационального в целом – был поиск в нем того, что подходило под наперед заданный субъекту поиска шаблон, основанный не на эстетических, а на идеологических представлениях и постулатах. Если что-либо подобное удавалось обнаружить, то или иное достижение иностранной литературы или критики воспринималось и тем или иным

способом вводилось в научный и литературно-критический обиход. Если же нет, то чужой опыт не принимался во внимание, выводился „за скобки“, оказываясь не востребованным. Никакие вольности, ни малейшие отступления от правила при этом были практически невозможны. Разделение на идеологически „правильных“ и „неправильных“, на „своих“ и „чужих“ срабатывало на 100%, не давая ни каких-либо сбоев, ни малейших поправок.

Исключение не делалось даже для тех случаев, когда в деятельности сербских и украинских литературоведов и критиков обнаруживались общие явления, а в их творческих исканиях проявлялись сходения типологической природы, то есть, когда некоторые из них, не сговариваясь, не обмениваясь мнениями и опытом, выходили на схожее понимание определенных процессов, явлений, тенденций. Это, к примеру, относится к концептуальной сосредоточенности в анализе национального литературного процесса и межнациональных литературных и культурных связей на диахронном аспекте. В Сербии в 60-70-е годы ее демонстрировали И. Тарталя, С. Бркич, М. Бабович, Д. Неделькович, В. Вулетиц и др., в Украине – Г. Вервес, В. Ведица, Ю. Булаховская, В. Шевчук, В. Клиничук, Г. Сиваченко, И. Мегела.

Чрезвычайно важным для понимания природы и особенностей рецепции сербской литературно-критической мысли в Украине следует, как представляется, считать то, что категориально-понятийный аппарат, привычный для сербского литературоведения и литературной критики 60-80-х гг. XX века, существенно отличался от того, который был в употреблении в Советском Союзе и, в частности, в Украине. Это, на первый взгляд, преодолимое, в принципе, обстоятельство, в действительности создавало достаточно серьезные дополнительные трудности и препятствия для взаимных контактов, направленных на ознакомление и взаимодействие, вызывая, к примеру, эффект непонимания и недопонимания, в еще большей степени усугублявшийся языковым барьером.

В 60-80-е годы сербские литературоведы и критики, отказавшись от догматического взгляда на литературу как на „служанку“ Коммунистической партии и от всех догматических упрощений и искажений, им обусловленных и с ним связанных, стремились с разных сторон раскрывать собственно эстетические особенности художественных произведений. При этом среди них имело место еще и как бы негласное соревнование в разнообразии и оригинальности методов и методик анализа художественного текста. Их украинские коллеги в это же время в подавляющем большинстве своем все еще сосредотачивали внимание преимущественно на идейной стороне литературы, а также на соответствии литературных концептов партийной линии и партийным лозунгам, не-

изменно начиная любой свой труд с цитирования работ К. Маркса и/или В. Ленина.

Приведу один характерный в этом смысле и показательный пример. В *Украинской літературной енциклопедии*, которая задумывалась как своего рода квинт-эссенция украинской литературоведческой мысли всего предшествующего периода и над созданием которой в 80-е годы работали лучшие на то время в Украине специалисты-филологи, есть отдельная статья теоретической направленности „Герой художественного произведения“. В ней, в частности, читаем:

герой художественного произведения – образ человека в литературно-художественном произведении, персонаж, действующее лицо, через характер, действия, поступки, чувства которого реализуется художественная идея произведения... Образ героя обобщал определяющие общественные настроения и духовные процессы, выражал конкретно-исторические запросы действительности... Усиление социально-преобразовательных функций литературы обусловило дальнейшую поляризацию героев произведения по их мировоззрениям, политическим, духовным и моральным позициям и ценностным ориентациям... Проблема положительного героя неотделима от проблемы художественной правды...“ (2, с. 414).

И далее – в том же духе, на том же уровне, с использованием понятий и категорий подобного же плана, широко применявшихся тогда в Украине, но вышедших из употребления и безнадежно устаревших в Сербии. Неудивительно в этой связи, что в 60-80-е гг. прошлого века ни теоретико-литературная, ни литературно-критическая мысль Сербии и Югославии, базировавшиеся на принципиально ином методологическом и теоретическом фундаменте, не привлекали особого внимания, не становились предметом системного осмысления ни в СССР, ни в России, ни, тем более, в Украине. Об этом, например, красноречиво свидетельствуют материалы съездов славистов 1968–1983 гг. Доклады, посвященные проблемам литературной критики, истории литературы, теории, среди советских и, в частности, украинских авторов отсутствуют. Что же касается докладчиков от Украины, то в их докладах и сообщениях даже ссылки на сербские и югославские источники при анализе конкретного литературного материала весьма немногочисленны и, к тому же, одноплановы: упоминанию, а тем более, цитированию, как правило, подлежало лишь то, что не противоречило советской доктрине художественного творчества. Надежной гарантией соблюдения этого неписаного правила были, с одной стороны, общегосударственная и внутриведомственная системы цензуры, с другой, авторская самоцензура, срабатывавшая во многих случаях еще более оперативно и эффективно,



чем цензура „внешняя“. Обычной практикой считалось сопровождение упоминаний работ авторов из Сербии и Югославии ссылками на кого-то из авторитетных московских ученых, что позволяло достигнуть эффекта превентивной защиты от возможных претензий цензора в том, что цитировалось что-то „не то“ или кто-то „не тот“.

Особенно, пожалуй, показателен в этом плане IX Международный съезд славистов, состоявшийся в 1983 году в Киеве. В его работе участвовала представительная делегация из Югославии, в состав которой, естественно, входили и представители Сербии (хотя большинство участников составляли словенцы и хорваты). Из без преувеличения огромного количества докладов и сообщений, представленных на Съезде, только один-единственный (!) можно с уверенностью отнести к проблеме рецепции сербской теоретической и литературно-критической мысли в Украине – доклад П. Милосавлевича на тему „Литературное художественное произведение как конкретный тоталитет (или о возможностях исследования литературных явлений)“. Речь в нем шла о методологии компаративных исследований преимущественно под углом зрения возможных способов преодоления характерной для них, по мнению автора, „редуктивности“ или, иначе говоря, ограниченности, которую, как считает П. Милосавлевич, трудно преодолеть собственными методами и методиками самой компаративистики (3, с. 459).

Показательным, думаю, является тот факт, что никакой реакции со стороны участников обсуждения докладов, представленных на дневном заседании 9 сентября (на нем выступал П. Милосавлевич), не последовало. Все они – Н. Балашов, З. Митошек, Ю. Степанов, Г. Фридендер, К. Гаузенблас, В. Григорьев, А. Гришунин – сосредоточили свое внимание на чем угодно, но только не на том, о чем говорил гость из Сербии. Представители Украины участия в дискуссии не приняли. Это при том, что в ходе предварительной подготовки к киевскому Съезду организаторы заблаговременно специально готовили выступающих и выступления для участия в дискуссии по большинству докладов, особенно же, по тем из них, которые по тем или иным причинам вызывали повышенный интерес (4, с. 182–186).

Среди литературоведческих докладов украинской делегации, принимавшей участие в IX Международном съезде славистов в Киеве, не было ни одного, непосредственно посвященного литературе Сербии и/или Югославии либо проблемам, связанным с рецепцией сербской (югославской) литературно-критической мысли. Более того. Любые упоминания и ссылки на труды сербских литературоведов отсутствовали даже в докладах, тематика которых подразумевала их обязательное присутствие („Современный славянский роман. Социально-философ-

ские и эстетические аспекты“ В. Вединой, Н. Жулинского, „Жанровая интеграция в современных славянских литературах“ Ю. Булаховской, В. Захаржевской и др.) (см.: 5). Отмеченная тенденция не появилась внезапно и ниоткуда, она отчетливо просматривалась и в предыдущие годы, сохранившись и впоследствии.

Для украинского славянского литературоведения одной из причин очевидно неблагоприятного положения дел с рецепцией сербских достижений в области литературоведения и литературной критики следует считать сознательное сужение проблемно-тематического поля исследований зарубежных славянских литератур и литературно-критической мысли в каждой из них, четкое и последовательное ограничение этого поля определенными рамками, в значительной мере искусственными. Речь идет о многолетней, институционально закреплённой, сосредоточенности ученых Киева и Украины на проблематике, связанной с изучением межнациональных, в частности – межславянских, литературных связей и всего того, что с ней может быть так или иначе связано. Акцент при этом делался, во-первых, на двухсторонних связях украинской литературы, во-вторых, не на теоретическом, а на историческом аспекте. Теория, если и затрагивалась, то вскользь, спорадично, в незначительном объеме. Кроме всего прочего, это объяснялось тем, что проблемами теории занимались в Москве (М. Конрад, В. Жирмунский, Д. Марков, И. Неупокоева и др.) и в Ленинграде (М. Алексеев). Для киевлян и представителей других украинских славистических центров это занятие считалось, как бы, „не по шапке“.

Впрочем, в 1970-е годы в отделе литератур славянских и других социалистических стран Института литературы Академии наук Украины под руководством его заведующего, академика Г. Вервеса была предпринята системная целенаправленная попытка внести свой вклад в разработку теории славянского литературоведения. Она проявилась в том, что в ряде исследований – как коллективных, так и индивидуальных – основное внимание было в соответствии с предварительным планом сосредоточено на отслеживании эволюции в 20-50-е годы XX века группы писателей из разных славянских стран (Болгарии, Польши, Чехословакии, а также Венгрии и Румынии) от авангардизма и модернизма к реализму и социалистическому реализму. Эту эволюцию даже попытались было представить в качестве доминирующей тенденции и магистрального пути развития всех славянских литератур. Ни на сербском (М. Црнянский), ни на югославском материале (М. Крлежа) этого, правда, сделать так и не удалось.

Углубленное изучение межславянских литературных связей во всем их разнообразии и полноте, включая типологические, генетичес-

кие, контактные, рассматривалось при этом как своего рода альтернатива компаративистике западного образца. Контрпропагандистская составляющая в советской и в украинской славистике продолжала и в 80-е годы оставаться весьма заметной и важной. Характерно в этой связи, например, что авторы фундаментального многотомного издания *Украинская литература в общеславянском и мировом литературном контексте* во вступительной статье к нему тоже сочли для себя необходимым и обязательным обозначить четкий концептуальный водораздел между „нашим“ сравнительным литературоведением и „их“ компаративистикой:

Популярным европоцентристским моделям культуры, идеям 'замкнутых национальных структур', постулатам 'сверхлитературы' с их недооценкой, а то и игнорированием духовных ценностей славян марксистское литературоведение противопоставило научную концепцию мировой культуры как динамической системы, в которую равноправными партнерами входят все литературы, только-только заявившие о себе (6, с.19).

Для сербского литературоведения и литературной критики подобный подход был не просто не характерен, а откровенно чужд. В Сербии в конце 60-х – 80-е годы появляется целая плеяда авторов, глубоко и плодотворно занимающихся сравнительными исследованиями на базе своей национальной литературы, полным ходом идет процесс формирования собственной школы компаративистики. После выхода в свет монографий *Европейские рамки сербской литературы* (1970) Д. Живковича и *Язык поэзии* (I, 1966; II, 1969) В. Джурича, а также ряда других, не оставшихся незамеченными, изданий компаративное изучение литератур в Сербии получает новый мощный импульс. Активно осваивая европейский опыт, в особенности – в области самых современных методологических и теоретических разработок, а также новейших эстетических и философских систем, сербская компаративистика выходит на качественно новый уровень. Это, кроме всего прочего, позволяет полноценно представить как палитру связей сербской литературы с другими национальными литературами, так и саму ее – сербскую литературу – как неотъемлемую составную часть литературы мировой, открыть в ней при этом целый ряд новых черт и особенностей, оставшихся незамеченными или не до конца осмысленными вне поля применения компаративных методик.

Преодолеть категориально-понятийный диссонанс, имевший место в 60-80-е годы XX века в отношениях между украинской и сербской литературами, и его последствия, не выходя за рамки двухсторонних литературных связей, было крайне сложно, если вообще возможно. В то время как сербская теоретико-литературная мысль развивалась в тот пе-

риод относительно свободно, мысль украинская пребывала в положении зависимом, полностью подчиненном тому, что происходило на общесоюзном уровне. Теоретические основы сравнительных исследований советского образца разрабатывались, в основном, вне пределов Украины – в России, а также в Чехословакии и Польше. Украинским славистам по умолчанию предлагалось, опираясь на уже подготовленные коллегами теоретические разработки, заниматься сбором, систематизацией, описанием фактического материала из области двухсторонних связей. В дальнейшем этот материал мог быть использован для обобщений и заключений теоретического свойства, но отнюдь не обязательно должен был бы быть использован.

Одним из немногочисленных исключений из этого правила призвана была, видимо, стать вступительная статья Г. Вервеса „Об основных методологических принципах издания“ к пятитомному академическому исследованию *Украинская література в общеславянском и мировом літературном контексте*, задумывавшемся как труд, итоговый для украинского славянского литературоведения за сорок лет его существования после Второй мировой войны (1945–1985). В ней автор, хоть и по-прежнему сдерживаемый традиционными для украинских условий той поры ограничениями, предпринял попытку несколько отойти от устоявшихся шаблонов, выведя на уровень теоретического осмысления результаты той практической работы, которая была проведена под его руководством авторским коллективом, как в ходе работы над пятитомником, так и в предшествующие годы. Говорить о том, что эта попытка оказалась успешной, было бы, думаю, преувеличением. Тем не менее, есть основания считать, что определенный вклад в дальнейшее развитие фундаментальных основ украинского и даже в какой-то мере в целом советского славянского литературоведения Г. Вервесу в этой работе сделать все-таки удалось.

Определенную небанальность мысли и некоторую смелость позиции Г. Вервес проявил уже в том, что обязательную ссылку на классиков марксизма-ленинизма – на совместную работу К. Маркса и Ф. Энгельса – вынес за рамки своей вступительной статьи, при этом, правда, на В. Ленина в ее заключительной части все же сославшись. Поскольку совсем отказаться от добровольно-принудительного, ритуального обращения к идеям основоположников марксистского учения было невозможно, он поместил цитату о закономерности и неизбежности возникновения единой всемирной литературы из одного из их трудов не в свою вступительную статью, а в небольшое по объему слово „От редакции“, предварявшее основной текст 1-го тома. Как это ни парадоксально с высоты нынешнего исторического опыта, но даже такая, вроде бы, мелочь могла

в то время рассматриваться как непозволительная вольность и даже как своего рода фронт, свободомыслие.

В самой статье Г.Вервес, основываясь на сорокалетнем опыте сравнительного изучения национальных литератур в рамках славянского региона в СССР и в странах соцлагеря, взялся систематизировать „историко-теоретические достижения сравнительного славянского литературоведения в области изучения регионального и мирового контекста национальной литературы“ (7, с. 9). Такое изучение сам он считал едва ли не наиболее актуальной проблемой для современной ему славистической науки.

Выделив три периода в послевоенном славянском сравнительном литературоведении (1945 – начало 1960-х, 1960-е – начало 1970-х, 1970–80-е), ученый сделал оригинальное предположение, согласно которому в рамках второго начинается изучение литературных связей как *системы* (курсив мой – П. Р.), как неотъемлемого компонента национальной литературы, сопровождающего ее развитие. Развивая эту мысль, основанную на положениях известного доклада В. Жирмунского „Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса“, Г. Вервес делает важный вывод. Согласно ему любая национальная литература в любой момент ее существования представляет собой синтез, с одной стороны, элементов, обусловленных „историческим и социальным бытием народа“, ее творящего, с другой, составляющих, являющихся „результатом ее контактов, типологии, генетических связей с другими литературами мира“ (8, с. 20).

Залог максимально достоверного выявления и полноценного осмысления результатов, о которых идет речь, украинский ученый видел в оживлении „диалога с зарубежными компаративистами“, в первую очередь, из стран славянского мира и социалистического лагеря. Сербия и Югославия, правда, в круг этих стран ни в 60–70-е, ни в 80-е годы не попали. Пускай и с некоторой натяжкой, но о об участии в диалоге с украинскими славистами, к которому призывал Г. Вервес, можно было серьезно говорить только применительно к представителям таких стран, как Болгария, Чехословакия, отчасти, Венгрия, Польша, Румыния.

В изучении национальной литературы в кругу других литератур украинские слависты традиционно делали упор на национальном своеобразии той или иной литературы, отмечая, в первую очередь, те отличия от общеславянской, общеевропейской, общемировой „матрицы“, которые имели место в каждом конкретном случае. Главной их целью было выявление „национального колорита“ (Г. Вервес) каждой из литератур, ее национальной специфики, позволяющей говорить о ее неповторимости и уникальности. С этой точки зрения подход украинцев от-

личался от подхода сербских компаративистов 60–70-х годов, делавших основной упор на всем том в национальной литературе, что по своему значению и значимости могло претендовать на универсальность, как бы, отодвигая уникальность явлений каждой отдельно взятой национальной литературы на второй план.

Серьезным препятствием для проникновения сербской теоретической и литературно-критической мысли в украинское научное и литературное пространство и ее освоения там была в 60–80-е годы прошлого века затрудненность доступа в СССР в целом и в Украину в частности к сербской и югославской книжной и журнальной продукции. Для широкой публики сербские издания были практически недоступны. Для студенческой молодежи – тоже. Доступ, хотя и ограниченный, и затрудненный, был у узкого круга специалистов-литературоведов, занимавшихся литературами народов Югославии. Некоторые из них, несмотря на все ограничения и сложности, использовали наработки сербских критиков, историков и теоретиков литературы в своих исследованиях, посвященных сербскому и югославскому литературному процессу. Отдельные тексты сербских и югославских авторов были доступны в Украине в переводах на русский язык. Это происходило в том случае, если тот или иной из них становился участником какого-либо коллективного труда, изданного в СССР (в Москве, Ленинграде), или же если какая-либо из его работ попадала в издававшиеся на регулярной основе информационные сборники, в частности, в те, которые посвящались новым тенденция в литературах зарубежных стран. Русский язык как язык посредник сыграл в деле ознакомления с трудами сербских критиков и литературоведов для украинцев весьма значительную роль.

В научных изданиях Киева и Львова нечто подобное не практиковалось. В основном, из цензурных соображений, хотя и не только из них. В СССР, как известно, в библиотеках существовали так называемые „специальные фонды“, куда попадали издания, оцененные цензорами как недопустимые для чтения советскими гражданами (включая специалистов) или ограниченно доступные для использования. Именно в этих фондах хранилась заметная часть книг и журналов из Югославии и Сербии. Многие из них при этом попадали туда незаслуженно, вследствие перестраховки со стороны тех государственных служащих, в компетенцию которых входил отбор зарубежных публикаций, отправлявшихся в „спецфонд“.

Монография П. Палавестры *Послевоенная сербская литература. 1945–1970* тоже начала свой путь в СССР со „специального фонда“. Каким образом она там очутилась, это – отдельная история, заслуживающая, по всей вероятности, специального разговора. Судьба этой книги

в Украине и ее восприятие украинской литературоведческой мыслью интересна и во многом показательна. Любопытный ее эпизод произошел осенью 1982 года, когда автору этих строк его непосредственный начальник по одному из отделов Института литературы имени Т. Шевченко Академии наук Украины поручил подготовить для оглашения на заседании отдела научный доклад в виде устного представления труда П. Палавестры для украинских литературоведов из академической среды. Заседание, на котором это должно было произойти, предполагалось сделать открытым, пригласив на него и сотрудников данного подразделения, и представителей других отделов Института и его дирекции.

Следует отметить, что подобного рода мероприятия в то время не были обычными и привычными. В Институте литературы, как и во всех остальных институтах Академии, на регулярной основе действовали так называемые „методологические семинары“, главной целью которых являлось сохранение и упрочение методологической однородности в среде гуманитарной интеллигенции, а также гарантированное обеспечение безусловно монопольного, приоритетного положения для марксистско-ленинской теории общественного развития и его эстетического отражения. Методы достижения данной цели были различны, и упомянутые семинары считались в Академии наук и учреждениях ее Секции общественных наук едва ли не одними из наиболее действенных среди них. Именно на заседаниях методсеминаров в большинстве случаев происходило коллективное обсуждение такого рода, каким, по замыслу заведующего отделом, должно было стать знакомство его подчиненных и их коллег с новой книгой сербского литературоведа. Уже сам тот факт, что это планировалось сделать не на семинаре, а на заседании отдела, способен был навести на определенные размышления. Самым простым и само собой напрашивавшимся объяснением происходящего было предположение, согласно которому заведующий отделом хотел сохранить за собой как за носителем административного ресурса главенствующую роль и решающее слово в возможной дискуссии, которая могла завязаться в ходе представления монографии П. Палавестры. Хотя, возможно, все дело было в том, что прочесть книгу на сербском языке и в Институте литературы, и в Киеве, и в Украине могли только единицы.

Задание, поставленное передо мной, для меня, в то время – только-только принятого на работу в Институт и едва успевшего начать свою академическую карьеру, изначально было непростым по ряду причин. Ситуация в значительной степени усугублялась в связи с тем, что от меня требовалось не просто прочесть книгу и представить ее коллегам, но и в обязательном порядке подвергнуть ее критике, оценить заведомо негативно, создав ей репутацию малозначительной, неинтересной для

украинской науки и для украинских ученых работы. Заведующий отделом, давая мне подобную установку, уточнил ее примерно следующим образом: „Книга, как мне сказали, плохая и вредная, ты должен ее раскритиковать. В ней не наша методология. А еще – автор в ней с симпатией пишет о писателях, которые во время войны (Второй мировой – П. Р.) были с четниками“.

Говорил ли в действительности кто-нибудь что-либо подобное моему начальнику и, если да, то кто именно, как и то, кого он имел в виду под сербскими „писателями-четниками“, для меня остается загадкой по сей день. Если рассуждать здраво, примерно представляя себе механизм появления и распространения подобных оценок в Украине в 80-е годы XX века, то версии могло бы быть, пожалуй, только две. Либо заведующему позвонил кто-то влиятельный, по крайней мере, в системе Академии наук и значимый лично для него из Москвы, либо мнение о книге П. Палавестры сформировалось у него под влиянием информации, доведенной до его сведения по линии Комитета государственной безопасности. Второе предположение мне лично представляется в данном случае более предпочтительным, чем первое.

Как бы там ни было, задание мною было получено, и его надо было выполнять. Чтобы ознакомиться с книгой, автору следовало обратиться в один из „спецфондов“, знакомство с ней остальных участников планировавшегося заседания-обсуждения не предполагалось. По счастливой случайности, однако, никуда идти мне не требовалось. В 1979 году экземпляр книги П. Палавестры *Послевоенная сербская литература* я получил в подарок от Милана Радуловича, в то время – лектора сербохорватского языка и литературы на отделении славистики Филологического факультета Киевского государственного университета имени Тараса Шевченко (см. – иллюстрацию). Кстати сказать, получив задание, я по наивности сразу же сообщил об этом своему институтскому начальнику, вызвав у него откровенное недоумение. От лишних расспросов и комментариев по этому поводу он, правда, воздержался. Положа руку на сердце, я ему за это должен был бы быть благодарен. В Советском Союзе чтение и даже хранение запрещенных книг могло при определенных обстоятельствах быть квалифицировано как уголовное преступление. Незадолго до описываемых мною событий кое-кто из представителей украинской гуманитарной интеллигенции лишился работы, другие были арестованы, а некоторые – отданы под суд и осуждены как раз за то, что в их рабочих столах и в домашних библиотеках при обысках обнаружили роман О. Гончара „Собор“ или книга И. Дзюбы *Интернационализм и русификация*.



Работать с книгой П. Палавестры мне было непросто. Закончив славянское отделение филофака Киевского университета по специальности „сербохорватский язык и литература“, я в достаточной, как мне тогда казалось, степени владел сербским языком, уже имел некоторый опыт чтения и художественных текстов, и специальной филологической литературы на нем. Чтение *Послевоенной сербской литературы*, тем не менее, шло у меня тяжело. Тогда казалось, что просто не хватает сосредоточенности и времени, теперь я понимаю, что дело было в другом. Мой методологический и теоретический багаж, мои познания в истории сербской литературы были в то время слишком скудны и односторонни. Это и не позволяло, как следует, вчитаться в текст, в полной мере осознать его глубину и силу, оценить его по достоинству. В конце концов, от выполнения поставленного передо мной задания я отказался, искренне сославшись на недостаточную компетентность. Те, кто ставили перед моим начальником задачу „обсудить“ П. Палавестру на ее обязательном воплощении в жизнь, видимо, настаивать не стали, и дело как-то само собой замялось. Заседание отдела не состоялось.

К концу 80-х годов ситуация в украинском литературоведении стала коренным образом меняться. Одними из важнейших направлений перемен стали разрушение монополии марксизма-ленинизма в области общественных наук, отказ от догматизма в сфере методологии и теории литературы, а одним из ярких проявлений – X Международный съезд славистов в Софии (1988), в работе которого приняла участие существенно расширенная и значительно обновленная делегация Украины. Ряд докладов и выступлений ее членов был подготовлен, если еще и не совсем с новых, то уже с заметно обновленных теоретико-методологических позиций.

В русле этого процесса оказалась востребованной в украинской славистике книга П. Палавестры, о которой идет речь. Ее взяли читать, различные из ее положений стали использовать, на нее начали достаточно активно ссылаться. В 1990 году в киевском издательстве „Дніпро“ был опубликован сборник литературно-критических статей *На новых орбитах*. Несмотря на то, что вступительная статья сборника еще отдает старым советским догматическим духом (уже само ее название в этом плане говорит само за себя: „Литература активного гуманизма“), сразу в двух статьях присутствуют ссылки на книгу *Послевоенная сербская угроза* (см. : 9).

В 1990-е годы этот процесс был продолжен и получил свое дальнейшее позитивное развитие. Есть все основания утверждать, что в украинском славянском литературоведении прочно укоренилось общее представление о сербской литературе 40-х – 70-х гг., основанное на кон-

цепции, предложенной в книге, о которой идет речь. Идеи и выводы П. Палавестры, к примеру, были использованы для анализа сръпского исторического романа 1940–80-х гг. в монографии и в докторской диссертации П. Рудякова (см.: 10, 11). В последующие годы к ним обращались А. Татаренко (академик П. Палавестра выступил одним из рецензентов ее монографии) и другие украинские сръписты и слависты (см.: 12).

## Литература

- Павленко Ю. В. *История мировой цивилизации. Философский анализ*. – Киев, „Феникс“, 2002. – С. 638.
- Жулинський М. Г. „Герой художнього твору“. – *Українська літературна енциклопедія*. – Київ, Головна редакція „Української радянської енциклопедії“ імені М. П. Бажана, 1988. – Т. 1. – С. 414.
- Резюме докладов и письменних сообщений. IX Международный съезд славистов (Киев, сентябрь 1983 г.) – М., Изд-во „Наука“, 1983. – С. 459.
- IX Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Литературоведение и лингвистилистика*. – Киев, Наукова думка, 1987. – С. 182–186.
- IX Міжнародний з'їзд славистів. Слов'янські літератури. Дойовігі*. – Київ, Наукова думка, 1983.
- Вервес Г. Д. „Про основні методологічні принципи видання“. – У кн.: *Українська література в заїальнослов'янському і світовому літературному контексті*. – Київ, Наукова думка, 1987. – Т.1. *Українська дожовїнева література і слов'янський світ*. — С. 14.
- Т а м ж е. – С. 9
- Т а м ж е. – С. 20.
- Єдлінська Г. М. „Позиції реалізму в сръпській прозі 70-х – 80-х років“ / У зб.: *На нових орбітах. Літературно-критичні статті*. – Київ, Вид-во художньої літератури „Дніпро“, 1990. – С. 196–228; Непорожня Н. О. „Традиційне і нове в сръпському історичному романі“ / Т а м с а м о. – С. 229–249.
- Рудяков П. *Историја као роман. Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић* / Предео А. Риковски. – Београд, Завод за удџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица сръпска, 1998.
- Рудяков П.М. „Югославський (сръпський та хорватський) історичний роман 40–80-х рр. ХХ ст. Особливості історичної концепції та оповідної структури.“ Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 1995.
- Татаренко А. *Поєшика форми в ірозі іосїмодернізму (досвід сръпської літератури)*. – Львів, Видавництво „Паїс“, 2010.

Pavel Rudjakov

SERBIAN LITERARY CRITICAL THOUGHT OF THE 60–80<sup>TH</sup> XX CENTURY  
IN UKRAINE'S RECEPTION

Summary

The article shows the picture of perception of Serbian literary criticism in Ukraine from the 60-s till the end of the 80-s years of the last century. It researches the peculiarity of functioning of ideas and methods that are built upon the wide philosophical and aesthetic basis on Ukrainian ideological, cultural, literary and theoretical background, that is regulated by the model of the socialistic realism. There is a Ukrainian perception of the book *The post-war Serbian literature. 1945–1970* by P. Palavestra in the centre of attention.



ЈАСМИНА МОЈСИЕВА-ГУШЕВА  
(ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА СКОПЈЕ)

## ФЕНОМЕНОЛОГИЈАТА НА МАГИЧНИОТ РЕАЛИЗАМ

**Апстракт:** Употребата на терминот „магичен реализам“ не е прецизно дефинирана и често е спорадична токму поради фактот дека истовремено опфаќа и означува многу различни појави. Во оваа студија се посочува концептот на магичниот реализам како генерален маркер што ги покрива литературите и другите уметнички креации од различна провинција, обезбедувајќи негова теоретска експликација на како феномен, стил на изразување, *истијак* во уметничката креација.

Концептот на магичниот реализам во уметничките форми на изразување се потпира на креирање на нова реалност во која чудесните и „вистинските“ појави имаат еднаква валидност, притоа вкрстувајќи ги сопствените светови и што е уште поважно, избегнувајќи го меѓусебниот конфликт. Со други зборови, магичниот реализам подразбира и претпоставува *интеграција* на чудесното, необичното, магичното во прикажаниот реален свет. Токму коезистентноста на овие два света е услов за читање/интерпретирање на одреден текст или уметничка креација како магично-реалистичена. Терминот како и самиот феномен, е комплексен и неподложен на една единствена дефиниција или формула. Но, можеме да констатираме дека паралелното и взаемно фигурирање на чудесното и реалното се суштината на феноменот магичен реализам.

Некои теоретичари, го поврзуваат магичниот реализам со постколонијалниот дискурс, како постапка која се насочува кон „озвучување“ на безгласните, тивките, маргинализираните, прикажувајќи ја нивната реалност и збогатувајќи ја со чудесни појави и случувања со цел истата поконкретно да се долови. Вдомувањето на магичниот реализам во подрачјето на постколонијалниот дискурс е честа, но не и задолжителна пракса односно не секој постколонијален текст е магично-реалистичен и обратно, не секој магично-реалистичен текст е истовремено и постколонијален. Една генерализација на потребата и намената на магично-реалистичните текстови би можела да упатува на фактот дека овој модел на изразување често пати се користи за индиректно коментирање на разните културни, историски, општествено-политички и други случувања односно како цензурирано опишување на објективната стварност, при што се овозможува на еден невообичаено имплицитен начин да се искаже незадоволство од истата доживувана или искусувана стварност. Преку лоцирање и зумирање, на дадениот контекст во кој се создавани уметничките дела, овој текст ќе се обиде да го слушне оној тивок, волшебен шепот зад зборот, вршејќи демистификација на веќе ремистифицираната магично-реалистична креација.

**Клучне речи:** магичниот реализам, нова реалност, чудесното, латиноамериканската литература

Преку овој турд ќе направиме обид да одговориме на прашањата што претставува терминот *маџичен рализам*, што лежи во неговата основа и зошто се јавува тежнението кон него. Како што покажува самиот термин кој е кованица од два спротоставени поима, станува збор за комплексен наслов кој го презентира богатството на различното искажано преку синергијата на складното дејствување на двојноста. Усогласените спротивности се изразуваат во различноста на меѓусебно комплементарните форми на целосната реалност зад чии појавни граници постои скриен аспект. Интегралното согледување на спротивностите на реалното и маџичното и манифестното и латентното, не води кон невидливата суштина олицетворена во динамизмот на светот.

Всушност, овој феномен се случува кога развитокот на светскиот поредок доживува потполн замав, незабележително подготвувајќи се за нужниот пресврт. Во времето на значајните културни промени се јавува бран на негирање на постулатите на европската култура и свртување кон алтернативните форми на духот. Враќањето на непосредните-примитивните доживувања на светот станува мото на мисловниот и на уметничкиот процес, а неговата практична реализација е во големиот интерес за народното творештво, враќањето кон фолклорот и кон маџичниот начин на мислење.

Со почетокот на XX век во Европа, односно во нејзината духовна атмосфера, се раѓаат негативни тенденции. Од еден вид на доживување на модерното време засновано од одушевување од техничките и од научните достигнувања на современата урбана цивилизација, која му овозможува на човекот да ги прошири границите на своето искуство, се преоѓа кон чувство на семотност. За тоа време клучни зборови биле *шехника*, *машина*, *брзина*, *модерно*. Луѓето што се залагале за овие квалификации биле екстравертни, оптимистички настроени. Маџепсани од најновите достигнувања на епохата се чувствувале како господари на светот.

Истовремено, апсолутизирањето на модерната цивилизација се поклопува со футуристичкото величање на милитаризмот, национализмот и хероизмот. Една од посилените компоненти на духовната атмосфера на епохата се одликува со општа несигурност предизвикана со уништување на сите духовни и материјални потпори и столбови на кои почива врежаната слика на светот. Според најдлабоките чувства, со Ницеовото уверување дека бог е мртов, никој повеќе не се плаши од бога. Со употребата на атомите во модерната физика, предупредувањата од опасностите од најразлични зрачења, хемиски супстанции, невидливи струења, вербални притисоци, масовните раслојувања, зборот *криза* станал клучен термин на ова време. Поимите *Бој*, *доблесј*, *вистина*, *йравда*, *алџируизам* се покажуваат како сознајно теориски, и практично невтеме-

лени, односно празни. Догмите на религијата, метафизиката и етиката стануваат неодржливи и чекаат темелно превреднување. Еве како Хуго Бал во 1917 год. го претставува чувството на кризата на духовните вредности.

Бог е мртов, еден свет се руши. Религијата, науката и моралот се феномени, кои настануваат од состојба на страв на примитивните народи. Едно време се руши. Илјадагодишната култура пропаѓа. Нема повеќе ниту столбови, ниту потпори, кои не се разурнати. Црквите станале кули во воздух, верувањата предрасуди. Нема повеќе перспективи во моралниот свет. Се што е горе, е долу, а се што е долу, е горе. Се случи превреднување на сите вредности. Начелата на логиката, на центарот, на единството, на разумот се презрени, како постулати на теолошки желби за власт. Смеслата на светот исчезнува. Настанува хаос. Светот се покажува како слеп конфликт меѓу подредени и спротиставени разобличени сили. Човекот го загубил своето божествено лице и станал материја, случај, збир. Тој го избегнува посебното место, кое му го обезбедува разумот. Станува честица на природата. Човекот од кого е симната божествената илузија, станал обичен т.е. со ништо не е поинтересен од камен и поради тоа што е изграден и покорен од исти закони исчезнува во природата.<sup>1</sup>

Поради откритијата во областа на фундаменталните науки, се менуваат многу дотогашни сфаќања. Физиката особено укажува на фактот дека сликата на светот, која ја дава современата наука е неделива од човекот како сознајен субјект па така тој е поблиску до симболичното прикажување и операционалните константи отколку до вистинското суштество „по себе“. Видливиот свет се покажа како еден од можните на рамништето на севкупната стварност. Предметите стануваат разложливи на елементи за кои на крај не било извесно да ли се од материјална или од бранова природа. Времето и просторот не се општоважечки, како што нас ни се чини, туку е утврдено постоење на координатни системи т.е. светови, каде што обичните закони на геометријата, поради специфичната и неразделна измешаност на времето и на просторот, нема веќе да имаат смисла. Така се разлишува сигурноста во реалноста на објектите, која човекот ја имал дотогаш. Фројдовата психолошка теорија ги поткопува темелите на свеста и на разумот и ги прави отворени за најразновидни вплетувања на несвесното.

Проблематизирањето на сите цивилизациски постулати, било да се однесуваат од гледна точка на техничкиот прогрес било од гледна точка на егзистенцијалната невтемеленост, нужно морала да ја зафати

<sup>1</sup> Ball, Hugo. *Kandinski. 60 Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart, 1982, str.124.

и областа на уметничкото дејствување. Уметноста веќе не ги задоволува човечките очекувања, бидејќи е ограничувана од рамките на академизмот, што ја прави скаменета и мртва. Желбата да ја ревитализираат уметноста ќе ги натера писателите да одговорат на предизвиците на мигот. Чувствата на младите писателите се сложени, расположението е променливо, започнува потрага по книжевниот израз, по нови теми. Во таа конфузија тие се свртуваат кон новите, свежи, детски, па дури и примитивни народни извори. Чудата се присвојуваат без коментар, како што би ги прифатило детето, без прашања или рефлексии. На тој начин се добива еден нов тип нарација, која стои меѓу природното и уметничкото. Народот преку своите песни, игри, свирки, говор, анегдоти, паролли на најнепосреден начин ги изразува своите душевни расположенија и станува пример за младите писатели, кои трагаат за апсолутна синтетичка експресија.

### *Дефиниции, именување и локација*

За да се означат постапката со која се пишуваат делата на современата проза пишуваани во педесеттите години во Латинска Америка, но и во Европа и пошироко во светот, кои за своја карактеристика го имаат спојот на реалното и имагинарното, е неопходно воспоставување на нов книжевен термин, бидејќи со употребата на стариот појмовен апарат е невозможно разбирањето на новонастанатата литература. Најпрвин не постои согласност при одредувањето на терминот, бидејќи различни теоретичари предлагаат различни синоними, кои алтернативно можат да се формулираат. Некои автори типолошкото обопштување на овие дела го означуваат како *нова објективност*<sup>2</sup>, *необарок*<sup>3</sup>, *новореализам*<sup>4</sup>,

<sup>2</sup> Терминот е на Густав Хартлаб, кој во 1923 год. ќе го употреби овој термин за да го означат сликарството на една нова експресионистичка група. Види кај: Guenther, Irene, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 34.

<sup>3</sup> Карпентјер ја поставува тезата дека Америка е ветена земја за барокот, затоа што е континент што се наоѓа во постаојано движење, вриеж и пулсација. Салватјера како фактори од кои доаѓа барокноста на новиот латиноамерикански роман ги наведува: незавршеноста на формирање то на американското општество, вкстувањето на расите, влијанието на физичкото и духовното, на варварството и цивилизацијата. Види во Carpentier Alejo, "The Baroque and the Marvelous Real", in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 104.

<sup>4</sup> Земјатин го определува ова ново движење во руската литература со терминот новореализам, кој произлегува од спојот на спротивните правци реализам и симболизам. Види: Jevgenij Zemjatin, „Nova ruska proza”, во *Roman*, Nolit, Beograd, 1975, str. 187.



