



---

Alternativna književna tumačenja

Urednici: Mirnes Sokolović i Haris Imamović

Korektura: Mirnes Sokolović

Dizajn i prelom: Nirmela Avdić-Maksimović

Izdavač: UG Interkultura, Sarajevo

Zbornik je nastao u sklopu projekta "Alternativna književna tumačenja" koji je realiziran od oktobra 2011. do decembra 2012. godine blagodareći donaciji Fonda Otvoreno Društvo BiH (Soros). Svi tekstovi su također dostupni na web stranici [www.akt.ba](http://www.akt.ba).

# Nacija i poststrukturalizam

Alternativna književna tumačenja  
(zbornik analiza i članaka)

Interkultura, Sarajevo, 2013.





## Mirnes Sokolović

### Nacija i poststrukturalizam

Došlo je, konačno, vrijeme za jedno pomno ispitivanje i vrednovanje dominantnih literarnih koncepata, plasiranih kod nas u posljednjih dvadesetak godina. Radi se zapravo o tome da je petnaestak mladih istraživača krenulo u ispitivanje studija o književnosti koje su nastajale u tim godinama na odsjecima za književnost u BiH, Srbiji i Hrvatskoj. Taj poduhvat, obuhvatan, otpočet krajem 2011. i zaključen sa krajem godine 2012., rezultirao je da u toku projekta bude analizirano blizu pedeset knjiga koje su posljednja dva desetljeća pisali asistenti, profesori i docenti na univerzitetima u regiji. Nastavši kao dio široke literarne djelatnosti oko časopisa za po-etička istraživanja (Sic!), tek kao jedan krak ukupnog prevrednovanja dominantnih poetika i našeg književnog života, dotični zbornik, u već prepoznatljivom sičlovskom kritičkom maniru, ostaje usredsređen na izučavanje i detekciju akademskih metoda i koncepata u pristupu literaturi. Samo bi naivnim i neupućenim mogla izgledati neobičnom tolika pažnja, takva širina kritičkog poduhvata, ta posvećenost akademskom pletenju o literaturi. Budući već godinama najdominantnija fabrika u proizvodnji tog kritičkog jezika, Fakultet je, ustvari, presudno odredio posljednje decenije u postjugoslovenskoj literaturi i kritici; to je mjesto gdje se formirala većina kritičara, gdje su se književnost vrednovala i afirmisala, gdje su skovani koncepti kojima je književnost osmišljavana. To je mjesto koje određuje cijelu našu književnu prošlost. Ono određuje vidljivost pisaca i poetika, prošlih, sadašnjih, budućih. Ne treba možda ni napominjati da je taj fakultet zapravo i najbolje finansirano mjesto u društvu na kojem se uopšte literatura proučava. Otud možda nije čudno da se grupa kritičara odlučila u jednom trenutku osvrnuti unazad i sagledati, pomno, šta se to u razmatranju literature proizvelo u posljednjih dvadesetak godina, kako je taj akademski aparat osmislio literaturu, šta to predlaže i šta donosi novog u izučavanju, kakvim jezikom govori, šta se uopšte dešava na tom najpreuzetnijem mjestu našeg književnog života?

U nastavku, stoga, ne bi trebalo očekivati dopadljivo i lako štivo. Previše je nelogičnosti tu iscitirano, prevelik je napor uložen u razjašnjenje najosnovnijih književnih stvari, prevelik je prostor posvećen pobrojavanju najvidljivijih proturječja koja su ovdje sva morala biti detaljno elaborirana! To je sve zamarajuće upućenom čitaocu, ali analiza tih djela koje su pisali naši asistenti i profesori jednostavno je takvo što iziskivala. To je moralo tako biti; zašto? Te analize su stvarno morale donijeti svih stotinu argumenata, da bi se konačno posumnjalo u najsvjetlije umove naše književne znanosti, u najpoštovaniju gospodu profesore, koji tako dugo u miru svojih kabineta pletu djela koja nikada nisu ozbiljno bila preispitana. Oni su najprisutnije figure na televizijskim ekranima i novinskim stranicama, oni su najveći umovi naših nacija; ko je uopšte taj što će posumnjati u njihovo djelo? Temeljito se, stoga, pokušala dokazati ta stravična diskrepancija između njihovog ugleda i njihovog djela. Ti koncepti, dakle, nisu imali samo konsekvence po stvari čisto literarne, to tako nije moglo ni biti, nego su ti profesori, sa svojim idejama i djelima, bili korisni i djelatni, direktno se stavivši u službu političkog sistema, u smislu podizanja nacije i evropskih integriranja. Šta je takav angažman donio u pristupu literaturi, to je ono što svagda bijaše zanimljivim ispitati!

Najotpornija ideja o literaturi na našim katedrama jeste, jamačno, koncept nacionalne literature. Duga je tradicija srpske i hrvatske književnosti, duga sigurno već stotinu i više godina, potvrđena u sijaset književnih studija, koje jasno operišu tim pojmovima, dobijajući svoju novu potvrdu i jače osvjetljenje u posljednjim decenijama. I tu su stvari već riješene, to su prihvaćeni i ustaljeni pojmovi, bez obzira na sve poetičke neutemeljenosti u književnohis-





torijskoj građi, i to je ono što, u posljednje vrijeme, kao pojam, sanja i bošnjačka književnost: to i takvo široko stoljetno priznanje, uprkos klimavosti metoda. Rađanju te književnosti, kao mrtvorodjenčeta, u razdrtosti nelogičnih profesorskih koncepata, posvećeno je nekoliko desetina stranica ovog zbornika koji je tu zaokupljen jednim uzaludnim naporom da se bošnjačka književnost, kao konstanta, logično iznese i književnohistorijski opravda. Neprestano se, pri tom, igra na taj sentiment bolećivosti, spram višegodišnje zanemarenosti i progonjenosti jedne književnosti, bošnjačke, spram genocida izvršenog nad tom nacijom u proteklom ratu, i trebalo je u analizi tog koncepta izbjeći takve izvanliterarne zamke, kao ucjene. To nisu bili razlozi da se jednom logičkom analizom ne istaknu svođenja, prećutkivanja, parcijalnosti, selekcija književnohistorijske građe, što su sve relevantni postupci u toku izvođenja nacionalne književnosti, kao poetičkog kontinuiteta. Već je jasno da se ona ne može nikada logično zasnovati književnohistorijski, onda kad se ne vodite izvanliterarnim stvarima, pogotovo kad imate druge nacionalne književnosti na istom jeziku; imate iste registre, iste književne postupke, u istom historijskom trenutku, i onda je jasno da književnost na jednom jeziku funkcionira cjelovito u datim poetičkim tačkama. To su sve samo argumenti u korist cjelovitosti jedne rasparčane književnosti, na našem jeziku. Treba, međutim, pogledati analize studija Muhsina Rizvića, Enesa Durakovića, Fahrudina Rizvanbegovića, Vedada Spahića, Envera Kazaza, Muhidina Džanke, Alije Pirića, Dijane Hadžizukić, Sanjina Kodrića, pa vidjeti kako se ta bošnjačka književnost godinama potvrđuje u nemogućnosti svog egzaktnog utemeljenja. U smislu prećutkivanja, tendencioznosti, selekcije građe, ni srpska ni hrvatska književnost, kao povijesnopoetički konstrukti, ne zaostaju u smislu neutemeljenosti za bošnjačkom literaturom, uopšte, i zato bi trebalo ispitati analize djela Krešimira Nemeca, Mihajla Pantića, Vase Pavkovića, Gojka Tešića, Slobodana Vladušića, itd. Svi ti autori sanjaju o nekakvom nacionalnom okućenju, o otkrovenju egzistencije u nacionalnoj kulturnoj memoriji, o osmišljenjima egzistencije u nacionalnim imaginarijima, o spasenju vremena, govoreći o milionima ljudi kao jednom tkivu organski povezanom. Slijedeći zbornik nije mogao donijeti ni tristo ni četiri stotine analiza tih nacionalnih studija, on nije mogao obuhvatiti sve ono što su nacionalno-odgovorni naučnici napisali, ali je mogao na tim uzorcima naznačiti dominantne metode nacionalne književne nauke. Te su analize ovdje razvrstane su u tri dijela: bosniaca, serbica, croatica, imitirajući, s podsmjehom, one podjele naše najnovije slavistike, kako se to ona uobičajava dijeliti na najpoznatijim i najposjećenijim kongresima slavista.

Bilo bi, međutim, jednostrano i naivno svesti akademsko izučavanje književnosti samo na taj nacionalni koncept. Ne treba zaboraviti da je ovo vrijeme i poststrukturalističkog žargona, a naši teoretičari uvezuju nacionalne književnosti i interkulturno, heklajući po tim interliterarnim mustrama na radost evropskih fondova, pa se događa da i najpoznatiji antinacionalistički kritičari, kao i predsjednici nacionalnih literatura, progovore istim politički korektnim jezikom svetolerancije. Taj koncept koji spaja esencijalističku bogomdanost nepromjenjivih (nacionalnih) književnih identiteta sa poststrukturalističkim uvjerenjem da je sve određeno kontekstom i da je sve u jeziku, kao melanž, predstavlja jednu od najsmješnijih metodoloških lakrdija u našem akademskom izučavanju književnosti. Ta proturječja su, međutim, tako česta, ostajući jednako prisutna kod Enesa Durakovića i Sanjina Kodrića, tih nacionalnaučnika, kao i kod Envera Kazaza i Alme Denić-Grabić, kao kritičkih interkulturalista! U okvirima tih interkulturnih povijesti književnosti operira se nacionalnim literaturama kao najnormalnijim i najstabilnijim pojmovima, koji se tek pogdjegdje isprepliću, međusobno se oplodujuć u tim tokovima jasnim i snažnim kao matice. Kaže nam se da te konstante ne gube na svojoj autentičnosti pri tome. Ti interkulturalisti, kao književni povjesničari, uspostavljaju nacionalnu literaturu sa istom onom oštrinom kao najstariji nacionalni književni rodonačelnici, među njima razlika je gotovo nevidljiva, kao verbalizam, i takva njihova zajednička usredređenost još jednom ide u prilog tezi o ujedinenosti nacionalne teze i interkulturene protuteze, kada su u pitanju najvažniji nacionalni poslovi. Koja je razlika kod nas





među nacionalnim teoretičarima i teoretičarima interkulturalistima, ako oba tabora nacionalne literature odmjeravaju u bh. interliterarnim okvirima? Šta razlikuje, u metodološkoj ravni, bošnjačku i bosanskohercegovačku književnost, gdje je tu teza a gdje antiteza, ako se obje literature esencijalistički uspostavljene na stoljetnim kontinuitetima kulturne samosvojnosti i autentičnosti? Po čemu su drugačija djela jednog Nemeša i Viskovića, Deretića i Pantića, Enesa Durakovića i Envera Kazaza? Taj nacionalno-interkulturni pakt je dodatno osnažen, kao pleodajeom, poststrukturalističkim teorijskim sistemima, sažetim obično u popularnim dajdžestima koji tvrde da su književna djela toliko polisemična da njihovo značenje ovisi jedino od čitalaca, uspostavljajući tu „diktaturu čitalaca“, svodeći cijelo čitanje na običnu igricu značenjima. Tu je književnom djelu oduzeta svaka pojedinačnost, originalnost, autentičnost. S pravom je, doista, nakon toga, zapitano da li uopšte postoji književnost. Zašto, ako se vodimo tim poststrukturalističkim idejama, jedna nacija, kao gigantska interpretativna zajednica, ne bi imala legitimno pravo na svoje čitanje, i ko bi, prema tim i takvim načelima, to mogao logički osporiti, ako je književnost tek glina koju oblikuju čitaoci kako im se hoće? Nacional-kritičari, kao interkulturalisti, bili su zaista mudri da svoju nacionalnu službu jezički realizuju u najkorektnijem žargonu dostojnom europskih literarnih i kulturnih integriranja. Dakako, književnonaučno gledano, sve to je jedna fikcija, jedan smiješni verbalizam koji, logički razdrt unutar sebe, ne postiže ništa i ne uspostavlja ništa, osim što služi samom sebi kao neka lukrativna vještina dostojna profesorskog poštovanja, i sigurno je da je ta sveprihvaćena disciplina u ovom zborniku temeljito prokazana.