вистинско-чудесно.<sup>5</sup> Во последно време сè повеќе се употребува терминот маѓичен реализам, кој го среќаваме и во посериозните трудови на Рулфо, Астуријас, Маркес, Кортасар, Карпентјер. Прв што го употребува овој израз е Франц Рох<sup>6</sup> (1925) во својата книга *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus* (Кон експресионизам. Маѓичен реализам) во која го третира проблемот на новото европско сликарство. Две години пред него Хартлаб (Hartlaub) организирал изложба на која, зборувајќи за експресионизмот, ќе направи разлика меѓу две групи на експресионистичко сликарство. „Едната група ја нарекувал лева или веристичка, која го содржи она што е објективно во светот на објективните факти. Втората класицистичка, која е ориентирана кон потрагата на објектот во неговата вонвременска вредност, односно сака да се реализира во домените на уметноста преку вечните закони на постоењето.“<sup>7</sup> Подоцна ликовната критика, го користи терминот маѓичен реализам за да го означи творештвото на втората класицистичка групација. Ова движење, кое се јавува во ликовната уметност, нешто порано отколку во останатите подрачја на духовниот живот, претставува знак на побуна и отпор против дотогашното „сетилно“ примање на податоци од надвор, спротиставувајќи им се со „душевениот“ внатрешен израз.

Овие податоци ги наведуваме со цел да допреме до коренот на терминот маѓичен реализам. Меѓутоа, за да навлеземе подлабоко во суштината на феноменот маѓичен реализам, за кого веруваме дека има мошне сложена развојна линија, мораме да појдеме од објаснувањето на некои термини. Најпрвин ќе го разгледаме германскиот поим *magischer ideolizismus* (маѓичен идеализам), кој „поставувајќи ги причините за нештата такви какви што ни се дадени, се однесува на апсолутот, на трансценденталноста во смислата на еден свет кој не е само веројатен“.<sup>8</sup> При тоа треба да се земе предвид дека идеологизмот е само еден поглед на свет, според кој севкупната стварност е само израз на идеите, односно на она што има лик или изглед на виденото, такво какво што е дадено или како

<sup>5</sup> Тоа е термин на Алехо Карпентјер со кој тој прави разлика меѓу европското чудесно, книжевно и артифициелно (пред сè во надреализмот) и она што е обележано во фолклорот на Латинска Америка, во суеверијата и колективните верувања. Види во: Carpentier Alejo, "On the Marvelous Real in America", in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 84.

<sup>6</sup> Franz Roh, "Magic Realism: Post Expressionism", in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 14.

<sup>7</sup> Guenther, Irene, "Magic Realism, New Objektivty, amd the Arts during the Weimar Republic", in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 34.

<sup>8</sup> Guenther, Irene, *Magic Realism, New Objektivty, and the Arts during the Weimar Republic*, in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 35.

што Платон<sup>9</sup> ќе рече: „она што всушност е“, а тоа не е веќе природа, туку нешто што е зад неа или над неа. И затоа ќе речеме дека идеологизмот се однесува на апсолутот, на вечната непроменлива битност. Својата оправданост тој ја заснова на смислата на конструирањето на еден свет, кој не е само веројатен.

Новалис анализирајќи го поимот *мајичен реализам*, барајќи го одговорот што всушност претставува тој, поаѓа од поимот реализам, кој критички тврди дека светот на нештата постои независно од свеста и дека го осознаваме таков каков што е. Во своите основни принципи реализмот се судира со натурализмот, во чии рамки се прикажуваат дури и фотографски репродуцирани детали. Реализмот смета дека меѓу нашите мисли и нештата постојат сличности но, и суштествени разлики и дека во елементите на нашето осознавање има такви, кои се чисто субјективни.<sup>10</sup> Затоа, реализмот го става акцентот на изразувањето, на она што се нарекува „реалистичен израз“ употребен од Гистав Курбе<sup>11</sup> (1855), кој сликајќи социјални проблеми „без идеал и без религија“, сака да ја прикаже тегобноста на работата со определена функција, која се состои во тоа да предизвика протест против експлоатацијата и пауперизмот.

Во секое книжевно дело постои ефективна основа како основен и нужен предуслов за развитокот на комуникацијата, која по самата своја природа и потекло е долготрајна и експресивна. Литературата според Јохан Даисне<sup>12</sup> не е рефлексивна на појавите, што значи не е фотографија, туку романизирана транспозиција на реалното и според тоа, таа е ситуирана таму каде што не постои одделување на реалното и сонот. При тоа епитетот магичен во транспозицијата не го означува феноменот само психофизички, туку пред се парапсихолошки, метафизички, дури и мистично. Со тоа во магичнореалистичната уметност е создадена една реалност, побогата и поконкретна, отколку во делата на реалистите и натуралистите. Повторно се враќаме на Платон,<sup>13</sup> кој тврди дека земните нешта се појавност или отисок на вечните идеи. Сето ова што досега го изложивме има една основна цел, да покаже, како што вели Ернест Јингер,<sup>14</sup> дека нештата и настаните нудат рефлексивна на идеи.

<sup>9</sup> *Filozofski rečnik*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1965, str. 164.

<sup>10</sup> Види во *Rečnjik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, str. 632.

<sup>11</sup> *Enciklopedija likovnih umetnosti*, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1966 god., tom. 4, str. 65.

<sup>12</sup> Weisgerber Jean, *La locution et concept, Le Realisme Magique*, Centre d'Etude des Avant-Gardes litteraires de l'Universite de Bruhelles, str. 16.

<sup>13</sup> Цитирано според Žan Bern, *Platon i akademija*, Plato, Beograd, 1998, str. 49.

<sup>14</sup> Weisgerber Jean, *La locution et concept, Le Realisme Magique*, Centre d'Etude des Avant-Gardes litteraires de l'Universite de Bruhelles, p. 14.

Магијата се дефинира како трансцедентна продукција на човекот, а тоа всушност значи дека појавите со кои таа се занимава лежат надвор од границите на свеста, во апсолутната стварност издигната над сè што е релативно и конечно случување. Кант смета дека мислењето со трансценденцијата нужно се заплетува во неразрешливи противречности, а Хајдегер трансценденцијата ја смета за премин од постоечкото одделно во сферата на битието. „Сонот и реалноста ги сочинуваат двата пола на човековото постоење и магнетизмот меѓу тие два пола ја раѓа магијата преку дејството, чија светлина навлегува во трансцедентното, во вистината зад реалноста на животот и сонот.”<sup>15</sup> Уште пред Борхес, Масимо Бонтемпели ги користи магичните доктрини во своите дела. За него најплодоносната вредност е создавање на атмосфера на „луцидно запрепастување“ во форма на магија. Тој пишувал: „Јас сум како еден геометар, кој сака да ги сознае сите сензибилни квалитети на телото за единствено да се обиде да ги развие формулите на нивната димензија.”<sup>16</sup> Она што ја чини основната структура на секоја магија е верувањето дека некој збор, гест или чин го повикува присуството на надприродното суштество и овозможува човечка контрола над тајните сили. При тоа – користи на заедницата, затоа што ги одвраќа неволите и предизвикува оздравување. Од ова би следело дека литературата, односно текстовите на магичниот реализам имаат примарна задача да обезбедат надминување на злото, неволите, притисоците, заканите, смртта, сиромаштијата, болестите и немоќта. Повеќекратни се причините поради кои таквата претпоставка е многу веројатна. Тие ќе бидат коментирани подоцна.

Во литературата за магичниот реализам се говори како за израз на колективното несвесно, преку архетиповите, кои се среќаваат во старите митови, преку народните суеверија и соништа на индивидуите. Со други зборови литературата е област, која се интересира за архетипските кругови, кои го поврзуваат авторот што пишува со колективното несвесно, кое го стимулира сознанието. Процесот на дејствувањето на митовите се споредува со преведувањето на некој автор од странски јазик. Толкувањата се разликуваат, бидејќи магичното не претставува објективна област, туку бара невообичаена духовно-научна интерпретација, односно специфичен начин на проширена херменевтика. Литературното дело, во крајна линија, е трансценденција. Концентрирајќи се врз него го откриваме она што е „одвнатре познато“. Тоа е она по кое не можеме да дојдеме по екстерен интелектуален пат. Затоа, нашето разбирање и интерпретирање е насочено кон симболичките творби и текстови, во

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 16.

кои се бара објективно поврзаната смисла, за да можеме критички да ги разјасниме текстовите.

Неопходно е сега повторно да се навратиме на претставата за магичниот реализам во литературната сфера. Венецуелскиот писател и критичар Артуро Услар-Пиетри<sup>17</sup> човекот го разбира како мистерија, наспроти реалистичките податоци, кои постојат за него. Ангел Флорес во магичниот реализам гледа смеса на реализам и фантазија. Тој го истакнува творештвото на Борхес како пример за „студена, церебрална и ерудитивна нарација, со трансформација на баналното и секојдневно-то во нешто застрашувачко и иреално со ефекти на изненадување, со една речиси математичка прецизност“. Но, исто така, тој го прифаќа и мислењето на Кирико дека: „мислата треба да биде исфрлена толку далеку од вообичаените земјени релации, така што работите треба да изгледаат потполно нови, како да се илуминирани со една дотогаш невидлива констелација.“<sup>18</sup> Флорес се обидува да го дефинира магискиот реализам како книжевен правец, кој се јавува во латиноамериканската проза во 30-тите години на овој век под влијание на европскиот роман и на надреализмот. Тој ги гледа почетоците на магичниот реализам од овој век како реакција на корсокакот на фотографскиот реализам.<sup>19</sup> Реализмот создава текстови заразени од обичното, од реалното. Имагинацијата, која е еден друг аспект на реалното, е напуштена. Така, се раѓа еден нов вид нараторство. Фантастичното престанува да биде граница на светот, бидејќи сега се оди од еден свет во друг. Имагинацијата не е веќе безусловна меѓа поставена во далечината. Двете структури на реалното и имагинарното егзистираат паралелно и се преплетуваат во овие дела. Она што некогаш се нарекувало емпириска реалност станува сè повеќе нереално, а она што се смета за нереално сè повеќе се претвора во валидна реалност.

Точно е дека кај магичниот реализам се среќаваме со дилемата на употребата на ирационални и на мистични податоци, со цел реалистичниот текст да се направи поимпресивен, подобар и повозбудлив. Но, исто така, размислувајќи за овој феномен треба да се имаат на ум тврдењата на критичарот Луис Леал дека „магичниот реализам не може да се идентификува ниту со фантастичната литература, ниту со психолошката, ниту со надреалистичката и херметичката. За разлика од над-

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>18</sup> Flores, Angel, “Magical Realism in Spanish America Fiction”, in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 114.

<sup>19</sup> Творештвото на писателите, кои ги става Флорес во рамките на магичниот реализам, е разновидно. Единствена заедничка точка им е што сите се спротиставуваат на документарниот регионализам од позитивистички тип.

реализмот, магичниот реализам не користи мотиви од сон, ниту пак ја нарушува реалноста или создава имагинарни светови, како што тоа го прават писателите на фантастичната литература или на научната фантастика, ниту пак ја нагласуваат психолошката анализа на карактерите, бидејќи не се обидуваат да ги најдат причините за нивните постапки или за неможноста да се изразат<sup>20</sup>. Магичнореалистичниот текст не може да се идентификува со ниеден од овие феномени, но исто така, како што нагласува Скот Симкинс, тој е дополнет со најразлични додатоци, кои изворно потекнуваат од наведените феномени и кои се испреплетуваат со реалистичното раскажување, правејќи ја нарацијата сама по себе магична.

Според дефиницијата на Франц Рох: „Магискиот реализам во основа е нов тип на објективизам, кој продирајќи длабоко во стварноста ги допира незамисливите тајни. Но, тајните не се наоѓаат надвор од стварноста, туку се нејзин составен дел. Значи таинственото, натприродното не доаѓа во конфликт со стварноста, туку ја дополнува.“<sup>21</sup> Човековото верување во магијата и метафизиката е дел од спознајната функција на умот, но се наоѓа и во книжевната форма кога се сака да се одговори на прашањата за човечката суштина.

Многубројните безуспешни напори за прецизно дефинирање на овој феномен говорат во прилог на неговата комплексност, која не се состои само од спојувањето на бинарно опозитните кодови на реализмот и на фантазијата, туку во прилог на создавањето на тешкотиите за сепознато дефинирање е неговата територијална распространетост, која доведува до формирање на различни типови магичен реализам. Следејќи го развојниот пат на терминот јасно се оцртуваат два основни правци. И затоа е неопходно да се направи дистинкција меѓу двата типа: европскиот и латиноамериканскиот. Магичниот реализам во Латинска Америка има некои посебности. Да се потсетиме дека чудесното создава засилени чувства, но објективно тешко се интегрира како реално. Ова не е карактеристично за Латинска Америка, каде што тоа спонтано се вклопува во реалноста како секој обичен секојдневен факт. Истото тоа го среќаваме кај примитивните култури отворени за имплементација на архаичните митови.<sup>22</sup> Ваквиот однос на интегрирањето на чудесното доаѓа од нив-

<sup>20</sup> Simpkins, Scott, “Sources of Magic Realism, Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature”, in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 146.

<sup>21</sup> Mena, Lusila Ines, „Ka teorijskoj formulaciji magiskog realizma“, *Delo*, XXI, 8–9, 1978, str. 63–71.

<sup>22</sup> Секоја цивилизација тежнее да ја процени објективната насоченост на своите мисли, што значи дека таа насоченост никогаш не е отсутна. Грешиме мислејќи дека

ниот вроден инстинкт на љубопитност. Во латиноамериканската литература митските архетипи сугерираат интимен контакт на авторот со колективното несвесно. Митот може да се прикаже како преживеана историја, како примитивни селски верувања, кои присуствуваат во секојдневниот живот. Додека латиноамериканската тенденција на магичниот реализам сака да ги евоцира искуствата, кои потекнуваат од човечките релации, европската струја, која е интелектуална, сака да реконструира еден хипотетичен свет. Парадигма за таа насока се расказите на Борхес, кои се транспонираат во една чиста игра на духот, на крај посветена сама на себеси, автономна, без да се потпира на некоја емпириска верификација. Според Борхес, магијата се означува како „кошмар на казуалноста“. Кај Бонтемпели – чудесното, кое е главна карактеристика на магичниот реализам, го среќаваме во форма на надприродното, кај Дајсне – мистичното, а кај Јингер – ехото на Платоновите контемплации побудуваат размислување за трансцедентното.

### *Концепции за мајичниот реализам*

Појавата на *мајичниот реализам* предизвика значајна промена не само во книжевните текови, туку и во сите уметности. Создавајќи нови односи, таа дејствува како нов поттик во напорите за ширење на хоризонтите. Самото име укажува дека се работи за комбинација на реалното и на чудесното, магичното, но при тоа реалното останува како фундамент над кој магичните феномени се суперпонираат. Правејќи ја дистинкцијата меѓу реализмот и магичниот реализам ќе ја спомнеме идејата на Брајан МекХејл<sup>23</sup> дека едните наратори (магичнореалистичните) се трудат да одговорат на прашањето „од каде ги познаваме нештата“, додека другите (реалистите) „што се тие нешта“. Од оној момент кога во нарацијата во реконструкцијата на настаните започнува нешто свесно да се измислува и да се дополнува со фикции, тогаш се поминува од реалното кон имагинарното, што е клучен критериум за поминување од реализам кон магичен реализам. Реалистичниот наратор прави напори да ја наслика конкретната реалност во сета своја разновидност, но при тоа останува тежнението да ја стилизира таа реалност. Така, реалистичниот наратор не избегнува да ги раскаже игрите на судбините, ком-

---

примитивните народи исклучително се водени од нивните органски или економски потреби, бидејќи нивната желба за стекнување на знаења е поразвиена од нашата. (Klod Levi Stros, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966, str. 37)

<sup>23</sup> Faris, Wendy, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham and London, 1995, str. 166.

бинаториката во случувањата, силината на емоциите, која, таа игра на случајности и необичности, ја претвораат во драматична трагичност, но не ги сокрива ниту илузиите ниту привидите, кои го претвораат животот во неверојатна суровост. Реализмот има за цел да го прикаже само она што постои. Ослободувајќи се од измисленото, самиот си наметнува ограничувања. И како што ќе заклучи Лукач,<sup>24</sup> реализмот потпирајќи се на развојната шема, нештата да се прикажат од своето 'ртење до цутењето, при што немилосрдната вистина да се гледа во очи со сета своја песимистичка студена светост, се покажува како фрустрирачки феномен.

Наспроти ваквиот концепт во магичнореалистичниот текст нарацијата не води строго грижа за природните или физичките закони, или за обичната концепција на вистината кога кореспондираат мислите со нештата. Маѓичниот реализам создава нов уметнички сензибилитет, кој се здобива со наполно нов шарм кога се измислуваат идентитети, кога задачите се решаваат со помош на магични средства. Кога при создавањето на делото не се придржуваме стриктно до товарот на минатото и до реалните искуства, туку се изнаоѓаат магични начини за да се заврши нарацијата, тогаш велеме дека делото поседува елементи на магичен реализам. Оваа постапка не се одрекува од креацијата на материјални и реални метафори, но среќаваме и халуцинаторни бизарни нешта, на пример, гласови кои доаѓаат од гробови. Со еден збор магичниот реализам, покрај тоа што во својот состав инкорпорира мистика, не се одрекува од нишките што го сврзуваат со реалноста. Како една од примарните карактеристики на магискорелистичната фикција е тоа дека во содржината на текстот таа има елементи на магии, нешто што не може да се објасни според законите на природата, кои ги знаеме. Кога се зборува за магија првенствено се мисли дека постојат надприродни сили на кои човекот може да влијае, со чија помош би предизвикал одредени сакани промени, кои, со природни средства, не можат да се остварат. Различни се формите низ кои се исполува магијата. Понекогаш магиска моќ имаат пооделни предмети (амајлии), посета на одредени места, вода од посебни извори, добивање делови од некои животни, симболички зборови и дејства, жртвувања, на пример, да се пресече саканото дрво, изговарање на посебни молитви, изведување ритуали. Во секоја магија постои верба во сили што може да ги контролира човекот ако знае како да го стори тоа. Во секоја магија има и зрнце реалност, верување дека постојат сили, кои можат да не вознемират, да не предупредат пред да го доживееме ужасот. Често се прашуваме дали ние сме господари или

<sup>24</sup> Лукач, *Ogledi o realizmu*, Kultura, Beograd, str. 5.

жртви на нашата судбина ако веќе однапред животот ни го одредуваат некои сили.

Присуството на точниот опис на настаните и на феномените прави да биде присутен реализмот во магичниот реализам. Патот по кој продолжува да оди реалистичната традиција е збогатен со сензорни детали, кои – даваат на нарацијата нов квалитет. Како што истакнува Фарис: „Реалистичните описи креираат замислен свет сличен на оној во кој живееме, што го потврдуваат многуте детали во одделните примери.“<sup>25</sup> Во таквата реалистична приказна се вклопуваат и магични настани, се внесуваат возбудливи магични детали, кои не насочуваат кон фантастичното и не оддалечуваат од доменот на реалистичното. „Деталот е ослободен на еден начин од традиционалната миметичка улога во висока мерка отколку порано“, вели Фарис.<sup>26</sup> Магичното се појавува само во деталите, а наративниот текст останува вистинит. Тој ни дава докази за реалистичката основа на феномените, кои се поврзани меѓусебно во еден континуитет. Но, истовремено се чувствува и една спротивна насока на која на моменти – се дава предност. Во животните истории, кои се прикажуваат, не може да се смета само на реалните случувања, туку и на имагинарните нешта. За да се разберат феномените не е доволно само објективно да се поврзат во некоја осмислена целина, критички да се изврши прочистување од измешаните повеќезначни искажувања, кои не стоеле во корелација со конкретните објективни ситуации. Формално реалистичната литература е ослободена од магичното, концентрирајќи се на историјата на обичните луѓе, на она што е познато за нив. Настаните се средуваат хронолошки во причинско последични врски, се бара внатрешна поврзаност, се комбинираат нештата додавајќи му преголемо значење на свесното, интендираното. Очигледно е дека во таквите наративни текстови често доаѓа до дискрепанција меѓу објективно и субјективно доживеаното. Литературата никогаш не се откажала да зборува за она што е одвнатре познато, како и за она непознатото до кое не може да се дојде. Реализмот се базира на она што е познато, средено, објективно, објаснува насочено поврзани интенционални актуализирани содржини од секојдневното животно искуство. Наспроти тоа, магичното не е насочено кон смисловната поврзаност кон димензиите на она што е свесно интендирано, не подлежи на критички оценувања и според тоа има карактер на акцидентално.

<sup>25</sup> Faris, Wendy, “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”, in *Magical Realism*. Duke University Press. Durham and London. 1995, str. 169.

<sup>26</sup> *Ibid*, str. 170.



И покрај таквото маргинално значење, тоа врши големо внатрешно влијание. Наспроти деформацијата на логичното, магичното извршува психолошко соединување, чија транспарентност не ни е достапна. Тоа открива нов хоризонт упатувајќи на фактот дека не е се разјаснето, систематизирано и дека нашите сознајни можности се ограничени. Така ние стануваме субјекти, кои самите себеси се мамиме. Со магичното се спуштаме до некои подлабоки нивоа, а водени од прагматичните потреби, сето тоа го игнорираме во нашите секојдневни дејства, бидејќи тоа ги поминува границите на нашите интенции.

Постојат многу непосредни причини зошто во белетристичката реалистика се внесува магичното. Зборувањето за историските реални настани, за позицијата која е на власт, за нараторот има идеосинкратско значење. Тој чувствува одвратност да се изнесуваат тие сведочења и затоа врши притисок и цензурирање да не се прави тоа, ставајќи ги настрана, во некое далечно минато, давајќи им мистична компонента. Така настанува поврзувањето на мистичното со реалното, односно се мешаат старите настани со актуелниот миг. По пат на асоцијации, магичното – дава комплементарни рефлексии на актуелната стварност. Се создава комбинација меѓу вечните мистични вистини и историските настани, се вклучуваат фолклорните мудрости во она што претставува историја, што, во крајна линија, е колективна меморија. Во таквиот текст се разликуваат неколку нивоа. Далечниот историски настан е само фасада во која се инкорпорираат остатоци од реалната актуелност. Како нов слој што може да биде рационално неповрзан, се јавува магичното иако има обиди тоа да се систематизира. Магичното што се појавува во наративниот текст може да се сфати како компромис склопен меѓу цензурата и потребата да се искаже една подлабока вистина, која тешко се кажува јавно. Затоа, авторот на магичнореалистичниот текст е принуден да се изразува метафорично или алегорично, или систематски да се маскира за да ги отстрани отпорите. Токму затоа магичнореалистичниот текст, покрај својата длабина, непросирност, недостапност за интерпретации, добива светла компонента.

Во магичнореалистичната конструкција материјалниот свет е претставен во сите свои детали. Среќаваме раздвижена разноликост, како и инстанции, кои го ограничуваат и го контролираат говорот и дејствата. Редоследот на сцените не е веќе подреден по синтаксички правила, непостои диференцијација за средствата на логичката поврзаност, бидејќи логичките правила се ставаат настрана. Предметите добиваат други оригинални значења. Магичниот реализам, како што е познато, е најголемо наследство на надреализмот. Степенот на магичните квалитети повеќе соодветствува да се нарече *surrealism* (*надреализам*), често поради тоа

што некои појави се немотивирани, што тешко се интерпретираат, што личат на изненадувачка лудост, на неартикулирани нешта.<sup>27</sup>

Една од основните карактеристики на *магичниот реализам* е поврзаноста со митскиот начин на мислење. Магичното ни се чини како регрес, повторно враќање на степенот на митскиот начин на мислење со своите специфични објаснувања. Добивајќи општ безвременски карактер, овие магичнореалистични текстови не обезбедуваат пристап до подрачјето на објективната критичност, што важи во јавната комуникација и во интеракцијата во општествените односи, каде што сегашното се врзува во констелацијата на минатото. На местата каде што во текстот се испреплетува реалното со магичното, каде што постојат двете конструкции, кои овозможуваат контрадикторно да се разберат настаните, можат да се јават дилеми и сомнежи. Раскажувачкиот текст претставува реконструкција на релевантни настани, кои наративно се прикажуваат како историја на животи, кои, во почетокот на раскажувањето, се непознати. Тоа се само хипотетично предложени конструкции во кои се внесуваат фантастични и чудесни компоненти, така што читателот, како што вели Фарис<sup>28</sup>: „се двоуми дали настанот може да се објасни според законите на природата или според законите на чудесното, кое бара некои промени на тие закони“. Реалноста наметнува догматични ограничувања. Животот треба да се сфати онаков каков што е земајќи ги сите околности трезвено и критички. За разлика од неа настаните, кои имаат халуцинаторен карактер, се однесуваат според принципот на задоволството, каде што желбите раѓаат претстави за објекти, кои треба да ги задоволат определените очекувања.

Магичниот реалист се наоѓа меѓу светот на сонот и јавето. Тој е искачен на точката од која ги гледа двата света, светот на живите и реалното и светот на мртвите, кои го исполнуваат светот на осамените. Реалноста бара да се определат категориите: време, простор, идентитет. Идејата за времето е особено нагласена, просторот е определен, а идентитетот утврден. Кај магичното претставите за времето се разлишани, чувствоито за простор е занемарено, чувството за идентитет е преориентирано, концепцијата за субјектот е менлива. Со еден збор, се создава една нова реалност, типична за кризните ситуации, кога стануваат неизбежни надворешните конфликти. Во такви ситуации се реагира со страв. Но, во случаите кога не можат да се решат конфликтите меѓу желбите и реалноста на артикулиран начин, како единствен излез останува само бегството. Ако употребиме премногу фантазии во решавањето на

<sup>27</sup> *Ibid*, str. 171.

<sup>28</sup> *Ibid*, str. 172.

проблемите, и ако нормалната ситуација не нуди никаква можност за бегство, тогаш техниката за одбрана од стравот не одвраќа од реалното и не насочува кон имагинарното. Ликот кој бега, кој не може да се избави од надворешната реалност, мора да се скрие и од самиот себеси. Од овде доаѓа поместувањето на категориите: време, простор и идентитет.

Ќе се задржиме и на констатацијата на Фредерик Џејмсон,<sup>29</sup> кој го формулира магичниот реализам како технички апарат, каде високиот реализам и натурализам се претвора во нарација, која ги задоволува трите императива: авторска деперсонализација, единство на гледиштето и рестрикција на сценска презентација. Овие моменти во појмовната синтеза на магичнореалистичната стратегија се развиваат во една инструменталистичка нараторска техника, во која се искажуваат релевантни историски реалности. Реалноста некогаш може да биде почудна од фикцијата. Реалните ужаси некогаш ја надминуваат книжевната имагинација. Работата што ја врши некој историчар во објаснувањето на општествените појави се разликува од толкувањата што ги дава некој наратор. Разликата не е само во објективноста, туку и во специфичните начини на пристапување, во различните техники, во воведувањето на нови димензии. Магичнореалистичните писатели, вбројувајќи го тука и Чинго, неслучајно ги земаат биографиите на ликовите како појдовна точка за својата анализа на разбирањето, реконструкцијата на животниот историски поврзаност, кои можат да се оживеат преку нарацијата. Книжевност има предност пред историските објективни факти, поради способноста подолго да се задржи во сеќавањето. Книжевните текстови се многу посложени продукти, кои се концентрираат и на надворешноисториски објективности и на внатрешните непровидни случувања. Магичното едноставно не може да се објасни како индивидуална или како колективна халуцинација, или како чиста лага, туку треба да се сфати како продолжување на напорите да се сознае што има од другата страна на хоризонтот. Тоа го постигнува сметајќи на неверодостојноста и хаотичноста на субјективните доживувања.

Определбата за неверодостоен наратор магичнореалистичниот текст го поврзува со чудесното и со магичното. „Во магичнореалистичната нарација честопати се провлекува античкиот систем на верување.“<sup>30</sup> Ликовите веруваат дека одредени нешта можат да ги спасат: како што се пињето на лековита вода, носењето на амајлии, одењето од одредени

<sup>29</sup> Jameson, Frederik, *The political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 104.

<sup>30</sup> Faris, Wendy, 'Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction', in *Magical Realism*. Duke University Press. Durham and London. 1995. str. 182.

места, и други ритуално обредни дејства. Протиставувањето на она што е фактичко (референцијално), и она што е само имагинација е критериум за строго разграничување на реалното од магичното. Дистинкцијата меѓу факти и имагинации, разграничувањето на објективното и фиктивното, има за цел да ги елиминира апсурдностите.

И како последна карактеристика на магичнореалистичната концепција ќе ја наведеме карневализацијата. Функцијата на книжевноста е да ги стабилизира случувањата со тоа што ќе им даде ред, ќе ги прочисти одвнатре и ќе ја истакне нивната надворешна егзистенција. Врз основа на таа функција, на прагматичен начин се прифаќа тешката, често хаотична реалност. И како одбрана од страшната реалност се јавува карневалскиот дух, што претставува успешен начин да се победи стравот.<sup>31</sup> Карневализацијата во текстовите се изведува со користење на магични детали, особено на детали што не се алегориски важни или јасно издиференцирани. Доживеаната, на прв поглед, раздвиженост на инвенцијата во овие текстови има предност над реалистичните претставувања. Преку карневализацијата магичниот реализам го истакнува парадоксалното, ги активира разликите и на тој начин тежнее да ја разбие востановената страшна реалност. Сликите на гротескните претерувања, всушност, се израз на стравот пред светот. Магичнореалистичните писатели, уплашени од светот, се враќаат кон митското, благотворното, магичното. Тоа е единствениот начин на кој тие можат слободно да го искажат своето мислење.

Јасмина Мојсијева-Гушева

## ФЕНОМЕНОЛОГИЈА МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

### Резиме

Термин „магичног реализма“ није са прецизношћу дефинисан и одређен. Имајући у виду чињеницу да он истовремено обухвата и означавачко врло различите појаве, негова употреба често изазива недоумице и спорове. Ова студија бави се концептом магичног реализма као генерални маркер који се односи на литературе и друге уметничке креације различитих провенијенција, обез-

---

<sup>31</sup> Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978, str. 48.

беђујући негову теоријску експликацију као феномен, стилско изражавање или нови постојак у уметничкој креацији.

Концепт магичног реализма у уметничким формама изражавања односи се на креирање нове реалности у којој чудесне и „реалне“ појаве, укрштајући сопствене дивергентне светове, успешно избегавају међусобни конфликт, градећи при томе јединствену структуру. Другим речима, магични реализам претпоставља и подразумева интеграцију чудесног, необичног и магичног у приказаном реалном свету. Управо, коезистенција ова два света је услов за читање/интерпретацију одређеног текста или уметничке креације као магично-реалистичне. Термин, као и сам феномен, комплексан је и није подложен једној јединој дефиницији или формулацији. Ипак, оно што можемо изнети, као општу констатацију, јесте да у суштини феномена магичног реализма, постоји паралелно и узајамно фигурирање чудесног и реалног.

Неки теоретичари повезују магични реализам са постколонијалним дискурсом, као поступак усмерен „озвучавању“ безгласних, тихих, маргинализованих, приказујући њихову реалност обogaћену чудесним појавама и догађајима, са циљем да се иста конкретније изрази. Ситуирање магичног реализма у област постколонијалног дискурса честа је али не и обвезујућа пракса. Заправо, није сваки постколонијални текст магично-реалистичан и обрнуто, није сваки магично-реалистичан текст једновремено и постколонијалан. Једна генерализација потребе и намене магично-реалистичних текстови могла би упућивати чињеници да се овај модел изражавања често користи за индиректно коментирање различитих културних, историјских, друштвено-политичких и других догађаја, наиме, као цензурирано представљање објективне стварности, при чему се омогућује да се на један неуобичајено имплицитан начин изрази незадовољство већ доживљене стварности. Преко лоцирања или зумирања контекста у коме су настала уметничка дела, овај текст настоји протумачити онај тихи, чаробни шапат изнад речи, демистификујући ремистифицирану магично-реалистичну креацију.



АЛА ТАТАРЕНКО

(Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“ у Лавову)

## ОСОБЕНОСТИ ФОРМИРАЊА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОГ КЊИЖЕВНОКРИТИЧКОГ КОДА У СТВАРАЛАШТВУ ПРЕДСТАВНИКА „МЛАДЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ“

**Апстракт:** У раду се разматрају питања формирања постмодернистичког књижевнокритичког кода у стваралаштву репрезентаната „младе српске прозе“ осамдесетих година XX века. Као предмет анализе изабране су књиге репрезентативних представника књижевне критике ове генерације Александра Јеркова *Мејод и фанџазма: кришика ѓрозе* (1982) и Сава Дамјанова *Шта ѓо беше „млада српска ѓроза“?: зайиси о „млагој српској ѓрози“ осамдесетих* (1990).

**Кључне речи:** књижевна критика, постмодернизам, „млада српска проза“, Сава Дамјанов, Александар Јерков

Постмодернистичка књижевност проширила је границе текста (додавши му црте хипертекстуалности), проузроковала жанровску револуцију и нивелисање устаљених жанровских граница, окренула се семантизацији форме, претворивши је у начин реализације наративне стратегије. Никада пре лепа књижевност није била толико повезана са теоријом књижевности, а теорија књижевности и књижевна критика у своме дискурсу нису се приближиле књижевном (белетристичком) изразу. Књижевници-професори универзитета, познаваоци књижевне теорије и праксе, ставили су своје знање историје књижевности и закона функционисања текста у службу новом „александризму“.

Постмодернистичку поетику у српској књижевности почели су свесно да примењују писци који су се појавили на књижевној сцени почетком 80-их година XX века као представници концепта „младе српске прозе“ (Светислав Басара, Радослав Петковић, Сава Дамјанов, Предраг Марковић, Немања Митровић, Милета Продановић и други). „Постмодернистички круг српских прозаиста, махом формиран кроз трансформацију раног појма-индикатора „млада српска проза“ чврсто је укореењен у српску језичку и духовну вертикалу“ – сведочи један од најпознатијих представника „младе српске прозе“ Михајло Пантић (Пантић 1994: 1297). „Младопрозаисти“ виде у постмодернистичкој поетици

пут ка универзализацији националне књижевности, поље за увођење нових експерименталних форми.

Карактеристичну особину „младе српске прозе“ чини њена веза са књижевнокритичким дискурсом. Већина њених представника почела је свој књижевни пут од књижевне критике коју је писала паралелно са фикцијском прозом. Аутопоетичко осмишљавање концепције сопственог стваралаштва и стваралаштва других „младопрозаиста“ представља релевантну основу за проучавање ове књижевне појаве. „Младу српску прозу“ проучавали су претежно њени представници (Михајло Пантић, Сава Дамјанов, Добривоје Станојевић, Васа Павковић, Предраг Марковић), који су се трудили да што потпуније прикажу ову појаву у поетичком смислу, а такође да дају адекватну оцену делима својих колега. У својим студијама, текстовима, дискусијама, који су излазили у књижевним часописима (нпр., *Књижевност*, *Књижевна критика*, *Поља*, *Лешојис Мајшице српске*), „млади српски критичари“ наступали су као гласноговорници поетике која је према својој уметничкој суштини била постмодернистичка.

Једну од манифестација постмодернистичког прожимања теоријског и белетристичког дискурса представља формирање специфичног књижевнокритичког кода у стваралаштву представника „младе српске прозе“. Прозу писаца-„младопрозаиста“ књижевни критичар и писац П. Марковић карактерише као обележену делимичном херметичношћу, ону која захтева паралелно постојање одговарајуће (младе српске) критике.

Нова проза [...] захтева новог читаоца, спремног, комплетног, готово читаоца-писца, али изван априорног постојања неких нормативних категорија обликовања тог читаоца (Marković 1985: 89).

П. Марковић не сматра „да је њена евентуална вредност у априористичкој негацији претходних искустава, резултата и форми, већ, напротив, у заснивању, да се послужим Јерковљевим речима, нових, или, боље рећи, другачијих органона“. (Marković 1985: 89)

Нову генерацију прозаиста чинили су писци који су били истовремено књижевници и књижевни критичари; практично сви су (осим С. Басаре и А. Јеркова) – аутори белетристичких дела и истовремено писци књижевнокритичких текстова.<sup>1</sup> Често се ради о писцима који спајају писање фикционалних, књижевноисторијских и књижевнотеоријских текстова. П. Марковић повезује са тиме дух александризма, свест о веза-

<sup>1</sup> Изузеци су такође делимични: „чисти прозаиста“ Басара пише метатекстуалне есеје, а „чисти критичар“ Јерков у својој првој књизи *Мешог и фаншазма* нуди синтезу појмова наведених у наслову на нивоу књижевнокритичке рефлексije.



ма са Библиотеком, што је природно за писце-историчаре књижевности. Критичар запажа:

Мислим да је то генерација која највише барата категоријама, терминима, појмовима из науке о књижевности, у текућој критици (Marković 1985: 94).

Други књижевни критичар, Добривоје Станојевић, издваја четири врсте „младе критике“. Прва се заснива и своја теоријска упоришта концентрише углавном на теорији руских формалиста; друга се оријентише на савремене светске тенденције и примењује их на домаће текстове; трећа је неоимпресионистичка која се руководи сопственим укусом, а четврта је академска која „тежи да књижевни текст тумачи, објасни неком теоријском апаратом“. (Stanojević 1985: 94)

Дакле, „млада српска критика“ рађа се истовремено са „младом српском прозом“, почетком 80-их година XX века. Писац и књижевни критичар С. Дамјанов указује на чињеницу да су „младопрозаисти“ ушли у књижевност као критичари (Damjanov 1985: 94). Битном одликом њиховог стваралаштва критичар сматра померање стварања жанрова, што указује на чињеницу:

да чврсте границе и разлике између бављења критичком праксом, односно песничком или прозном праксом, у сензибилитету већине ових аутора не постоје. То је оно што се данас већ помало исфорсирано назива продором метајезика у књижевност, а истовремено можемо посматрати и обрнут процес – продор књижевности у метајезик, у језик саме књижевне критике (Damjanov 1985: 95).

С. Дамјанов наводи пример хрватског књижевног критичара Велимира Висковића, који је, „служећи се модерним теоријма фантастике, неким искуствима теорије руских формалиста, естетике рецепције Ханса Јауса, па и неким елементима структуралистичких учења – изградио један критички амалгам, критичку синтезу“ која се С. Дамјанову чини адекватном „да у том тренутку осмисли књижевну праксу“.

За разлику од хрватских фантастичара, рецимо, млада српска проза је изван жанровских канона. Ту више нема приповетке, новеле, романа – требала би нам нова теорија жанрова, коју бисмо асимиловали у свој критичарски код, да бисмо на прави начин кореспондирали са врло битним (...) и иновативним кодом те прозе (Damjanov 1985: 95).

Такав књижевнокритички код, у чијој основи лежи двојна артикулација, формирају представници „младе српске критике“ Александар Јерков, аутор књиге *Метод и фантазма: критика прозе* (1982) и Сава Дамјанов,

који разматра овај феномен у књизи *Шта то беше 'млада српска проза'?: зајиси о 'младој српској прози' осамдесетих* (1990).

Прва књига „апологете постмодернизма“, како често називају А. Јеркова, демонстрирала је могућности спајања књижевноисторијског метода који се заснива на темељној теоријској бази са фантазмама у борхесовском стилу. Есејизацију дискурса, карактеристичну за прозу аутора *Алефа*, млади критичар спаја са дискурсом фантастичне белетристике, са циљем стварања књижевнокритичког текста. Предговор књизи *Мешог и фаншазма* почиње аутопоетичким размишљањима о проблему „прве реченице“, а завршава се размишљањима о природи делатности књижевног критичара, којег аутор упоређује са Фаустом.

Есеји су подељени у три групе, а у свакој од њих су представљена два дела.<sup>2</sup> Библијски мото, који иде уз сваку групу текстова, наглашава замисао аутора да направи *Мешог* и *фаншазму* целовитом књижевнокритичке прозе. Долази до зближавања метајезика теорије књижевности и језика књижевне белетристичке праксе. Јерков анализира свако од одабраних дела према одговарајућим поетичким критеријумима, а његов се дискурс понекад „прилагођава“ дискурсу анализираних дела.

Критичар наступа као креативни читалац-интерпретатор који бележи резултате свог читања у облику који одговара поетици истраживаног текста. „Мада је сачињена без превеликих амбиција, ова књига поставља посебне захтеве пред читаоца, не нудећи му притом лагодну забаву“ (Јерков 1982: 3), јер њен аутор решава истовремено књижевнокритичка, теоријска, филозофска и лингвистичка питања.<sup>3</sup>

Наслов *Мешог и фаншазма: критика прозе* „упућује на један од основних проблема књижевне критике, однос метода и предмета проучавања“ (Јерков 1982: 3–4). Управо тај проблем је заједнички за текстове сакупљене у књизи:

Сваки текст је другачији одговор на питање да ли је, и како, могућно књижевнокритички говорити о уметничком делу, те шта се о њему може рећи. Отуда текстови показују четири могућна типа књижевне критике (Јерков 1982: 4).

Књижевни есеји А. Јеркова захтевају од читалаца сарадњу са текстом, способности да запазе одређене претпоставке и да сами развију њихове

<sup>2</sup> „Два кратка романа“ посвећени су анализи романа Б. Пекића *Усијење и суновраш Икара Губелкијана* и *Одбрана и последњи дани*; „Два прва романа“ – романима С. Куленовића *Понорница* и Д. Ненадића *Дорошеј*; „Две уметнуте приче“ – аналогјама између *Процеса* Ф. Кафке и приче Х. Л. Борхеса.

<sup>3</sup> У последњем случају ради се о писању појединих речи које се не поклапају са актуелним правописом и које аутор образлаже.

могуће импликације. Аутор *Метода и фантазме* тера читаоца своје књи-ге да постане књижевни критичар:

Успостави ли се стваралачки креативни однос према делу, и у случају да дело изневери очекивања преостаје, ипак, задовољство креативног про-мишљања (Јерков 1982: 4).

Књижевни критичар третира се као са-творца смислова, као онај који својим размишљањима ствара предуслове другим читаоцима за кре-ативно читање уметничког дела. Ако је његова књига навела на раз-мишљања о делима која се анализирају у њој, она је постигла свој циљ, сматра аутор. Себе он види као читаоца који наступа у улози критичара књижевног дела, а критичар је за Јеркова – фаустовски лик.

*Усијење и суноврати Икара Губелкијана и Одбрану и последње дане* Борислава Пекића А. Јерков разматра у контексту проблема теорије и филозофије књижевности. Проучавајући ова два романа, критичар изводи закључке, важне за разумевање стваралаштва њиховог писца у целини, на пример, о развоју њихове „романескне“ свести. Анализа ро-мана Добрила Ненадића *Дорошеј* претвара се у теоријска размишљања о развиту и иновацијама прозног модела, а завршава се подсећањем на „вајкадашњи критичарев жал о немоћи категоријалних система и апа-ратуре“ (Јерков 1982: 59), на ограничене домете књижевног критичког метајезика. Курзивом је издвојен следећи пасус:

Инферналност и демонски смех тајанства за којим критичар трага, под-смех, упућен његовом 'еуклидском' напору да сагледа наднаравни фе-номен уметничког, прате објаву књижевне уметничке вредности (Јерков 1982: 60).

На крају ових размишљања аутор закључује да на њих може надахнути само дело високе уметничке вредности којем се треба вратити. И па-радоксално запажа да је тада потребно и овај запис написати поново. Догађај читања рађа догађај писања.

Огледни пример споја књижевнотеоријског и есејистичког дис-курса представља последњи део ове књиге „Две уметнуте приче: из 'Ана-логотеке'“, у којем се преплићу критичке рефлексije поводом дела Х. Л. Борхеса и Ф. Кафке. У први план излази критичка интерпретација, остварена из позиције коју можемо да карактеришемо као унутрашњу у односу на анализирани текст. Млади критичар се „уживљава“ у тексто-ве Кафке и Борхеса, опонаша њихове наративне поступке, парафразира их. Тако се последња реченица приповетке аргентинског класика „Бор-хес и ја“ „одражава“ у последњој реченици Јерковљевог есеја: „*Који ог нас двојице исјисује ове редове, Демоне?*“. Такав поступак сведочи о ино-

ваторској интенцији представљања у критици духа дела комбинованим (белетристичким и критичким) средствима. Критичар постаје сатворац смислова уметничког текста, његове рефлексије преламају се у „огледалима дискурса“ тематизованим на почетку есеја.

Другачији модел постмодернистичке критике нуди Сава Дамјанов у књизи *Шта то беше 'млада српска проза'?: записи о 'младој српској прози' осамдесетих* (1990). Читалац добија, како наглашава писац, уместо Књиге „књигу“ – збирку есејистичких текстова који нису „одабирани и груписани тако да створе (лажну) илузију целине“ (Дамјанов 1990: 5). Ово је колаж текстова уједињених темом „млада српска проза“, који има веома добро промишљену структуру. Аутор је поделио текстове у пет делова, назвавши први од њих „Пред-игром“ и посветивши га индикативном односу „младе српске прозе“ према традицији (управо то питање изазивало је, по мишљењу писца, највише дискусија). Други део („Почетак: концепт...“) садржи два текста са темом особина заједничке поетике „младопрозаиста“. У централном делу („In medias res“) налазимо текстове посвећене најзанимљивијим писцима ове генерације. Осим есеја чија је тема стваралаштво С. Басаре, М. Пантића, Н. Митровића, ту су такође замишљени (али ненаписани) текстови о М. Пајићу, М. Тохолу и Р. Петковићу – својеврсна реализација „минус-покупка“. Они су заступљени насловима и празним страницама отвореним за асоцијације које ови наслови нуде (јер се теза о активnoj улози читаоца не односи само на читање белетристике). Свестан улоге књижевне критике у настанку и развоју „младе прозе“ 80-тих, С. Дамјанов уводи у то поглавље приказе три синтезе о „МСП“. Један од њих, посвећен панорамама „младе српске прозе“ („Господар прича“ А. Јеркова), такође садржи само наслов будућег есеја „Господари прича – поданици текста“. Асоцијације које тај наслов ствара помажу да се изгради представа о позицији (у себи артикулисаној) са које С. Дамјанов прилази тези аутора панораме младе српске прозе.

За разлику од овог текста, „присутног у одсуству“, прикази књижевнокритичких дела Д. Станојевића и М. Пантића носе наслове тих књига („Форма или не о љубави“ и „Александријски синдром“): овде је интерпретацији посвећено „попуњено поље“ текста. Четврти део („Крај“) садржи текст „Опет то, али друкчије“ који представља „својеврстан резиме, рекапитулацију пређеног пута, али и мали некролог некадашњем (евентуалном), оспораваном и хваљеном, поетичком јединству (такође некадашње) „младе српске прозе“ (Дамјанов 1990: 6). Поглавље „Наставиће се“ састоји се од два текста аутопоетичког карактера у којима писац размишља о књижевним концептима који су блиски „младој српској прози“ и неискоришћеним могућностима њеног развоја.

За аутора „књиџе“ С. Дамјанова важна је документарност текстова окупљених у њој, чињеница да су настајали скоро истовремено са самим делима „младе српске прозе“, што за њега има „и изузетну субјективну вредност, битнију од могућих 'објективних' домета и пропуста“ (Дамјанов 1990: 6). У првом плану је аутентичност записа и њихова органска повезаност са поетиком која је предмет разматрања.

Узајамно прожимање књижевнокритичког (теоријског) и белетристичког дискурса налази свој израз у стварању амалгамног дискурса књижевног критичара-прозаисте Саве Дамјанова. Формални експерименти, карактеристични за стваралаштво Давида Албахарија, представљени су формалним играма књижевног критичара: приказ романа *Цинк* има наслов „Пет премиса приповести“ и три „П“ у њему привлаче пажњу ка насловима пет сегмената текста, од којих сваки почиње овим словом. Наслов текста посвећеног прози Светислава Басаре („Кинеско огледало нестаје *by night*, или 'како' стрефити афричког пингвина“) представља колаж од наслова приказиваних дела (*Најукло о'ледало, Peking by Night, Кинеско писмо, Приче у несћајању*), а у исти мах пастишира апсурдистички стил раног С. Басаре.

Комбинујући у тексту лудистички принцип и принципе традиционалне науке о књижевности, С. Дамјанов цитира мишљења других истраживача о споменутих делима, позивајући се на њих и наводећи странице, али при томе „шифрира“ имена аутора и наслове студија, позивајући читаоца на игру одгонетања. Тако Михајло Пантић постаје *Гарџанџуа Панџа-Груел*, Александар Јерков – *Алексис Церков-Каринџон*, а књига Добривоја Станојевића (*Бениџо Сџанолени*) *Форма или не о љубави* претвара се у *Или*. Избор форме је изразито интенцијски: бекетовски модел ране Басарине прозе, бројне апорије, парадокси, шизодискурс нису погодни за анализу помоћу класичног књижевнокритичког инструментаријума. Дамјанов комбинује фрагменте *шекстиа а-ла Басара* са фрагментима уобичајеног дискурса књижевне критике, наглашавајући типичне карактеристике поетике једног од најпознатијих представника „младе српске прозе“.

Предговор збирци приповедака Михајла Пантића *Вондер у Берлину* (1987), који је укључен у Дамјановљево књигу, има поднаслов „Мемоарско-есејистички пастиш“, а наслов демонстрира „*пастичне* намере текста“: „Берлин у Вондеру, М. Пантић овде, у тексту шодеру...“. Најављен двокомпонентним поднасловом, дихотомни карактер текста изражава се у пародирању (ауто)биографских конвенција („проф. др Михајло-Мика Пантић (1957–1789)“) и карактеристичних за мемоаре претензија на истинитост („Те сунчане зимске ноћи, док су пахуље падале попут снега а облаци пљуштале попут кише, изненадна појава М-М. Пантића

у међународном возу није ме много изненадила: рекох, тај дечко ми је још од раније био сасвим непознат, па је разумљиво што сам већ унапред био равнодушан према сусрету о којем је реч“ (Дамјанов 1990: 83)).

Логика апсурда, која наставља да се развија у „разговору“ са овим јунаком, не смета С. Дамјанову да разматра, у облику дијалога с њим, питања културолошких корена поетике М. Пантића, убацујући у текст књижевнокритичка размишљања о његовој првој књизи прича (*Хроника собе*) и о књизи која је повод за писање самог есеја – *Вондер у Берлину*. Промена дискурса мотивисана је логиком текста који критичар анализира. Дамјанов пастишира наративне поступке Пантића, које карактерише као обележене присуством металитерарног аспекта и увођењем дискурзивних, (ауто)поетичких пасажа.

Када се С. Дамјанов окреће анализи студија о „младој српској прози“, његов дискурс поново се прилагођава предмету разговора: текст о књижевнокритичкој синтези Д. Станојевића *Форма или не о љубави* одговара захтевима жанра рецензије. Дијапазон дискурса који критичар користи у својим текстовима необично је широк и употреба сваког од њих условљена је, по правилу, предметом анализе.

Особености ауторског стила С. Дамјанова као књижевног критичара и историчара књижевности (осим већ спомињане стилске варијативности) испољавају се у текстовима уопштавајућег карактера. „Опет то, али друкчије (субјективни прилог за биографију 'младе српске прозе')“ има карактеристичну уоквирену структуру: „увод“ и „поговор“ су написани са позиција 1986. године, када „млада проза“ више није била хомогена појава, а „средишњи“ фрагменти су аутоцитати из текстова које је написао раније: „Пре пет година“, „Пре три године“, „Пре две године“. Они, дакле, творе фрагментарну, али целовиту, дијахронијску слику ауторове визије феномена „младе српске прозе“.

Критичар демонстрира историју конституисања концепта од првих корака до обликовања те појаве (први ретроспективни фрагмент), даје књижевнотеоријско осмишљавање поетике (други фрагмент), а затим, у пародијској форми кулинарског рецепта, представља „младу српску прозу“ почетка 80-их, „служећи се њеним властитим рецептом и објективношћу азбучног реда“: „У благо загрејану посуду улили 1/4 лит. хладног басаре и 1/4 лит. процеђеног дамјанова; затим додати 250 гр марковића (претходно држаног у пацу), 250 гр митровића (сувог, у комаду) и 250 гр пасираног пајића [...]“. На крају „рецепта“ за спремање „младе српске прозе“ додаје се „сос“ од књижевне критике („прелити умаком сачињеним од продинстаног млевеног јеркова, свеже узбраног пантића, димљеног станојевића, неузвареног бистрог негришорца, слатко-киселог марковића, ситно сецканог дамјанова и још неких зачина,

без којих се додуше може, али са којима је јело пикантније“) (Дамјанов 1990: 122).

Раставивши на „састојке“ прозу своје књижевне генерације, С. Дамјанов прелази на питање о будућности концепта. Тај проблем критичар дотиче у тексту „Куда иде постмодерна проза? (Доналд Бартелми, *Ошчаравања*)“. У форми дијалога „обичног читаоца“ прозе америчког постмодернисте и зналца постмодернистичке теорије, „професионалног читаоца“, аутор разматра могућности коришћења Бартелмијевих наративних стратегија, размишља о универзалности постмодернистичке прозе и одсуству у њој идеолошког садржаја (и метафизичког или аксиолошког). Фрагменти који представљају типичне примере књижевнокритичког метајезика смењују се онима у којима доминира колоквијални израз, што је карактеристична црта стваралачког метода С. Дамјанова. У овом случају употреба идиома различитих нивоа и парадоксалног дискурса ствара ситуацију зачуђености; она одговара ефекту Бартелмијеве прозе која је пример нестабилног текста који „се ослобађа транспарентних, фиксираних значења, превазилази чврсту семантичку усмереност и одређеност“ (Дамјанов 1990: 127–128).

Прве књижевнокритичке књиге младих српских постмодерниста карактерише наглашена пажња према формалној структури, која је битан носилац значења и одраз индивидуалне ауторске поетике. Као и представници „младе српске прозе“, критичари ове генерације водили су рачуна о оригиналности формалне концепције. Продору теоријско-критичког метајезика у лепу књижевност одговара обрнути процес: књижевнокритичка дела на плану израза приближавају се дискурсу белетристике. Руши се мит метајезичког статуса интерпретацијског дискурса: према Јанушу Славињском, „интерпретатор вербалног текста нема могућности да учини тај текст пуким *објектом* свог израза“, „сопствени језик интерпретатора остаје, упркос свим напорима, неотпоран на дијалогско инфацирање коментарисаним текстом“ (Нич 2007: 109).

Долази до узајамног прожимања дискурса, чији је резултат заједнички језик (метајезик): теоретисање у уметничкој пракси (ауторефлексија, металитерарни дискурс), увођење пародијског, уметнички обојеног текста у размишљања теоријског и књижевноисторијског карактера (као пример могу да послуже дела С. Дамјанова). Елемент личног односа (уношење у студију чињеница читалачке и емпиричне биографије) налазимо у књижевноисторијским радовима А. Јеркова. „На први поглед делује парадоксално да метапроза, која фингира теоријску рефлексију (дакле, један врхунски рационално-логички говор!) функционише продуктивно у наведеном контексту: али, она то успева управо зато што 'фингира', односно нарушава 'илузију веродостојно-

сти', разоткривајући – већ самим својим присуством! – прави (фикцијски) идентитет једне структуре која тежи идентитету стварног“ – запажа С. Дамјанов (Дамјанов 1994: 1305).

Ово одговара закључку пољског теоретичара књижевности Р. Нича о особеностима постмодернистичке књижевне и књижевнотеоријске праксе:

Књижевност је овде веома зависна од теоријских начела, које она изражава уз помоћ ауторефлексије. Теорија пак делимично дугује своје концепције и практична достигнућа прикривеној помоћи књижевности која даје теорији не само предмет, већ и оруђе анализе (Нич 2007: 153).

Долази до својеврсног кршења аутономности различитих књижевних сфера, реализације њихових референтних и аутореферентних функција. Критика у епохи постмодернизма не задовољава се тиме да тумачи или „сервисира“ уметност и тежи сличности предмету о којем пише. Увођењем у критику књижевних, постмодернистичких поступака, раније јој несвојствених, подрива се ауторитет озбиљног академског дискурса. Овај тип *паракриџике* може да служи као илустрација повезаности постмодернистичке критичке мисли и постмодернистичке уметности.

## Литература

### I

- Damjanov 1985: S. Damjanov, „Mlada srpska književnost“ (razgovor), Novi Sad: *Polja*, februar – mart 1985, str. 88–95.
- Дамјанов 1990: С. Дамјанов, *Шта то беше „млада српска проза“?: записи о „младој српској прози“ осамдесетих*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Дамјанов 1994: С. Дамјанов, „Неколико теза о постмодерној српској прози», Београд: *Књижевности*, 1994, 12, стр. 1303–1305.
- Јерков 1982: А. Јерков, *Метод и фанџазма: криџика прозе*, Београд: Књижевна омладина Србије.

### II

- Marković 1985: P. Marković, „Mlada srpska književnost“ (razgovor), Novi Sad: *Polja*, februar – mart 1985, str. 88–95.
- Нич 2007: Р. Нич, *Свџи џекџу: џосџрукџуралџзм џ лџшерџџурознавџџво*, Львџв: Лџтопис.



Пантић 1994: М. Пантић, *Осуђени на себе*, Београд: *Књижевности*, 1994, 12, стр. 1295–1301.

Stanojević 1985 : D. Stanojević *Mlada srpska književnost (razgovor)*, Novi Sad: *Polja*, februar – mart 1985, стр. 88–95.

Алла Татаренко

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО  
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО КОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ  
«МОЛОДОЙ СЕРБСКОЙ ПРОЗЫ»

Резюме

В статье рассматриваются вопросы становления постмодернистского литературно-критического кода в творчестве представителей «молодой сербской прозы» восьмидесятых годов XX века. Предметом анализа избраны монографические работы наиболее значительных литературных критиков этого поколения Александра Еркова «Метод и фантазм»: критика прозы» (1982) и Савы Дамьянова «Что же это такое «молодая сербская проза»?»: записи о «молодой сербской прозе» восьмидесятых» (1990).



СИЛВИЈА НОВАК БАЛЦАР  
(ЈАГЕЛОНСКИ УНИВЕРЗИТЕТ КРАКОВ)

## ИСТОРИЈА ЈЕДНЕ НЕДОВРШЕНЕ ПОЛЕМИКЕ

**Апстракт:** Полазна тачка овог текста су питања етике и облика, којима се бавио Данило Киш у својој концепцији по-етике. Нерешене дилеме које су крајем седамдесетих година XX века изазивале бурне реакције током полемика вођених око *Гробнице за Бориса Давидовича* вратиле су се након двадесет година у спору између критичара традиционалиста и постмодерниста. Представљање спора чије је поприште 1996. године био часопис *Књижевне новине* и конфронтација аргумената учесника дискусије послужиће анализи веза између друштвене ангажованости и књижевности.

**Кључне речи:** ангажованост, Данило Киш, Хорхе Луис Борхес, постмодернизам, метафизика, историја, форма, етика

Када су се половином осамдесетих година на српској књижевној сцени појавили млади прозаисти чија се делатност из данашње перспективе посматра као једна од тадашњих постмодернистичких појава (израза постмодернистичке свести),<sup>1</sup> њихова дела су се тада – у већини случајева – описивала терминима: „млада српска проза“, „проза разлике“, „проза осамдесетих“. Радикализам њихових покушаја ослобађања књижевности од њених актуелних, стварносних оптерећења, који се испољавао напуштањем референцијалности, није могао да се укључи у систем тадашњих друштвених очекивања, а подухвати младих експериментатора нису изазивали већег одјека у јавности. Остали су изван динамике историјског тренутка јер су се одвијали у времену када су почели да се јављају симптоми ослобађања – до тада гушене од стране титоистичког система – простора националне идентификације.

Представници „младе српске прозе осамдесетих“ покушавали су да се изборе за простор књижевне слободе пре него што се он створио на друштвеном плану. Мада је у случају ове генерације тешко говорити о

---

<sup>1</sup> Мада поистовећивање „младе прозе осамдесетих“ са широким појмом „постмодернистичке прозе“ не би било оправдано, ипак представници „младе прозе“ чине једну од тадашњих постмодернистичких појава.

организованој књижевној делатности или књижевној групи (њихова дела била су пре свега у знаку деконструкције традиционалних манифеста – најбољи доказ за то су *Манифести* Владимира Пиштала), млади писци, доводећи у сумњу друштвену моћ књижевности, афирмишући њен лудички потенцијал, окрећући се свету маште и фантастике, покушали су да се ослободе терета националне мисије. „За све до сада наведене младе прозаисте“ – писао је 1989. године Васа Павковић – указујући на Светислава Басару, Саву Дамјанова, Ђорђа Писарева, Владимира Пиштала, Немању Митровића (том корпусу требало би прикључити и Миленка Пајића, Предрага Марковића, Милету Продановића и Михајла Пантића) – „карактеристично је занемаривање историјских, социјалних, националних тема и проблема, одбацивање регионалног и тежња ка универзалном. Овај ескапизам је најтранспарентнија дистинкција која их разликује од претходне генерације тзв. стварносне прозе, а која их, опет, приближава неким од аутора сличних амбиција из генерације прозаиста што се на књижевној сцени јавила шездесетих (Киш, Павић, Бора Ђосић, Давид).“<sup>2</sup>

Реч „ескапизам“ употребљена у тексту критичара који је припадао овој духовној формацији постала је симптоматичан знак једног неспоразума. Он се повезује са проблемом третирања питања ангажованости/неангажованости као бинарне опозиције у којој први члан треба да изражава етички став, за разлику од другог који је оцењен као знак естетског погледа на свет (а проблем је последица модернистичке аутономизације књижевности).

Свој врхунац овај неспоразум имао је деведесетих година, када су некадашњи представници „младе српске прозе осамдесетих“ достигли уметничку зрелост. Тада, 1996. године, редакција часописа *Књижевне новине* организовала је дискусију о „актуелном стању на српској књижевној сцени“ у којој су учествовали најзначајнији представници српске књижевне критике. „Невина“ – како се могло учинити – тема изазвала је праву „олују“, и свела је проблематику на оштру оцену заступника постмодернизма у контексту актуелног политичко-историјског тренутка и ситуације у којој се тада налазила Србија.

Да није било рата, можда би и ова дискусија, која се појавила са закашњењем од најмање петнаест година, попримила другачији облик. Можда је не би ни било. Проблеми како „књижевност одговара на изазове историје“, питања друштвене мисије књижевности и задатака писаца, постали су главна тема овог спора, а предмет расправе однос према на-

<sup>2</sup> Васа Павковић, „Неки Нови Клинци“, у: М. Продановић, *Нови Клинци*, Београд, 1989, стр. 133.

ционалним вредностима и традицији који се испољавао у опозицијама: национално-анационално, *традиционално-модерно* и *наше-стирано*, које су изнова актуелизоване у XX веку још од Скерлићевог доба. Кључни проблем полемике постало је ипак не питање естетских вредности, већ етичких норми у име којих су наступали традиционалисти.

Конфронтација становишта учесника дискусије, ако занемаримо позиве на толеранцију, није довела до неких заједничких и компромисних закључака, а обе стране су тада остале на својим позицијама, што је био најочигледнији доказ постојања спора. Његов преломни карактер потврдила је чињеница да је изашао из уског круга читалаца *Књижевних новина* и да се пренео на друге медије (наставио се у *Времену* и *Нашој борби*), постајући сведочанство о промени књижевне парадигме (види излагање М. Пантића).<sup>3</sup> Закашњење у његовој артикулацији омогућило је постмодернистима резимирање њихове дотадашње делатности и верификацију оправданости адаптирања постмодернистичке мисли на српску књижевност.

Опширно навођење дискусије од пре двадесет година, коју је један од учесника резимирао синтагмом „разговор глувих“,<sup>4</sup> може се учинити послом лишеним сваког смисла. Али управо нерешеност овог спора, као последица недовршења једне друге полемике са краја седамдесетих година, захтева да се на њу вратимо. Нарочито због тога што се у њој спомињу два текста изузетно важна за формирање постмодернистичке свести у Србији. Смисао и значај ова два текста, тада превиђен и неадекватно прочитан, захтевају да се они сада, са веће временске дистанце, поново валоризују.

Половином деведесетих година, доводећи у сумњу поетолошке разлике између стваралаштва представника „стварносне прозе“ и млађег нараштаја, као и утемељеност тврдњи о постмодерном прелому који се догодио, критичари старијег нараштаја пребацивали су постмодернистима неодговорност (бег у свет фикције и форме у времену патриотских искушења), недостатак етичности и на страним узорима засновану идеологизацију књижевности, сматрајући да су сукоб генерација (ако он постоји) вештачки креирали „млади“.

Непостојање генерацијског конфликта било је по мишљењу „традиционалиста“ последица непостојања нових појава у делима „младих“. Такав став је заступао Милан Радуловић:

<sup>3</sup> Михајло Пантић, „Полемике у монолозима“, *Књижевне новине*, 1996, бр. 929/930, (01.05–15.05.1996), стр. 3-4.

<sup>4</sup> Миодраг Перишић, „Књижевност и моћ“, *Књижевне новине*, 1996, бр. 929/930, (01.05-15.05.1996), стр. 5.

Однос критичара према тзв. постмодерној књижевности може данас постати демаркациона линија између две критичке идеологије, две културне политике и цивилизацијске стратегије, али не између две поетике, пошто ту напросто и не постоје две поетике. Између, на пример, модерне и такозване постмодерне прозе нема никаквог радикалног прекида ни заокрета. Нема никаквог суштинског естетског и духовног раскола између поетске духовности оваплоћене у 'стварносној прози' и оне у 'постмодерној литератури'.<sup>5</sup>

Пошто не постоје претпоставке да сукоб постоји, старији критичари су оптужбе о игнорисању младих писаца назвали генерисањем сукоба у комерцијалне сврхе, а као „претечу“ конфликта Љубиша Јеремић<sup>6</sup> је истакао Александра Јеркова који је 1984. године у предговору *Антологији младе прозе*, објављеном под насловом „Господар прича“ у хрватском часопису *Реџублика*, негативно оценио роман *Пејтријин венац*. Ову критику представници старијег нараштаја прочитали су као лични напад на Драгослава Михаиловића – жртву титоистичког система. У свом излагању Владета Јанковић је Јерковљевој критику Михаиловићевог романа сместио у политички контекст:

Битна је временска подударност између онога што се дешава у Београду и текста који ви објављујете у „Републици“, у септембарском броју. У том тренутку овде у Београду политички је земљотрес. Овде у овој згради [у уредништву часописа „Књижевне новине“ – С. Н. Б.] се одржавају протестне вечери, због суђења Гојку Ђогу.<sup>7</sup> Такозвана дисидентска интелигенција устаје на ноге, бори се за неке темељне демократске вредности. У том тренутку се формира Одбор за заштиту уметничке слободе,<sup>8</sup> оснива се Одбор за заштиту слободе мишљења и изражавања у Академији наука. У том тренутку лавина увреда, потказа, прогона на телевизији, у свим новинама, траје. По тим људима, а Драгослав Михаиловић међу њима је

<sup>5</sup> Милан Радуловић, „Крај века – ништа ново“, *Књижевне новине*, 1996, бр. 926, (15.03.1996), стр. 4–5.

<sup>6</sup> Љубиша Јеремић (1938) – књижевни критичар и професор Универзитета у Београду. Популаризатор стварносне прозе и учесник дискусија (са почетка седамдесетих година) између „младих“ и традиционалиста, које је тада заступао.

<sup>7</sup> Гојко Ђогу (1940) – песник и писац. Осуђен на две године затвора 1981. године (у којем је провео четири месеца) због песничке збирке *Вунена времена*, у којој је критиковао Јосипа Броза Тита.

<sup>8</sup> Одбор за заштиту слободе о којем говори Владета Јанковић (пун назив: Одбор за одбрану слободе и људска права) у периоду 1984–1989. окупљао је интелигенцију различитих идеолошких оријентација.

на најистакнутијем месту са својом голоточком хипотеком, безобзирно се гази. У том тренутку ваша књижевна аргументација је депласирана.<sup>9</sup>

Објављивање студије посвећене поетолошким проблемима у југословенском часопису који је излазио у Загребу требало је, по Јанковићу, да буде доказ „антинационалног“ карактера чина Александра Јеркова. Ипак, како се чини, сврсисходније би било да се објављивање његовог текста стави у један други, књижевни контекст. Наиме у загребачкој *Рејублици* се од половине седамдесетих година штампају текстови представника хрватске „младе прозе“ (у терминологији Велимира Висковића), чија је делатност била донекле сродна генерацији њихових српских колега. Ради се о хрватским „фантастичарима“, „борхесовцима“ (Драго Кекановић, Ирфан Хорозовић, Дубравко Јелачић Бужимски, Павао Павличић, Вељко Барбиери, Горан Трибусон и др.)<sup>10</sup> У овом часопису Бранко Малеш је 1979. године представио, паралелну Јерковљевој, панораму младе хрватске прозе.<sup>11</sup>

Довођење у питање статуса *новој* постмодернистичке поетике није било само омаловажавање остварења младих који су се борили за своје место на књижевној сцени – имало је такође један дубљи смисао. Покушај одређивања посебности постмодернистичке прозе искључиво на основу идеолошко-политичких претпоставки, покушај да се постмодернизам представи као антинационална, субверзивна доктрина, мора да се прокоментарише кроз призму једне веома важне започете и незавршене полемике која је оживела у неправедно оцењеном приказу Александра Јеркова из 1984. године, веома важном и канонском за формирање свести о српском постмодернизму и критичарске постмодернистичке мисли у Србији.<sup>12</sup>

Остављајући по страни представљање полемике, нужно је сада, из удаљеније перспективе, запитати се какав је (био) смисао Јерковљевог

<sup>9</sup> Владета Јанковић, излагање у дискусији, *Књижевне новине*, 1996, бр. 929/930, (01.05.–15.05.1996), стр. 8.

<sup>10</sup> Термин „борхесовци“ увео је 1972. године Бранимир Донат. Видети: Jurica Pavičić, *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zagreb, 2000, str. 12–13. Фантастичари су се на књижевној сцени појавили крајем шездесетих година публикацијама објављиваним углавном у часопису *Сшугенјшски лисћ*, у којем је управо у то време уредник културе постао Хрвоје Турковић.

<sup>11</sup> Branko Maleš, „Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije“, *Republika*, 1979, br 5–6.

<sup>12</sup> Александар Јерков, „Господар прича (оглед о младој српској прози)“, *Рејублика*, 1984, бр. 9 (април), стр. 3–41. Постоји и каснија верзија овог текста, али управо она прва региструје самосвест ове генерације. Упореди: А. Јерков, „Господар прича (оглед о младој српској прози)“, у: *Нова шекспуалност. Оіледі о сріској іпрозі іостімогерноі доба*, Никшић – Београд – Подгорица 1992, стр. 81–134.

књижевнокритичког приказа остварења „младе српске прозе осамдесетих“. Презентација стања на српској књижевној сцени седамдесетих била је полазна тачка критике ограничења стварносне прозе, указивања на њен паралелан ток, тада превиђен од стране критичара, који су чинила дела младих прозаиста (Давида Албахарија, Велимира Ђургуса Казимира, Мирјане Павловић, Миодрага Вуковића, Мирослава Јосића Вишњића, Јована Радуловића) и представљања најмлађе књижевне генерације која је дебитовала осамдесетих. Без обзира на чињеницу да су се тада, нарочито у часописима, појављивали преводи радова западноевропских теоретичара и прозних писаца, у Србији се термин постмодернизам није често користио у вези са српском књижевношћу (у својим исказима Александар Јерков указује на чињеницу да је већ седамдесетих година Миодраг Павловић користио термин „постмодернизам“, што је ипак усамљен случај)<sup>13</sup>, изузетак је књига Предрага Палавестре где се термин појављује, мада се његова употреба разликује од уобичајене.<sup>14</sup>

Опис Александра Јеркова предочавао је карактеристичне особине стваралаштва младих писаца које су га ситуирале као супротност стварносне прозе: појављивање у центру рефлексije онтолошког статуса дела – његову самосвест која је последица „вишка *приповедачке свесности*“, фрагментарност, сажетост (минимализам), цитатност, дакле особине које таква дела намењују захтевном и образованом читаоцу, што за последицу има извесни елитни статус ове прозе. Мада истраживач није користио назив „постмодернизам“, представљајући поетолошке одреднице „младе прозе“ (њене могућности, али и ограничења), прецизно је навео особине њеног постмодернистичког карактера.

Без обзира на нове могућности које она пружа и без обзира на ограничења стварносне струје о којима је већ крајем седамдесетих писао Данило Киш – по мишљењу Јеркова – на српској књижевној сцени још увек је био доминантан увелико превазиђен модел. Позивајући се на полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича*, Јерков је написао реченице од којих последња може да послужи и као опис дискусије из деведесетих:

Ако се након овог ескурса о могућностима и недостацима „стварносне прозе“ вратимо књижевној сцени седамдесетих година, другачије светло пада на расправе приметне око *Гробнице за Бориса Давидовича*. То није био спор који је открио право лице многих учесника, и није био спор изазван навалом личних страсти и последицама прљавих игара.

<sup>13</sup> А. Јерков, „Приговори постмодерном добу“, *Књижевност*, 1994, бр. 12, стр. 1290–1291.

<sup>14</sup> Видети: Предраг Палавестра, *Критичка књижевност. Алијернајшва постмодернизма*, Вук Караџић, Београд, 1983.



Негде на његовом заборављеном почетку стајало је питање критичког одређивања између Кишове збирке и фаворизованог Михаиловићевог *Пешријиној венца*. Сучељавање супротних проседеа је било неминовно, али расправе су се претвориле у праве обрачуне и недоумице књижевне природе нису биле ваљано рашчишћене. Спор различитих поетика је потиснут у страну.<sup>15</sup>

Сматрајући да због преношења тежине дискусије на ванкњижевне чињенице она није решена, што је омогућило представницима *стварносне прозе* очување привилегованог положаја на књижевној сцени, критичар ју је довео у сумњу компетентном критиком уметничких вредности ове струје. На примеру прве збирке прича *Фреде, лаку ноћ корифеја стварносне прозе*, Драгослава Михаиловића, Јерков је указао на њене потенцијалне али неискоришћене могућности (есејизација и моћ негације) и ограничења. Констатовао је, такође, служећи се аргументом који је пре њега употребио Киш да „локална боја“ „може бити вредност, само за онога читаоца код кога појачава механизме идентификације, најпримитивнијег облика рецепције коме се Ролан Барт наругао тумачећи искуства француског новог романа“.<sup>16</sup>

Када са временске дистанце посматрамо смисао овог текста није тешко запазити да у размишљањима и опису истраживача одјекује ехо *Часа анаџомије* Данила Киша. Циљ таквог Јерковљевог геста био је покушај да се подухвати младих прозаиста упишу у континуитет полемике коју је започео Киш – једне од најважнијих књижевних полемика које су се водиле у српској књижевности после Другог светског рата.<sup>17</sup> Указивање на паралелизам ситуације представника две различите генерације које чине напор да модернизују српску књижевност био је свестан подухват истицања присуства младих писаца ситуирањем њихових радова у традицију, обележену ауторитетом познатог писца, чије је стваралаштво – служећи се анахроним термином који описује историју књижевности као процес – била фаза која је водила српској младој прози. Овај гест критичаревог упоређивања постаје јасан у контексту размишљања о ангажованости и ескапизму, о етичком и естетском ставу ствараоца тек тада, када осим проблема локалне боје (нашег) боље осмотримо и проблем страних утицаја и инспирација у Кишовом делу – извора Борхесове фантастике.

Овом проблему у перспективи значења Кишовог стваралаштва за нараштај младе српске прозе Јерков се враћа у тексту „Постмодерно

<sup>15</sup> А. Јерков, *нав. дело*, стр. 10.

<sup>16</sup> *Ишо*, стр. 9.

<sup>17</sup> А. Јерков, „Господар прича“, стр. 3–41.

доба српске прозе“, објављеном у књизи *Нова шекспиралност*. Пишући о Кишовој улози пропагатора и следбеника борхесовске поетике, истраживач наводи одломак из *Часа анаџомије*, посвећен проблемима приповедања у којем Киш, говорећи о преломном значењу Борхесове поетике за савремену прозу, указује на прелаз од индукције до дедукције, коју зове „приповедачким симболизмом“. <sup>18</sup> Надовезујући се на Кишово запажање, Јерков не прихвата начин образлагања пишчеве тезе:

Са Кишовим виђењем симболизма – приметио је – и таквим издвајањем Борхеса – не морамо се у потпуности сложити, али откривање да је кључна промена у савременој прози прелазак са индукције на дедукцију – а то значи напуштање основног искуства као извора приповедања у корист општег знања које се у причи обликује приповедачким закључивањем и поетичком рефлексijом – обавезно је упутство за разумевање не само Кишове прозе, него и промена у српској књижевности постмодерног доба. <sup>19</sup>

У Кишовом аутопоетичком исказу, истраживач је нашао заједнички иметел Кишовог стваралаштва и младе српске прозе осамдесетих. Ипак истовремено, такође наводећи Кишове исказе, указао је на особености које разликују Кишова и Борхесова дела. Неке од њих ваљало би сада пажљивије осмотри кроз призму проблема који су (опет) изашли на видело у дискусији која се водила деведесетих.

Надовезујући се на Борхеса, Киш истовремено са њим полемише, а ова полемичка црта његовог дела заснива се, како тврди сам писац, на пресађивању документарног или квази-документарног штива не у *симболично-метафизички* (као код Борхеса), већ у *конкретан, историјски контекст*. Због овог контекста, који није ништа друго него потреба за одржавањем референцијалности, *Гробница за Бориса Давидовича* постаје својеврсна „против-књига“ *Свеошће историје бешчашћа*:

Оно што критика није запазила у *Гробници за Б. Д.*, – констатује Киш – ма колико то било, чини ми се, евидентно, јесте чињеница да су овде извесни технички проседеи, „борхесовски“, употребљени на материјалу наизглед непримереном борхесовском начину: на фабулама од историјске, чак политичке релевантности, и да су *борхесовски солијсизам и метафизичка ванвременост* (као програм) замењени том *историјскошћу и политичкошћу*, и тиме је створен, по мом скромном уверењу, један на изванстан начин нов књижевни приступ релности. <sup>20</sup> (истакла – С. Н. Б.)

<sup>18</sup> Д. Киш, *Час анаџомије*, Београд 1979, стр. 52.