Tom uspostavljanju nacionalnih kontinuiteta, kao teorijski alibi, u bh. okvirima, naprimjer, početkom stoljeća poslužila je „Poststrukturalistička čitanka“ Zdenka Lešića, i treba u tom smislu ispitati analizu te knjige na stranicama ovog zbornika. Ta je studija doista dala prilogu da se nacionalnoj literaturi kod nas da jedan primjeren i korektan izgled, jedan civiliziran i profesorski habitus, i tim jezikom su se u to ime okoristili mnogi: danas je i samom sebi smiješan svaki nacionalni kritičar koji se još uvijek ne služi tim pojmovima. Cijele teorije i cijeli opusi su tu svedeni na nekoliko formula koje se mogu izdeklamovati u minuti, kao da ih nakon toga ne moramo više nikad ni pročitati. Problem je, međutim, i to što su te teorije proturječne unutar sebe, uzdignute na pijadestal jednom pomodnom i neopreznom hijerarhijom, i doista bi trebalo u rečenoj analizi pogledati kakvo logičko zamještateljstvo nam donosi ta sveta knjiga naših književnih teorija kojima naučnici, bez obzira na provenijencije, tovljeni tom poststrukturalističkom bunikom, bijaše slijepo obuzeti cijelo prošlo desetljeće.

Došlo je vrijeme da se s tim teoretisanjima stane. Samo oni koji su beznažno umiješani u akademsko književno posleništvo ne vide da ta nauka kod nas dvadesetak godina nije dala nijedne relevantne monografije o bilo kojem piscu, o bilo kojem djelu, pa i onim nacionalno i interkulturno najvažnijim. Takav izostanak mišljenja o književnosti jeste najveći problem književne nauke, onaj koji najviše zapanjuje, problem širi nego, naprimjer, ona obuzetost teoretičara nacijom; kritičari se tu ne bave onim poslom za koji se izdaju da se bave, a izgovori su različiti: u ime Nacije, važniji je Angažman, samo da se dogodi Prosvjećenje, itd. Samo, dakle, oni najprisutniji na katedrama odbijaju činjenicu da svi ti asistenti i docenti književnosti, u stvarima književnim, postaju sve više bespomoćni bezjaci. Fakultet je danas, izgleda, posljednje mjesto na kojem bi se trebalo ozbiljno baviti literaturom. U svome teoretičkom zamještateljstvu ti profesori doista pokazuju da više ne znaju raspoznati književno djelo. Udobno zavaljeni u svoje kabinetske fotelje, jamačno su mislili da nikada neće doći vrijeme da se svim tim njihovim knjigama, pisanim u ime akademskih bodova, sa nacionalno najvažnijim pretenzijama, sudi po osnovu logičke usaglašenosti i usklađenosti sa empirijom. Evo jednog zbornika, kao dokaza da se sudbina, kao komedijant, odlučila poigrati s njima, ne htjevši da tome bude tako! Dotični zbornik, pak, zasigurno neće ništa promijeniti u smislu tehničkom, takva promjena nikada mu nije bila ni cilj, buljuci teoretičara na katedrama zbog njega neće izvršiti kolektivni intelektualni harakiri, katedra nikome neće biti oduzeta, a razvoj knjiže-



.....

vne nauke kod nas će neovisno ići svojim tokom, usmjeren prema zakonima kupoprodaje i skupljanja bodova koji se ne osvrću na nekakva osporavanja i logičku koherentnost. Već je sada jasno je da će ovaj zbornik biti dočekan jednom šutnjom, kao i dosad, jer pred širinom ovakvog osporavanja teško je naći valjan protuargument, a naši teoretičari su posljednji koji bi ga našli sve i kad bi to mogli. Stoga je ovo djelo važnije kao svojevrsni dokument u kome je grupa mladih kritičara, čije vrijeme tek predstoji, na vrijeme iskoristila priliku da jasno i argumentovano izjasni o dominantama u našoj književnoj nauci, kritički ih odbacujući bez obzira na sve konsekvence koje bi zbog toga mogli trpiti.





---

## Haris Imamović

# Književnost, logika, empirija

Književnost nije satelit koji kruži oko planete da bi se vanjski utjecaji na njezino kretanje mogli opisati s egzaktnošću kojom fizika opisuje obilaženje Mjeseca oko Zemlje. Taj odnos čvrste zavisnosti (nesklad između dvaju masa koji proizvodi kretanje tijela s manjom masom) nije jedini odnos koji vlada između društva (društvene klase) ili kulture (kulturne grupe) na jednoj strani i književnih tekstova na drugoj strani. To je teza koja objedinjuje tekstove koji sačinjavaju ovaj zbornik.

Odnos čvrste i stroge zavisnosti pretpostavljaju teorije na kojima se zasniva proučavanje književnosti u najvećem dijelu naše akademske zajednice. S jedne strane, književnost je shvaćena kao satelit nacionalne kulture; masa nacionalne planete je, prema tome, čvrsti uzrok kretanja (nacionalne) književnosti; nacionalni identitet književnog djela određuje njegova osnovna značenja: književno djelo se ispostavlja kao emanacija nacionalnog duha; nacionalna kultura je uzrok, književnost je posljedica. S druge strane, poststrukturalističke teorije nalažu iščitavanje književnosti kao prepoznavanje prisustvo ideologija koje reproduciraju odnose moći (npr. nacionalizam) ili pak onih ideologija koje znače otpor vladajućim pojmovima. Kod poststrukturalista književnost je shvaćena dvojako: 1. kao satelit vladajuće društvene ideologije (i takva književnost je vrednovana negativno: ona je Mjesec koji preobražava ljude u vukodlake) ili 2. kao samosvjesni mjesec koji odbija da se okreće oko planete i koji zahtijeva da se planeta počne okretati oko njega (i takva književnosti vrednovan je pozitivno: književnost je sunce u noći). Književnost je kod poststrukturalističkih teorija potpuno potčinjena svojoj društvenoj funkciji: između književnog djela i društva vlada odnos totalne zavisnosti.