<sup>19</sup> А. Јерков, *нав. дело*, стр. 27.

<sup>20</sup> Д. Киш, *Час анаџомије*, стр. 121. Д. Киш, „Између политике и поетике“, у: *Горки шалој искуства*, прир. М. Миочиновић, Београд 1991, стр. 208.

Питање борхесовске метафизике, додуше, Киш третира недоследно, што се најбоље види када на другом месту каже: „Мајстор Борхес ствара свој свет на *страшној метафизичкој празнини* која ми је веома блиска.“ (истакла – С. Н. Б.)<sup>21</sup>

Ипак, без обзира на Кишову неодлучност у погледу не/постојања метафизичке димензије у Борхесовом стваралаштву, најважнија је чињеница да у Кишовом опису поетике аргентинског писца она изненадно постаје супротност ангажованости, добијајући чак и епитет „аморалне“ документарности.

У једном од исказа посвећених ангажованости, Киш каже:

Писац се не постаје зато, како би то рекао Сартр, да би се писале лепе речи. Ако се човек определио за литературу, то опредељење већ само по себи, без обзира на иницијалне разлоге тог опредељења, јесте тоталан избор и, у том смислу, и само у том смислу, ангажовање. Писање је заправо хуманистичка *акција*: писац жели да учествује у свету идеја, макар непосредно, да својим књигама, својим животом, својим *учењем*, осмисли своје постојање, своју вокацију.<sup>22</sup> (истакао аутор)

Очигледно је да Киш схвата ангажованост као улагање целог себе, као врсту тоталног предања књижевности (свету идеја). Ова пишчева дефиниција ангажованости управо доказује Кишову укорененост у модернизму и миту о уметнику. Док је за Киша могуће бити уметник за којег је рад на Форми истоветан са давањем себе како би се на тај начин осмислио живот, за постмодернисте таква *акција* није могућа, као што није могуће да се оствари идеја Форме, за коју је Киш био нарочито везан. На основу раније наведених Кишових изјава о Борхесу, чини се да у оквиру *давања себе, улањања себе* и (искуства) свог живота хуманистичка акција о којој говори Киш подразумева и одређени став према идеологији, дакле ово пишчево ангажовање би ипак захтевало и такву врсту активности. Наведену тезу подупире Кишова тврдња да су биографије криминалаца и злочинаца у *Својој истој историји бешчашћа* приче за малу децу. Тврдња може да се разуме као оптужба за недостатак ангажованости (еска-

<sup>21</sup> Д. Киш, „Између политике и поетике“, у: *Горки шалој искуства*, стр. 208. Ипак интервјуи које је давао, нарочито под крај живота, указују на нешто сасвим супротно. Видети: Д. Киш, *Трајно осећање кривице*, у: *Горки шалој искуства*, стр. 228–231; Д. Киш, „Баналност је неуништива као пластична боца“, у: *Горки шалој искуства*, стр. 83–86. Тешко је такође сложити се са Кишовом констатацијом о постојању „метафизичке празнине“ у Борхесовим делима.

<sup>22</sup> Д. Киш, „Доба сумње“, у: *Горки шалој искуства*, стр. 58. Чини се да се у тексту појавила штампарска грешка – уместо речи „непосредно“ требало би да стоји реч „посредно“. Ипак, због чињенице да се у свим мени доступним примерцима појавио управо такав облик, одлучила сам се да цитат оставим непромењен.

пизам) упућена Борхесу (чија су убеђења – треба додати на маргини – била антикомунистичка):

Што се ипак тиче *Гробнице за Б. Д.* и њене полемичности у односу на Борхеса, она ми се чинила од самог почетка, још током писања те књиге, толико евидентном да сам био уверен да ће смисао мог проседеа открити без по муке не само критика него и најобичнији читалац. Међутим, то се показало илузорним. То јест, моје инсистирање на борхесовској форми у оквиру *Гробнице за Б. Д.* било је за мене толико евидентно, да сам мислио, велим, да ће први читалац који узме ту књигу у руке схватити да ја заправо полемишем са Борхесом (као што се увек полемички односимо према својим узорима). А полемика је у следећем: Борхес своју најчувенију књигу назива *Свеошћта историја бешчашћа*; међутим, на *Шемајском плану*, то није никаква „свеопшта историја бешчашћа“, него су то, понављам, **на тематском плану, приче за малу децу, друштвено сасвим ирелевантне**, о њујоршким разбојницима, о кинеским пиратима, о провинцијским разбојницима, и томе слично. Дакле, ја сам полемисао у првом реду са Борхесовим *насловом*, ексцесивним преко сваке мере (што је и сам негде признао). А ја тврдим да је *свеошћта историја бешчашћа* двадесети век са својим логорима, и то у првом реду совјетским. Јер бешчашће је кад се у име идеје једног бољег света, за коју су гинуле генерације људи, кад у име једне такве хуманистичке идеје ствараш логоре и прикриваш њихово постојање, и уништаваш не само људе него и људске најинтимније снове у тај бољи свет. Свеопшта историја бешчашћа може се свести, дакле, на судбину свих ових несрећних идеалиста који су из Европе кренули у „Трећи Рим“, у Москву, и који су бешчасно и безочно увучени у замку у којој ће крварити и умрети као двоструко рањене звери. На конвергенцији тих двеју тачака – мог искуства са западном интелигенцијом, која је безрезервно подржавала то бешчашће историје, и тог Борхесовог у пуној мери неадекватног наслова – родила се замисао књиге *Гробница за Бориса Давидовича*.<sup>23</sup>

Да ли је оправдано Кишово супротстављање метафизике и ангажованости, коју прати спомен о искуствима западне интелигенције (проблем односа према терору и Гулазима у Совјетском Савезу довео је до сукоба и дискусије два великана егзистенцијализма Албера Камија и Жан-Пол Сартра који је, као већина француских интелектуалаца, сматрао да истина треба да се прећути у име „вишег добра“) и призивање односа француске левице према чињеници постојања Гулага у Совјетском Савезу? Да ли, другим речима, опис света путем његове симболизације означава бег од стварности?

<sup>23</sup> Д. Киш, „Тражим место под сунцем за сумњу“, у: *Горки шалоі искушва*, стр. 116–117 (италиком – истакао аутор; болдом – истакла С. Н. Б).

У светлу наведене Кишове дефиниције ангажованости не би требало тако да буде. Штавише, не би требало тако да буде и због тога што метафизика аргентинског писца нема никакве везе са ескапизмом, већ је израз убеђења о немогућности спознаје света. Претпоставке ове метафизике заснивају се на неколико теза: нестварном или субјективном, метафоричком („свет као метафора“), истоветном („све је исто“) карактеру света и убеђењу да време не постоји.<sup>24</sup> Негативна поетика Борхесових дела може да се третира као – да се вратимо на израз који је употребио Васа Павковић – ескапизам искључиво из угла материјалистичког погледа на свет. И укоренен у материјализму, антиметафизички историзам и метафизика као одјек става књижевности према стварности нису ништа друго него израз чежње да се смисао књижевног текста нађе изван њега: или у стварном свету (у друштвеним приликама, или као код Киша – историји), или у вишој стварности (у Богу). Ова чежња испољава се или директно – тематизацијом или постоји као претпоставка.<sup>25</sup>

Вратимо се на Кишову по-етику. Спој естетског и етичког који се у њој појављује, а који су заступали антиметафизички филозофски правци, као што је познато – утемељио је Платон. Мада довођење у питање статуса чулне спознаје које је Платон извршио савремени филозофи оцењују негативно, начин схватања односа између доброг и лепог ипак је код њих наишао на позитиван одјек (нпр. Wittgenstein „Ethics and aesthetics are one“, Tractatus, 6.421). Истичући заједнички корпус проблема који повезују савременог човека и древне Грке, Мишел Фуко говори о покушају стварања „естетике егзистенције“, дакле подухвату да се од људског живота направи уметничко дело, на придодавању значења односима са другима више него религијским проблемима, на напуштању поистовећивања етике и институционално санкционисаног друштвеног или правног система.<sup>26</sup> Ипак, како се чини, такав постмодернистички став не би могао бити близак Кишу, јер у складу са Фукоовим убеђењима интелектуалац/уметник би морао (сагласно Ничеовој концепцији слободе) да се одрекне осећаја за реалност и напусти улогу особе која се

<sup>24</sup> R. Xirau, *Kryzys realizmu*, u: *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, Kraków 1979, t. I, str. 291–292.

<sup>25</sup> Michał Paweł Markowski, *Historia i metafizyka*, u: *Teraźniejszość i pamięć historii, Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, ur. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2006, str. 34.

<sup>26</sup> Том проблему посвећен је нарочито други део Фукоове *Историје сексуалности* из 1983. године. Мишел Фуко, *Историја сексуалности: воља за знањем*, Просвета, Београд, 1982. Видети такође: M. Foucault, *On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress*, u: H. L. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault, beyond structuralism and hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, str. 231.

у име универзализма ангажује у друштвене праксе и ослобађа одговорности за „целину“,<sup>27</sup> чега се Киш као писац ипак у потпуности није хтео одрећи.

За разлику од Киша, писци младе српске прозе нису испољавали потребу за референцијалношћу (такође за успостављањем везе са конкретним историјским контекстом, на којем Киш инсистира). По-ништавајући је, писали су књижевност која немиметичким средствима представља себе, своје властите могућности и свој положај у стварности, на такав начин коментаришући и њу и саму себе. Стварали су паралелне светове – такав паралелни свет требало је да буде књижевно дело ареално, аисторијско и неангажовано (неангажовано у смислу Кишовог схватања тог термина). Теме које су биле предмет интересовања младих српских прозаиста донекле су занимале и Киша: наиме, занимао га је проблем метапоетике, али такође проблем аутоидентификације (аутобиографизам) и идеологије, од којих су се два последња осамдесетих година налазила изван подручја интересовања представника младе српске прозе јер је њихов простор била Библиотека, култура и књижевност. Наравно, и на овом месту неопходно је да се дода да је (ауто)биографија остајала изван њихових интересовања само у извесној мери – она је занимала младе писце јер је била облик конвенције схваћене као један од дискурса моћи. То што је дакле разликовало Киша (за којег је идеологија подразумевала репресију идеологије и политичко-државног система) и постмодернисте јесте њихово широко схватање идеолошке позадине сваког дискурса. Зато може да се каже да су они, тражећи своје домаће претече, апсорбовали Киша, његов начин схватања текста и његов метод, ипак без мита о писцу (о себи) и књижевности који је градио у својим аутокоментарима.

Док је Киш у својим аутопоетичким исказима говорио о ангажованости, постмодернисти су демонтирали дискурсе, па и онај који говори о мисији ствараоца и уметности, о потреби за формом и ангажованошћу и управо на том деконструкцијском принципу заснива се полемичка димензија постмодернистичких дела која онемогућава да се она третирају као чист облик или аутономне творевине, лишене везе са стварношћу – како су сугерисали традиционалисти у дискусији из 1996. године, оптужујући постмодернисте да њихова књижевност експлицитно не тематизује друштвене и политичке проблеме. Таквом начину посматрања књижевних појава несумњиво је допринела књига Предрага

<sup>27</sup> Пионирску монографију о овом проблему у Пољској је написао Јан П. Хуђик. Jan P. Hudzik, *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 1998.

Палавестре *Критичка књижевност – алтернатива постмодернизма*, објављена 1983, годину дана пре појављивања Јерковљевог текста.<sup>28</sup>

Предраг Палавестра је један од истраживача који је 1983. године применио појам постмодернизма на (тада још увек) југословенске књижевности, примећујући њихову посебност у односу на западноевропски постмодернизам и књижевно стање у социјалистичким земљама.<sup>29</sup> Истичући различитост стилова која у њему постоји, Палавестра третира постмодернизам као назив за период који обухвата појаве у другој половини XX века у којем се испољава савремени „дух времена“. Као у ранијим радовима овог истраживача, изванкњижевни чиниоци и критичарев поглед на свет били су одлучујући елемент описа. Примарну улогу у презентацији књижевних појава и књижевноисторијског процеса имао је однос према идеологији и категорија која тај однос описује – *критичка књижевност*. Издвајајући у оквиру постмодернизма разнолике појаве, поред осталих и „критичку књижевност“ (која, како сугерише наслов књиге, треба да буде алтернатива постмодернизма), Палавестра сматра да је „критицизам“ одлика и ове „поетике“.<sup>30</sup> („Поетика постмодернизма подразумева, пре свега, критички однос књижевности према свим облицима стварности, критичку трансценденцију бесконачних и дубоких противречности савременог света, обузетог технолошком револуцијом.“<sup>31</sup>) Критичка књижевност у рефлексiji Палавестре постаје етичка категорија, која због свог извануметничког, спољашњег карактера обухвата дела која припадају различитим поетикама, чији је најважнији елемент однос према табу темама.<sup>32</sup> Најпотпунији израз – према Палавестри – критичка књижевност постиже у критичком реализму, постајући чак чин духовног очишћења.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> П. Палавестра, *нав. дело*.

<sup>29</sup> Из удаљеније перспективе, Палавестра повезује постмодернизам у словенским земљама са преломном за Европу 1989. годином и рушењем Берлинског зида. П. Палавестра, „Да ли Киш припада (српској) критичкој књижевности?“, у: *Сјоменица Данила Киша. Поводом седмдесетогодишњице рођења*, ур. П. Палавестра, Београд 2005, стр. 67–68.

<sup>30</sup> Ова реч се појављује у наводницима због чињенице да је тешко у случају постмодернистичких дела говорити о поетици. Применљивији је, како се чини, не чак ни термин „поетика“, већ термин „поетологија“ који означава – за разлику од класичних поетика – напуштање нормативизма.

<sup>31</sup> Предраг Палавестра, „Постмодернизам и књижевност“, у: *Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма*, стр. 15.

<sup>32</sup> Предраг Палавестра, „Критичка књижевност као облик очишћења“, у: *Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма*, стр. 203–204.

<sup>33</sup> *Исто*, стр. 211.

Мада у тексту Предрага Палавестре можемо наћи и овакве тврдње: „Српски постмодернизам непосредно произлази из епохе модернизма, те дијалектички надраста естетичку и етичку традицију манихејске поделе на 'чисту' и 'ангажовану' уметност“,<sup>34</sup> ипак став који је заузимао истраживач не превазилази ову опозицију која се запажа у аксиолошком опису постмодернизма. У дискусији из деведесетих, Тихомир Брајовић је приметио да је Палавестрина поларизација, супротстављање „пасивности естетичког квијетизма“, „бекства од стварности“ или „претераног лудизма“ постмодернистичке књижевности „етичком активизму критичке свести“ критичке књижевности означава поларизацију: *кријичка књижевност* – *млада проза* и избор између две концепције књижевности: њене функционализације („Књижевност као алтернативна идеологија“) и аутономизације („Књижевност као алтернатива идеологији, политици и другим облицима прагматски заснованих делатности“).<sup>35</sup> Таква рецепција дела раног постмодернизма не изненађује. Сличне оцене су се тада (седамдесетих и осамдесетих година) појављивале и у пољској књижевности. Својеврстан парадокс је чињеница да се аутоматска књижевност, која се после 1956. године (када наступа званичан раскид са соцреалистичком доктрином) развија у Пољској изузетно динамично, седамдесетих година посматрала као ескапистичка не само од стране представника режима који је сматрају „реакционарним“ и „буржоаским“ формализмом, већ и од стране противника комунизма. Године 1980. Михал Гловињски је назива „соцпарнализмом“, додељујући јој епитете попут „неважне“ и „обогољене“. Таква су дела – писао је – „результат и истовремено фактор културне ситуације, која је фаворизовала неважну, дакле обогољену књижевност, такође тада, када је постизала висок ниво уметничке вештине“, била је – додаје – алиби за тадашњу културну политику, „цвет прикачен за реакционарну бунду, који је требало да украси оно што неће постати лепше“.<sup>36</sup>

Посматрање делатности постмодерниста у смислу аутотеличних формалистичких игара је неоправдано. Доказивали су то и сами представници постмодернизма. Одговарајући на оптужбе да омаловажавају историју која се одиграва испред наших очију, да је ситуирање књижевности „изван добра и зла“ осудило саму ту књижевност на нихилизам, приписујући постмодернистима етикету неморалних, у дискусији из

<sup>34</sup> П. Палавестра, „Постмодернизам и књижевност“, у: *Кријичка књижевност*. *Алтернативна историја модернизма*, стр. 17.

<sup>35</sup> Т. Брајовић, „Књижевност и коментари“, *Књижевне новине*, 1996, бр. 926, (15.03.1996), стр. 1 и 3.

<sup>36</sup> Michał Głowiński, *Socparnazizm*, у: *Rytuał i demagogia. Trzyznaście szkiców o literaturze zdegradowanej*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1992, стр. 160–161.



деведесетих Јерков је навео мисао Мишела Фукоа, констатујући да савремена књижевност напушта давање одговора на емпијском плану јер треба да представља не „дискурс истине“ – као до тада – већ „истину дискурса“.<sup>37</sup> Њен задатак је у неопходности проналажења истине у друштвено одређеној хијерархији дискурса. „Емпиристичка концепција по којој ће књижевност сву своју спознајну снагу уложити у то да пронађе 'праву' историјску истину“ – запазио је истраживач – „могла је да има доминантну улогу у овим временима када је основно начело репресије било ускраћивање те 'праве' истине.“<sup>38</sup> У вези са променом инструментарија репресије, чији се механизам не заснива на прећутању „истине“, већ на манипулисању начинима њене друштвене рецепције, промениле су се функција и теме књижевности. „Поетичка самосвест постмодерне литературе, нова текстуалност, установљава истину књижевног дискурса јер се тек тако, а не 'правом' грађом и унапред задатом политичком истином, стиче ново поетичко и морално достојанство неопходно да би се деловало на свест читалаца и њихово разумевање историјских процеса, политичких сукоба и сл.“<sup>39</sup>

Постмодернистичка књижевност била је одјек и коментар стварности изражен на нов начин, заснован – према чувеној формули Брајена Мекхејла – не на епистемолошкој, већ онтолошкој основи.<sup>40</sup> Зато је, враћајући се на „случај“ Данила Киша, тако важно уочавање разлике између Кишове по-етике (за којег је још увек могућа универзална поетика и етика) и поетологије постмодерниста,<sup>41</sup> на коју указује Сава Дамјанов, скрећући пажњу да се у постмодернистичкој перспективи критичка димензија, коју је уочио Палавистра, из области политике и социологије проширује на све облике живота: научну, културолошку, филозофску, морално-етичку, медијску, историјску, књижевнотеоријску и уметничку. Представљајући средства којима се постмодернизам служи „исцрпљујући“ књижевност: иронију, пастиш, персифлажу, пародију, деконструкцију, Дамјанов истиче да хедонизам књижевности и њена лудичка димензија не доводе у сумњу њен критички карактер, а „део креативног

<sup>37</sup> А. Јерков, „Истина и морал постмодерне литературе“, *Књижевне новине*, 1996, бр. 923, (01.02.1996), стр. 4.

<sup>38</sup> *Истио*, стр. 4.

<sup>39</sup> *Истио*.

<sup>40</sup> Brian McHale, „Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana paradygmatu“, prev. Michał Paweł Markowski, u: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, ur. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, str. 335–377.

<sup>41</sup> Erazm Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do meta-poetyki*, u: *Poetyka bez granic*, ur. Włodzimierz Bolecki i Wojciech Tomasiak, Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, t. LXXVIII, Warszawa 1995, str. 41–52.

ужитка, очито, налази се и у изругивању, подсмеху, негирању“.<sup>42</sup> Чак и тада када напушта референцијалност и окреће се себи, постмодернистичка књижевност не може да изгуби везу са стварношћу, увек је одговор на одређен импулс који потиче из стварности. На том месту неопходно је споменути да се у таквом ставу ипак испољава заједничка подлога ова два представљена стајалишта: и традиционалисти, који су не напуштајући референцијалност захтевали од књижевности да врши друштвене обавезе подражавајући стварност, и став према којем је књижевност чак и немиметички, неререференцијалан, али ипак одјек стварности, налазе да се књижевни текстови не могу ослободити веза са стварношћу. Чак и кад није представљена у делу (тематизована), како захтевају традиционалисти, она је у њега усађења или у облику идеолошког става, погледа на свет, или друштвено несвесног.<sup>43</sup>

Критички подстицај мотивисао је дакле и постмодернисте, но неразумевање овог импулса постало је разлог многих дискусија, не само у Србији, већ и на Западу. На сличан начин, као појаву одвојену од комуникације са стварношћу, рани постмодернизам је оцењиван из перспективе зрелог постмодернизма. Линда Хачн (Linda Hutcheon), приближавајући проблематику француског новог романа и књижевности исцрпљивања (сурфикције по Рајмонду Федерману<sup>44</sup>), сматра да ове праксе нису постмодернистичке, већ „екстремум модернистичке аутогеличке аутореклесије у савременој метафикцији“. „Надфикција и Нови роман“ – пише – „су попут апстрактне књижевности: они не прекорачују толико кодове представљања, колико их остављају на миру.“<sup>45</sup>

Постмодернизам, чак и његова рана фаза, нема ескапистичку позадину, он испољава ангажованост на други начин у односу на то како то чине миметичке поетике. Ипак, не можемо заборавити да су амерички писци књижевности исцрпљивања: Доналд Бартелми, Џон Барт, Џон Хоукс и Роберт Кувер читали француске егзистенцијалисте. Ова инфор-

<sup>42</sup> Сава Дамјанов, „Српска фантастика од средњег века до постмодерне“, у: *Постмодерна српска фантастика. Хрестоматија приче*, Дневник, Нови Сад 2004, стр. 18.

<sup>43</sup> Michał Paweł Markowski, *Historia i metafizyka*, у: *Teraźniejszość i pamięć historii, Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, ur. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, 2006, str. 32–33.

<sup>44</sup> Raymond Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, prev. Jarosław Anders, у: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, ur. Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa, 1983, str. 421–432. Преглед дефиниција и концепција метапрозе доноси оглед: „Метапроза: питање жанра“, прво поглавље књиге Јасмине Лукић, *Меташпроза: читање жанра. Борислав Пекић и постмодерна поезика*, Стубови културе, Београд, 2001, стр. 13–80.

<sup>45</sup> Линда Хачион, *Поезика постмодернизма. Историја, теорија, фикција*, прев. Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 77.

мација је важна јер књижевност исцрпљивања педесетих и шездесетих година у Америци и филозофија постмодернизма, упркос битним разликама које је удаљавају од егзистенцијализма, имају једну заједничку црту која се сажима у убеђењу о постојању човековог „смисла за морал“.

Писци раног постмодернизма били су, као и егзистенцијалисти, убеђени да је живот апсурдан, но ова његова одлика није била разлог за очај и самоубиство. Како је запазио Доув Фокема, „*anything goes* – слоган раног постмодернизма има ослобађајући ефекат: дозвољава да се одбаце интелектуалне расправе око модернизма, као и расправе око моралних дилема које су после Другог светског рата конструисали егзистенцијалистички писци. Књижевност постмодернизма су стварали писци који су одбијали да изврше самоубиство“.<sup>46</sup>

Чињеница да су постмодернисти читали писце егзистенцијализма за ову рефлексију битна је такође због неких њима заједничких начина посматрања етичких проблема. Егзистенцијалисти, наводећи да су неке вредности спољашњег света релативизоване, нека од добара сматрали су универзалним: у ту групу спадала је егзистенција, аутономија личног „ја“, слобода избора и одлука, право на то да се буде свој, одговорност. Мада су у световном егзистенцијализму етички проблеми сведени на однос ја-ја, делимично ја-други, били редукција и минимализација етичке проблематике и њена субјективизација, ипак су били покушај да се она сачува и пренесе на подручје у којем је у модерној цивилизацији могла опстајати. Управо ово егзистенцијалистичко убеђење о човековом „смислу за морал“ надовезује се на друге концепције „етике савести“, које доказују да човек може да постоји без принципа и законика који долазе споља и који све више губе значај у савременом свету.

## Литература

- Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, t. I, II.  
 Дамјанов Сава, *Постмодерна српска фантастика. Христоматија приче*, Дневник, Нови Сад 2004.  
 Głowiński Michał, *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o literaturze zdegradowanej*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1992.  
 Јерков Александар, „Господар прича (оглед о младој српској прози)”, *Република*, 1984, бр. 9 (април), стр. 3–41.

<sup>46</sup> Douve Fokkema, *Metamorfoza postmodernizmu. Europejska recepcja amerykańskiego pojęcia*, prev. Halina Janašek-Ivaničková, u: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, ur. Halina Janašek-Ivaničková, Douve Fokkema, Katowice, 1995, str. 20.

- Јерков Александар, *Нова шекспиралност. Оледи о српској прози постмодерној гоба*, Никшић – Београд – Подгорица 1992.
- Лукић Јасмина, *Меташпроза: читање жанра. Борислав Пекић и постмодерна поезија*, Стубови културе, Београд 2001.
- Maleš Branko, „Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije”, *Republika*, 1979, br. 5–6.
- Markowski Michał Paweł, *Historia i metafizyka*, u: *Teraźniejszość i pamięć historii, Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, ur. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2006.
- McHale Brian, „Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana paradygmatu”, prev. Michał Paweł Markowski, u: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, ur. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, ur. Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Палавестра Предраг, *Криптичка књижевност. Алтернатива постмодернизма*, Вук Караџић, Београд 1983.
- Палавестра Предраг, *Да ли Киш припада (српској) криптичкој књижевности? у: Споменница Данила Киша. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, ур. П. Палавестра, Београд 2005.
- Раџић Јурица, *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zagreb 2000.
- Павковић Васа, *Неки Нови Клини*, у: М. Продановић, *Нови Клини*, Београд, 1989, стр. 131–142.
- Poetyka bez granic*, ur. Włodzimierz Bolecki i Wojciech Tomasik, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. LXXVIII, Warszawa 1995.
- Fokkema Douve, *Metamorfoza postmodernizmu. Europejska recepcja amerykańskiego pojęcia*, prev. Halina Janašek-Ivaničková, u: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, ur. Halina Janašek-Ivaničková, Douve Fokkema, Śląsk, Katowice 1995.
- Foucault Michel, *On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress*, u: H. L. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault, beyond structuralism and hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Фуко Мишел, *Историја сексуалности: воља за знањем*, Просвета, Београд 1982.
- Хачион Линда, *Поезија постмодернизма. Историја, теорија, фикција*, прев. Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Светови, Нови Сад 1996.
- Hudzik Jan P., *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998.
- Бројеви: 923–940 часописа *Књижевне новине* из 1996.

Sylwia Nowak-Bajcar

## HISTORY OF AN UNFINISHED POLEMICS

### Summary

The starting point for this discussion are the issues of ethics and aesthetics, which were the key elements of the concept of Danilo Kiš's poet(h)ics. Unresolved issues raised in the discussions caused by the publication of a collection of short stories *A Tomb for Boris Davidovich*, which took place in the seventies of the twentieth century, revived in Serbia after twenty years in a dispute between critics in the magazine *Književne novine*. The arguments used in this debate are material to analyze the relationship between commitment and literature.



СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ  
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

## ПОСТКОЛОНИЈАЛНА КРИТИКА, КЊИЖЕВНА АКСИОЛОГИЈА, СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

**Апстракт:** У раду се анализира однос између аксиолошких поставки постколонијалне критике и вредносних критеријума које је успоставила модерна књижевност. Основна теза гласи да постколонијалне студије критикују вредносне критеријуме модерне књижевности као политички репресивне, док истовремено саме успостављају критеријум политичке ангажованости као релевантан критеријум за процењивање вредности књижевног текста. У закључку рада испитује се какве реперкусије ове одлике постколонијалних студија имају на савремену српску књижевност и критичарску праксу. Изводе се три закључка: 1) српска књижевност, да би била прихваћена унутар домена постколонијалног концепта књижевности мора постати хибридна књижевност, дакле, мора се лишити свог националног префикса; 2) постколонијални концепт књижевности ће иницирати тематска померања унутар српске књижевности у правцу тематизовања хибридних ситуација – афирмација Мегалополиса од стране дошљака из провинције; 3) концепт постколонијалне књижевности ће довести до идеологизације књижевне критике кроз феномен инквизиторске критике: критике која полази од *априорне* моралне инфериорности књижевног текста.

**Кључне речи:** постколонијална критика, аксиологија, Мегалополис, национална књижевност, хибридни идентитет

Значај и важност промишљања односа између српске књижевности и постколонијалне критике не произлази из потврдног одговора на питање о томе да ли је Србија у својој историји била колонија, већ пре свега из чињенице да постколонијална критика представља глобални феномен. То признају и они теоретичари који су критички настројени према постколонијалној критици: један од њих је и Ариф Дирлик који примећује да се „опис дифузне групе интелектуалаца, њихових брига и оријентација, претворио [...] на крају деценије у опис глобалног стања“ (Dirlik 1997: 53). Глобални статус постколонијалне критике нас обавезује да озбиљно промишљамо њене претпоставке као и њене реперкусије на српску књижевност.

Иако се зачетак постколонијалних студија везује још за књигу *Проклеши на свешћу* (1961) Франца Фанона, чини се да су свој одлучујући

замах добиле књигом Едварда Саида *Оријентализам* (1978). Инспирисан Фукоовим концептом дискурса, Саид показује на који начин је Запад конструисао слику Оријента. Две основне тезе које се провлаче кроз читаву књигу могу бити формулисане овако: најпре, слика Оријента на Западу није одраз истинског Оријента, већ конструкт који је требало да обезбеди и легитимизује процес његове колонизације. Конструкција слике Оријента изведена је путем оријенталистичког дискурса. Друга теза: овако конструисана слика Оријента есенцијализује његов идентитет и онемогућује његово динамичко разумевање.

Ове тезе су, са једне стране, послужиле као инспирација за даљу теоријску демонтажу оријенталистичког дискурса у оквиру постколонијалних студија; са друге стране, Саидове тезе су биле изложене разноврсним критичким читањима. Неке од тих критика тичу се Фукоовог термина дискурса и недоумица око могућности заснивања неког пред-дискурсног знања. Наиме, ако Саид сматра да је оријенталистички дискурс деформисао слику Оријента под утицајем моћи која га је конституисала, то би онда значило да постоји нека права, истинска слика Оријента у односу на коју се може сведочити о деформацијама те слике које је извео оријенталистички дискурс. Међутим, ако прихватимо као тачан Фукоов постулат да не постоји могућност да неко знање заобиђе дискурс (Фуко 2007: 40), то би онда значило да таква истинска слика Оријента не постоји. Тачније речено, слика Оријента би у том случају била плод два различита дискурса – оријенталистичког и постколонијалног – који би у оба случаја, али на различите начине деформисали слику Оријента. Анализа те начелне критике довела би нас до историјата слике Оријента у Саидовим текстовима, при чему та слика не би била хомогена. У том смислу, важна би била анализа Саидовог опуса коју је начинио Ејдиз Ахмад. Овај теоретичар запажа да око 1984. године у Саидовом мишљењу долази до прелома: позиција културног национализма Трећег света (Саид је пореклом Палестинац) напушта се у име једне глобалистичке позиције коју карактерише „одбацивање национализма, националних граница, нација као таквих“ (Ahmad 1992: 202).

Овај преокрет у Саидовом мишљењу упућује на једну посебну врсту идентитета, а видећемо, и концепта књижевности. Да бисмо то показали морамо да разјаснимо какав је однос Едварда Саида према књижевном канону Запада. У том смислу значајна је следећа Саидова напомена која се налази у уводу његове књиге *Култура и империјализам*:

Романи и остале књиге којима се овде бавим анализирам најпре зато што их сматрам уметничким и поучним делима вредним поштовања и дивљења, у којима ја и многи читаоци уживамо и од којих имамо ко-



ристи. А друго, изазов је довести та дела у везу не само са уживањем и коришћу, већ са империјалним процесом чији су очигледан и нескривен део [...] (Саид 2002: 14).

Цитирани одломак нам показује да је Саиду стало да сачува естетски концепт књижевности, али исто тако, у одломку недвосмислено стоји да је правац његових тумачења идеолошки мотивисан: њега занима пре свега веза између уметничких дела и империјалног процеса, било кроз начине на који се тај процес прећуткује, било кроз начине на које књижевност учествује у конструисању слике Оријента.

Иако на први поглед Саид настоји да направи компромис између естетског критеријума и политичког читања, показује се да тај компромис није лако одржив. Разлог за то је чињеница да естетски критеријум, од романтизма наовамо, утиче на индивидуализацију књижевних дела. Елиотова концепција књижевног канона, коју је изнео у свом чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат“, усмерена је као измирењу индивидуалности и традиције. То измирење се постиже на тлу новине, која обједињује индивидуалност дела и традицију. Индивидуалност је, наиме, замишљења као ново дело које на нов начин препознаје садашње у прошлом и прошло у садашњем и на тај начин мења односе у канону, те се истовремено и само укључује у канон. Елиотовски канон се, дакле, може замислити као низ индивидуалних дела која су у процесу међусобне комуникације. Тај канон се отвара за истински ново индивидуално дело које је ново ако том дијалошком процесу додаје нову реплику – реплику садашњости, односно новог, другачијег времена у коме дело настаје (Елиот 1991). Негде на овом трагу је и блумовски страх од утицаја, концепт који показује начине на који нови песници („ефеби“, у Блумовој терминологији) изводе ревизују дела великих претходника и тиме стварају простор за властити глас. (Блум 1980). У истом контексту се може читати и поетички појам „антислике“ (Павловић 1972: 10) коју је инсталирао Миодраг Павловић – чије је порекло недвосмислено елиотовско – као и Кишов појам „антикњиге“.

Најзад, треба поменути да на сличан начин функционише и Ауербахова славна књига *Мимезис* у којој је канон књижевности Запада изведен кроз низање различитих дела књижевности која на нов начин приказују стварност. *Мимезис* је дакле, историја књижевности Запада, при чему ту историју чине дела која уводе новину у начин приказивања стварности – костура те историје. Имплицитно, то значи да се канон обликује као спој континуитета (приказивање стварности) и поетичке новине која омогућава ново сагледавање стварности и која, у крајњем случају, индивидуализује то дело, као несводиво на остала дела.

Саидови оштроумнији критичари приметили су да његово постколонијално читање канонских дела књижевности Запада представља заправо једно контра-читање Ауербаховог *Мимезиса*. Ахмад запажа да је Саид у *Оријанџализму*, „попут Ауербаха, [...] преокупиран са канонским ауторима, са традицијом, са доследном периодизацијом“ (Ахмад 1992: 168). Разлика је међутим, у томе што „Ауербах проналази хуманистичке вредности у тим књигама“, док са друге стране Саид „проналази само њихов недостатак, али и један и други траже исте вредности у истим књигама, или макар у истој врсти књига“ (Ahmad 1992: 168). Разуме се, Саид хуманистичке вредност не проналази зато што из угла постколонијалне критике канонска дела књижевности Запада или активно учествују или активно прикривају империјалистички процес који Саид недвосмислено критикује.

То нас доводи до једне операције карактеристичне за свако политичко читање: то је деиндивидуализација књижевног текста. Деиндивидуализација има два вида: најпре, то је укидање формалних специфичности које текст чине несводивим на неки други књижевни текст. Тада политичко читање своди низ текстова на њихов заједнички именоватељ, који вредност групе књижевних текстова деградира у већој или мањој мери. Најекстремнији пример је свакако нацистичко „читање“ јеврејске књижевности које је најразличитије књижевне текстове сводило на недопустиво порекло њихових аутора, што је текстове одводило на ломачу. Свакако, међутим, не треба заборавити ни комунистичко „читање“ књижевности која није била класно освештена, па је као таква била одбацивана на различите начине као буржоаско трабуњање.

Несумњиво да су ова два примера која су не случајно карактеристична за тоталитарне системе, учинила да Саид ипак у извесној мери призна естетску релеватност књижевних текстова које је подвргао постколонијалном читању. Међутим, проблем је у томе што је постколонијално читање и даље остало идеолошко читање које дела књижевног канона своди на морални преступ: активно и пасивно учествовање у процесу колонизације Оријента. То не изнанађује: чин деиндивидуализације књижевних текстова који их своди на неки заједнички именоватељ увек обезвређује та дела у већој или мањој мери. Обезвређивање је веће у оним случајевима када иза идеолошког читања стоји нека политичка ситуација у шмитовском значењу те речи, односно када идеолошко читање спроводи група људи која на себе преузима право да одреди непријатеља. Тада деиндивидуализована књижевност бива етикетирана као непријатељска књижевност, књижевност непријатеља, а идеолошко читање прелази у политичко читање. Обезвређивање је пак мање када идеолошко читање иза себе нема јасно одређену политичку ситуацију:

тако бисмо могли да кажемо да и деконструкционистичко читање спада у сферу идеолошког читања, јер целокупну књижевност своди на логоцентристичку илузију, или пак, у де Мановој редакцији деконструкције, на алегорију властите нечитљивости.

Идеолошко и политичко читање спаја то што укидају естетски критеријум приликом анализе књижевног дела: није ту само у питању пуко превиђање естетске релевантности дела, већ укидање могућности постојања естетског критеријума.<sup>1</sup> Естетски критеријум, а самим тим и аутономност књижевног дела – аутономност која се не мора схватити као одвојеност од света, већ као посебан начин говора о свету – приказује се само као илузија која прикрива идеолошку поруку дела, која га у већој или мањој мери деградира, и која се, у зависности од различитих углова идеолошког или политичког читања, другачије тумачи.

У сваком случају, идеолошко и политичко читање заснива се на темељу тзв. „моралних разлога“ у име којих се књижевно дело деиндивидуализује и деградира. Код идеолошког читања какво је, рецимо, деконструкционистичко читање, то је „морал истине“ која налаже да се логоцентристичка илузија прикаже као илузија. Код политичког читања, то је „морал групе“ у име кога се изван корпус књижевних текстова одређује као „непријатељски“. Идеолошко и политичко читање подударају се у томе што постоји једна врста предубеђења, априорности, задате теме и задатог става, који књижевни текст само потврђује и о коме сведочи. Дакле, политичко и идеолошко читање не почиње од текста, већ од нечега што је изван њега и што треба у процесу читања укључити у текст, и то не само у оне текстове који тој операцији пружају мањи отпор, већ посебно у оне који јој пружају максимални отпор.

Саид је на први поглед настојао да своју редакцију постколонијалног читања ограда од политичког читања (које индукује опозицију између морално супериорних припадника колонизованих народа и морално инфериорних припадника империје), и то тако што се дистанцирао од тзв. „реторике осуде“ на примеру романа Џејн Остин:

---

<sup>1</sup> Управо тако можемо разумети прелаз од деконструкционистичког читања ка ново-историчарском читању, који деконструкцији замера управо то што је извођена само у сфери канонских дела. Насупрот томе, новоисторичари славе проширење поља текстова који се анализирају. То проширање је директна последица идеолошке априорности у новоисторичарском читању – радикализација везе између текста и културе у којој настаје. Ова априорност канонска дела чини зависнијим од претпоставки културе у којој настају него од индивидуалног талента њихових аутора, па она даје вишу слику епохе или свог времена, него његови документи.