Ovaj zbornik osporava navedene književne teorije (kao i interpretacije zasnovane na njima) zbog njihovog holističkog redukcionizma, zbog njihove neusaglašenosti s empirijom. Ti pristupi, naime, isključuju mogućnost postojanja neutralnih odnosa između društva (ili kulture) i književnog djela, kao što isključuju i svako razlikovanje ovih odnosa prema stepenu (dakle, veća i manja; ili: vrlo velika, velika... - , vrlo mala, mala...) zavisnosti. Drugim riječima, nije neminovno da je osnovno značenje jednog književnog djela čvrsto povezano s nacionalnom kulturom ili društvenom strukturom. Kao što nije neminovno ni da književno djelo nema takvih značenja. Ovaj zbornik, dakle, ne promovira jedno shvaćanje književnosti koje bi isključivalo bilo kakvu povezanost svih književnih djela bilo sa nacionalnom kulturom bilo sa društvom. Isključivi formalizam ili esteticizam ili esencijalizam je u tom smislu jednak vulgarnom nacionalizmu ili sociologizmu.

Književnoteorijska i književnokritička literatura koja je u ovom zborniku predstavljena kao alternativa vladajućim pristupima, alternativna je upravo po toj svojoj antiholističkoj tendenciji: 1. odnos čvrste i stroge zavisnosti nije jedini mogući odnos između društva ili nacije i književnih djela; 2. odnos zavisnosti može postojati, ali on nije nužno iste jačine, istog stepena; 3. vrednovanje književnih djela ne može počivati na postojanju ili odsustvu tog čvrstog odnosa zavisnosti (drugim riječima, osporava se aksiologija koja kaže: da je djelo vrijedno zato što se u njemu, na primjer, očituje nacionalni duh ili društvena subverzija); 4. svako pojedinačno djelo zahtijeva preciziranje njegovog odnosa prema društvu ili nacionalnoj kulturi.

U tom smislu, način na koji Ginter Anders (isp. 'Kafka - za i protiv', Sarajevo, 1955.) tumači Kafkinu pripovijetku 'Preobražaj' (videći čvrstu ovisnost značenja Kafkine pripovijetke





o društvenom kontekstu u kojem se ona javlja) i način na koji Sesil Baura (isp. "Nasleđe simbolizma - Stvaralački eksperiment", Beograd, 1970.) tumači Valerijevu poemu "Mlada Parka" (videći neutralan odnos osnovnih značenja Valerijeve poeme spram društveno-kulturnog konteksta u kojem se ona javlja) ne znači da ovaj zbornik promovise hermeneutički relativizam. Naprotiv. Ovakav koncept alternativne književnokritičke literature predstavlja zapravo stav da: 1. sam tekst nije lišen semantičkog identiteta (isp. u tom smislu (knjigu prikazanu u okviru "alternativne literature" u ovom zborniku) Nikole Miloševića: "Filozofija strukturalizma", Beograd, 1980; i moj tekst u ovom zborniku "Postoji li književnost? (prvi dio)") i da u samom književnom tekstu postoje signali koji sugerišu njegov odnos (čvrste ovisnosti ili neutralnosti ili uzajamnosti...) prema društvu ili nacionalnoj kulturi, i da: 2. čitanje izvjesnih tekstova po ključu koji im nije adekvatan predstavlja redukcionizam. Tako bi tumačenje Kafkinog "Preobražaja" koje bi pretpostavljalo neutralan odnos prema društvu u kojem nastaje značilo interpretativnu grešku, kao što bi tumačenje Valerijeve "Mlade Parke" koje bi pretpostavljalo odnos čvrste zavisnosti prema nacionalnoj kulturi u kojoj nastaje značilo sličnu neusaglašenost s empirijom. Važno je istaknuti i da navedena distinkcija ne znači da je književna proza društvena a da poezija nije. Primjeri iz alternativne kritičke literature govore da ni tu ne postoji odnos stroge zavisnosti. "Oblak u pantalonama" Majakovskog je kod Sesila Baure (dakle, istog onog kritičara koji je uočio neutralan odnos Valerijeve poeme prema društvenom totalitetu) pročitana kao pjesma čija značenja imaju itekolike društvene implikacije.

Jednako kao i u kritici i u književnoj historiji ovaj zbornik sa svojom alternativnom literaturom promovise stav koji se razlikuje od nacionalističko-sociologističke tendencije da se svekoliko bogatstvo relacija unutar književnosti svede na jedini tip odnosa - na snažnu zavisnost. Književno djelo nije puki refleks nacionalne kulture koja, prema nacionalističkom konceptu književne historije, predstavlja organizam koji se razvija po sopstvenoj unutrašnjoj logici. Niti je razvoj književnosti uzrokovan samo društvenim procesima, izmjenama društvenih struktura. Niti je potpuno neovisan od tih procesa. Niti je razvoj književnosti autonoman, formalistički shvaćen kao smjena postupaka. Jednako kao što društveno-kulturni razvoj može u većoj ili manjoj mjeri ili nikako utjecati na razvoj književnosti, tako i između samih književnih djela (odnos prema tradiciji) može postojati više od jednog odnosa. Ovaj zbornik u tom smislu promovise antitotalitarni koncept književne historije: književna historiografija je zamišljena kao uspostavljanje stilskih formacija zasnovanih na činjenicama dostavljenim od strane književne kritike, s tim da se taj koncept oslobađa od opasnosti esencijalističkog redukcionizma (fetišiziranja pojma) isticanjem razlika koliko i sličnosti među djelima i autorima koji pripadaju stilskoj formaciji. U tom smislu paradigmatični su tekstovi Milana Bogdanovića (isp. npr. "Stari i novi": "Slom posleratnog modernizma", Beograd, 1961.) o "srpskom modernizmu". Tako Bogdanović stavlja u jedan koš Ujevića s Crnjanskim ili Manojlovićem, ne upadajući u esencijalističku zamku nacionalne književne historije po kojoj bi Crnjanski bio odvojen od Ujevića (jer pripadaju "dvjema različitim književnostima" s različitim logikama autonomnog razvoja) i stavljen skupa sa Njegošem (jer pripadaju "jedinствenoj, cjelovitoj, srpskoj književnosti" u kojoj kategorija "narodnog obilježja" ukida sve razlike i protivrječnosti).