Да, Остинова је припадала друштву робовласника, но да ли је то разлог да одбацимо њене романе, као и толика безначајна пискарања естетске брљивости? Никако, ако свој интелектуални и интерпретативни позив желимо да схватимо озбиљно као делатност повезивања, као потпуно и истинско бављење што већим бројем сведочанстава, као читање онога што је написано и онога што написаном недостаје и, поврх свега, као сагледавање комплементарности и међузависности наместо изолованих, обожаваних или озваничених искустава која искључују и забрањују хибридную испреплетеност људске историје (Саид 2002: 191–192).

Ово је веома важан одломак. Прво што у њему запажамо јесте да Саид осуђује реторику осуде и то тако што негира опозицију између морално супериорних робова (припадника колонизованих народа) и морално инфериорних господара, међу које спада и Џејн Остин и њени романи који су учествовали у конструисању оријенталистичког дискурса. Уместо ове опозиције, Саид конструише једну другу опозицију: опозицију између изолованих искустава и искуства међузависности/повезивања. Међутим, ова друга опозиција не може – тачније не жели – да спаси естетску релеватност као критеријум процењивања књижевности, јер сама постулира морално разликовање: „изолованим“ искуствима је приписана репресивна моћ над оним што Саид именује као „хибридна испреплетеност људске судбине“; тиме се изолованост одређује као морално инфериорна у односу на моменте међузависности/испреплетености/хибридности.

Тако долазимо до друге теме овог одломка, а то је сама хибридность. Наиме, одломак који смо цитирали налази се у уводу књиге *Култура и империјализам*, која је настала након што је Саид извршио ревизију свог односа према нацији. Она у том смислу представља препакивање критике оријенталистичког дискурса изведеног у *Оријентализму* из позиције интелектуалца припадника колонизованог народа, у критику оријенталистичког дискурса која се изводи из позиције хибридног идентитета, односно интелектуалца становника Метрополе/Мегалополиса, који је пореклом из земље Трећег света (бивше колоније). Постоји један континуитет између ове две позиције: критика империјализма. Постоје, међутим, и две разлике које деле ове две позиције: прва је у томе што позиција хибридног интелектуалца преузима за себе статус жртве која је раније била намењена колонизованом народу.<sup>2</sup> Друга разлика: хибридни

<sup>2</sup> Уп.: „И док говоримо и пишемо као припадници сићушне мањине маргиналних гласова, наши новински и академски критичари припадају једном богатом систему повезаних информационих и академских ресурса, уз своје новине, телевизијске мреже, утицајне часописе и институте“ (Саид 2002: 80).

интелектуалац се дистанцира од земље свог порекла коју апприори оптужује за национализам и то тако што негира разлику између патриотизма и шовинизма, односно делегитимизује појам националног интереса:

И тако се империјални циклус од пре сто година на неки начин понавља и крајем двадесетог века, иако данас баш и нема великих пустих простора, нема растегљивих граница, нема више могућности за оснивање узбудљивих нових насеобина. Живимо у глобалном окружењу с великим бројем еколошких, економских, друштвених и политичких притисака што парају његово тек магловито схваћено, у основи нерастумачено и несхваћено ткиво. И свако ко поседује макар нејасну свест о овој целини, узнемирен је пред чињеницом да неумољиво себични, уски интереси – попут патриотизма, шовинизма, етничке, верске и расне мржње – могу заиста довести до масовног уништења. Свет напросто не може дозволити да му се то неколико пута догоди (Саид 2002: 67).

Последња цитирана Саидова реченица могла је бити приписана било ком извршном директору мултинационалне компаније који се из тактичких разлога дистанцира од „старог“ империјализма, да би тај морални кредит употребио у сврху моралне дискредитације одлуке неке владе да, рецимо, национализује резерве воде или нафте. Дакле, позиција хибридног идентитета показује се као веома погодна за нови циклус империјалне политике у којој титулар колонизовања више не би била појединачна земља, већ труст мултинационалних компанија које би путем конструисања моралне супериорности хибридног, наднационалног, идентитета пацификовали сваки облик интелектуалног отпора, свдећи га на шовинизам. Саид, међутим, није би склон да проговори о вези између хибридног (транснационалног) идентитета и инстанци моћи у доба транснационалних компанија чије су централе у истим оним мегалополисима које насељавају и постколонијални интелектуалци. То ћутање је већ било предмет критике теоретичара који су се посветили демонтажи постколонијалне критике, али и оних који су хибридном идентитету приступили као глобалном феномену, независно од постколонијалног контекста.

Уместо те критике, о којој сам већ уосталом писао на другом месту, посветићу се реперкусијама постколонијалне критике на српску књижевност. Издвојио бих три момента: 1) промењену перцепцију националне књижевности, 2) тематска и поетичка померања, 3) аксиолошка померања.

1) Хибридни идентитет за себе задржава право да буде ексклузивни репрезент простора порекла. То потврђује и случај професора Али Мазруија, који Саид наводи у контексту напада који постколонијални интелектуалци доживљавају у Метрополи:

Серију [Африка] је покренула и највећим делом финансирала станица ББЦ, док је текст написао и прочитао угледни научник и професор политичких наука на Универзитету Мичиген, Кенијац и муслиман Али Мазруи, чија стручност и кредибилитет прворазредног академског ауторитета нису уопште били упитни.“ (Саид 2002: 95)

Компетенције професора Мазруија нису за Саида упитне, а исто тако није упитна ни могућност интелектуалца хибридног идентитета (порекло Трећи свет, место боравка Метропола/Мегалополис) да репрезентује простор који је напустио и коме више географски, али ни егзистенцијално не припада. Могућност да Африку представи неки афрички интелектуалац није узета у обзир.

Да овај случај није случајност већ елемент структурних промена сведочи и прича једне наше слависткиње која ради у Италији. Она је на једном скупу поставила питање ко представља српску књижевност у италијанском јавном животу, а онда је закључила да то нису ни Андрић ни Црњански, већ неколико писаца који живе у Италији, а који су у њу, са ових простора, доспели као избеглице деведесетих година.

Несумњиво постоји тенденција да српску књижевност репрезентују, у већој или мањој мери, припадници хибридне књижевности. У тој чињеници можемо препознати свођење статуса српске књижевности на постколонијалну књижевност. Афирмација хибридне књижевности као њеног репрезента, која се догађа у Мегалополису, сведочи о томе да је национална књижевност имплицитно, као таква, оптужена за национализам. Исто тако афирмација хибридне књижевности јесте такође имплицитна, али недвосмислена порука да је (српска) књижевност могућа једино као хибридна књижевност, дакле, без националног префикса.

2) Постколонијална критика производи постколонијалну књижевност у смислу да није овде књижевност извор теорије, већ је обратно: теорија одређује границе књижевности. Те границе су географске: на пример, тема „Авганистанац у Лондону“ *via* постколонијална критика, добија глобално важење, док са друге стране, тема „Авганистанац у Авганистану“ прећутно бива одстрањена као локална, изолована, морално инфериорна. Говорећи рансијеровском терминологијом, постколонијална књижевност обликује поље чулног тако што га сужава на појединца/репрезента мањинске групе, истовремено гурајући у сенку припадника целине. На тај начин присуствујемо једном парадоксу који није случајан: постколонијална критика је своју критичку жаоку усмерила на књижевни канон заснован на естетским мерилима под изликом да у приказу целине, којој тако конципирана књижевност тежи, није било места за мањине (конкретно: колоније). Сада, међутим, сама пост-

колонијална критика конципира постколонијалну књижевност као приказ мањине (хибридног идентитета) односно фрагмента који заклања целину.

Постоји могућност да се то одрази на поетичке и тематске аспекте српске књижевности. У првом случају, то може да значи напуштање интенције о романескном приказу тоталитета времена у име приказа повлашћене мањине, што доводи до својеврсне „рефеудализације“ књижевности. У тематској сфери, то доводи до обликовања топоса *хибридне ситуације*, коју бисмо могли уопштити као опис (ограниченог) боравка дошљака у Мегалополису. Априорно негативан став постколонијалне критике према земљи порекла, на основу кога се гради морална супериорност хибридног идентитета, али и простора Мегалополиса, чини да се Мегалополис у таквој прози појави као морално супериоран у односу на земљу из које се долази (Владушић 2011: 32), а то онда значи да слика Мегалополиса мора бити идеализована (као што, обратно, слика земље из које се дошло мора бити у извесном смислу стигматизована).

3) Постколонијална критика функционише преко политичког читања књижевности: то значи да је она оптерећена снажним „моралним“ ангажманом који је заправо „морал групе“. У конкретном случају, ради се, наравно, о групи која је уоквирена хибридним идентитетом. Међутим, постколонијална критика је истовремено и форма која може дати легитимитет политичким читањима српске књижевности, при чему су извесне локалне корекције вероватне. Резултат таквог политичког читања, међутим, може бити идентичан постколонијалном читању: деиндивидуализација канона као увод у наметање кривице, односно „моралну“ дисквалификацију канона у име „морала групе“. Сем тога, политичко читање готово закономерно доводи до „инквизиторског читања“. Инквизиторско читање је оно читање које полази од априорне кривице текста, и које је према томе усмерено ка „признању“ које ће текст дати, након херменеутичке тортуре којој ће бити изложен. Ради се, дакле, о процесу читавања, коме легитимитет даје „морал групе“.

## Литература

Ahmad, Alijaz, *In Theory*, London: Verso, 1992.

Блум, Харолд, *Анђијешичка кријшка*. Превела Маја Херман Секулић. Београд, Слово љубве, 1980

Владушић, Слободан, *Црњански, Мегалополис*, Београд, Службени гласник, 2011.

Dirlik, Arif, *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, Colorado, Oxford, Westviewpress, 1997.

- Елиот, Томас Стернс, „Традиција и индивидуални теленат“, у *Теоријска мисао о књижевности*. Ур. Петар Милосављевић, Нови Сад: Светови, 1991, 469–476.
- Павловић, Миодраг, *Дневник ђене*, Београд, Слово љубве, 1972.
- Саид, Едвард, *Култура и империјализам*. Превела Весна Богојевић. Београд, Београдски круг, 2002.
- Фуко, Мишел, *Поредак дискурса*. Превео Дејан Аничич. Лозница, Карпос, 2007.

Slobodan Vladušić

POSTCOLONIAL CRITIQUE, LITERAL AXIOLOGY,  
SERBIAN LITERATURE

Summary

This work analyses the relationship between axiological set ups of postcolonial critique and virtue criteria set up by modern literature. Essential thesis is that postcolonial studies criticizes virtue criteria of modern literature as politically repressive, while at the same time they themselves establish criteria of political activism as a relevant criteria for valuing the worth of literal work. In conclusion of this work it is examined what are the repercussions of this feature of postcolonial studies and what is their effect on modern Serbian literature and critique practice. Three conclusions are derived: 1) Serbian literature in order to be accepted within the domain of the postcolonial concept of literature has to become a hybrid literature, thus it has to denounce its national prefix, 2) the postcolonial concept is going to initiate thematic shift within Serbian literature to direction of thematic hybrid situation – affirmation of Megalopolis by newcomers from the country- side, 3) The concept of postcolonial literature is going to lead to ideology of literal critics via the phenomenon of critique inquisition : critique that derives from apriori moral inferiority of literal text.



ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ  
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

## САВРЕМЕНИ СРПСКИ РОМАН У ОКУ ДНЕВНЕ КРИТИКЕ Методолошки изазови

**Апстракт:** Рад ће се позабавити методолошким обележјима критичких текстова који говоре о савременом српском роману и покушати да одговори на питање има ли српска критика методолошко утемељење у било којој теорији која се бави продукцијом и интерпретацијом књижевног текста. Можемо ли говорити о критичким поетикама критичара, о теоријском и културном контексту вредновања књижевног дела? На који начин нове медијске стратегије маргинализују књижевно вредновање? Да ли су психоаналитичка, феминистичка, марксистичка, новоисторичарска, деконструктивистичка и презентистичка читања књижевности доиста потпуно нефункционална у домену дневне критике, или могу отворити простор за њено редефинисање? Рад ће покушати да оцрта стратегије дневне књижевне критике и њене нове могућности.

**Кључне речи:** дневна критика, књижевна критика, културне рубрике, медији, издавачка продукција, савремени српски роман, рецепција

Оптимистима и неупућенима парадоксално ће звучати податак да је, паралелно са неконтролисаним ширењем издавачке продукције у Србији (неконтролисаним не толико с разлога повећања броја ауторских издања која успешно избегавају сваки вид уредничке валоризације, већ и због тенденције утишавања уредничког гласа), почело сужавање медијског простора посвећеног књижевној критици. Они који су упућени а одвећ подозриви или пак песимисти, одавно знају да симултаност раста продукције и пада евалуације нису само проблем специфичне културне климе или културне политике већ и да су много већа књижевна тржишта, попут англофоног, већ одавно праћена несразмерно малим, и све мањим, рецепцијским простором. Још у мају 2007. *Њујорк Тајмс* објавио је чланак амблематично насловљен – „Књижевни прикази нестају из штампе“. Појединачни примери смањивања или потпуног укидања простора књижевној критици претворили су се у распрострањену праксу, те је смањивање броја приказа нових књига у америчким дневним листовима попут *Лос Анђелес Тајмс* и *Сам Франсиско Кроникл* праћено укидањем функције уредника књижевне рубрике. Неки писци и кри-

тичари изјавили су да је то последњи ексер закован у мртвачки ковчег литературе.

Са друге стране, дневна рецепција културе посматра се са неповерењем од стране свих оних који су свесни слојевитости и вишезначности културних појава:

Комуниколози као Петер Глоц и Волфганг Р. Лангенбухер радо се подсмевају културним рубрикама дневних новина. Према њиховом мишљењу, оне су намењене 'уском слоју привилегованих, тренираних читалаца... својеврсном интелектуалном голф клубу, који исказује лако игнорисање према свему изван тог круга'. Изостаје, међутим, истинско посредовање културних вредности, а народ се забавља хлебом и играма. (Rus-Mol, Zagorac Keršer 2005: 200)

Дакако, дневна критика мора да задржи ексклузивност, свест да се никада неће обраћати масама, већ управо уском слоју привилегованих читалаца, јер је и сама књижевност све усамљенија у свом све релативнијем елитизму.

Место критике свакако ће добро одредити сама њена видљивост. Као увод у тему послужиће нам истраживање које је 2009. проведено с намером да се испита место књиге у медијима Србије. Истраживани су облици новинског изражавања о књизи.

Истраживачи су трагали за одговором како се потискивање образовне функције из савремених медија одражава на опстанак рубрика и програма културе (самим тим и на третман књиге унутар њих) (Todorović 2009: 144).

Оно што је такође важно истаћи јесте и следеће:

покушавали су да установе у којој мери и зашто аналитички облици изражавања (критика, рецензија, есеј, чланак, интервју профил, коментар) уступају пред фактографским (вест, извештај, класични интервју питање-одговор) (Todorović 2009: 144).

Истраживачи су се бавили спрегом комерцијалног и забавног у представљању књига, каогод и краткорочним медијским и финансијским ефектима комерцијализације књижевне рецепције; позабавили су се оним што називају *медијска шаблонизација* (Todorović 2009: 144), односно, недостатком свести о образовној функцији медија. Криза вредности у друштву, у спрези са транзиционим императивом комерцијалности, приватизацијом медија и заоштравањем конкуренције на све мањем медијском простору учинила је да медијска рецепција књиге потпуно промени облик и безмало изгуби смисао.

Понуђени примери дневних листова *Глас јавности* или *Дневник* указали су да рационализација простора почиње од рубрике културе тако што се смањује број текстова и њихов обим, или се, пак, простор редовних рубрика уступа огласима (Видети: Todorović 2009: 138). Медији који и даље негују недељне културне додатке изборили су се да добар део тешко доступног простора посвете књизи, обично бирајући да ове додатке штампају у данима викенда, и премда су текстови и тада краћег обима (тако да, рецимо, простор ауторског текста у додатку *Блиц књиџа* не сме да пређе 4500 словних места са размацама, што би у књижевном гласилу било неприлично мало простора за анализу), они су мање оријентисани на фактографију а више на анализу.

Медијска слика културних рубрика у Србији према поменутом истраживању изгледа овако:

Оно што охрабрује када је у питању третман књиге у српским медијима је резистенција њуз магазина на продор таблоидних садржаја, односно перманентно посвећивање пажње култури, односно, књизи на њиховим странама. У *Времени* инсистирају на приказима и критикама књига из региона, из бивших република, текстове пишу сарадници из тих средина па се чини да се уређивачком политиком далековидо тежи поновном успостављању јединственог, југословенског, културног простора. На радију (мисли се на *Први програм Радио Београда*) књизи је посвећен велики број специјализованих емисија – од оних за децу и младе до оних за припаднике трећег доба. Новинари и уредници радија, чије је образовање евидентно, брижљиво негују нову публику, од најмлаћег узраста. Светли примери су и културни додаци традиционалних дневних листова (*Политике*, *Данаса*) али највише охрабрује чињеница да су и високотиражне *Вечерње новости* покренуле културни додатак, а да високотиражни *Блиц* има додатак, *Блиц књиџа*, искључиво посвећен књизи, у коме се на модеран, атрактиван начин млада публика привлачи књизи и читању. Однос листова, часописа и специјализованих магазина који додељују цењене књижевне награде (*НИН*, *Вечерње новости*, *Базар*) према књизи на њиховим страницама је специфичан: њихови новинари и уредници високо вреднују културу односно књигу, дајући јој третман који заслужује. Дејство тих награда и медијски третман лауреата, значајно утичу на свеопшти ниво културе средине која деценијама пролази кроз кризе. (Todorović 2009a: 140)

Но упоредо са ширењем издавачке продукције и редуковањем књижевне критике у штампаним издањима новина одиграва се миграција књижевне евалуације у виртуелну димензију, електросферу. Светска информатичка мрежа још једном ће послужити као неугодно истинита метафора. Јер, што издаваштво више подсећа на Интернет по својој

неконтролисаној експанзији, анархичности, нехијерархизованости и маркетиншкој испарцелисаности, тим се вредновање белетристичке продукције све више сужава на добро чуване и добро скриване енклаве у новинама и часописима: али се и шири – на полемички простор Интернет форума и блогова.

Нови, мутирани вид књижевне критике заузео је другачији простор, мање елитистички, а више демократски; мање апологетски, више полемички. Као што је за *Њујорк Тајмс* изјавио један од уредника у издавачкој кући „Сајмон и Шустер“, нико више не може обећати писцу да ће се приказ књиге појавити у тиражном дневном гласилу, али је зато више него извесно да ће блогови благовремено реаговати критикама, коментарима и дискусијама посвећених читалаца, најчешће просвећених лаика. Иако ниједан од бројних литерарних блогова неће имати посећеност упоредиву са милионским тиражом америчких дневних гласила (па чак ни са знатно мањим тиражима српских, који се махом мере десетинама хиљада), њихови сарадници и учесници су интересно монолитна групација каква читаоци новина никад не могу бити. Виртуелне заједнице увек су географски расуте, али зато мотивацијски јединствене.

Једна се озбиљна замерка мора изрећи на рачун блога: овај начин комуникације фаворизује лично мишљење и полемички тон, а рефлексивна и анализа су тек у другом плану. Недостатак утемељене аргументације у блогерским дискусијама о књигама понекад доводи до нежељеног банализовања и расплињавања. Зато је разумљива сумњичавост коју према ефемерности критичког „блогоса“ показује амерички прозаиста Ричард Форд кад подсећа да институција штампаног медија подразумева много већу одговорност према читаоцу него што је може имати обичан блогер.

Књижевни блогови помно се прате, премда су њихова публика све ужи и ужи кругови посвећеника, због ставова и коментара, због отворености и одрешитости с којом се изричу критички судови, али и због могућности да се покрене дискусија о крајње неактуелној теми или занемареном писцу. Док књижевне рубрике штампаних медија не отварају теме за које немају конкретан медијски повод, блог није обавезан на актуелност, као што га не обавезују углађеност и софистицираност новинских приказа. Са друге стране, улогу коју је блог имао почетком прве деценије овог века преузеле су друштвене мреже, пре свих Фејсбук, који је омогућио креирање група и индивидуалних профила за све који прате књижевност или, пак, желе да рекламирају одређено књижевно дело или аутора.

Иако се о кризи романа, као и о кризи ауторства, говори безмало од његовог настанка, ова књижевна врста се пише са несмањеном страшћу, добијајући све мањи простор у медијима. Иако је у Србији прозна го-

дина 2011. понудила око 110 романа који су од стране издавача и појединаца номиновани за НИН-ову награду за роман године, објављено је бар двадесет више, што даје број од 130, који је за нашу малу културну средину више него импозантан. Тај број издатих књига ни у ком случају није пратио и пропорционални број књижевних приказа, те једва да је петина објављених романа имала рецепцију у књижевним гласилима и електронским медијима.

Теме српског романа 2011. крећу се у три правца који би могла добити атрактиван медијски простор: грубо их можемо окарактерисати као љубав, историју и критику свега постојећег. Српски роман бави се, рецимо, савременим егзилом – Тијана Ашић и њен роман *Даніеїше: гуша која се смеје* одличан је пример тематизације вишеструког изгнанства на релацији Србија-Швајцарска-Кенија, где се јасно указује како нови простор сваки пут стеже нову омчу маргиналности око главне јунакиње, Београђанке удате за Кенијца. Немамо података о томе да је о овом роману писано у књижевној периодици и дневној штампи. Тема српског романа су и крсташки ратови, као у роману аутора који објављује под псеудонимом Гинтер Горбаев, насловљеном *Нечисті: Живоїтойис и слова Бодуена Губавца краља јерусалимскої*, а који савршено емулира технику историографских списа; српски роман склон је и различитим формама биографизма, те се тако позабавио и повестима о Ђорђу из Растовца, успешном Србину (Чедо Недељковић, *Исїовесї Ђорђа из Расїовца*), биографијом Венедикта Јерофејева у роману Александра Новачића *Венедикїї Јерофејев и хор їїїјаних анђела*, судбином атентаторке на краља Милана Обреновића (роман Драгољуба Стојковића *Последњи їрех: случај їосїође Марковић*). Лауреат НИН-ове награде, роман *Бернардијева соба* Слободана Тишме, оцењен је од стране критике као „путоказ правога смера на маргини једне залутале књижевности“ и као „велелепна рушевина“, речено је да је „по филозофској дубини, по прихватању немоћи, по снази слике, *Бернардијева соба* [...] врхунско дело уметности и као такво вероватно ван домашаја великог броја читалаца“ (Владимир Арсенић); примећена је „његова неспутана асоцијативност и анархоидна заиграност“, „уметнички врло упечатљиво остварена слика трајног распадања једног ‘чврстог’ света у којем смо имали проживети своје животе, а од којег није остало ништа“ (Теофил Панчић), а сам Тишма своје писање дефинише овако:

Пишући, ја стално градим, стварам своју аутобиографију, у ствари покушавам да живим саму жељу, заправо текст ме жели, разлика ме жели и отуд та уверљивост текста.

Година 2012. окончала се са више од 160 романа кандидованих за НИН-ову награду. Драган Великић пише проверен роман сазревања и промене, описујући у *Бонавији* велике дилеме и мале преображаје; у *Великом рашу* Александар Гаталица енциклопедијски и театрално шири могућности историје да се бави појединцем; Вуле Журић у *Српској шрилоџији* кормилари деспотовљевским „веселим паклом“ литературе и историје; Ласло Блашковић у *Посмртној масци* псеудопутопису додаје страсну језичку меру; Зоја Мире Оташевић актуелизује хипертекстуални експеримент у причи о уметницама из домена фотографије; *Вейрово срце* Драга Кекановића обнавља хемингвејевску тему борбе с природом и светом; *Еј о води* Енеса Халиловића реинтегрише дискурс мита, *Шлустрик* Милена Алемпијевића реформира породични роман. Српски роман отвара се мотиву алтернативног сексуалног идентитета, (на)страности породице, теми глобалне историје која се бави појединцем, темама егзила и повратништва, бомбардовања од стране НАТО снага, а као доминантни мотиви кристалишу се и аутоиронично транзицијско губитништво, персифлажа књижевне историје, каогод и сеобе и путовања. Међутим, сваки од процеса који теку у српској књижевности игнорисан је, на рубу критичарске пажње и позорности медија, готово да нема феноменолошке анализе која би указала на тематске тенденције и структурно-стилске константе, а једини колико-толико сумаран преглед продукције сачинио је Владимир Гвозден за часопис *Поља*.

Све је извесније да се лепа књижевност усељава у границе резервата: све више и више писаца бори се за све тање парче читаоачеве пажње. Књижевна признања, чак и кад доспеју у праве руке, обезбеђују само кратак боравак на „чистом, добро осветљеном месту“ медијске позорнице. Капацитети регионалне промоције су ограничени јер се културни и тржишни простор баш нимало не поклапају. Хоризонти чујности у домаћим медијима све су ужи: у културним рубрикама аутори и новинари воде огорчене битке за „карактер више“, док се електронски извори попут онлајн часописа или књижевних блогова, услед своје масовности, у врлетима Гугла једва разазнају. У оваквом свету, на оваквом месту, једино што књижевности може помоћи јесте – наука о књижевности. Онда кад нема места да се о књизи пише у новинама, о њој се могу писати научни радови, кад нема могућности за књижевне промоције, о књигама се може говорити на научним скуповима; тамо где недостаје параметара за локално позиционирање, могућности трагања за узорима и сагласјима у европском контексту су никад веће; тамо где изостане књижевна слава, може да настане академска репутација.

Наука о књижевности већ чини пуно за књижевност: Горан Петровић и Давид Албахари представљени су у радовима србиста, слависта,

англиста и германиста из перспективе историјске метафикције, студија културе, наратологије; пре њих су Андрић, Пекић и Црњански постали незаобилазне славистичке теме колико раније Вук и Његош. Компетентни и поуздани преводи на европске језике претворили су Драгана Великића и Радослава Петковића у теме науке о књижевности и „тамо“ и „овде“. Не треба заборавити ни да је феномен дигиталне доступности учинио научне часописе много присутнијим него што је то књижевна периодика и књижевна продукција икада била.

Часопис *The Review of Contemporary Fiction* објавио је још 1998. сплет чланака о Милораду Павићу, а часопис *Serbian Studies* први број објављен у 2005. посвећује Давиду Албахарију. У многим угледним страним научним публикацијама наши се писци и песници анализирају у контексту европске литературе, као у чланку Едите Хол у *Classical Reception Journal* на тему „Грчка трагедија и политика субјективности у савременој прози“, где се *Еурипидова смрт* Александра Гаталице ставља у тематски контекст са Имреом Кертесом, Кристом Волф, Исмаилом Кадареом, Харукијем Муракамијем; Хендрик Крафт у *Zeitschrift für Balkanologie* посвећује цео чланак портрету Европе у Великићевом роману *Случај Бремен* – а у поменутом часопису наша угледна историчарка и теоретичарка књижевности Бојана Стојановић Пантовић објављује научни рад о српској поезији краја века који отвара увид у њене главне токове. Историчари и теоретичари српске књижевности објављују на матерњем језику, али и на енглеском, немачком, руском, а не треба заборавити ни стране научнике који о српској књижевности пишу и на српском, и на својим матерњим језицима – украјинском, пољском, енглеском.

Остаје само питање да ли ће српски писци имати разумевања за вредности напора које чини наука о књижевности у покушајима да надомести празнине дневне и периодичне критике. Свакако, остаје и нада да ће схватити како само књижевна наука може бити поуздани вергилијевски водич у хол славних.

## Литература

- Rus-Mol, Štefan i Ana Jugoslava Zagorac Keršer, *Novinarstvo*, Clio, Beograd 2005.  
Todorović, Neda (priredjivač), 2009. „Tretman knjige u srpskim medijima“ (1), *CM, časopis za upravljanje komuniciranjem* 12/ IV, str. 143–170.  
Todorović, Neda (priredjivač), 2009a, „Tretman knjige u srpskim medijima“ (2), *CM, časopis za upravljanje komuniciranjem* 13/ IV, str. 119–142.

Vladislava Gordić Petković

## CONTEMPORARY SERBIAN NOVEL IN LITERARY REVIEWS

### Summary

The paper deals with critical methodology of literary reviews dealing with the contemporary Serbian novel, as well as their various strategies and new perspectives of reviewing literary works. Some questions the paper addresses are the following: is Serbian literary criticism based upon any particular theory which deals with the production or interpretation of literary texts? Are we to discuss the critical views of critics and reviewers and the theoretical or cultural context to their evaluation? Is the critical evaluation of literary works marginalized by contemporary media strategies? Are various critical approaches, such as psychoanalysis, feminism, marxism, new historicism, deconstruction and presentism, of little or no use when applied in literary reviews? Are, perhaps, critical approaches relevant in redefining the cultural role of literary reviews that are published on daily basis and dealing with the most recent literary production?



821.163.41.09"19"  
316.7(497.11)"19"

МИЛАН РАДУЛОВИЋ  
(Институт за књижевност и уметност Београд)

## СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

**Апстракт:** У раду су изложене основне поставке културне политике српског друштва у другој половини XX века. Културна политика је представљена као подразумевајући друштвени контекст у којем се развијала књижевна критика, а показано је како је аутономна књижевна мисао утицала на формулисање културне политике у комунистичком друштву.

**Кључне речи:** књижевна критика, културна политика, марксизам, комунизам, структурализам, постмодернизам

Владајућа идеологија српског народа у другој половини XX века темељила се на две основне идеје: на идеји југословенства као државотворном оквиру и на идеји социјализма као задатом друштвеном пројекту. Иако ове идеје нису биле општеприхваћене, оне су више од педесет година биле неприкосновене, привилеговане, фаворизоване, уграђене у темеље друштвено-политичког система, правно и институционално заштићене. На основама ове опште друштвене идеологије развијена је посебна културна политика, разуђена и динамична, повремено привидно и површно либерална, иако је у основи била идеолошки монистична и догматична.

Да ли је културна политика једног доба само подразумевајући контекст и неумитан друштвени оквир у којем се ствара књижевност и у њеном окриљу књижевна критика, или је културна политика један од природних садржаја књижевне критике? Да ли је књижевна критика објективна рефлексија о одређеној културној политици или је њен активан и пристрасан протагониста? Могу ли и како књижевна мисао и књижевно стваралаштво артикулисати и обликовати општу и владајућу културну идеологију једне епохе, или пак културна идеологија условљава токове, форме и садржаје књижевног мишљења? Да ли књижевност може бити аутономна духовна делатност а књижевна критика слободна интелектуална активност у идеолошки монолитним и репресивним

друштвима какво је било српско и југословенско друштво у другој половини XX века? На ова општа питања потражићемо одговоре пратећи основне токове, раскршћа, проблеме и домете српске књижевне критике у том периоду.

### 1.

Непосредно по завршетку Другог светског рата владајућа теорија у југословенској критици била је теорија социјалистичког реализма. Хуманистичке вредности и начела које је као своју идеологију промовисала комунистичка револуција схватани су као вредности које треба да прожимају све видове друштвеног и духовног живота, па према томе и литературу. Критичари су захтевали од писаца да у сваком делу говоре директно или макар посредно о тим вредностима. То је ограничавало и тематски и формални хоризонт књижевних дела.

После 1948. године превазиђена је ова политички репресивна књижевна теорија и почела је да се артикулише једна нова варијанта комунистичке културне политике. Критичари су тада могли слободно да развијају представу да литература није социјалистичка већ самим тим што пропагира социјалистичке идеје и комунистичке идеале, али да свакако треба да буде социјалистичка у дубљем стваралачком смислу. И политичка и књижевна мисао сада су прихватиле сазнање да су нова друштвена стварност и историјска ситуација много сложеније но што се представља са становишта идејног редуccionизма и идеолошког догматизма. Задатак литературе јесте да прати, али и води и усмерава нову друштвену и историјску стварност свога времена, а не само да илуструје и пропагира владајућу идеологију; тек тако она ће бити социјалистичка у стваралачком смислу – ово су били постулати културне политике и књижевне критике раних педесетих година.

Нова књижевнокритичка схватања формирала су се у тесној вези с новом културном политиком, коју је формулисала комунистичка партија; нова културна политика била је заснована на једној иновативној, конкретним условима и традицији прилагођеној примени марксистичке мисли у пракси. Књижевна мисао овог доба дала је знатан допринос ослобађању од идеолошког догматизма. Књижевна критика је на основама и у духу марксизма артикулисала једну нову културну идеологију. Ево основних постулата те књижевнокритичке идеологије.

Грађење социјалистичких друштвених односа замишљено је као отворен, динамичан и континуиран процес. Успостављање социјалистичких хуманих односа у друштву није обезбеђено самом победом социјалистичких идеала и идеја на политичком плану. Комунисти су схва-

тили да те односе тек треба градити. Пошли су при том од Марксове претпоставке да је човек биће праксе, да је социјално детерминисан и да право ослобођење својих унутрашњих хуманих садржина остварује учешћем у изградњи сопственог друштва и историје као колективне будућности. Уместо једне канонизоване идеологије, која унапред одговара на човеково питање о смислу сопственог живота, па према томе споља осмишљава или обесмишљава лични живот, сама пракса у којој човек учествује и остварује одређене односе схваћена је као основна вредност и мера историјског и антрополошког смисла егзистенције; градећи социјалистичке односе човек сам гради друштвене околности у којима живи — он пројектује идеалне хумане односе у друштву, а не детерминишу више само реални односи његову свест и идеологију. Човек ослобођен од туторства власти и идеологије, окренут пракси у којој гради нове односе и формира услове у којима живи свој људски живот, испољава у самој пракси своје унутрашње стваралачке потенцијале и остварује своје људске идеале. Нови, социјалистички односи које је требало градити немају смисла сами по себи и нису вредност унапред дата; човек сам својим радом и изградњом тих односа одређује њихов смисао и утврђује њихову вредност. Смисао и вредност нових друштвених односа садржан је у човеку који их гради; уколико у грађењу тих односа задовољава своје унутрашње духовне и егзистенцијалне потребе и реализује свој унутрашњи идеализам, своју чежњу за животом достојанственим и срећним и своју жељу за људском правдом, утолико човек самим чином грађења тих односа осмишљава њихову суштину и удахњује им вредност. Мимо човека и његове унутрашње чежње да реализује своје људске идеале никакви друштвени односи немају вредности; конкретан човек је и стваралац друштвених односа и њихово истинито огледало, односно мера њихове човечности.

Оваква начела о човеку-ствараоцу била су положена и у основе културне политике југословенског друштва. Прокламована и прихваћена начела слободе стваралаштва ослободила су стваралачку енергију која је убрзо дала дела нова по теми и нове форме. Писац није више био у улози пропагатора социјалистичких идеја и идеала, већ човек суочен са друштвеном, историјском и културном стварношћу и вођен жељом да уметношћу уобличи што више карактеристичних људских ситуација на које наилази у реалном животу, те да их представи што целовитије и истинитије. Он није више сагледавао и осмишљавао живот својих јунака на основу једне идеје или идеологије, већ је посматрао саму ту идеологију у светлости људског бића, тражио је идеологију у човеку уместо човека у њој. Уосталом, и та нова идеологија и прокламовани нови друштвени односи, отвореност и динамичност друштва које је требало градити,

човек који је доведен у позицију ствараоца сопственог друштва – све је то била једна нова друштвена и историјска ситуација; и писци су, природно, почели да описују људско биће у тако идеологизованој животној и социјалној ситуацији, уместо да човеком илуструју владајуће идеолошке представе о стварности. Богатство, разноврсност, противречност човековог унутрашњег света поново су доведени у центар литерарног догађања живота.

Потреба да се живот обухвати што целовитије и прикаже што уверљивије и животноје подстакла је процес изналажења нових формалних поступака и нових литерарних техника. Отвореност и сложеност стварности изискивале су трагање за новим формама књижевне уметности. Пошто није више било једне догматизоване и владајуће литерарне идеологије која би ограничавала индивидуална стваралачка трагања, писци су били у ситуацији да, према мери свог дара, ослањајући се на домаћу књижевну традицију или на модерну светску књижевност, трагају за формама којима би било могућно литерарно транспоновати отворену и динамичну друштвену и историјску стварност и дочарати човеков унутрашњи свет и његову динамику у новој епохалној ситуацији.

Све ове интелектуалне тежње представљане су као израз и допринос стваралачког марксизма. Либерализован марксизам био је прокламован и као нова друштвена идеологија југословенске комунистичке партије и као нова, владајућа, пожељна и обавезујућа културна политика социјалистичког друштва. Та културна политика није, међутим, била монолитна и једносмерна. У духу либерализованог марксизма педесетих година развијена су два противстављена концепта о природи, смислу, вредности и пожељном смеру развоја сувремене литературе. Једна књижевнокритичка оријентација афирмисала је *кришички неореализам*, друга *неомодернизам*. Прву оријентацију заступао је часопис *Савременик*, другу часопис *Дело*. Сарадници ових часописа водили су жустру полемику о томе шта је смисао књижевности, каква је њена природа, коју улогу има или може да има у изградњи нових друштвених односа, која је оријентација блиска или иманентна либерализованој варијанти марксизма, па би самим тиме ваљало да буде општеприхваћена, институционализована и подржана од комунистичке политичке олигархије. Иако су и једни и други прокламовали слободу мишљења, ипак су и једни и други тражили благослов „више инстанце“ односно подршку политичке власти јер су осећали да интелектуална и стваралачка слобода не зависе од снаге аргумената, дубине увида и кративних узлета духа, него од тога како ће интелектуални и стваралачки процеси бити оцењени са становишта владајуће комунистичке идеологије. То је била заједничка ситуација у којој су се налазили заступници две привидно противстављене

културне оријентације. Ни саме те оријентације, међутим, нису биле конзистентне и монолитне.

Унутар неореалистичке књижевне оријентације која се заснивала не афирмацији „реализма без обала“ дејствовали су и критичари склони идеолошком догматизму и одбрани основних вредности положених у комунистичку псеудомитотворну и утопијско-револуционарну свест, као и критичари којима је сама та свест била интимно страна и непожељна иако то нису смели отворено исказати него су се заклањали иза нових тумачења суштине марксистичке идеологије. „Реализам без обала“ био је довољно широк поетички концепт који је могао да обједини и једно и друго стремљење. Многи критичари унутар неореалистичке књижевне оријентације развијали су и практиковали изнијансиране концепте марксистичке књижевне критике, а најбољи су тежили синтези противстављених естетичких и идеолошких стремљења.

Међу критичарима који су заступали неореализам односно „реализам без обала“ као прогресивну и самим тиме пожељну културну оријентацију у социјалистичком друштву најпунију критичку синтезу разноврсних духовних импулса епохе изградио је **Драган М. Јерemiћ**. Јерemiћ није ни први, ни најстарији ни једини критичар неореалистичког правца, али јесте најдоследнији, најконзистентнији и водећи идеолог неореализма у српској књижевности друге половине прошлога века.

Неомодернизам је такође био разуђена културна и духовна оријентација. **Зоран Мишић** и **Борислав Михајловић Михиз** су реafirмисали модернизам као израз универзалне духовне и стваралачке слободе, али такође и као духовну оријентацију која настоји да реинтегрише и модернизује дубинске слојеве српске традиције. Они су настојали да обнове и актуализују први и други талас српског модернизма из прве половине века, при чему су бојажљиво и дискретно упутили на везе које су модернисти из те епохе успоставили са српском патријархалном и црквеном културом.

**Зоран Гавриловић**, **Славко Леовац** и **Петар Цацић** су значајни књижевни мислиоци у српској култури друге половине прошлог века; они су разрадили, продубили и проширили неомодернистичку књижевну идеологију и повезали је са старијим слојевима духовне традиције (са српском грађанском културом, са хеленизмом, са митологијом Балкана).

У неомодернизам су се, међутим, укључили и предратни српски **надреалисти**, којима су настојања да се српска духовна традиција реинтегрише и да се васпоставе покидани континуитети у културном развоју били потпуно страни и непожељни јер су представљали израз здравог и стваралачки делотворног национализма; у окриљу неомодернизма они су настојали да афирмишу *неоавангарду* као експерименталну уметност

једину прикладну и једину пожељну у комунистичком друштву. Ово је била једна агресивна странпутица у књижевној идеологији тог времена.

И поред тога што су биле лимитиране марсизмом као обавезујућом идеологијом и изложене перфидном притиску идејног монизма који је штитила и наметала комунистичка партија као једина легална политичка снага у друштву, књижевнокритичке идеологије у петој и шестој деценији XX века успеле су да досегну солидан ниво књижевног мишљења, да поставе сушта књижевна питања и да прошире хоризонте стваралачке слободе. Књижевнокритичке идеологије тог времена биле су активан иако из центра политичке моћи контролисан чинилац у изградњи културне политике југословенског социјалистичког друштва. Књижевна мисао тог времена није само пратила него је делимично и усмеравала актуалну српску књижевност; и књижевна мисао и књижевна пракса те епохе изградиле су свест о књижевности као оази слободног мишљења и слободног друховног стварања унутар тоталитарног комунистичког друштва.

Послератна српска књижевност представља нову епоху у развоју литературе. Не само и не првенствено због тога што су у њој обликоване нове форме и што су писци у стварности изналазили нове теме. Променио се, пре свега, однос писца према друштвеној и историјској стварности као и његов однос према литератури као посебном облику стварности. Друкчији је и положај писца у друштву и положај литературе у свеукупном историјском и духовном животу епохе.

Послератна књижевност синтетисала је у себи естетичку свест претходних епоха и истовремено почела да изграђује естетску свест новог времена. Нова естетска свест била је и чинилац нове културне политике и критеријум вредновања сувремене књижевности. Које су основне садржине и начела естетске свести у српској култури друге половине прошлог века?

Пошто је одбачен сваки унапред дат естетички систем или критичка теорија као мерило вредности дела, прихваћена је конкретна литерарна пракса као извориште нове естетске свести. Оријентација критичара на литерарну праксу, из које изводе критичка мерила и критичке теорије, оријентација писаца на конкретну друштвену и историјску ситуацију коју покушавају да транспонују у самосталну литерарну стварност, и на крају схватање књижевног стварања као духовног процеса унутар ширег праксиса епохе – све је то било резултат и ток опште друштвене оријентације да се у отвореној и динамичној друштвеној стварности реализују нови, социјалистички друштвени односи, чија суштина није унапред дата, већ је садржана управо у праву људске личности да стваралачки учествује у изградњи нових, хуманих односа у друштву уместо да буде детерминисана постојећим друштвеним околностима. Општепри-

хваћена марксистичка претпоставка да друштвене односе не одређује у првом реду владајућа идеологија већ сама пракса, рад, и да људски рад условљава и формира друштвене односе, та свест прожима и основне токове литерарне производње у шестој и седмој деценији XX века, и истовремено условљава не само унутрашњи карактер књижевних дела већ и однос писца према литератури као посебном облику стварности, његово схватање смисла те стварности, као и положај и улогу књижевности као посебне, транспоноване стварности унутар непосредне друштвене стварности и историјске ситуације.

И у естетичку свест овог времена уграђено је оно исто схватање смисла литературе и њеног друштвеног ангажмана какво је било владајуће у XIX веку. Наиме, савремени писац још увек не одустаје од амбиције просветитеља и романтичара да буде вођа духовног живота народа, или од амбиције реалисте да својим делом тумачи суштину епохе и да литерарну идеологију афирмише као конструктивну опозицију владајућој друштвеној идеологији; опозициону владајућој и реалној друштвеној идеологији већ самим тиме што књижевност открива идеалну суштину и тежње људског бића и што, с друге стране, указује на друштвене и историјске околности у којима су те тежње заробљене, у којима се извитоперују или гасе, и у чијем пепелу тињају нехумане садржине људске природе, пробуђене и потхрањиване нељудским околностима у којима се човечна личност налази и сналази. Уграђено је у послератну естетску свест и схватање модерниста и авангардиста да је смисао стварања литературе као посебне форме у томе што то стварање изражава унутрашњи егзистенцијални императив даровитог појединца, те стога књижевно стварање нема и не треба да има никаква смисла ни функције изван тога, односно схватање да стварање литературе као нове стварности има смисла само по себи и само у себи. Укратко, послератна критичка свест је деликатна синтеза естетичке свести реализма и у њему формираног схватања литературе као облика друштвеног ангажмана, са естетском свешћу модерниста из прве половине века: да је стварање литературе начин унутрашњег живота даровите личности, а не начин друштвеног ангажовања или облик духовне производње смисла, идеја и форми. Али естетска свест у српској књижевности тог периода ипак није еклектичка; она није само синтеза естетичке мисли ранијих епоха, већ један нов облик критичке свести, настале у социјалној пракси епохе. Писац сада није у ситуацији да књижевно дело ствара на основу унапред дате естетичке пројекције, већ је у позицији да саму уметничку праксу прихвати као једини и врхунски облик естетске идеологије. Одбацивши соцреализам као унапред дату и обавезујућу литерарну идеологију, југословенски писци и критичари одбацили су и остале идеологије као позицију са које

се литерарно транспонује друштвена стварност. Уместо идеологије, прихваћено је становиште да писац животну грађу коју налази у стварности треба литерарно тако да уобличи да она дочара — како својом садржином тако и формом — суштину новог динамичног времена у којем се човек нашао у новој историјској ситуацији, у којој је постао стваралац односа у друштву у којем живи, а не прост израз, креатура друштвених околности. На тој основи — с једне стране, одбацавање сваке идеологије као унапред датог одговора о смислу човековог живљења и као облика тумачења друштвене стварности; с друге стране, прихватање отвореног друштва као простора у настајању, простора у којем човек реализује своје стваралачке потенцијале — формирало се схватање о слободи и о одговорности стваралаштва у социјалистичком друштву. Само стварање литературе као посебне стварности која има свој духовни дигнитет и интегритет схваћено је не више као начин осмишљавања спољне стварности, већ као облик уметничке праксе унутар друштвене стварности, као стваралачки рад, који је као врхунска вредност прихваћен у свим областима друштвеног живота. Прихватање друштва у настајању као отвореног друштва и прихватање те отворености као литерарне грађе, с једне стране, а с друге, схватање литерарног стварања као облика праксе а не као вида уметничке идеологије, природно је условљавало реализам у књижевности, реализам на једном вишем нивоу: као оријентацију према друштвеној стварности и као оријентацију према књижевној форми као облику уметничке праксе уместо виду естетизованог смисла.

Нова друштвена ситуација — у којој је човек ослобођен идеолошких предрасуда и доведен у ситуацију да ствара радом, у пракси, друштвене односе, а не само да задовољава своје егзистенцијалне потребе, нов положај литературе као посебне стварности унутар отвореног друштва као шире стварности, то јест довођење литературе у ситуацију да буде облик производње уместо начин осмишљавања егзистенције са идејних и идеалистичких позиција — дале су писцима нове теме и омогућиле им трагање за новим формама. Наиме, писцима се намећу теме које су истовремено карактеристичне за нову друштвену стварност и које су израз њихових унутрашњих егзистенцијалних преокупација, јер је положај људске личности, појединца, суштинско питање нових друштвених односа и друштвене стварности у којој писац живи. Између тема које су типичне за друштвену стварност и оних које су део унутрашњег личног пишевог живота, начелно не би требало да постоји антиномија. С друге стране, схватање литературе као облика естетске праксе наметало је писцима трагање за новим техникама и формама изражавања. Те нове форме су резултат нових садржина које треба литерарно транспоновати, али оне су такође делимично условљене и статусом писца као ства-



раоца-произвођача (текста) који по императиву времена трага за новим технологијама у области своје производње. Ово су били основни, идеално пројектовани ставови садржани у књижевној идеологији и културној политици српског друштва у периоду између 1950. и 1980. године.

## 2.

Књижевна критика развијала се упоредо и на основама књижевне продукције свог времена. И као што је књижевност настојала да унутрашњи живот човеков и историјску и друштвену стварност у којој се живот догађа посматра без идеолошких предрасуда и да „објективну“ стварност транспонује у књижевно дело као у посебан вид стварности, руководећи се при том естетским начелима, односно осећањем књижевног дела као аутономне стварности, која има сопствене, унутрашње просторе и ритмове и која је један свет створен индивидуалним пишећим талентом, његовим дахом и имагинацијом — тако је и књижевна критика настојала да ту нову стварност коју представља књижевна уметност посматра без естетичких предубеђења, да из саме књижевне стварности конституише нову критичку теорију и естетику. У том свом основном настојању, критика је била отворена и према сопственој традицији и према актуалним тенденцијама европске критичке мисли.

Неколика значајна схватања из естетичке традиције постала су интегралним делом критичке самосвести у другој половини XX века. Прво, то је схватање које је афирмисао још Вук Караџић: да је естетичка критика друштвено ангажована интелектуална активност, да је она израз историјске свести једне заједнице, и то оне историјске свести која представља израз и тежњу једног друштва ка сопственом будућем, те да је естетичка критика облик спознаје не само књижевног дела већ и спознање његове улоге у друштву и народној историји, као и трансценденција духа епохе у којој дело настаје. Једна од садржина критичке самосвести књижевности јесте и схватање да је књижевно дело посебан облик стварности, језиком транспонована стварност и посебан вид догађања пишеће индивидуалне духовне егзистенције. У тадашњој критици живо је схватање да је књижевност израз потребе човековог духа да осмишљава постојећи свет, да је израз чежње реалног живота за вечношћу и идеалним постојањем, те да је самим тим стремљењем ка вишем облику живљења књижевност једна суптилна духовна опозиција сваком постојећем друштвеном стању, уметничка критика а не апологија стварности. Осећање дела као чежње човекова духа за идеалном стварношћу, схватање да је дело једна у себи остварена таква стварност и да је тиме путоказ реалној стварности и егзистенцији, као и схватање дела

као посебног облика критичке свести, као критике стварности са позиција духовности људске личности — уграђено је у једно ново поимање литературе као специфичног облика идеологије, активне у друштву и у историји, али независне од владајуће друштвене идеологије као израза реално постојећих, датих друштвених односа. Оваква естетичка схватања представљају специфичну синтезу и хармонизацију неореализма и неомодернизма, који су, како смо видели, повремено били у антагонизованом положају и који су представљали две варијације јединствене културне политике и књижевне идеологије епохе.

**Предраг Палавестра** је најпотпуније и најделотворније остварио синтезу неореализма и неомодернизма у својој теорији и поетици *критичке књижевности*, коју је осамдесетих година афирмисао као оригиналну националну алтернативу глобалног постмодернизма.

Из европске естетичке мисли послератна критика асимилвала је нека сазнања англоамеричке нове критике и њене разнолике деривате, извесне идеје егзистенцијалистичке философије, као и одређену методологију формалистичког и структуралистичког приступа књижевном делу. То мноштво естетичких идеја и критичких метода природно је водило конституисању и афирмисању плурализма у тумачењима књижевног дела. Плурализам је деценијама представљао нову критичку теорију и нов, пожељан и готово општеприхваћен облик естетске свести епохе. Плурализам је био сублимација и заштитни знак културне политике југословенског комунистичког друштва, онај културни концепт којим се југословенска социјалистичка култура покушавала да упосеби и артикулише као самосвојан културни образац, како у односу на културну политику других комунистичких земаља тако и у односу на културну политику демократских држава у којима није извршена комунистичка револуција.

Дух ондашње књижевне критике немогућно је осетити ако се не схвати да су различите естетичке идеје и критичке методе синтетисане у плурализам као један нов, прогресиван, конзистентан и целовит критички систем и у један нов вид ангажоване критичке свести. Плурализам у југословенској критици никако се не своди ни на еклектицизам ни на прагматизам, нити је пак плурализам идеолошки неутралан и „чист“. Плурализам је био слободан дијалог истомишљеника, људи који су прихватили или нису директно оспоравали тековине комунистичке револуције и настојања комунистичких власти да изграде самосвојно, отворено и из центра политичке моћи контролисано демократско друштво. Разноврсне естетичке идеје и критичке методе плурализам је стваралачки асимиловао у духу обавезујуће марксистичке философије и све те садржине што их је усвојио из традиције и из савремене европске естетике

подредио је тежњи да буде ангажован у изградњи социјалистичке културе и остварењу колективних духовних идеала; чак је и марксистичкој интерпретацији света стране садржине интелигентно синтетисано у себи, пре свега с циљем да буде што ефикаснији у остваривању свог основног опредељења и ангажмана. Формиран у отпору према догматском схватању социјалистичког реализма као литерарне идеологије унапред дате и обавезујуће за конкретну литерарну праксу, плурализам се надовезао на најрадикалнију марксистичку критику сваког облика унапред дате идеологије као облика лажне свести и као форме која каналише човекову спонтану стваралачку активност. Уместо догматизоване и институционализоване идеологије, плурализам као основну вредност, па према томе и као врхунски критички критеријум, прихвата стваралачки однос према пракси. Тиме се плуралистичка теорија имплиците ангажује за једно отворено и динамично друштво, за друштво које настаје из праксе и које у пракси формира своју динамичну идеологију, као имплицитну негацију сваког унапред датог идеолошког пројекта надређеног реалним и конкретним облицима друштвене свести и токовима људске егзистенције. И инсистирање плурализма као критичке теорије на унутрашњој аутономији књижевних творевина и на естетичким критеријумима као основним у просуђивању вредности уметничкога дела, било је не само празно глорификовање естетике већ је представљало и облик историјским условима адекватног ангажовања у друштву: у почетку је с естетичких позиција и у њихово име вођена борба против прагматичких политичких и идеолошких критеријума у процењивању вредности уметности; касније је под појмом аутономности уметности афирмисан истраживачки дух у књижевности, онај дух који открива нова сазнања о човеку, његовој природи и судбини и о времену у којем живи; а од осамдесетих година, када је почео да се круни комунистички идеолошки монолит, критичари плуралисти су залагањем за признавање књижевног дела као посебног облика стварности и као аутономног света, афирмисали право и могућност књижевности да критички, и чак радикално критички, са немарксистичких и антимарксистичких, либералних и демократских позиција приступи друштвеној стварности. Овакав радикално критички однос према социјалистичкој идеологији и у књижевности и у књижевној критици извођен је са разнородних позиција: из ситуације људске личности, појединца који се све теже сналази у сложеној историјској и друштвеној стварности; у име претпостављене чистоте револуционарних идеала и тражења да се они брже оваплоћују у стварности; из позиције широко схваћеног хуманизма формираног на основама разноврсних духовних и утопијских стремљења човекових кроз историју. У критичкој свести тадашње српске књижевности такође се

оглашава тиха побуна против све агресивније присутног техницистичког и објективистичког духа, против манипулација људском личношћу и њеног свођења на пуки елемент у сложеној мрежи друштвених институција и форми организовања живота. Форме организовања друштвеног живота у социјализму стално су тежиле да се наметну као феномен виши и вреднији од људске личности, као стварност која тобож има смисла сама по себи јер води у једну духовнију и хуманију будућност, па су у име тог циља сва средства у садашњости дозвољена и оправдана, при чему се суштина и вредност тих средстава не процењује увек ни првенствено са хуманистичког становишта, већ се она посматрају искључиво са становишта њихове практичне ефикасности.

Вредност плурализма као културне политике југословенског комунистичког друштва и као критичке теорије засноване на стваралачком поимању марксистичке естетике састоји се пре свега у органској вези која је у овој теорији остварена између спознаје дела као естетског феномена, с једне стране, и критичке спознаје друштвене и историјске стварности, па према томе и ангажовања у тој стварности, с друге стране; сама спознаја дела као аутономне естетске стварности представља истовремено и једну у времену и друштву критички ангажовану интелектуалну делатност, као што је услов да се критичар ангажује у књижевности прихватање уметности као посебне стварности. Критичари који су формулисали и афирмисали начела плурализма донели су у српску критику нове и разгранате представе о унутрашњој природи књижевних творевина; истовремено, они су сваки на свој начин открили нове видове интелектуалног ангажовања — изражавајући при том у својим критичким спознајама унутрашње стварности књижевног дела и свој критичарски темперамент, своје животно искуство, укратко, дубинске импулсе свог људског бића.

Плурализам без сумње представља главни и основни ток критичког мишљења у послератној књижевности, онај широк ток у који су се улили и многи варијетети немодернизма, па и неоавангарде и *социјалистичкој естетизма*, како је **Света Лукић** назвао ексклузивну, асоцијалну, дезангажовану, самодоволну и самозадовољну варијанту модернизма, и разнородни изданци неорелизма, укључујући и Палавестрину *критичку књижевност*.

### 3.

Упоредо са плурализмом, у другој половини шесте и у седмој деценији нашег века јавили су се нови облици критичког интерпретирања књижевне уметности, нови критички методи и нова терминологија и

стилистика критичке прозе. Погрешно би било тврдити да су ти нови приступи књижевности једноставно увезени из англо-саксонске, француске и руске критике. Сродности у начину мишљења о књижевности резултат су сродних интелектуалних преокупација и настојања савремених критичара у различитим националним културама, израз су сродности и јединствености духа времена, према којем интелектуалци покушавају да заузму свој став, да духовно спознају и осветле историјски и друштвени тренутак у којем се налази савремено човечанство. Уз то, ти нови критички приступи имају своју подлогу у југословенској савременој литератури и култури, као и у традицији естетичке мисли и у широкој друштвеној и духовној ситуацији српског друштва. На крају, наши критичари који су прихватили те нове методе настојали су да одређене критичке моделе креативно примене на нашу савремену књижевност, да их прилагоде и нашој традицији и нашој савремености, да посебну технику тих приступа представе као нов вид критичке духовности.

Разноврсне варијанте формалистичких и структуралистичких интерпретација књижевности обједињене су у тзв. *унутрашњи ириситиуј књижевном делу*; синонимни називи за такав приступ су *иманентна анализа* и *аналитичка критика* (Св. Петровић). Руски формализам стоји на почетку таквог приступа књижевности. Сви унутрашњи приступи делу у основи су израз неких карактеристичних тенденција у развоју литературе у XX веку, али и неких општих духовних тенденција епохе. Једна од основних тежњи писаца у овом веку јесте да делом изразе саму људску потребу за стварањем литературе и модерних утопија, и да ту потребу духовно осветле и мисле као личну људску судбину. Ако уметник у XIX веку саздаје књижевно дело да би изразио било свој унутрашњи свет, било свој однос према свету објективном — према свом друштву, времену, народу — у XX веку он гради дело да би њиме изразио однос према самом стварању, према стваралачком инстинкту човековом и према људској потреби да поред света постојећег конструише један свет вербални, симболички, иреалан, утопијски. Дело више не мора да успоставља релације према објективном свету него према свету унутрашњем, *према себи самом као посебном и аутономном свешћу*. Између постојеће стварности и стварности коју гради човек својом имагинацијом успостављена је јасна граница; уметност више није израз непосредног догађања живота — она чак више и не ствара илузију догађања непосредног живота, већ пре свега дочарава стварност догађања језика и стварност изградње дела језиком и у језику. Природна реакција критике на такав однос уметника према делу јесте посматрање дела као формалне језичке структуре која има своје законитости изградње, посебну технологију настајања. Али писци који афирмишу књижевно дело као језичку стварност и као до-

гађање језика, а не као израз догађања живота и еманацију Духа преко језика, верују да је изградња језичке стварности сублимација најдубљих ритмова уметникове личне људске егзистенције, а не просто једна самосврховита интелектуална игра. Ту димензију књижевног дела формални приступи превиђају и апстрахују, иако тај егзистенцијални патхос што је уграђен у стварање дела, као формалне и објективистичке структуре, природно припада књижевном делу, исто колико и сами језички елементи и стилистичко-технички поступци преко којих се дело обзнањује као посебна, вербална стварност и као ново духовно биће.

Критичари формалисти — који су непосредан подстицај за изградњу свог метода нашли у природи авангардне уметности што је настајала између 1910. и 1925. године — на један начин поимају и представљају уметност као језичку конструкцију, а нешто умногоме различито под појмом конструкције подразумевају сами уметници. Критичари под делом као конструкцијом подразумевају један технички, технолошки процес, који се може рационално спознати и представити, готово помоћу математичких једначина и методом нацртне геометрије.

Модерни и авангардни уметници схватају такође да је суштина уметности конструкција, али они верују да је конструкција у уметности и уметност као конструкција један дубоко онтички и готово космички феномен. Експресионисти, на пример, виде да је некадашња космичка хармонија у распаду, да су се космичке силе разобручиле и да свака од њих делује независно, а да не доприноси својим дејством неком општем циљу и смислу, јединственој једноставности и једноставној јединствености и целовитости света. Ово је једна њихова слутња, визија, уствари илузија, али и културна стварност почетком века потврђује истинитост те слутње. Наиме, у тадашњој модерној култури нема више једног целовитог духа или система који прожима све различите форме духовне делатности и све дисциплине које се баве изражавањем или сазнавањем унутрашње човекове природе или објективне стварности; сад свака дисциплина тежи да открива нешто потпуно оригинално, друкчије од сазнања до којих се дошло у другим дисциплинама, и то да открива пре свега на основу специфичности форме сазнања и њене посебности према осталим облицима духовне контемплације. Сама форма духовне делатности постаје унеколико привилегована, јер покушава да из саме себе дође до спознаје или израза стварности, а није једноставно окренута спољној стварности, нити се више осећа да из света и космоса струји неки јединствен дух који прожима све појединачне форме сазнања. Пошто је постала стварно или привидно слободна од тог јединственог духа-система-идеологије, који одговара на питање о смислу човекова постојања и о његовој природи, пошто ствараоци и интелектуалци не

осећају тај свеопшти дух који прожима културне облике, они се према њима почињу да односе као према релативно независној, посебној стварности. Све то води глорификацији форме и рационалног мишљења и потискивању интуитивне контемплације у критици. У критици се сад покушава да знађе и нагласи њен појединачни, специфични дух као замена за универзалну духовност које више нема.

Са том новом ситуацијом у стварности човекова духа суочена је и уметност. Модерни покрети у уметности и настају најчешће као одговор на „аутономизацију“ (Берђајев) целовитог Духа у култури. У таквој култури уметницима изгледа немогућним стварати дела у духу реалистичке поетике, напосто зато што је сад немогућно успоставити јединство између дела и света, јер нема више свеопштег духа који је раније прожимао и дело и свет. Самим тим нема ни хармоније у свету и у космосу. Некад је уметник, мисле експресионисти, био у много захвалнијој ситуацији: он је могао да узима појединачне појаве из стварности као грађу за своје дело, и да преко тог појединачног дочара општи дух који прожима све посебно и све материјално. Сад је то немогућно остварити јер не постоји у сваком конкретном оно универзално; конкретно више не живи уклопљено у неком општем, у Једном, већ само и једино у међусобним међуодносима појединачног, међуодносима који су у сваком тренутку сасвим посебни, друкчији, и у којима као да нема ничег ни закономерног а камоли универзалног. А по својој природи уметност мора да трага за што целовитијим обухватањем света, за показивањем свеопштег духа у њему. Експресионисти налазе да је једина могућност да се то оствари у новој духовној ситуацији прихватање изгубљене хармоније као стварности коју треба изразити уметношћу. Пошто је свет нов, мора да се ствара и нова уметност. И она је именована као модерна. Модерна уметност одустаје од тога да узима грађу из живота и стварности и да у појединачном показује свеопшти дух који прожима појединачно. Она одустаје и од приказивања конкретних односа између разноврсних појединачних реалитета и процеса у стварности, на пример односа између различитих слојева и класа у друштву, јер они осећају да између конкретних реалитета у свету постоје увек јединствени, непоновљиви и ни на какву општост сводиви односи, па се према томе ни приказивањем конкретних односа никако не може доћи до Једног, до свеопштег духа. Тако је модерном уметнику остала једина могућност да покуша обухватити ту јединственост и непоновљивост односа између конкретних реалитета у свету, али у њиховој целовитости а не појединачности која покушава да се наметне као једина општост, једина истина, као догма која на лажан начин разрешава стварно одсуство свеопштости у свету тиме што једно схватање или теорију — било социјалну, било религијску,

било „неохуманистичку“ — проглашава и намеће као израз универзалног духа. Основна енергија и основна динамика која покреће савремени свет и која условљава његову материјалну и духовну појавност јесте по експресионистима Одсуство хармоније, односно непостојање свеопштег духа који прожима видљиви свет. Грађа за уметност сад не може да буде појединачно узето из света — јер у њему нема Духа, на којем се уметност једино може заснивати — већ само односи који владају између појединачног и појединачног, дакле нешто сасвим нематеријално. А то нематеријално, у свој својој непрегледној разноликости и флуидности, могућно је представити као општост једино помоћу конструкције — тако уметност постаје конструкција. Конструкција треба да надомести хармонију које више нема, и истовремено да покаже да је нема, а то је стварност новог духовног живота, нова стварност у космосу у којем се одиграва и човекова егзистенција. Модерна уметност схваћена као конструкција није према томе антиреалистичка, него једина могућна реалистичка уметност у новој стварности. Нова космичка и духовна ситуација у којој се нашло човечанство, по осећању модерниста, обухвата и сам језик као материјал којим уметник ствара дело. Нова језичка стварност неминовно онда условљава и нову уметност; пошто се променио карактер материјала, мора да се промени и изглед грађевине, па чак донекле и њена функција. Модерни уметници су, дакле, књижевно дело које је конструкција видели као један нов вид реализма, као реално сагледавање нове ситуације која је настала у космосу; конструкција је човеков егзистенцијални одговор на ту нову ситуацију, начин да се он суочи стварно са том ситуацијом, уместо да пребива у илузијама о хармонији која влада светом и о свеопштем духу који прожима све појединачно. Конструкција је истовремено и начин да човек овлада том новом ситуацијом у космосу, односно начин да се приближи силама свемира и да се одржи у њиховој непредвидљивој захукталости. Модернисти сматрају да уметност није никаква луксузна и необавезна духовна делатност већ да је израз егзистенцијалне нужде, односно човекове биолошке и духовне тежње да сачува своју егзистенцију у новим условима, односно у доживљају космоса као потенцијалног и претећег хаоса.

И у књижевности и у књижевном мишљењу у другој половини XX века призивано је духовно искуство раних симболиста и раних експресиониста. Тако се у поезици и стилу немодернизма разазнају *неосимболизам*, *неоекспресионизам* и *неоавангардизам*. У књижевности, и то не само у поезији него и у епским формама, пишу се апстрактни романи, дела неутралне темпоралности и произвољне просторности, дела чија су радња и догађање смештени не само у непознато него и у непостојеће време-пространство. Тај вид књижевности Света Лукић је, као што смо



рекли, идентификовао као социјалистички естетизам. У тумачењу и вредновању такве књижевности критичари су ослонац тражили у методама иманентне, аналитичке критике. Али ни та критика није била у стању да понуди инструментариј којим би се осветлила унутрашња духовна суштина модерних књижевних дела; уосталом, ни руски формализам није успевао да рекреира дух авангардне уметности из које је и настао тај приступ књижевности и из којег су се доцније развили разноврсни деривати.

Егзистенцијални патхос који модернисти уграђују у стварање дела као вербалне стварности, критичари формалисти апстрахују па посматрају дело као објективистички, технички реалитет. Они остају у тексту као јединој стварности. Циљ уметника је, међутим, да преко логике и метафизике језика дочара неке космичке везе и односе, да призове Дух.

Овај недостатак формализма покушао је да надомести — безуспешно — структурализам. Пробијајући се из текста, структуралист улази у нови текст, из овог у следећи, да би на крају открио да на почетку свеколиког света стоји један модел-структура, који условљава и прожима све остале структуре и форме у којима се појављују свет и цивилизација. На философском нивоу структуралисти дају оригинално решење човековом трагању за Изгубљеним јединством. Али у њиховом решењу нема патхоса и етхоса човечне егзистенције, штавише човек у њему не само да не постоји већ је и сувишан, јер структуре-моделу могу да функционишу и без њега. Само то решење, међутим, израз је јединствене егзистенцијалне драме човекове: његове потребе да изнађе свејединство света и јединство себе са светом. Иако из својих умовања искључује егзистенцијални патхос, човекову нужду да постоји и да се одржи, па самим тим и сваки етхос који се неминовно рађа из те нужде, сама структуралистичка философија је ипак једна егзистенцијална авантура.

Седамдесетих година прошлог века унутрашњи приступ књижевном делу сублимисан је у структурализам. Заступници структурализма били су хиперкритички настројени не само према свим видовима спољшњег приступа делу и према традиционалном позитивизму него и према плурализму као теорији и философији уметности; веровали су и агресивно проповедали да једино они поседују знања и инструменте којима се може спознати суштина књижевности. И поред овог агресивног ентузијазма својих апостола, структурализам није имао никакав утицај на културну политику епохе, док је његов значај за књижевну критику био привидан и привремен. Ипак, и у окриљу те оријентације могућно је дестилирати оригиналан и узбудљив начин књижевног мишљења.

Добра структуралистичка критика је специфична врста приче. Општи утисак од тог причања јесте читаочева збуњеност необично-

шћу говора и начином повезивања мисли и епизода, али истовремено и осећање блискости са логиком и људскошћу која прича. Структуралистичка прича је објективистичка, довољна самој себи; изгледа као да је није стварао човек већ чиста свест, а истовремено је потпуно лична: опис субјективног процеса доживљавања књижевних дела, дочаравање критичаревих тренутака чудесне луцидности као једног реалног људског доживљаја. Сами ти доживљаји изгледају чудним не само читаоцу структуралистичке приче већ и човеку-критичару коме се догађају, у коме живе као ток његовог конкретног људског постојања. Тако доживљај изгледа и реалним и измишљеним, и искреним и извештаченим, и стварним и ирационалним. У ствари, чудно је оно што се догађа са човеком у причању критичара структуралисте: несхватљиво је куд све иде његова мисао и шта све види његово око, куда се све промећу његов дух и душа, фасцинантан је начин постојања човека у тексту и постојање текстом самим. Структуралист доживљава и проживљава ситуацију као да је књижевни текст стварност, а његов сопствени природни живот једна у суштини имагинарна појава, фикција. Описујући литерарни поступак неког ствараоца, савремени критичар, језиком новим и необичним, описује неприродне ситуације у којима се налази човек стваралац и човек читалац у тексту, њихове чудесне доживљаје, међу којима је основни доживљај да је човекова егзистенција имагинарна и да је човекова имагинација-текст стваран, да је стварност. Кад стручно анализирајући дела говори о човеку у тексту, кад у човековом постојању у тексту открива нешто модерно и општељудско, кад говором о пишчевим, читаочевим и својим доживљајима представља нешто што је измишљено а ипак носи у себи егзистенцијални патхос, кад на неки начин експериментише собом поводом текста, кад сагледава самог себе у немогућним а ипак привлачним ситуацијама које човека пуне језом, кад дочарава своју критичку свест као једну егзистенцијалну авантуру – тад критичар структуралист превазилази безличност, објективизам и произвољност и ствара аутентичну критичку прозу. Критички текст постаје простором у којем критичар казује о човеку нове и чудне ствари, конструише егзистенцијалне ситуације и атмосферу луцидности – укратко, критичар измишља, и та је мисао привлачна баш зато што је измишљање поводом дела, а не откривање истине о њему; сам чин измишљања и стварања конструкција о човеку и о делу, конструисање самог себе кроз текст и сам текст као конструкција постају живим и чудесним, морбидним и привлачним, произвољним и прозачним. Савремени критички текст открива зачуђеност човекове природне егзистенције пред модерношћу сопствене душе, његову природну зачуђеност пред резултатима сопствене настране и заносне луцидности. Стога је тај текст потпуно личан и често написан у

првом лицу. Али то *ја* које се јавља као јунак критичарева приче није идентично не само са потписником текста него ни са било којом – не само реалном већ и замисливом – људском личношћу. То *ја* критичке приче је чиста свест, која не постоји нигде у стварности, па чак ни у књижевности; јер је лик у књижевности бар илузорно ближи стварном човеку или представама о реалности егзистенције, ближи природном, целовитом човеку, док је јунак критичке прозе – критичар – ближи чистој свести као расприрођеној егзистенцији. Та „чиста свест“ критичког текста је на посебан начин и чулна; она је прозачна, али и страсна. Читаоца критичког текста фасцинирају не идеје о делу већ критичарева душа коју открива поводом дела, а која је истовремено страсна и бешчулна, жива а саздана од саме свести; чудесно је што уопште постоји такав облик чулности и људскости какав се показује у критичком тексту. А савременом критичару стало је да читаоца убеди (јер је у томе снага и смисао његовог текста) да је баш та посебна бестрасна чулност, та непредвидива и неконтролисана луцидност, та прозачна свест, то *ја* које постоји у тексту, његово стварно, природно и грађанско *ја* – или пак да је то неко *ја* које нигде не постоји до у тексту, да је то једно самостворено *ја*, једна конструкција, измишљање егзистенције. То експериментисање са собом, снимање представе о себи као о чистој идеји или свести, то привидно и привремено идентификовање са идејом и свешћу унутар себе као природне личности, удахњује структуралистичком тексту душу приче. Тако аутентична структуралистичка књижевна критика на нов и драматичан начин разрешава однос субјект-објект, као суштински однос на којем почива критичка спознаја. Овде критичар више није субјект а дело део света-објект, већ и сама критичарева егзистенција постаје објектом критичке мисли, која се, опет, обзнањује као мета-егзистенција. Тако се критичарева егзистенција и у структуралистичкој критици, која има амбицију да буде објективна спознаја дела и да апстрахује субјект, ипак показује у критичком тексту, често видљивије но у традиционалној импресионистичкој критици. Егзистенција се у структуралистичкој критици догађа на самој ивици простора „несрећне свести“. Улазећи у текст као у стварност у којој на нов начин треба обзнанити своју егзистенцију, настањујући се у текст као у једини простор у којем се догађа његова егзистенцијална авантура, структуралист у том текстовном простору ипак дочарава просторе и ритмове времена у којем се догађа његова мисао као егзистенцијална авантура.

За разлику од формалистичког приступа, у којем целокупна мисао остаје у замршеним, али ипак прозачним (датим као једна техничка конструкција) просторима текста, структуралистички приступ, улазећи још дубље у текст као стварност, успева на крају да се пробије изван

текста у време. И ту је заложена могућност да се марксизам и структурализам приближе и прожму, што се и догодило. Настојање да се из текста изиђе у време, и да се преко текста спозна суштински дух времена, карактеристично је и за марксистичку и за структуралистичку интерпретацију књижевног дела. Разлика је, пак, у томе што марксист време које спознаје преко текста осећа као историју, а структуралист време схвата као вечност, као модел који је авременски, па самим тим и вечан. Вечност за структуралисту није, дакле, одређени квалитет догађања егзистенције, већ пре свега њено апстраховање, искључивање из збивања света и културе. Вечност се за структуралисту остварује одсуством егзистенције из света, јер је једино људска егзистенција у стању да доживи време, и да из тог доживљаја дође до појма пролазности и историје. Ако нема егзистенције, нема ни времена, а ако нема времена, онда постоји вечност у облику неког прамодела који је чиста идеја-конструкција, па према томе не садржи у себи никакву представу о времену.

**Никола Кољевић, Александар Петров и Новица Петковић** су књижевни мислиоци који су остварили високе домете у интерпретативној, аналитичкој књижевној критици. Били су свесни свих добрих могућности, али и ограничења унутрашњег приступа књижевном делу, укључујући и најбољу варијанту структурализма. Унутрашњу аналитичку критику, којој је претила опасност да се дегенерише у затворену схоластику, отворили су према модерним културолошким теоријама и тако су стваралачки надградили и преобразили културно-историјски правац у науци о књижевности, који је основни и трајан, класичан облик књижевног мишљења у српској култури; они су засновали модерну културолошку критику.

Рекли смо да је формалистичка и структуралистичка критика била не само изван него и против плурализма као књижевне идеологије и културне политике. Плурализам се, међутим, показао као трајнији и стаменији облик књижевног мишљења, као онај ток књижевног мишљења који је био способан да асимилује своје алтернативе и негације.

#### 4.

Плуралистичка теорија литературе и критике — изграђена на фону марксистичке философије — прихватила је формалистичке тековине и настојања структуралистичке философије као једну од могућности мишљења о књижевности. Одбацујући тоталитаризам једног метода и једне теорије као једино правоверне мисли о литератури, плуралисти су своју мисао отворили утицају различитих критичких школа, преузимајући из сваке оно што им се на идејном или методолошком плану

чинио подстицајним и плодноним, и проверавајући истовремено у том суочавању са другим правцима мишљења снагу и исправност сопствене теоријске оријентације. Али тиме плурализам није деградиран до еклектицизма; он је остао једна интегрална теорија литературе и критике пре свега што је имао моћи да из других естетика и књижевних теорија преузима моделе мишљења и технике анализе, и да их асимилира у сопствени духовни и идејни хоризонт, избегавајући тако опасност да сопствену идејну позицију дезинтегрише и расплине у друге философске позиције. Тако су, на пример, и формалистичка теорија књижевности и теоријска свест англо-саксонске нове критике, као и егзистенцијалистичка и структуралистичка философија, отвориле плуралистичкој критици низ нових, капиталних естетичких и теоријских проблема, које је она настојала да мисли у марксистичком духу, актуализујући интенције и конкретне идеје тих метода као нову могућност да се мисли о конкретној друштвеној и духовној стварности и о њиховој историјској перспективи. Снага плуралистичке теорије књижевности и критике добрим делом и састоји се у томе што ова теорија, полазећи од марксистичке философије, настоји да преко форми културне стварности и преко облика човековог духовног стварања у савременом тренутку спозна сам тај тренутак и да утиче на његову историјску перспективу, док и формализам и структурализам крајњим циљем својих анализа сматрају спознају форми културе ради саме спознаје, па сасвим при том искључују сваки утицај спознаје на историјску перспективу једног друштва; не видећи никакве историјске перспективе и не мислећи о њој, они одустају од било каквог друштвеног ангажовања, а ангажованост је једна од битних димензија сваке естетичке критике. Тако долази до парадокса да она критика која као свој циљ истиче објективну, унутрашњу спознају књижевне уметности са естетичких позиција, остаје у уским оквирима позитивистичког духа; не наслањајући се ни на какву ширу естетичку или философску мисао, не досеже до праве естетичке критике.

На схватању да су књижевна форма и језик књижевног дела вид комуникације са историјом као будућим садашњег друштва, или са утопијским сновима човековим као генеричким својством његовог бића, или са извесним, још јасно неубличеним и неосвешћеним ритмовима човекове психе, или са несвесним и неосвешћеним ритмовима и законитостима живота космоса, укратко облик општења са нечим што није пука производња културних форми и институција — на том схватању изградили су најбољи критичари плуралисти јасну критеријстику која им је омогућила да успоставе плодно дијалог и конструктивну дистанцу не само према структурализму, формализму, херменеутици, већ и према естетизантским тенденцијама унутар саме плуралистичке критике и,

што је још важније, према формалистичким настојањима у савременој књижевности.