Ono što objedinjuje koncepte književne kritike, književne historije i književne teorije koju promovise ovaj zbornik jesu dva kriterija: kriterij logičke koherentnosti i usaglašenosti s empirijom. Ti kriteriji su bili osnovni kako za osporavanje dominantnih tendencija na našim akademijama, tako i za promovisanje alternativne literature.

Knjiga koja nije našla svoje mjesto unutar ovog zbornika, među prikazima alternativne literature, ali koja je imala nemali značaj u formiranju koncept nauke o književnosti koji promovise ovaj zbornik je "Conditio moderna" Manfreda Franka u kojoj je autor ubjedljivo dokazao neubjedljivost poststrukturalističkog osporavanja semantičkog identiteta riječi. Od izuzetne važnosti bilo je i promovisanje teorijskih radova Nikole Miloševića u ovom zborniku



---

u kojima autor ubjedljivo dokazuje nezasnovanost poststrukturalističkog proglašenja "smrti Autora", tj. apsolutiziranja razlike između riječi i stvari. Postoje različiti stepeni udaljenosti od izvornog značenja jednog književnog djela. Nesumnjivo je, kaže Milošević ("Ideologija, psihologija, stvaralaštvo", Beograd, 1972, str. 303), da ne postoji jedino moguće, istinito i pravo značenje književnog teksta, ali isto tako je nesumnjivo da sva tumačenja nisu jednako pogrešna. Julija Kristeva, na primjer, u svom tumačenju Braće Karamazovih piše kako je čuvenu rečenicu "Ako je Bog mrtav, sve je dozvoljeno" rekao stari Karamazov, i nesumnjivo je da je to tumačenje više pogrešno nego tumačenje autora koji bi znao i napisao (kao što piše i u tekstu Dostojevskog) da je tu rečenicu kazao Ivan Karamazov i da bi tumačenje ovog drugog (iako nikad ne može biti istovjetno, ipak) bilo bliže intenciji autora romana. Ovaj zbornik promovise tu ideju da (književni) tekst nije lišen bilo kakvog semantičkog identiteta, da čitalac nema apsolutnu slobodu u tumačenju, kao da i kritičar mora poštovati načelo neprotivječnosti i usaglašenosti s empirijom kako bi njegova interpretacija bila validna.

Koncept nauke o književnosti koji promovise ovaj zbornik ima za cilj prevazilaženje trenutno vladajućeg nacionalističko-poststrukturalističkog redukcionizma u tumačenju književnosti, kao i razvijanje kritičkog mišljenja kod studenata književnosti, mišljenje koje poštuje logičke aksiome i imperativ usaglašenosti s empirijom. Tako ovaj koncept ima neminovne aksiološke reprekusije: ako nastava književnosti, počev od najnižih stepena obrazovanja, zauzima važno mjesto onda bi usvajanje ovakvog jednog koncepta nauke o književnosti neminovno utjecalo na revalorizaciju društvenih jezika u Bosni i Hercegovini, jer, nema sumnje, da bi razvijanje smisla za kritičko mišljenje bilo mnogo potentnije u tom smislu od koncepta nekakve etičko-političke didaktike. Ovim rečenicama ne izražavaju bilo kakav optimizam. Iako se slažem s tezom Envera Kazaza (iz knjige "Neprijatelj ili susjed u kući") da je naša akademska zajednica zatvorena za bilo kakav dijalog, za razmjenu argumenata između različitih interpretativnih zajednica, ja ipak neću izraziti pesimizam povodom ovog zbornika. Kakva će biti sudbina ovog koncepta i kakav će biti njegov odnos prema nastavi književnosti, neutralan ili će ona čvrsto ovisiti o njemu, to će pokazati vrijeme.

## Jasmina Bajramović: Esejistička zb(i)rka loših namjera

(Muhsin Rizvić. *Panorama bošnjačke književnosti*. NIPP Ljiljan, Ljubljana, 1994.)

Muhsin Rizvić autor je mnogobrojnih naučnih studija, kritičkih tekstova, eseja, književno-historijskih pregleda, monografija, itd. Spisak njegove bibliografije prostire se ne samo kao skup apriornih književnih referenci, već i kroz odsječke silabuse, uvijek bivajući literarnim predloškom broj jedan. Njegov naučni interes obuhvatao je, tako, i samo polje književnosti, ali i sve ostale prostore društvenog djelovanja kroz koje se literature provlačila. Ono što je Rizvić vrlo rano primijetio, i čega se vjerno držao u svom radu, jeste nacionalna linija proučavanja. Vidljivo je to kroz naslove njegovih djela (npr. "Književno stvaranje muslimanskih pisaca u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine", "Bosansko-muslimanska književnost u doba Preporoda – 1887-1918.", "Bosanski muslimani u Andrićevom svijetu" itd.), ali, još i više, kroz sadržaj. Genetička metoda, pa čak i izvjesna privrženost pozitivističkim aspektima analize, ostale su konstanta njegovog rada. Da li, u tom slučaju, možemo jednom istraživaču aplaudirati na njegovoj upornoj dosljednosti istom pogledu na predmet proučavanja, revnosnom sagledavanju iz ugla koji je od individualnog sustavno postajao opći s ciljem koji se nije mijenjao? Koliko je Rizvićev rad izgubio odrednicu naučnog, a ostao samo rovarenje po, kako njegovi sljedbenici kažu, "književnim seharama", svjedoči i njegova posljednja studija, "Panorama bošnjačke književnosti", u izdavaštvu NIPP Ljiljan, pod uredničkom palicom Džemaludina Latića.