**Предраг Палавестра** је био најдоследнији, најупорнији, најпреданији и најубеђенији идеолог и апологета плурализма као реалне културне политике југословенског социјалистичког друштва и као интегралне књижевнокритичке идеологије окренуте једновремено и према дубинама уметности и према широком друштвеном и историјском хоризонту. Управо су унутрашњи динамизам и отвореност плурализма омогућили да се у његовом окриљу развију нове могућности књижевног мишљења и да се остваре нови видови социјалног ангажмана књижевне мисли и њеног делотворног учешћа у креирању културне политике посткомунистичког друштва. Изграђена на фону марксистичке философије, плуралистичка идеологија књижевности, захваљујући унутрашњој динамичности и отворености, најрадикалније је довела у питање смисао и хуманистичку суштину марксизма као сопствене философске позадине. Палавестра је радосно и страсно учествовао у тој новој фази плурализма, чија је основно настојање било да се слободе које су раније обезбеђене у оазии уметности сада прошире у политичке и друштвене сфере.

**Никола Милошевић** је књижевни мислилац који је луцидно открио унутрашње антиномије марксизма и одбацио не само праксу него и идеологију комунизма осветливши тамну страну и антихумани потенцијал револуционарних идеја и идеала. Та сазнања представљала су нов вид социјалног и историјског ангажмана књижевне идеологије. И тај нов, контрареволуционаран и рестаураторски ангажман представља саставни ток плуралистичке књижевне теорије и идеологије. Освојивши нове хоризонте плурализма, Милошевић је откривао антрополошко-психолошке основе књижевности, осветљавао етичке димензије и зрачења као и гносеолошке домете књижевне уметности. Он је књижевну мисао отворио према философији, теологији и модерној културологији.

**Жарко Видовић, Ђорђе Ј. Јанић и Предраг Драгић Кијук** су критичари који су доследно и упорно у оквирима плурализма афирмисали православну теолошку књижевну мисао, и онда кад је та мисао у „социјалистичкој култури“ и савременој књижевности сматрана непожељном и потпуно маргиналном. Из теолошке перспективе ови критичари открили су не само нове смислове књижевне уметности него и нове могућности књижевног мишљења.

Осамдесетих година плурализам се као културна политика и као књижевна идеологија нашао на раскршћу са кога су водила два пута. Један је, како смо назначили, водио књижевну мисао у сусрет философији и теологији и упућивао је на трагање за новом идеологијом и новом културном политиком у друштву које је било у дубокој епохалној кризи;

тај пут тек ваља да потврди делотворност у српској култури. Други пут је књижевну мисао затварао од историјских и друштвених коловрата и суновраћивао је у унутрашње дубине, у којима је, међутим, откривала само једну велику празнину. Тзв. *постмодернизам* остварио је ову другу могућност књижевног мишљења. Српски постмодернизам је афирмисао антитрадиционалне, анационалне и неуметничке оријентације у књижевности као улог у једну конфузну, површну и помодну културну политику коју су понудили посткомунистичком друштву у транзицији; овај пут се већ показао као странпутица.

## 5.

Које су то „вредности“ које су стране духу и бићу уметности а које је постмодернизам покушао да афирмише као суштину и смисао нове књижевности?

Објективистички, формалистички и институционалан дух – то страно тело у бићу уметности, које настоји да стварање сведе на празну игру или на језичку производњу – јављали су се, и још увек се јављају, у савременој књижевности и критици у неколика основна вида. Схваћање уметности као посебне, аутономне форме човековог духа и посебног начина његове егзистенције, у једном току књижевности и критике попримило је крајње облике, па се полако од спознаје дела као посебне стварности прешло на агресивно инсистирање на његовој посебности, самосвојности и самодовољности, а празно инсистирање на посебности уметности подстакло је процес фетишизације „естетског бића“ дела, мистификацију језика и манипулацију карактером и функцијом књижевне форме. Између бића и света, између духа и живота, између егзистенције са њеном унутрашњом „етичком усмереношћу“ и друштвене стварности с њеном усмереношћу ка историји као сопственом будућем, писци су поставили форму као свет који показује тенденцију да буде остварен и схваћен као посебна стварност, изолована и од бића и од света, и од духа и од живота, и од егзистенције и од историје. Форма је схваћена као облик конструктивистичке језичке производње, као вредност довољна сама себи и као произвољна експериментална активност. Можда такво остваривање књижевне форме, такав однос према књижевном стварању, кореспондира са техницистичким духом и технолошким умом савременог света и садашњег тренутка у развоју друштва?

Књижевно стварање, међутим, у сваком времену, свој интегритет остварује не у пукој сродности са другим облицима производње или мишљења у једном времену, већ у уметничком (дакле, са становишта човекове идеалне духовности) промишљању епохалних егзистенцијал-

них стања и актуалних облика мишљења, у тематизовању њихове најдубље унутрашње суштине. Само тако литература, као и уметност уопште, може бити „горња пројекција“ духа једног времена, његова спознаја уместо пуки одраз, тј. један од многобројних облика у којем се манифестује дух времена, али се не самосазнаје у односу на људску личност. А самосазнаја духа времена према људској личности и њеним утопијским чежњама за аутентичном егзистенцијом, и ослобађање-остваривање те чежње, једина је основа хуманистичког карактера уметности, и уједно њен најдубљи смисао.

Осећање уметничког стварања као произвољне конструктивистичке делатности и приступ форми као техничкој реалији, подстакли су разноврсна експериментисања у области форме, која понекад нису имала никаква дубљег смисла до да покажу тај нов однос према уметничком стварању, однос у којем је хуманистички дух замењен објективистичким и техницистичким, произвољно конструктивистичким формама. Таква врста експериментисања није, како то представљају њени апологети, ослобађала креативни дух ни саму форму већ их је суновраћивала у себе саме, изоловала и отуђивала, пре свега од људске личности ствараоца па онда и од личности читаоца. Конструктивистички приступ књижевној форми, као облик отуђења а не стварања, омогућио је, истина, да се у форму уноси најразноврснији животни материјал, од обичних животних догађаја и појава до имагинарних или стварних докумената. Изоловани из свог природног контекста – из живота или из историје – ти животни процеси и историјски документи што се уносе и уграђују у прозну форму нису осмишљени на нов начин, логиком уметничког духа и стварања, већ логиком конструктивистичке комбинаторике и произвољне игре. На тај начин књижевно дело поприма изглед гротескне барокности. Немали део литерарних дела која су проглашена као новаторска и постмодерна немају у основи ничег заједничког са модерним стремљењима у овом веку, и пре су – и по осећању стваралачког духа, и по реализацији форме, и по својој идејној садржини – неокласицистичка и необарокна но истински модерна.

Необарок је једна од очигледних тенденција савремене српске литературе. Таква су сва она дела која у своју структуру натрпавају разноврсан, међусобно противречан материјал и у којима тај материјал није стваралачки осмишљен, већ му је једини смисао и једина сврха да доприне „раскоши“ и „чудесности“ форме, форме схваћене као процес произвољног конструисања и комбиновања. Уместо осмишљавања литерарне грађе и карактеристичних знакова времена и токова савременог живота, у необарокним делима налазимо формалистичко естетизовање животне грађе. Циљ писца необарокне оријентације није да промишља



живот процесом стваралачког транспоновања, већ да оно што види у животу учини подесним за саму књижевну форму, за прављење литературе схваћене као конструктивистичка форма. Уместо трагања за људском суштином грађе коју писац уноси у дело, необарокна проза као да прећутно прихвата деформисану веру да је смисао живота у томе да послужи писцу приликом писања књига.

Овакво осећање суштине стваралаштва и овакав приступ књижевној форми кулминирали су у апсурдној идеји да текст претходи стварности и да су стварност и сам живот у ствари један текст, а сви животни процеси само „одсјај“, сенка једног пратекста, да се догађају унутар тог пратекста чији је творац нека космичка енергија, да су сви историјски процеси просто понављање и остваривање токова садржаних у том мистички појмљеном тексту, као што и човек није биће отворене и слободне егзистенције, већ блед лик у том тексту и сенка стварне егзистенције. Ова детерминистичка схватања и философија фатализма говоре ипак о томе да и писац и критичар морају да траже излаз из безваздушног простора текста — па макар то било поново у неки текст, односно у текст схваћен као свет или у свет схваћен као текст. Тако и формалистичка критика, која настоји да ограда свој приступ књижевном делу од егзистенцијалних питања (као „ненаучних“) и да књижевно дело сведе на сам језик-текст, на крају, током своје еволуције, ипак тематизује односе између текста и стварности, и између језика и егзистенције. Јер, тежња објективизму у књижевности и у критици, настојање да се из њих искључи личност и егзистенција, и да се књижевно стварање изједначи са технологијом производње књижевне форме као једног сасвим независног реалитета у култури, уопште не решава суштинско питање односа духа и егзистенције, личности и историје, већ их просто апстрахује, заобилази.

У оквиру необарокне, постмодернистичке и техницистичке литературе развијала се и објективистичка и естетизантска критика, делимично као израз исте духовне оријентације коју имплиците афирмише постмодерни дух, а делимично као израз настојања да се афирмише управо таква литература и такав дух. Постмодернистичка књижевна критика вербално пренаглашава аутономију књижевног дела, а суштински не разумева смисао те аутономије. При том та критика преузима моделе и методе структуралистичког, формалистичког, феноменолошког и других праваца у критици, али не и философску позицију имплицитану у тим методима. Стога се постмодернистичка критика преобраћа у произвољну импресионистичку критику, упркос томе што тежи објективности и настоји да се заснује као наука или као философија. Таква критика је скуп мање или више формално логички повезаних анализа, реализованих затвореном и произвољном терминологијом и често са-

свим далеких од дела, па се и сама таква критика показује као једна независна, самодоволна интелектуалистичка конструкција. Естетизантска постмодернистичка критика подразумева да је „литерарна производња“ сама себи циљ, па с те претпоставке спознаје „технологију“ те производње. Друга могућност естетизантске критике јесте да на основама лоше схваћене аутономије уметности израђује произвољне, „чисте“ естетичке критеријуме, који су уски, који не садрже у себи никакав дубљи дух нити подразумевају стварни ангажман у друштву и историји, већ су засновани на правилима која тобоже морају да важе за технологију производње сваког уметничког дела. С тих догматских позиција естетизантна критика разматра колико је једно дело вредно, колико је значајно или неуспело. Али, како то увиђају не само критичари и писци већ и читаоци, естетизантска критика на исти начин говори и о једним и о другим делима, и из ње није могућно сазнати зашто је једно дело вредно а друго лоше, већ само да је једно дело инвентивно конструисано а друго да је традиционалистичко по форми и духу. Пошто се суштина дела не своди на његову конструкцију, на процес уобличавања грађе и на односе који су успостављени између постојећих елемената текста, то естетизантска постмодерна критика у ствари заобилази суштинско питање критичке интерпретације дела, питање његове вредности, чак и онда кад на основу уских формалистичких и догматских критеријума формално изриче вредносни суд. Јер, критички суд какав је „добро дело“, садржи у себи и етички став а не само суд о производној технологији дела, као што се, с друге стране, сваким естетичким расуђивањем успоставља један однос према човеку и према егзистенцији, дакле успоставља се етички однос. Само изрицање судова о делу није празна интелектуалистичка активност, већ је егзистенцијално збивање, те тиме и морални чин. Јер критика је један од начина догађања критичарева личне егзистенције и један од могућних односа према делу као облику пишчеве егзистенције, па према томе и однос према личности, сопственој и пишевој. Сваки облик критичког расуђивања у којем није садржан и критичарев динамичан, људски сложен и егзистенцијално напет етхос, неминовно се деградира до догматске свести – свеједно да ли је таква критика заснована на прихватању одређених философских или социјалних идеја као несумњивих вредности, или пак на глорификовању „естетичких критеријума“. И док је догматизам заснован на подређивању уметности идеологији у критици педесетих година XX века радикално критикован и одбачен као реакционарна друштвена идеологија, а не само као неплодна естетичка свест, догматизам заснован на формализму није ни темељито преиспитан ни тачно оцењен као облик објективистичке и безличне свести, стране свакој уметности.

Привидно је парадоксално што се естетизантна индивидуалистичка критика афирмише управо на делима која инсистирају на индивидуализму и субјективизму као основној грађи и поруци књижевног дела. У ствари, постмодернистички објективизам и хипериндивидуализам у књижевности и критици представљају два вида неослобођености или друштвене и егзистенцијалне угрожености личности. Један део књижевних дела настајалих у окриљу постмодернизма не осветљава и не промишља на књижеван начин (дакле, са становишта естетског, које је облик најпунује и најрадикалније самосвести, етхоса личности) човекову историјску ситуацију, већ је прост резултат и израз те ситуације; таква дела написана су из осећања угрожености човекове личности друштвом, природом и историјом, и у основи нису у стању да ту ситуацију уметнички самоосвесте, критикују и превазиђу отварањем нових простора у којима се потврђује апсолутни значај и вредност људске личности. На нивоу самог књижевног текста, та ситуација у којој је личност деградирана, расута, „децентрирана“, показује се и разоткрива у очигледној дисхармонији између садржине и форме књижевног дела. Садржина грађа тих књижевних дела најчешће је сасвим лична или псеудолична, мемоарска, фиктивно документарна или произвољно измишљена. Форма пак мора да буде инвентивна, атипична.

Атипично као основу литерарног процеса прихватила је прво поетика модерне прозе која се јављала крајем XIX и почетком XX века као природна еволуција реалистичке прозе, а не само као реакција на реалистичку поезију. Већ тада, проза је почела да трага за јунаком потпуно индивидуалним и да у њему открива дубинске токове индивидуалне егзистенције који нису у складу са представама о човеку садржаним у идеологији једног друштва као у колективној философији живљења, у којој су имплицирани и одговори на питања о суштини човекове природе и о смислу његовога трајања на земљи и у друштву. Откривање нових човекових унутрашњих простора значајно је допринело победи грађанског индивидуализма над канонизованим колективистичким патријархалним духом; те су — иако привидно мање „социјална“ но реалистичка дела — модерна прозна настојања почетком XX века дубоко кореспондирала са историјским духом и културном самосвешћу ондашњег друштва.

Савремена проза у својој поезици такође полази од представе да литерарни јунак мора да буде необичан, оригиналан, што личнији. Али, данас, у добром делу нове прозе такав јунак није облик и израз кореспонденције уметности са историјом, а не успева ни да буде знак одсуства те кореспонденције, нити да сугерише идеју да данашње време нема историјске перспективе. Данашњи писац свесно гради „отворено“

дело; он не жели да заокружи животопис свога јунака, нити да поводом јунаковог живота дочара шире социјалне, историјске и егзистенцијалне комплексе. Његов је циљ просто да „оживи“ једну егзистенцију, да преко језика јунака покаже унутрашње ритмове његовог постојања, да га учини постојећим језиком и у језику, а не да га осмисли. Да ли тиме писац показује да човеково постојање и стварање егзистенције језиком имају смисла сами по себи и да се ситни јунакови доживљаји не интегришу ни у какав виши смисао већ просто показују да јунак Јесте и да у том Јесте живи и смисао његова постојања? Да ли савремени писац афирмише тако један нови хуманизам и ослобађа постојање као догађање егзистенције од тираније смисла као окамењене идеологизоване представе о људској природи и о смислу човекова постајања? Да ли савремени аутор настоји да између себе и свог јунака изгради демократске односе пуне равноправности, односе у којима аутор не зна нешто више и нешто друго од онога што о себи зна сам јунак, и у којима јунак није осуђен на постојање а аутор привилегован као дух који зна виши смисао јунаковог постојања, смисао који јунаку осуђеном на литерарно, односно фиктивно животно и непотпуно духовно постојање, није доступан? Садржина многих књижевних дела писаца који се декларишу или које критичари етикетирају као постмодернисте наводи на потврдан одговор на ова питања. Али кад се та садржина и поруке садржане у напред постављеним питањима посматрају у односу на форму у којој су представљене књижевним делима и, нарочито, у контексту карактеристичних тенденција у духу времена, онда се нови хуманизам и виши облик демократије, коју заговара савремени писац, показују као један неостварен идеал и као духовна странпутица.

Наглашено индивидуално, оно сасвим лично као садржина савремених књижевних дела, може тако у нашем времену да се покаже као облик потпуне самоће, оне самоће која индиректно негира сваки прави индивидуализам; тако индивидуализам није никакав облик пуноће личности, већ, напротив, облик празнине, неверовања у људску личност и у самог себе, а наглашавање своје посебности и оригиналности или несводивости личног животног искуства на општије људско искуство говори о човековој немоћи да се идентификује са неком општом колективном философијом живљења. И онда кад у постмодерном књижевном делу срећемо јунака који потресно, брутално искрено или самоиронично прича повест свога живота, или само одређене своје просуте и растрзане животне доживљаје, ми као читаоци нисмо у стању да се идентификујемо с њим. Не зато што је такав јунак сувише личан, већ што је сувише усамљен, и што је читаоцу јасно стављено до знања да је то један фиктиван, литераран јунак, чије је опонашање немогућно у стварности, и који

и сам свој идентитет и посебност гради на свести и на настојању да не може и да неће ни с чим да се идентификује и ни на шта да се сведе. Ако је атипичан јунак с почетка века имплиците комуницирао са патријархалним духом и патријархалним представама о човеку, о личности и о животу, модеран атипичан јунак комуницира са сазнањем о немогућности било какве комуникације-разумевања у животу. Међутим, проблем је у томе што је и то сазнање о немогућности разумевања не само међу људима већ и о немогућности разумевања сопствене егзистенције, део сасвим личног искуства литерарног јунака, искуства које он не може да дели са читаоцем. Једини духовни подстицај који може да добије читалац од јунака усамљеника јесте да и он сам свој живот исприча у духу јунакове приче. У стварности, тај подстицај читалац не реализује. Прво, што свој живот не доживљава као што јунак доживљава свој, то јест што се, ипак, нада – а нада је један целовит поглед на живот, за разлику од јунаковог живота, парцијализованог на појединачне догађаје и доживљаје који се не укоренењују ни у какву целину. Друго, стога што било какав говор има смисла и може да се реализује само на основи ћутања; само људи који ћуте о заједничкој ствари, који заједно ћуте, могу међусобно да разговарају. Тако да јунак не наводи читаоца на говор, већ на ћутање о свом животу. Треће, сам дух у којем јунак говори свој живот у литерарном делу је институционализован, деградиран и профанисан, тако да изискује нов, радикално друкчији говор од оног који је реализован у делу, друкчије облике испољавања личнога живота и духовнији-целовитији однос према сопственом животу од оног који заступа литерарни јунак. Овакав резервисан иако не и одбојан однос читаоца према постмодерном књижевном делу вероватно израста из антиномије између форме и садржине постмодерног дела.

Противуречност између садржине и форме манифестује се првенствено у начину на који писац литерарно транспонује животну грађу, односно у несагласности између карактера животне грађе и духовности садржане у облику уметничке транспозиције. Животна грађа у већини постмодерних дела је сасвим лична, често измишљена, свагда индивидуална – усамљеничка егзистенција је основни облик постојања који писац покушава да уметнички осмисли. Али сам процес уметничког осмишљавања такве животне грађе није више у стању да дочара „горњу пројекцију“ живота непосредног, друштвеног и историјског, нити више може да васкрсава „више идеале“ људског постојања. С друге стране, процес обликовања животне грађе у постмодерној књижевности не успева да у потпуности еманципује људску егзистенцију од смисла и идеала и да сугерише њену самодовољност.

Готово сва духовна настојања у нашем веку у основи се свODE на афирмацију разноврсности животних облика и догађања егзистенције као врхунске вредности која има смисла сама по себи и сама за себе, и која не може да се своди на један животни облик, нити на једну идеологију која би представљала имплицитну философију живота, на ону идеологију која би одговарала на питање о смислу људског постојања и о дужностима човековим према самом себи, према времену, друштву и историји. Али парадоксално је да XX век, и поред тога што одриче једну свеобухватну идеологију, и што уместо ње афирмише живот као врхунску вредност, ипак трага управо за том једном, свеобухватном идеологијом или философијом – и налази је повремено било у формирању нових утопија, било у усвајању различитих деривата источњачке философије, било у усвајању марксизма као владајуће философије и идеологије нашег времена. Техника и технологија јављају се у извесном смислу такође у позицији те универзалне животне философије. И у књижевности, као и у осталим уметностима, таква ситуација нашла је свој одраз – али не и своје хуманистичко и критичко осмишљење. Напротив, чини се као да је и афирмација литерарне идеологије, као посебног облика животне философије, такође резултат тих противречних тенденција: с једне стране, настојања да се афирмише богатство појединачних егзистенцијалних манифестација и догађања, а с друге стране настојање да се сама техника изградње дела уздигне на ниво једне универзалне, не само литерарне већ и животне вредности.

Последица те антиномије јесте антиномичан однос између садржине и форме савременог прозног књижевног дела. Најчешће је садржина већине нових дела човек појединац, његове животне сензације, његов доживљај сопствене егзистенције – коју јунак не доживљава као судбину, дакле, као један целовит и заокружен свет, већ пре свега као један низ неповезаних, међусобно независних доживљаја и догађаја у животу, у ком не владају никакве узрочно-последичне везе, нити било какви односи који имају неку животну логику. Овакав приступ животу и личности у савременој прози дао је нових спознаја о човековој природи, о људском живљењу и о друштвеном, историјском и космичком простору у којима се та егзистенција догађа. Али, ти ишчашени увиди нису истовремено и једна нова и универзална животна философија, па чак ни једна целовита литерарна идеологија. Смисао приказивања растрзаности људске егзистенције у савременим делима не своди се на сугестију да је људско постојање разбијено у низ неповезаних догађаја и доживљаја, нити је у томе да се приказивањем таквог карактера људске егзистенције представи сама та егзистенција као врхунски и једини смисао живљења, ни у томе да писац покаже како његов јунак, односно људска личност,

тешко, чак никако, схвата смисао свога живљења – нити, пак, писац таквом доживљају смисла људскога живљења супротставља неко своје, дубље и истинитије животно и филозофско осећање иако писац не дели са својим јунаком његову животну философију.

И према животу свог јунака, и према свом јунаку као личности, исто као и према себи као личности и према свом сопственом животу, писац се односи као према грађи за једно литерарно дело. Смисао живота — сопственог колико и туђег — у томе је да се он опише, да послужи за изградњу књижевног дела, за производњу једне литерарне творевине? Сва животна грађа за књижевно дело, свеколика раскош и чудесност животних догађања што их налазимо у постмодерном прозном делу, подређена је у ствари литерарном делу као једној техничкој конструкцији; и што је животна грађа у једном делу раскошнија, то јест што показује живот чудеснијим, несхватљивијим, утолико је форма-конструкција — парадоксално — рационалнија, прозирнија и сличнија неком општем технолошком процесу, а даља од егзистенцијалног догађања-процеса. Тако у савременом прозном делу у први план значења и смисла дела избија сам процес обликовања грађе, технологија производње дела, док је целокупно догађање људскога живота само материјал-сировина у том технолошком процесу.

Природан пратилац овакве књижевности јесте књижевна критика која се своди на настојање да проучи и разјасни технологију производње дела, његове саставне елементе, њихове међусобне односе и значења која из њих произлазе. Међутим, основно питање на које мора да одговори књижевни критичар поводом оваквих дела није: како је дело направљено, већ: да ли техника обликовања може да литерарно осмисли људски живот, откуд проистиче и шта о времену и историји, као и о друштву и човеку, говори та потреба да се форма-техника обликовања надреди животним садржинама и прогласи одговором на човеково трагање за смислом свога и општега живљења. Не условљавала ли ту фетишистичку глорификацију форме-технике дух нашег времена? Техника је првенствено феномен организацијског духа — а XX век је можда век организације, као што је XIX столеће време идеологије, или средњовековље време религије? Ако је техника-организацијски дух основни ток духа нашег времена, да ли књижевност треба собом да манифестује тај дух, да буде његов одраз — или мора да ту ситуацију промисли и осмисли из првородне духовности личности? Каква је основна људска ситуација човекова у таквом времену и у таквој историјској ситуацији? Да ли, како и колико људски живот, његов етхос, егзистенцијални патхос и духовност губе повлаштен положај у друштву и у историји, у простору у којем се догађа људска егзистенција, и да ли личност бива подређена

потреби да се тај простор рационално уреди, конструише; да ли се живот потчињава самим формама организовања живота? Да ли се у тим формама организовања живота губи значај индивидуалнога живљења и смисао свих појединачних манифестација људског постојања? Да ли је инсистирање управо на том усамљеничком и индивидуалистичком јунаковом доживљају сопственог живљења реакција на духовну ситуацију у којој индивидуално све више постаје безначајним и бесмисленим? Колико је глорификовање индивидуалнога живљења и његове независности од општих токова друштвенога, историјског и најшире узетог људског постојања начин обесмишљавања индивидуалног живљења, а колико је одбрана његовога смисла – односно, да ли јунак у књижевном делу разоткрива свој лични живот као низ неповезаних догађаја и доживљаја стога што верује у њихов независан смисао и у пуноћу постојања, или стога што није у стању да осети повезаност личнога живота са неким општијим животом, стога што осећа празнину личнога постојања из које трага за утапањем свог индивидуалнога живота у неки шири духовни ток, или у веру која осмишљава лично постојање. Колико је егзистенцијалног очаја у радости индивидуалнога постојања, и колико је радости-осећања слободе од смисла и вере у том очају индивидуалистичког постојања? На крају, шта о суштини догађања егзистенције говори настојање савремених писаца да техником обликовања животне грађе осмисле не само животни материјал који литерарно транспонују већ и сам живот, само људско постојање? Може ли само организационо начело животне грађе да представља „горњу пројекцију“ живљења, и да ли је у самој технологији настајања књижевнога дела садржан и један егзистенцијалан патхос, да ли се у њој изражавају основни ритмови човековог личног постојања у савременом свету? Колико човек данас може да верује у неку вишу смисленост технолошког-организацијског духа као у сопствено будуће, као у будуће сопствене личности и будуће друштва у којем живи? И да ли је та вера у организацијско као ванлично и неиндивидуално, у организацијско као једну манифестацију духа технике и технологије, реална вера у човеково будуће, или је прост израз човековог непристајања, немоћи да пристане на бесмисао и безначајност личног постојања, па из те немоћи почиње да гаји фиктивне наде у будућност, или почиње да фиктивно и испразно верује у неки виши смисао организацијског духа, у технику, науку и технологију? Је ли вера у историју, као и вера у технику, израз човекове потребе за вером, или је та вера у историју облик манипулације људског незадовољства реалном егзистенцијом у садашњости, односно један фиктиван начин разрешавања дубљих противречности у друштву и у животу садашњег тренутка?



Писац постмодерниста не изражава свој егзистенцијални напон кроз одређену литерарну форму, већ у форми-технологији производње текста тек трага за собом, за својом људском судбином, за етхосом свог духа и патхосом свог постојања. Такво трагање се завршава у култу инвентивне форме.

Критика која је служила култу иновације у форми губила је додир са широм културном идеологијом епохе због тога што је избегавала питања о смислу и вредности књижевног дела. Иновација је подразумевана као самодовољан смисао и вредност. Таква критика је прекинула духовно делотворну комуникацију и са писцима и са читаоцима, постала је самосврховита, празна и затворена у сопствену реторику и технику књижевног мишљења. Естетизантна критика је покушавала да афирмише и наметне первертиран систем вредности као могућну основу нове културне политике у разореном комунистичком друштву.

Постмодернистичка књижевна критика у српској књижевности често не разликује оно што је инвентивно од онога што је оригинално, и оно што је експериментално од онога што је зрело и довршено. Репресивном комунистичком колективизму у распадању ти критичари као алтернативу нудили су хировит индивидуализам, „крајњој смисаоној интенцији дела“ противстављали су хињено уживање у догађању текста, егзистенцијални патхос књижевности прогласили су „великом причом“ којој је у новом добу одзвонило и коју смењује слободна игра и радост читања. Оваква произвољна алтернатива дотада владајућој културној идеологији сублимисаној у критичком плурализму била је уједно и алтернатива новој етапи плурализма, започетој осамдесетих година. У тој фази плурализам се сублимисао у напоре да се књижевност која је дотад представљала само малу оазу духовне слободе сада демократизује, да постане глас и савест просвећене критичке интелигенције која радикално раскида са комунистичком идеологијом и која покушава да реафирмише вредности класичне и модерне грађанске културе. Књижевна дела која су настајала као израз тих нових историјских тежњи српског народа постмодернистичка естетизантна критика је одбацивала као традиционалистичка, тобож превазиђена, идеологизована, политизована, популистичка уместо да буду елитистичка као она која пишу постмодернисти. Тако је естетизантна критика последње две деценије века била, свесно или случајно, привидно опозициони савезник оних политичких снага које су у комунистичкој партији до краја браниле „чистоту“ револуционарних идеала и исповедале веру у трајност и истинитост комунистичке идеологије и комунистичке митоманије.

**Александар Јерков** је више но ико од критичара покушавао да конституише широку традицију постмодернизма у српској култури,

али за разлику од привремених и помодних следбеника и афирматора постмодернизма он никад није заобилазио питања о егзистенцијалном смислу, културном значењу, историјском значају и вредности књижевних дела која је настојао да афирмише и постави на пиједестал нових стваралачких узора. Постмодерна књижевност није утолила његову жеђ и жудњу за Смислом и његову веру да књижевност може и треба да утиче на духовна и културна кретања у времену, да буде етички и егзистенцијални коректив историјског и друштвеног хаоса, односно да постане темељ здраве културне политике у транзиционом друштву. Овакве жудње и уверења иманентне су аутентичној књижевној мисли у епоси неомодерне књижевности, која је на крају интегрисала у себе и неоавангардизам и постмодернизам као сопствене странпутице и искушења. **Михајло Пантић** је такође успео да изиђе из сужених оквира постмодернизма и да реализује иманентне тежње књижевног мишљења.

## 6.

На основу напред скицираних књижевних и културно-политичких струјања у у српском друштву у другој половини прошлога столећа, могућно је дати директне одговоре на питања постављена у уводном делу овог текста.

Културна политика није само подразумевани контекст и спољни друштвени оквир у којем настаје књижевна критика него је њен природан, легитиман, иманентан садржај.

Књижевна критика је „горња пројекција“, контемплација актуалне културне политике, али једновремено она је и њен активан чинилац и непосредан протагониста. Културна политика српског друштва у другој половини XX века била је утемељена у марксистичкој философији и идеологији. Књижевна мисао која се развијала у духу марксистичке философије настојала је и успевала да превазиђе марксизам као обавезујућу идеолошку догму а да га прихвати као могућност да се у уметности исказе аутентична, првородна људска жудња за слободом и као позив за духовним превазилажењем реалних историјских и друштвених ситуација. У оквиру овако прихваћеног марксизма књижевна критика је развила представу о томе да је књижевност аутономна друштвено-културна активност и аутохтона, универзална човекова духовна делатност. Тако је књижевност могла да добије статус оазе у којој је негована и развијана духовна слобода у тоталитарном комунистичком друштву. Другим речима, књижевна критика је формулисала једну идеалистичку, хуманистичку, универзалну антрополошку интерпретацију марксистичке философије, интерпретацију која је била опозиција репресивној

примени марксизма какву је практиковала комунистичка олигархија. Стваралачка примена и интерпретација марксизма каква је практикована у књижевној критици била је, у почетку прикривено а потом отворено, противстављена владајућој комунистичкој идеологији. Књижевна мисао је артикулисала алтернативе владајућој марксистичкој културној политици и тако је динамизовала духовне процесе и отворила духовни хоризонт епохе према новим културним политикама.

У последњој деценији прошлог века артикулисане су две нове културне политике у српском друштву. У окриљу тзв. постмодернизма назначена је културна политика која се темељи на магловитом и бесадржајном универзализму, на обездуховљеном и пустошном глобализму који разара културне и националне самобитности а на месту изворних идентитета устоличује тзв. хибридне идентитете, једине пожељне и коректне у новом свету. Књижевна мисао која се враћала класичној филозофији и отварала према теологији наговестила је културну политику у чијем је темељу модерни традиционализам, трезвен национализам и нови конзервативизам. Будући да су ове две културне политике противстављене једна другој, пошто међу њима нема прожимања, како ни на једној страни нема воље да се у тим културним политикама изнађу заједнички садржаји и јединствено језгро, то је српско друштво у првој деценији овога столећа остало без јединствене културне идеологије и магистралне културне политике. Почетком прошлог века културна идеологија је усмеравала државотворну идеологију; почетком овог столећа државотворна идеологија је остала без подршке и без утицаја културне политике коју је ваљало да формулише учени слој народа. Због тога и државотворна и културна идеологија српског друштва данас тумарају кроз лавиринте и жустро табанају по странпутицама, тражећи излаз на прави пут у садашњости и будућности.

Milan Radulović

SERBIAN LITERARY CRITICISM AND CULTURAL POLITICS OF THE SECOND  
HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Summary

The paper focuses on the basic premises of cultural politics of Serbian society in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Cultural politics is represented as an implied social context within which literary criticism was developed, and it has been proved that autonomous literary thought influenced formulation of cultural politics in communist society.