### Nacionalno osvješćenje

Čitalac, bez upoznavanja sa sadržajem ove studije, sadržane od 24 eseja, može imati maglovitu viziju njenog cilja već u upozorenju samog izdavača: termini "Bosanski Muslimani" i "bosansko-muslimanska književnost" odbačeni su zarad novijih i boljih (tako kažu!): "Bošnjak" i "bošnjačka književnost" – ova je inverzija Rizvićevo djelo, i "to treba znati i pamtiti", kaže izdavač. Zbog čega, to će se pojasniti kroz cijelu studiju, svih njenih 440 strana, ukupnosti njenih eseja od kojih su neki, bez zabune, objavljavani i prije (recimo, u studiji "Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda", vjerno slijedeći općepoznato naučno akreditiranje kroz preštampanje eseja pod novim naslovom). Ako bismo morali spekulirati zašto je ova studija objavljena, mogli bismo nabrojati nekoliko razloga: prije svega, sveobuhvatan pregled onoga što autor naziva bošnjačkom književnošću, panorama, ako se baš hoće skromnošću riječi svjedočiti o grandioznosti jednog naciona; zatim slijedi koherencija, slijed i prava i zdrava linija kretanja poetičkih odrednica, te komparativni pregled rame uz rame sa drugim regionalnim (srpskom i hrvatskom, uglavnom) književnostima. Ključan je, i stoga stavljen na prvo mjesto u studiji, esej "Poetika bošnjačke književnosti", kojim autor želi pokazati posebnost poetičkih odlika ove književnosti kao vida unutarnje razradnje – i razgradnje – ne samo stvaralaca i njihovih projekata, već i cjelokupnosti njihovog stvaranja unutar jedne šire paradigme hermetički zatvorenog sistema, uslovljenog, prije svega, jedinstvenim etničkim i etičkim duhom, plodom istočnjačke živahnosti i zapadnjačke racionalnosti, koji, konačno, porađa tu neopipljivu, vazdušastu tvar zvanu specifično narodno biće. " (...) da se pokaže njena posebna egzistencija, (...) i da se predoči identitet njena osobnog bića osnovne su postavke njegovog rada na

ovoj književnosti.“ Dalje, “manifestira se razvojni proces istog narodnog bića, suštinski istog duhovnog usmjerenja i estetski osobenog kvaliteta” (8). Prve teze, postavljene kao stubok nacionalnoj književnosti, logički ne mogu da se razviju: kako dokazati pluralnost ako se odriču ili zanemaruju utjecaji, na osnovu čega zastupati genetsku vezu i kontinuitet, arogantno zanemarujući da time, faktički, književnost odjednom biva poput zlatne ribice, čijim je prisustvom neka zajednica bila obdarena, pa se iznutra bogatila literarnim djelima, ljubomorno čuvajući svoj dar od tuđih zavidnika. Ne samo da je Rizvić svjestan ovoga, već oneobičava i izvanrednom predstavlja činjenicu da su autori s jednog područja pisali na jeziku koji se govori na tom području, dakle maternjem jeziku, uspijevajući da “u njemu iskažu svoju ljudsku suštinu i umjetničko biće” (11). U cjelini svoje studije, ovakve rečenice i izjave su potpuno prikladne, jer se nečim elementarnim i uobičajenim, kao što je činjenica da se svaki pojedinac najbolje izražava na vlastitom jeziku, pridaje težina i veličina. U tom je kontekstu i esej “Krajišnička pisma” važniji kao faktografski doprinos tumačenju ove, prvenstveno, administrativne korespondencije, nego kao analiza književnih činjenica. Jer, riječ je o pismima koja su napisana s izvjesnim političkim ciljem, na jeziku koji je primjereno opisuje odnos dvaju država, te koji obiluje frazama, izrazima i konstrukcijama biranim pažljivo i s namjerom. Nesumnjivo su bitne jezičke analize ovih pisama, ali o njihovoj književnoj vrijednosti teško da možemo govoriti – osim ako pod književnošću smatramo svaki vid pismenog izražavanja. Rizvićeva analiza je nesumnjivo prikladna, ali ne pod tezom koju želi da odbrani, a to je izvjesni kontinuitet bošnjačke književnosti od najstarijih vremena, te pronalaženje određenih literarnih vrijednosti u administrativnim spisima. Međutim, ovaj esej je povod i za spomen bošnjačke epske književnosti, pa se, u bezbroj varijacija, nabrajaju osobine koje, navodno, proizilaze iz redova ove poezije, te civilizacijske i tradicijske vrijednosti koje su utjelovljene u spomenutom narodnom biću Bošnjaka (“epska nestrpljivost”, “epska hrabrost” itd.). Krajnje tendenciozan pravac ovaj esej poprima u dijelovima kojima se želi reći da su tipizirane i šablonske osobine epskih junaka imanentne samoj esenciji bića koje se, sudeći po ovim redovima, očitava unutar kolektivnog. Autor napominje, u tom duhu, da krajišnička pisma svjedoče o “kontinuitetu bića, duha, kulturnih i civilizacijskih vrijednosti Bošnjaka”. Slična metoda je u pitanju i sa esejom “Novi prilozii proučavanju naše alhamijado-literature”: dok izuzetno dobro funkcioniraju na činjeničko-upućivačkom planu, kao izvjesna smjernica u proučavanju autora i njihovih djela u okviru alhamijado-književnosti, u okviru eseja predstavljeni su kao prilog utvrđivanja “književnog i historijskog identiteta ovih pjesnika” jer se vrlo precizno i bez dvojbe napominje da se želi izbjeći svojatanje sa hrvatske i srpske strane (117).

Ukoliko, pak, ove eseje posmatramo u smislu izvjesnih književnih noviteta ili onoga što doprinose tadašnjoj književnoj kritici, možemo reći da je ova studija eksponat konstatacija koje se, posljednjih dvadeset do trideset godina, iznose u ovdašnjoj nacionalno koncipiranoj ukupnosti književnokritičke građe. Dakle, ništa nam novog ne donosi, osim što su sada teze o posebnosti sevdalinke kao “prizvuka slavensko-bogumilske sjetne prolaznosti u prostoru i vremenu” (122), o sevdalinci kao produktu (između ostalog) orijentalnog elementa, “po intenzitetu strasti, po sili i potencijalu senzualnosti u njoj” (123) itd. Kao autor koji je u potpunosti svjestan stereotipnog tumačenja istočnjačke kulture kao silovite, senzualne i strasne, Rizvić, na isti način, odlučuje da ovu činjenicu zanemaruje kada mu odgovara. Također, elemente konteksta i kulturološke pozadine uzima kada mu, kao konstruktivni elementi, oni odgovaraju, ali deskribira, bez ikakvog problematiziranja, sevdalijsku sliku ženske podređenosti muškarcu, njene nemogućnosti opiranja uslovljene sredinom i načinom života. Patrijarhat, kao stil i način života, Rizviću u ovim pjesmama nije problematičan, ali jeste funkcionalan u smislu tipologizacije tzv. “muških”, aktivnih i “ženskih”, pasivnih vrijednota. Na kraju zaključuje da sevdalinku okružuje “atmosfera onog nedefiniranog treperenja iracionalne izmaglice koja okružuje svako pravo umjetničko djelo” (135, podvukla J. B.). Dodatna mistifikacija pridodaje joj navodnoj izmaglici, iracionalnosti i nedefiniranosti, potpuno apsurdnoj i paradoksalnoj



## BOSNIACA

ako se ovakav zaključak podastire na kraju jedne književne analize jednog književnog djela. Zbog čega Rizvić uopće analizira ako je svjestan svoje limitacije u upotrebi književnokritičkog aparata – ako je djelo nemoguće analizirati?

Višestruko je zanimljiv esej "Socijalni aspekti Hasanaginice", koji je prisutan i u Alefovim hrestomatijama, a tiče se analize balade "Hasanaginica". Interes za Hasanaginicu proizilazi, prije svega, iz vrlo jasnog slikanja tragičnog položaja žene u jednom sistemu koji nije dopuštao nikakvu mogućnost pobune, pa čak i na navodnom terenu na kojem je ona dominirala, a to je privatna, porodična sfera. Rizvić, pak, priču okreće ka socijalnom aspektu, interpretirajući sukob Hasanage i njegove žene kao klasni, kroz probleme u braku potaknute Hasanagičnim prezriviim stavom prema mužu koji je, na društvenoj ljestvici, niže pozicioniran. Problem eskalira njenim odbijanjem da ga posjeti na ratištu, što konačno i tragično raspliće situaciju. Hasanaginica je okarakterisana kao pripadnica begovata, koja se "bori sa kastinskom psihologijom" (149). Njen privatni i psihološki tragični usud prebačen je na nivo površnog ponosa, čime se, ako ne eksplicitno, a onda implicitno pravda Hasanagin potez. Ovakav se Hasanagičin čin osuđuje i kroz uzuse šerijatskog prava, kojim Rizvić sa pravno-krivičnog aspekta zakona koji je bio važeći za sve koji su bili pripadnici muslimanske zajednice, tumači i opravdava muževljevu odluku da ženu otjera iz kuće, te da joj zabrani pristup djeci. Dakle, muž ženu može isključiti iz bračne zajednice ako ona "nastoji da umanjí njegov autoritet ili ako unosi svađu ili razdor među članove porodice" (147). Samim tim, a prethodnim Rizvićevim objašnjenjem na koji su način svađa i razdor provocirani, briše se cjelokupnost jednog rijetkog uvida u hermetičnost patrijarhalnog svijeta, a odnosi se vraćaju u svoju već ucrtanu dinamiku. Štaviše, Rizvić pokušava nametnuti sljedeće tumačenje stihova "Da! Moj brate, velike sramote! / Gdime saglie od petero dize!": "Iz ovih riječi izbija osjećanje staleškog poniženja i to od čovjeka nejednakog njoj, sramota tjeranja od kuće i iz braka koju ona osjeća kao begovica u trenutku susreta s bratom-begom i koja je jača od činjenice petoro djece koje mora ostaviti. Naglasak je u ovom trenutku na sramoti i poniženju, ne na djeci (...)" (142). Odvijajući interpretaciju u tonu koji je nametnuo u početku, Rizvić neubjedljivo pokušava da akcenat prenese na žensku aroganciju i ponos koji je sam učitao, a zanemaruje cjelokupnu priču i kontekst. Patrijarhalne vrijednosti su tako očuvane, a tradicionalna "bošnjačka epska etika" netaknuta.

Pored interpretacija, u ovoj su studiji sadržani i osvrti na monografije i naučne radove drugih autora. Uglavnom je riječ o onima koji su bliski Rizvićevom senzibilitetu i pozitivističko-genetičkom metodu, koji su, može se reći, proizašli iz njegove škole. U tom smislu, niti u ovim osvrtima nema nekog naučnog izazova, jer autor izuzetno afirmativno komentariše njihov sveukupni rad bilo na sevdalinci (Munib Maglajlić), bilo na opusima pojedinih književnika poput Skendera Kulenovića (Enes Duraković, Fahrudin Rizvanbegović). Rizvić se uglavnom pozitivno osvrti na metodologiju rada, koja je uvijek bliska njegovoj, odobravajući spiskove literature i pozadinu radova. Kritika sadržaja povremeno poprima formalan ton, pa se tako pojavljuju sljedeće rečenice uopćenog i formalnog kritičkog stava: "Maglajlić dopunjava (svoj rad, prim. aut.) novim značajnim saznanjima (...), te mnogim drugim podacima, tako da on lijepo ilustrira svoju težnju za još dubljim naučnim utemeljivanjem zacrtanih postavki" (157, podvukla J. B.); "... lijepo je pokazao i dokazao" (165) itd. U cjelokupnosti svih osvrti na tuđe studije pojavljuju se terminološki sklopovi dobro poznati onima koji su čitali i, recimo, Durakovićeve eseje: "panerotizam", "prenapregnutost erotike", "prenapregnuta čulnost" (i kod Hume i Nametka), "panerotski i panteistički doživljaj života", "panerotični vitalizam", "simbolično-ditirambski senzibilitet jednog panerotizma" (kod Hume) itd. Ta egzaltiranost izraza, ushićenost govora o autorima koji, prema Rizvićevom stavu, potvrđuju književno bošnjaštvo, ponekad prelazi u nejasne kićene stilske forme, kao što su "vazdušasti medaljon", "kristalno-metalne sonorne sinestezije", "klikavo lirski", "posebna aroma proze", "slapovi poezije". Istovremeno, očaranost epikom očituje se u nizu kovanica s pridjevom "epski": "epske crte", "epska duhovitost", "epski duh", "epska tradicija", "epski šablon", "epsko raspoloženje", "epski mentalitet",