## РЕГИСТАР ИМЕНА

### А

Аврамовић, Марко 272  
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 288  
Албахари, Давид 461, 472, 502–503  
Алексејев, Михаил Павлович (Михаил Павлович Алексеєв) 426  
Алексић, Драган 63, 168, 346  
Алемпијевић, Милен 502  
Алечковић, Мира 171  
Алигијери, Данте (Dante Alighieri) 143, 191, 294  
Амадеус, Рамбо 367  
Анастасијевић, Ксенија 408  
Андрејевић, Даница 414–415  
Андрић, Иво 28, 62–63, 70–71, 173, 217, 220–232, 234, 291, 295, 307–308, 346–347, 399, 494, 503  
Аранитовић, Добрило 41  
Аристотел (Αριστοτέλης) 59, 65, 157, 209  
Арон, Данијел (Daniel Aaron) 168  
Арсенић, Владимир 501  
Астуријас, Мигел Анхел (Miguel Angel Asturias) 441  
Атанацковић, Богољуб 158  
Ауербах, Ерих (Erich Auerbach) 489–490  
Ахмад, Ејдис (Ejdis Ahmad) 488, 490  
Ахмедагић, Јасмина 317, 323–327  
Аћин, Јовица 340  
Ашић, Тијана 501

### Б

Баба, Хоми (Homi Bhabha) 362, 364, 366  
Бабовић, Милосав 423  
Бадју, Ален (Alain Badiou) 182, 201  
Бајар, Жан Пјер (Jean-Pierre Bajar) 227  
Бал, Хуго (Hugo Ball) 439  
Балашов, Николај Иванович (Николай Иванович Балашов) 425,  
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 157  
Бановић, Страхина 79  
Барац, Антун 299–300  
Барбиери, Вељко 471  
Барт, Ролан (Roland Gérard Barthes) 81, 143, 148, 150, 209, 224, 340, 473  
Барт, Џон (John Simmons Barth) 482  
Бартелми, Доналд (Donald Barthelme) 463, 482  
Басара, Светислав 455–456, 461, 468  
Батлер, Џудит (Judith Butler) 75, 83–84  
Батос, Славица 185  
Баумгартнер, Феликс (Felix Baumgartner) 356  
Бахтин, Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 360, 395  
Башлар, Гастон (Gaston Baslar) 232, 340  
Бекон, Френсис (Francis Bacon) 33  
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 71  
Берлин, Исаја (Isaiah Berlin) 41  
Берн, Жан (Jean Berne) 442  
Бебит, Ирвинг (Babbit Irving) 167

- Бенјамин, Валтер Бендикс Шонфлис (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 373, 381  
 Берк, Кенет (Keneth Burke) 168, 277, 280  
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 41  
 Бећковић, Матија 241, 289, 292, 373, 378–379  
 Бешевић, Стеван П. 390  
 Блашковић, Ласло 502  
 Блекмур, Ричард Палмер П. (Richard Palmer Blackmur) 277  
 Блум, Харолд (Harold Bloom) 97, 489  
 Боало, Никола (Nicolas Boileau) 117, 156  
 Богдановић, Милан 51–52, 116, 155–156, 161, 167–168, 218, 346  
 Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 38, 143, 155, 157, 263, 272, 396, 404  
 Божовић, Григорије 398  
 Бојић, Милутин 52, 139–140, 384, 397–401, 404, 406, 414  
 Бонтемпели, Масимо (Massimo Bontempelli) 443, 446  
 Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges) 243, 364, 443–444, 446, 458–459, 467, 473–477  
 Бош, Хијеронимус (Hieronymus Bosch) 212  
 Брајовић, Тихомир 480  
 Братић, Радослав 249, 255  
 Бретон, Андре (André Breton) 147  
 Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 243  
 Броз, Јосип Тито 422, 470  
 Бронте, сестре (Емили и Шарлота) (Charlotte Brontë, Emily Brontë) 69  
 Бркић, Светозар 423  
 Брукс, Клинт (Cleanth Brooks) 277  
 Брунер, Константин (Constantin Brunner) 71  
 Будимир, Милан 30  
 Будисављевић, Милан 17, 398–399  
 Бујас, М. 30  
 Булатовић, Миодраг 173, 241  
 Булаховскаја, Јулија (Юлия Булаховская) 423, 426  
 Буњуел, Луис Портолес (Luis Buñuel Portolés) 212  
 Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 23  
 Бут, Вејн (Wayne Clayson Booth) 244
- В**
- Вагнер, Вилхелм Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 96, 204  
 Вајнингер, Ото (Otto Weininger) 71  
 Вајтхед, Алфред Норт (Alfred North Whitehead) 289  
 Валери, Пол (Paul Valéry) 62, 231, 270  
 Васиљев, Душан 139  
 Васић, Владимир 113–114  
 Васић, Драгиша 77, 87, 241, 347  
 Вебер, Макс (Maximilian Carl Emil Weber) 340  
 Ведина, В. (В. Ведина) 423  
 Вејн, Пол (Paul Veyne) 353–354  
 Вејсгербер, Џон (Jean Weisgerber) 442  
 Велек, Рене (René Wellek) 50, 163, 166, 290  
 Великић, Драган 502–503  
 Велимировић, владика Николај 408–410  
 Величковић, Ненад 68  
 Велмар Јанковић, Светлана 10, 18–19, 27–28  
 Велш, Волфганг (Wolfgang Wels) 396  
 Вервес, Григориј Давидович (Григорій Давидович Вервес) 423, 426, 428–429  
 Вивас, Елизе (Eliseo Vivas) 287  
 Видаковић, Милован 158, 397  
 Видаковић, Милош 52  
 Видовић, Жарко 526  
 Вилсон, Едмунд (Edmund Wilson) 167–168  
 Вимзет, Виљем (William Kurtz Wimsatt) 277, 280–281  
 Винавер, Станислав 17–18, 22–23, 25, 27, 30, 35–36, 70, 127, 137–138,

- 149, 167, 172, 177, 270, 346, 391,  
393, 399, 410–411
- Винтерс, Ајвор (Vinters Yvor) 277
- Висковић, Велимир 457, 471
- Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Josef  
Johann Wittgenstein) 477
- Витман, Волт (Walt Whitman) 391
- Витошевић, Драгиша 169, 387–394,  
397, 412
- Владушић, Слободан 82, 495
- Војвода Пријезда 79
- Волф, Криста (Christa Wolf) 503
- Ворен, Остин (Robinson Austin War-  
ren) 163, 290
- Ворен, Роберт Пен (Robert Penn War-  
ren) 277, 280
- Вранички, Предраг 42
- Вујић, Владимир 408
- Вукадиновић, Божа 338–340, 356
- Вукић, Ана 301
- Вукићевић, Илија 397
- Вуковић, Владета 389, 401, 417
- Вуковић, Ђорђије 24–25, 31, 133, 232,  
331, 338, 340
- Вуковић, Миодраг 472
- Вуковић, Надежда 41
- Вукојевић, Никола 399
- Вулегић, Витомир 301–302, 309, 314, 423
- Вуловић, Светислав 156, 158, 160
- Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 69,  
71, 73
- Вученов, Димитрије 397
- Вучковић, Радован 10, 53, 63, 414
- Вучковић, Тихомир 360, 370
- Вучо, Вук 173
- Г**
- Гавриловић, Андра 397
- Гавриловић, Зоран 63, 153–179, 387,  
396, 399–400, 403, 413, 509
- Гарднер, Хелена (Helen Louise Gard-  
ner) 289
- Гароња Радованац, Славица 80
- Гаталица, Александар 502–503
- Гатари, Феликс (Félix Guattari) 360
- Гаћански, Иван 19
- Гаћиновић, Владимир 52
- Гвардини, Романо (Romano Guardini)  
185–188
- Гвозден, Владимир 35, 42, 482, 502
- Гете, Јохан Волфганг фон (Johann  
Wolfgang von Goethe) 39, 94
- Гијо, Жан Мари (Guyau Jean-Marie)  
159
- Гикић, Радмила 19
- Гилберт, Кетрин Еврет (Katharine Eve-  
rett Gilbert) 57
- Глигорић, Велибор 63, 140, 167, 404–  
406, 413
- Глигорић, Димитрије Сокољанин 390
- Глишић, Милован 347
- Гловињски, Михал (Michał Głowiński)  
480
- Глоц, Петер (Peter Glock) 498
- Глушчевић, Зоран 229, 340
- Голдман, Лисјен (Lucien Goldmann)  
163, 389–390
- Голсворди, Џон (John Galsworthy) 58
- Гончар, Олес Терентијович (Олесъ Те-  
рентіјович Гончар) 432
- Гончаров, Иван Александрович (Иван  
Александрович Гончаров) 212
- Горбаев, Гинтер (Ginter Gorbaev) 501
- Гордић Петковић, Владислава 10
- Горки, Максим (Максим Горький  
[Алексей Максимович Пешков])  
243
- Готје, Теофил (Pierre Jules Theophile-  
-Gautier) 37
- Гремас, Жилијен (Al girdas Julien Grei-  
mas) 340
- Григорјев, Виктор Петрович (Виктор  
Петрович Григорьев) 425
- Гринберг, Клемент (Clement Green-  
berg) 101
- Гришуњин, Андреј Леопольдович (Ан-  
дрей Леопольдович Гришунин)  
425

- Грујић, Марија 321  
 Грујић, Тамара 394, 414  
 Грант, Аллен (Allen Grant) 159  
 Грчић, Јован Миленко 97, 113–115, 175
- Д**  
 Давид, Филип 173, 241, 344, 468  
 Давичо, Оскар 173  
 Даисне, Јохан (Johan Daisne [Herman Thiery]) 442  
 Дамјанов, Сава 351–371, 455–457, 460–464, 468, 481–482  
 Данило II (Пећи), архиепископ 123, 124  
 Данило III, патријарх 123  
 Данолић, Милован 286, 289, 373, 378  
 Дединац, Милан 141, 146, 346  
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 183, 206, 214, 360, 368  
 Делић, Јован 142, 150, 375, 387, 396, 403–404  
 Деретић, Јован 313, 387, 395, 417  
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 374  
 Десница, Владан 56, 173  
 Деспић, Ђорђе 273  
 Де Сад, Донатјен Алфонс Франсоа маркиз (Donatien Alphonse François – Marquis de Sade) 359–360  
 Дзијуба, Иван Михайлович (Иван Михайлович Дзюба) 432  
 Дикинсон, Емили (Emily Elizabeth Dickinson) 69  
 Димитријевић, Јелена 77  
 Дирлик, Ариф (Arif Dirlik) 487  
 Дјуи, Џон (John Dewey) 26  
 Дојчиновић Нешић, Биљана 72, 74, 89  
 Домановић, Радоје М. 159, 161, 310–311  
 Доментијан (Хиландарац) 122–123  
 Донадини, Улдерико 103  
 Донат, Бранимир 471  
 Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 183, 207, 210, 212, 243, 294  
 Дошен, Огист (Ogist Dawson) 390  
 Драгић, Предраг Кијук 526
- Драинац, Раде 63, 167, 171, 262, 274, 346–347  
 Драјфус, Хјуберт Ледерер (Hubert Lederer Dreyfus) 477  
 Дрча, Марко 20  
 Дубровски, Серж (Serge Doubrovsky) 50, 163  
 Дучић, Јован 52, 94, 99, 106–107, 113, 118, 120, 169–170, 175, 177, 241, 373, 378–379, 388, 391, 394–395, 397, 399–407, 413–414, 417
- Ђ**  
 Ђилас, Милован 172  
 Ђого, Гојко 470  
 Ђорђевић, Бојан 10  
 Ђорђевић, Душан Милеуснић 185  
 Ђорђевић, Јелена 365  
 Ђорђевић, Милош 10  
 Ђорђић, Стојан 10  
 Ђукић, Душан С. 399  
 Ђурић, Војислав 30, 403, 427  
 Ђурић, Дубравка 72  
 Ђурић, Милош 408, 413  
 Ђурић Пауновић, Ивана 73–75
- Е**  
 Егерић, Мирослав 10, 55, 297–316  
 Еко, Умберто (Umberto Eco) 58  
 Елијаде, Мирче (Mircea Eliade) 227  
 Елијар, Пол (Paul Éluard) 138  
 Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 143, 166–167, 219, 259, 262–263, 265, 270–274, 277–278, 280, 289, 292, 364, 489  
 Емпедокле (Ἐμπεδοκλῆς) 31–32  
 Емпсон, Вилијем (William Empson) 277, 279–280  
 Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels) 428  
 Епихармо (Epicharmos) 31  
 Епштејн, Михаил (Михаил Наумович Эпштейн) 221  
 Есхил (Ἀἰσχύλος) 163



**Ж**

- Жалу, Едмонд (Edmond Jaloux) 64  
 Женет, Жерар (Gerard Genette) 17, 224  
 Живанчевић Секеруш, Ивана 19, 68  
 Живковић, Драгиша 17, 36–37, 39–40, 63, 376, 387, 414, 417  
 Живојиновић, Бранимир 381  
 Живојиновић, Велимир Масука 347  
 Жид, Андре Пол Гијом (André Paul Guillaume Gide) 243  
 Жирарден, Делфина де ([Делфина] де (Émilie [Delphine] de Girardin) 36–37  
 Жирарден, Емил де (Mme Emile de Girardin) 36  
 Жирмунски, Виктор Максимович (Виктор Максимович Жирмунский) 426, 429  
 Журић, Вуле 502  
 Жулински, Николај Григорјевич (Николай Григорьевич Жулинский) 426

**З**

- Загорац Кершер Ана Југослава 498  
 Замјатин, Јевгениј Иванович (Евгений Иванович Замјатин) 440  
 Захаржевскаја, Викторија Александровна (Виктория Александровна Захаржевская) 426  
 Зејбл, Мортон (Morton Zabel) 167  
 Зивлак, Јован 17, 19, 28, 40  
 Зизјулас, Јован (Ιωάννης Ζηζιούλας) 191  
 Златковић, Сања 10  
 Зоговић, Радован 168, 172  
 Зорић, Павле 178

**И**

- Иванић, Душан 9, 30, 399  
 Ивановић, Радомир В. 10, 414  
 Ивачковић, Илија 415  
 Иглтон, Тери (Terry Eagleton) 363  
 Игњатовић, Јаков 38, 91, 108–109, 115, 158, 357, 413

- Игњатовић, Срба 340  
 Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 37  
 Илић, Војислав 158, 168, 170, 175–177, 376, 390–392, 395–396, 399–400  
 Илић, Војислав Млађи 397  
 Илић, Дејан 74  
 Илишевић (Стојановић), Милена 10, 255  
 Ингарден, Роман (Roman Witold Ingarden) 199, 209, 233, 389  
 Истман, Макс (Max Eastman) 168

**Ј**

- Јакобсон, Роман Осипович (Роман Осипович Јакобсон) 340  
 Јакшић, Ђура 39, 94, 98–99, 101, 107, 113, 115, 158, 392  
 Јакшић, Милета 115, 391, 395, 397, 414–415  
 Јанић, Ђорђе Ј. 526  
 Јанковић, Владета 470  
 Јанковић, Милица 77  
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 100, 282, 361, 364, 396, 457  
 Јашовић, Предраг 391  
 Јевремовић, Петар 193  
 Јејтс, Вилијем Батлер (William Butler Yeats) 292, 396  
 Јелачић Бужимски, Дубравко 471  
 Јелић, Милосав 399  
 Јеремић, Драган М. 63, 178, 509  
 Јеремић, Љубиша 331, 470  
 Јерков, Александар 32–33, 373–381, 455–464, 470–474, 479, 481, 537  
 Јерофејев, Венедикт (Венедикт Васильевич Ерофеев) 501  
 Јефимија, монахиња 176  
 Јингер, Ернест (Ernst Jünger) 442, 446  
 Јовановић, Александар 79  
 Јовановић, Војислав М. 398  
 Јовановић, Ђорђе 156, 168, 305  
 Јовановић, Јован Змај 17, 24–25, 29, 31, 94, 101, 104–105, 107, 158–159, 269, 271, 390–392

- Јовановић, Растко 363  
 Јовановић, Слободан 24, 241, 287, 347, 397  
 Јовић, Бојан 10  
 Јосић Вишњић, Мирослав 342–345, 472  
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 81, 134, 142, 224, 226, 230, 325, 340  
 Јунгвигт, Ноеми 42
- К**
- Кадаре, Исмаил (Ismail Kadare) 503  
 Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kaiser) 389, 395  
 Калвертон, В. Ф. (W. F. Calverton) 167–168  
 Ками, Албер (Albert Camus) 207, 210, 212, 233, 264, 476  
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 26, 443  
 Капор, Владимир 17, 21, 23  
 Карабеговић, Авдо 390  
 Карасек, Јозеф (Joseph Karasek) 17  
 Карацић, Вук Стефановић 100, 104–105, 295, 310, 357–358, 391, 412, 503, 513  
 Карпентјер, Алехо (Alejo Carpentier) 440–441  
 Каћански, Стеван Владислав 113–114, 158  
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 282, 458–459  
 Кашанин, Милан 17, 24, 35, 63, 91–130, 169, 171, 288, 347  
 Кејзин, Алфред (Alfred Kazin) 167–168  
 Кекановић, Драго 471, 502  
 Келер, Готфрид (Gottfried Keller) 391  
 Кертес, Имре (Kertész Imre) 503  
 Киш, Данило 28, 173, 241, 344, 357, 467–468, 472–479, 481, 489  
 Климчук, Виталиј Андрејевич (Виталиј Андреевич Климчук) 423  
 Кнежевић, Божидар 70, 110, 116, 397, 408–409
- Ковач, Мирко 241, 344  
 Ковач, Никола 354  
 Ковачевић, Божидар 346, 413  
 Ковачевић, Леонардо 42  
 Кодер, Ђорђе Марковић 355–358, 364  
 Козић, Милица 21  
 Којен, Леон 272  
 Колриџ, Семјуел Тејлор (Samuel Taylor Coleridge) 290  
 Кољевић, Никола 50, 166, 277–296, 524  
 Кољевић, Светозар 9, 24, 31  
 Коноли, Сирил (Cyril Vernon Connolly) 271  
 Конрад, Микола Јосипович (Микола Јосипович Конрад) 426  
 Константиновић, Радомир 23, 32, 34–35, 171, 340  
 Копривица, Божо 238, 241  
 Кордић, Радоман 210  
 Корман, Луј (Louis Corman) 226  
 Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 156  
 Королија, Мирко 397, 399  
 Кортасар, Хулио (Julio Cortázar) 441  
 Косовић, Радош 184  
 Костић, Александра 191  
 Костић, Душан 218  
 Костић, Лаза 15–45, 94, 96–97, 99, 102, 105–107, 109, 113, 146–147, 158, 171, 174, 230, 264, 266, 268–270, 373, 376, 378–379, 390–391, 395, 397  
 Кох, Магдалена (Magdalena Koch) 70, 72, 77–78, 85  
 Кочић, Петар 398  
 Кошутић, Владета 413  
 Краков, Станислав 77, 241  
 Краљевић, Марко 79, 311  
 Крафт, Хенрик (Henrik Kraft) 503  
 Крач, Џозеф (Joseph Krutch) 167  
 Кречмер, Ернст (Ernst Kretschmer) 226  
 Кригер, Мари (Murray Krieger) 50, 290  
 Кристева, Јулија (Јулија Кръстева) 81, 340

- Крлежа, Мирослав 103, 168, 218, 243, 377, 426  
 Крњевић, Хатица 16, 404  
 Крстић, Анђелко 347, 398  
 Кузма, Еразм (Erazm Kuźma) 481  
 Кувер, Роберт (Robert Lowell Coover) 482  
 Кујунџић Абердар, Милан 158  
 Куленовић, Скендер 458  
 Кун, Хелмут (Helmut Kuhn) 57  
 Курбе, Гистав (Gustave) 442
- Л**  
 Лазар, кнез Хребельановић 123, 144, 147, 176  
 Лазаревић, Бранко 47–48, 50–51, 53–56, 319, 346, 379  
 Лазаревић, Лаза 94, 99, 109–112, 158, 406  
 Лазаревић, Стефан деспот 123–124  
 Лазин, Зоран 19  
 Лазић, Жика 173  
 Лајбниц, Готфрид Вилхлем Фрајхер фон (Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz) 207  
 Лакан, Жак Мари Емил (Jacques Marie Émile Lacan) 374  
 Лалић, Иван В. 134, 177, 271, 373, 378, 380  
 Лалић, Михајло 219  
 Ламартин, Алфонс де (Alphonse de Lamartine) 37  
 Лангенбухер, Волфганг Р. (Wolfgang R. Langenbucher) 498  
 Лангер, Сузана Катрина (Susanne Katharina Langer) 280  
 Ластавица, Богдан 399  
 Леал, Луис (Louis Leal) 444  
 Леви Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 340  
 Леметр, Жил (François Élie Jules Lemaître) 161
- Лењин, Владимир Иљич Уљанов (Владимир Иљич Уљьянов Ленин) 424, 428  
 Леовац, Славко 47, 57–58, 60–61, 67, 298–299, 301, 413–414, 509  
 Лесковац, Младен 16–19, 21–23, 29–36, 39, 57  
 Лефевр, Анри (Henri Lefebvre) 42  
 Ливис, Франк Рејмонд (Frank Raymond Leavis) 277  
 Ловренски, Бранислав 173  
 Ломпар, Мило 189, 195, 205, 212  
 Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 41, 340  
 Лошонц, Алпар (Alpar Losonc) 22  
 Луисон, Лудвиг (Ludwig Lewisohn) 167–168  
 Лукач, Ђерђ (György Lukács) 163, 447  
 Лукић, Витомир 173  
 Лукић, Јасмина 72, 89, 482  
 Лукић, Света 173, 177–178, 516, 520  
 Луковић, Стеван 177, 397, 404, 405
- Љ**  
 Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 104  
 Љубибратић, Радослав 388, 413
- М**  
 Магарашевић, Мирко 68  
 Мазруи, Али (Ali Mazrui) 493–494  
 Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 143  
 Максимовић, Десанка 68, 172, 271, 289  
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 148, 231  
 Малеш, Бранко 471  
 Малро, Андре 143  
 Ман, Пол де (Paul de Man) 50, 491  
 Ман, Томас (Thomas Mann) 222–223, 228, 243, 284  
 Ман, Хајнрих (Heinrich Mann) 243  
 Манојловић, Годор 17, 63, 346–347, 399

- Манчић, Александра 10, 67  
 Манчић, Емилија 67  
 Маринац, Зорица 63  
 Марић, Сретен 47, 51, 66, 301  
 Марицки Гађански, Ксенија 19  
 Маркес, Габријел Гарсија (Gabriel García Márquez) 243, 441  
 Марков, Д. (Д. Марков) 426  
 Марковић, Даница 347, 391, 397, 414  
 Марковић, Предраг 455–456, 468  
 Марковић, Светозар 171, 305  
 Марковић, Слободан 271  
 Марковски, Михал Павел (Michał Paweł Markowski) 477, 481–482  
 Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 41, 252, 424, 428, 507  
 Мартинов, Златоје 10  
 Мاستиловић, Ранко 368  
 Матавуљ, Симо 94, 97, 111–112, 347  
 Магић, Душан 264, 266, 269–271, 274, 346, 417  
 Матицки, Миодраг 9  
 Матовић, Весна 414  
 Матош, Антон Густав 71, 301–302, 305  
 Мегела, Иван Петровић (Иван Петровић Мегела) 423  
 Медеја (Μήδεια) 163  
 Мекхејл, Брајен (Brian McHale) 443, 481  
 Мена, Лусила Инес (Lusila Ines Mena) 445  
 Менкен, Хенри Луис (Henry Louis Mencken) 167  
 Микић, Радивоје 148, 224  
 Милашиновић, Светлана 10  
 Миленковић, Иван 183  
 Милер, Хенри (Henry Valentine Miller) 166  
 Милијић, Бранислава 22, 32  
 Милићевић, Вељко 113, 120, 399  
 Миличић, Сибе 346  
 Миросављевић, Петар 299–300, 496  
 Милошевић, Никола 178, 181–215, 254, 336, 341, 526  
 Милутиновић, Сима Сарајлија 158, 175  
 Миљковић, Бранко 144, 149, 172, 175–176, 230–231, 235, 289  
 Миочиновић, Мирјана 474  
 Митошек, Зофија (Зофија Митосек) 425  
 Митриновић, Димитрије 49, 52, 113  
 Митровић, Милорад 391  
 Митровић, Немања 455, 460, 468  
 Михаиловић, Драгослав 344, 241, 470, 473  
 Михајловић, Борислав Михиз 127, 155, 509  
 Мицић, Љубомир 63, 167, 346–347  
 Мишић, Зоран 17, 24, 36, 133–151, 155, 174, 176, 293, 301, 309, 340, 509  
 Мишић, Слободан 315  
 Младеновић, Ранко 63, 346–347  
 Мор, Пол Елмер (Paul Elmer More) 167  
 Морон, Шарл (Charles Mauron) 340  
 Мукаржовски, Јан (Jan Mukařovský) 390  
 Мураками, Харуки (村上 春樹) 503
- ## Н
- Најдановић, Милорад 413  
 Настасијевић, Момчило 63, 70, 139–140, 144, 171, 274, 346–347, 373, 378–379  
 Настовић, Иван 58  
 Негришорац, Иван 19, 33  
 Недељковић, Душан 22, 31–33  
 Недељковић, Чедо 501  
 Недић, Драгослав 398  
 Недић, Љубомир 16–17, 48, 94, 101, 113, 116, 127, 156, 158–160, 165, 392, 397, 410–411  
 Недић, Марко 9, 63, 127–128, 301, 314, 329–349  
 Ненадић, Милан 289  
 Ненадић, Добрило 458–459  
 Ненадовић, прота Матеја 161

- Ненин, Миливој 17, 19–20, 52, 80, 414–415  
 Ненић, Ива 72  
 Непознати Раваничанин 123  
 Нервал, Жерар де (Gérard de Nerval) 143  
 Неупокојева, Ирина Григорјевна (Ирина Григорьевна Неупокоева) 426  
 Николајевић, Душан С. 52  
 Николић, Витомир 294  
 Нич, Ришард (Ryszard Nycz) 464  
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 203–206, 438, 477  
 Новаковић, Стојан 116  
 Новалис (Novalis [Georg Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg]) 143, 442  
 Новачић, Александар 501  
 Ного, Рајко Петров 289, 292  
 Нушић, Бранислав 161, 398
- Њ**  
 Његош, Петар II Петровић 63–64, 99–100, 104, 113, 120, 146, 158, 177, 274, 291, 294–295, 409
- О**  
 Обрадовић, Доситеј 161, 357–358  
 Обреновић, краљ Милан 501  
 Обреновић, књаз Милош 310  
 Одавић, Ристо 390  
 Омчикус, Дамјан 399  
 Ораић Толић, Дубравка 75  
 Ориген (Ὠριγένης) 184  
 Орлић, Милан 10  
 Ортега и Гасет, Хосе (José Ortega y Gasset) 325  
 Остин, Џејн (Jane Austen) 69, 491–492  
 Остојић, Тихомир 397  
 Оташевић, Мира 502
- П**  
 Павић, Милорад 357, 395, 468, 503  
 Павичић, Јурица 471  
 Павковић, Васа 456, 468, 477  
 Павличић, Павао 471  
 Павловић, Живојин 344  
 Павловић, Миодраг 57, 133–134, 136–138, 141, 144, 147, 169, 171–172, 174, 176, 264, 273, 293, 373, 377–380, 400–403, 472, 489  
 Павловић, Мирјана 472  
 Пављенко, Јуриј Витаљевич (Јуриј Витаљевич Павленко) 421  
 Пајић, Миленко 460, 468  
 Палавестра, Предраг 9–10, 47, 49–51, 53, 55, 63, 137, 141, 154–155, 157, 165, 169, 171, 176–177, 387–388, 394–399, 403, 413–414, 419, 421, 430–434, 472, 479–481, 514, 516, 526  
 Пандуровић, Сима 52, 113, 157, 169–170, 177, 390, 394, 397, 400–401, 403–404, 413–414  
 Пантић, Михајло 455–456, 460–462, 468–469, 538  
 Панчић, Теофил 501  
 Парандовски, Јан (Jan Parandowski) 311  
 Пасос, Џон Дон (John Dos Passos) 166, 168  
 Патке, Раџив С. (Rajeev S. Patke) 381  
 Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 166–167  
 Пејчић, Јован 388  
 Пекић, Борислав 28, 173, 237–257, 344, 458–459, 503  
 Пековић, Слободанка 58, 67, 70, 75, 80, 413–414  
 Первић, Мухарем 340  
 Перишић, Игор 10  
 Перишић, Миодраг 469  
 Перовић, Пуниша 172  
 Перс, Сен-Џон (Saint-John Perse [Alexis Leger]) 138  
 Петковић, Владислав Дис 79–80, 113, 147, 161, 169–170, 176–177, 230, 279–280, 304, 306, 310, 373, 375, 378–379, 397, 400–401, 403, 405–407, 413–415

- Петковић, Новица 80, 147–148, 317–324, 326–327, 379, 413, 524
- Петковић, Радослав 455, 460, 503
- Петров, Александар 331, 524
- Петровић, Бранислав 289, 292, 373, 378–379
- Петровић, Вељко 16, 29, 34, 39, 177, 347, 390–391
- Петровић, Горан 502
- Петровић, Надежда 73
- Петровић, Петар Пеција 399
- Петровић, Растко 63, 70, 138–139, 141, 144, 147, 167, 171–172, 346–347, 399
- Петровић, Светозар 19, 50–51, 178, 308, 517
- Петронијевић, Бранислав 408–409
- Перниола, Марио (Mario Perniola) 26
- Пецер, Тајјана (Tatjana Petzer) 68–70, 81
- Пирандело, Луиђи (Luigi Pirandello) 55
- Писарев, Ђорђе 468
- Питагора (Πυθαγόρας) 59
- Пиштало, Владимир 468
- Платон (Πλάτων) 31–32, 157, 162–163, 442, 446, 477
- Пољански, Бранко Ве 347
- Попа, Васко 34, 133, 136–137, 141, 149, 293
- Поповић, Богдан 17–48, 49, 61–64, 80, 94, 102, 113, 116–118, 127, 156, 159–160, 165, 174, 177–178, 287, 347, 394, 397, 405, 410, 412
- Поповић, Богдан А. 314
- Поповић, Бранко 331
- Поповић, Захарија Р. 398
- Поповић, Јован 405,
- Поповић, Јован Стерија 175, 264, 266, 269
- Поповић, отац Јустин 408, 409–411
- Поповић, Миодраг 63, 395
- Поповић, Павле 48
- Поповић, Радован 49, 388, 413–414
- Поповић, Ришић, Нада 72, 89
- Прауер, Сигберт Саломон (Siegbert Salomon Prawer) 41
- Првовенчани, Стефан Немањић 123–124
- Предић, Миљивоје 398
- Прескот, Фредерик (Frederic Prescott) 168
- Прибићевић, Милан 399
- Придом, Сили (Sully Prudhomme) 97, 390, 401
- Продановић, Јаша 397
- Продановић, Милета 455, 468
- Проле, Драган 17, 40–41
- Протић, Јован 20, 398
- Протић, Миодраг 413
- Протић, Предраг 52, 63, 305
- Прохић, Касим 178
- Пруст, Марсел (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 183, 219–220, 243
- Пувачић, Душан 53, 63, 379
- Пуле, Жорж (Georges Poulet) 219
- Р**
- Рабинов, Пол (Paul Rabinow) 477
- Рабле, Франсоа (François Rabelais) 354
- Радичевић, Бранко 39, 94, 96–105, 107, 141, 144, 146, 266, 392
- Радичевић, Бранко В. 141, 171
- Радовић, митрополит Амфилохије 191
- Радовић, Миодраг 17, 27, 30, 33
- Радуловић, Јован 472
- Радуловић, Лидија 75
- Радуловић, Милан 9, 47–48, 65, 67, 70, 95–96, 102, 128, 387, 407–414, 417, 432, 469–470
- Раичковић, Стеван 171, 289, 373, 378–380
- Рајић, Велимир 404–406
- Ракић, Бранко 21
- Ракић, Милан 113, 118, 120, 169–170, 274, 388, 390–395, 397, 400–401, 403–405, 413–414
- Ранковић, Милан 406, 413

- Ранковић, Светолик 397  
 Рансијер, Жак (Jacques Rancière) 20, 40, 42  
 Расел, Бертранд (Bertrand Russell) 59–60  
 Расин, Жан (Jean Racine) 143, 156  
 Раскин, Џон (John Ruskin) 159  
 Ратковић, Ристо 53, 137, 346–347  
 Реверди, Пјер (Pierre Reverdi) 138  
 Ренсом, Џон Кроу (John Crowe Ransom) 50, 277  
 Рење, Анри де (Henri-François-Joseph de Régnier) 401  
 Рибникар, Владислава 58, 67  
 Рикер, Пол (Paul Ricœur) 78, 142, 340, 361  
 Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 57, 59–60, 263, 272  
 Рилски монах 175  
 Ристић, Марко 52, 135, 138–139, 141, 144, 172, 218, 346  
 Рихтер, Ангела (Angela Richter) 67–70, 81, 84  
 Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 50, 166, 277–280, 283, 288  
 Ришар, Жан Пјер (Jean Pierre Richard) 340  
 Росић, Татјана 10, 72, 82, 353  
 Рох, Франц (Franz Roh) 441, 445  
 Рошуљ, Жарко 9  
 Рудјаков, Павел Миколајевич (Павло Миколајович Рудяков) 434  
 Ружић, Жарко 413  
 Рулфо, Хуан (Juan Peromuceno Carlos Pérez Rulfo) 441  
 Рус-Мол, Штефан 498
- С**
- Савић, Милицав 344  
 Савић Ребац, Аница 17, 33, 107–108  
 Савић, Милан 19–20  
 Савковић, Милош 408  
 Саид, Едвард (Edward Said) 368, 488–494  
 Сантајана, Џорџ (George Santayana) 57, 59–60, 167  
 Саро, Хатале (Hathalle Sarraute) 393  
 Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 210, 225, 264, 475–476  
 Свети Јован Касијан 186, 190  
 Свети Павле, Апостол 34  
 Свети Сава 122–124  
 Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 48, 309  
 Секеруш, Павле 354  
 Секулић, Исидора 16, 21, 35, 37, 47–65, 67–89, 113, 116, 118, 142, 146–147, 167, 177, 288, 307, 315, 346–347, 410  
 Селенић, Слободан 344  
 Селимовић, Меша 309, 312  
 Сент-Бев, Шарл Августен (Charles Augustin de Sainte-Beuve) 48, 217, 219–220  
 Сервантес Сааведра, Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra) 200, 212  
 Сиваченко, Галина Миколајевна (Галина Миколајвна Сиваченко) 423  
 Сизиф (Σίσυφος) 165  
 Симић, Милан 391  
 Симкинс, Скот (Scott Simpkins) 445  
 Симовић, Љубомир 18–19, 24, 28, 30–31, 241, 271, 373, 378  
 Синклер, Аптон (Upton Sinclair) 243  
 Скарић, Саво Зембиљ 398  
 Скерлић, Јован 17, 23, 39, 48–52, 54–55, 63–64, 70, 73, 79–80, 94, 102, 113, 116, 118–119, 127, 156, 158–160, 165, 171–172, 177–178, 218, 297, 301–307, 315–316, 319, 375, 394–395, 397, 405, 410, 411, 412  
 Славињски, Јануш (Janusz Sławiński) 463  
 Сладоје, Ђорџо 289–290, 295  
 Слапшак, Светлана 25, 72, 89  
 Слијепчевић, Перо 116, 119–121  
 Смиљанић, Дамир 22–23, 40–41

- Сократ (Σωκράτης) 289  
 Солар, Миливој 50  
 Спендер, Стивен (Stephen Harold Spender) 263  
 Спивак, Гајатри Чакраворти (Gayatri Chakravorti Spivak) 368  
 Срезојевић, Душан 387, 401, 415  
 Сремац, Стеван 94, 97, 112  
 Стајн, Гертруда (Gertrude Stein) 166  
 Стајнбек, Џон (John Steinbeck) 168  
 Стакић, Јелена 27  
 Станковић, Борисав, 94, 107–108, 120, 218, 306, 317–328, 347, 398, 404, 413  
 Станковић, Љубица 482  
 Станојевић, Добривоје 456–457, 460–462  
 Старобински, Жан (Jean Starobinski) 340  
 Стевановић, Видосав 241, 344  
 Стевановић, Кристина 73–75, 78  
 Степанов, Јуриј Сергејевич (Юрий Сергеевич Степанов) 425  
 Стефановић, Мирјана Д. 10, 415  
 Стефановић, Светислав 17, 47, 52–53, 177, 241, 346, 391, 397, 414–415  
 Стефановић, Светлана 67  
 Стефановић, Стефан 394  
 Стојадиновић, Драган 299  
 Стојановић Пантовић, Бојана 67, 70–71, 75, 78, 81–82, 503  
 Стојковић, Драгољуб 501  
 Стојковић, Живорад 57, 63  
 Стоканов, Радивој 17, 19  
 Стриндберг, Јохан Аугуст (Johan August Strindberg) 203–205  
 Суде, Пол (Paul Souday) 55, 64
- Т**  
 Табаковић, Милан 381  
 Тарнер, Џон (John Turner) 159  
 Тартаља, Иво 9  
 Татаренко, Ала (Алла Татаренко) 434  
 Тејт, Ален (Allen Tate) 277, 280
- Тен, Иполит (Hippolyte Adolphe Taine) 153, 155  
 Теодосије, монах 122  
 Терзић, Зоран 68  
 Тешић, Гојко 352  
 Тибодет, Албер (Albert Thibaudet) 50, 219, 224  
 Тимотијевић, Божидар 271  
 Тишма, Александар 344  
 Тишма, Слободан 501  
 Тодоров, Цветан 340  
 Тодоровић, Неда 498–499  
 Тојнби, Арнолд Џозеф (Arnold Joseph Toynbee) 190, 203–206  
 Токин, Бошко 346–347  
 Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 212  
 Томас, Брук (Brook Thomas) 364  
 Томашевски, Борис Викторович (Борис Викторович Томашевский) 163, 225  
 Томин, Светлана 84  
 Тохоль, Мирослав 460  
 Трибусон, Горан 471  
 Тунгуз Перовић, Радован 398  
 Турковић, Хрвоје 471  
 Тутњевић, Станиша 10
- Ђ**  
 Ђипико, Иво 120, 398–399  
 Ђопић, Бранко 173  
 Ђоровић, Светозар 120  
 Ђосић, Бора 468  
 Ђосић, Добрица 173, 301, 308, 311–312  
 Ђургус Казимир, Велимир 472  
 Ђурчин, Милан 52, 177, 377, 393, 397, 404, 415
- У**  
 Угринов, Павле 344  
 Удовички, Иванка 58, 67, 95, 100, 107  
 Ујевић, Тин 167–168



- Услар Пиетри, Артуро (Arturo Uslar Pietri) 444  
Ускоковић, Милутин 120, 347
- Ф**  
Фанон, Франц (Frantz Fanon) 487  
Фарис, Венди (Wendy Faris) 446, 448, 450–451  
Федерман, Рајмонд (Raymond Feder- man) 482  
Фери, Лик (Luc Ferry) 28  
Фидлер, Конрад (Conrad Fiedler) 98  
Филиповић, Драгољуб Ј. 391, 399  
Фиццералд, Френсис Скот (Francis Scott Key Fitzgerald) 166  
Фишер, Фридрих Теодор (Friedrich Theodor Vischer) 37  
Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 212  
Флорес, Ангел (Angel Flores) 444  
Фокема, Доув (Douve Fokkema) 483  
Фокнер, Вилијам (William Faulkner) 210–211, 243  
Форд, Ричард (Richard Ford) 500  
Форестер, Сибелан (Sibelan Forrester) 69, 70, 85, 88  
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 50, 143, 224, 282–283, 286  
Фрајнд, Марта 260  
Франкл, Виктор Емил (Viktor Emil Fran- kl) 197  
Франц, Мари Луиз фон (Mari-Luiz, fon Franc) 226  
Фридлендер, Георгиј Михајлович (Ге- оргиј Михайлович Фридлен- дер) 425  
Фридрих, Каспар Давид (Caspar David Friedrich) 38  
Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 17  
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 142, 166, 226, 340, 439  
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 354, 368, 374, 477, 481, 488  
Фукујама, Френсис (Yoshihiro Francis Fukuyama) 191
- Х**  
Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 142, 374, 443  
Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 104  
Хаксли, Олдус (Aldous Huxley) 243  
Халиловић, Енес 502  
Хамер, Еспен (Espen Hammer) 184, 186  
Хамовић, Драган 262, 270, 272  
Хартлауб, Густав (Gustave Hartlaub) 441  
Хаузер, Ото (Otto Hauser) 17  
Хачн, Линда (Linda Hutcheon) 367, 482  
Хацић, Зорица 19–20, 414–415, 417  
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 59, 120, 268, 389  
Хемингвеј, Ернест Милер (Ernest Miller Hemingway) 166, 243  
Хераклит (Hρακλειτος) 147  
Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 126  
Хередија, Жозе Марија де (Jose-Maria De Heredia) 97  
Хесе, Херман (Herman Hesse) 243  
Хикс, Гренвил (Granville Hicks) 167  
Хирш, Ерик Доналд (Eric Donald Hirsch) 50  
Ходел, Роберт (Robert Hodel) 80  
Хол, Едита (Edith Hall) 503  
Хопкинс, Џерард Менли (Gerard Manley Hopkins) 264  
Хорнеј, Карен (Karen Horney) 226  
Хорозовић, Ирфан 471  
Хоукс, Џон (John Hawks) 482  
Хоуксворт, Силија (Celia Hawkesworth) 71, 85  
Христић, Јован 148, 171, 259–275  
Хуђик, Јан П. (Jan P. Hudzik) 478  
Хусерл Едмунд (Edmund Gustav Al- brecht Husserl) 59, 389, 407
- Ц**  
Цамблак, Григорије 123  
Цвијић, Јован 116, 303, 408

- Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 289  
 Црнковић, Гордана П. 72  
 Црњански, Милош 17–18, 28, 63, 70, 103, 136, 140–141, 144, 167, 171, 173, 176, 217–218, 230, 232–233, 255, 262, 274, 346–347, 373, 377–379, 399, 494, 503
- Ч**
- Чолак, Бојан 272
- Ц**
- Цацић, Петар 172, 217–235, 305, 509  
 Џејмс, Хенри (Henry James) 166–167  
 Џејмсон, Фредерик (Frederic Jameson) 367, 451  
 Центер, Ирене (Irene Guenther) 440–441  
 Џојс, Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 228
- Ш**
- Шантић, Алекса 120, 159, 171, 391, 394, 404, 413–414  
 Шевић, Милан 19–20  
 Шевченко, Тарас Григорович (Тарас Григорович Шевченко) 431–432  
 Шевчук, Валериј Александрович (Валерий Александрович Шевчук) 423  
 Шекспир, Вилјем (William Shakespeare) 210, 221, 268, 283–284, 286, 289, 291, 294–295, 309, 391, 396  
 Шелер, Макс (Max Schele) 191–192  
 Шелдон, Вилијам Херберт (William Herbert Sheldon) 226  
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 30, 120  
 Шимић, Антун Бранко 103  
 Ширао, Рамон (Ramón Xirau Subías) 477  
 Шлик, Мориц (Friedrich Albert Moritz Schlick) 201  
 Шпенглер, Освалд (Oswald Arnold Gottfried Spengler) 212  
 Шкловски, Виктор (Виктор Борисович Шкловский) 308, 363  
 Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 48  
 Шоп, Иван 360  
 Шутић, Милослав 387, 406–407  
 Шћепановић, Бранимир 344

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА  
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

*Издавач*

Институт за књижевност и уметност  
Београд, Краља Милана 2  
[www.ikum.org.rs](http://www.ikum.org.rs)

*За издавача*

Весна Матовић

*Лектура, коректура, рејисар имена*

Јана Алексић  
Кристијан Олах

*Тираж*

300

*Припрема и штампа*

*Чигоја*  
ШТАМПА

e-mail: [office@chigoja.com](mailto:office@chigoja.com)

[www.chigoja.co.rs](http://www.chigoja.co.rs)

ISBN 978-86-7095-197-6

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19"(082)

82.09(497.11)"19"(082)

82.09(497.11):929"19"(082)

СРПСКА књижевна критика и културна политика у другој половини XX века : тематско-проблемски зборник / уредник Милан Радуловић. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2013 (Београд : Чигоја штампа). - 552 стр. ; 24 см. - (Годишњак / Институт за књижевност и уметност ; 26. #Серија Ц, #Теоријска истраживања ; #књ. #16)

Тираж 300. - Стр. 9-11: Уводна напомена / уредник. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резюме; Summeries. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-197-6

1. Радуловић, Милан [уредник]

а) Књижевна критика - 20в - Србија - Зборници б) Српска књижевност - 20в - Зборници с) Књижевни критичари - 20в - Србија - Зборници

COBISS.SR-ID 202041868