“epska sredstva opisa i stila”, “epska doba”. Kada je u pitanju jezik kao emanacija duha, Rizvić aplaudira Krleži na prepoznavanju jezika bošnjačkih muslimana kao najljepšeg i najslikovitijeg; Krleža je to radio s “nepogrešivim osjećanjem” (351). Bošnjačka lirski osobnost je, inače, sadržana u “mehkoj jezičkoj izražajnosti aromatičnog turcizma” (397). Tendiranje ka stilizaciji izraza, potpuno neprimjerenoj naučnom tekstu, Rizvić pokazuje i u korištenju aorista: “Da bi ga privezao za kućno ognjište i zavičaj, stariji brat oženi Mulabdića, i misao o sebi počeo se pomalo gubiti (...), pogotovo kad ga (...) namjestiše u nekakvu službu (...). Mjesto težnje za nastavkom školovanja (...), Mulabdića počeo zanositi i zaokupljati želja (...)”. Ovo personalizirano biografisanje se vraća u tok naučnosti bez ikakvih vidnih razloga za promjene stila.

Kada je riječ o višenacionalnoj saradnji, kakav je bio književni duo Osman-Aziz, Rizvić je sklon generaliziranju, nategnutom zaključivanju i općenito opredjeljivanju u korist nacionalnog elementa. Dok je Nuri-Hadžićeva emocionalnost produkt “orijentalne komponente bošnjačkog nasljeđa” (239), koja, kao književna osobina u ukupnosti njegovog opusa, djeluje prirodno i “nema u njima naivnosti i diletantizma, da bi neko mogao primijetiti: ovo nije život Bošnjaka” (239), dotle se Milićevićev udjel navodi kao onaj nefunkcionalni, jezik mu je “do krajnosti kroatiziran, neprirodan za bosanskohercegovačkog pisca i čitaoca, posebno muslimanskog (242, podvukla J. B.). Milićevićev književni rad biva svojski napadnut zarad odsustva “pripovjedačke topline i živosti u naraciji, pejzaža bez boja ukoliko ga uopće ima, atmosfera bez arome (...)” (242). Ovakva Rizvićeva žestina dominira jedino u onim dijelovima u kojima se autor nebošnjak i nemusliman osuđuje upravo zbog svog nebošnjaštva i nemuslimanstva, koji, nadalje, uvjetuju njegovu literarnu inferiornost. Njegova opreznost u iznošenju ovakvih klasifikacija, u većini studije prepoznata uglavnom u podtekstualnim insinuacijama, dosta se jasno – i konačno – objelodanjuje u eseju “Novele Alije Nametka ili Poetika podnošenja sudbine”. Naime, u objašnjavanju “ambivalentnog” odnosa kritičara prema Nametkovim djelima Rizvić neupućenom ukazuje na distinkciju između bošnjačkog i nebošnjačkog autora/kritičara/čitaoca: “Bošnjački čitalac (i kritičar) doživljava Nametka kao svog pisca i njegovo djelo kao sliku i izraz bošnjačkog svijeta i života. Andrića, koga je Jelčić (sporni kritičar, op. aut.) uzeo u poređenje, i njegovu sliku tog svijeta, odbija kao neizvornu, nedobronamjernu, lažnu i tendencioznu, a samog pisca kao čovjeka kome je taj svijet tuđ, zato opterećen pishopatskim likovima i manijakalnim postupcima, stranim njegovu katoličko-evropskom duhu i senzibilitetu. Hrvatski kritičar (i čitalac), na drugoj strani, posmatrajući Nametka u sklopu hrvatske književnosti, zamjera mu zbog folkorizma, kojim on označava sve ono (...) što je, zapravo, hrvatskom čitaocu, i kritičaru, daleko i tuđe, što on ne razumije i emocionalno ne prihvaća jer nije u duhovnom skladu sa njegovim bićem, što je za njega romantičarski daleka egzotika.” (352-353). Rizvićeva pronicljivost ide do te mjere da iza kritičarski negativnog stava prepoznaje “nerazumijevanje bošnjačkog svijeta i njegova stoičkog podnošenja sudbine” (356). “Za nemuslimanskog čitaoca to je egzotika, za muslimanskog to je duhovno-povijesno određenje imanentno njegovu biću” (357). Njegovi stavovi ne iznenađuju, naročito ukoliko se uzme u obzir postojanje njegove studije o Andriću i Bošnjacima, što se proteže i do imaginarnog razlikovanja na osnovu nacionalne pripadnosti čitaoca, koja ga opredjeljuje ili afirmiše za određeno čitanje. Biće čitaoca, koje lebdi, neuhvatljivo, na metafizičkoj ravni i spušta se do onih koji ulaze u proces stvaranja i recepcije djela, rizvićevski je prepoznato kao sušastveno duhovno biće, emanacija svekolikog etničkog identiteta. U ovom je eseju, u najvećoj mjeri, izražena količina nenaučnog i neknjiževnog stava, potpuno neprikrivenog i serviranog kao opća stvar. Unutarnja paradoksalnost strukture proizilazi i iz zamjeranja nekorektnosti (u konkretnom eseju) drugih tumačenja koji idu u smjeru prepoznavanja patrijarhalnog društvenog sistema unutar bošnjačke zajednice, a na osnovu određenih literarnih predložaka, dok autor sebi uzima za pravo da provodi neku vrstu socijalno-etičko-nacionalnog seciranja na tom bošnjačkom biću koje je sadržano unutar svakog od članova ove nacije. Književno djelo nije socijalna studija, napominje Rizvić, ali ipak sam govori o saobraznosti duha autora i njegovog naroda, sve

## BOSNIACA

okupano u svijetlu tzv. Velikog Bića. Opet, egzotiku navodi kao jednu od bitnih karakteristika bošnjačkog stvaralačkog bića, kao supstrat susreta orijentalne i slavenske komponente („Ori-jent kao povijesno-civilizacijska komponenta bošnjačkog bića“, 352) a onda je, kada više nije u funkciji interpretacije, prebacuje u vizuru onog drugog čitaoca, neprijateljskog i nepozvanog, kojemu je egzotično sve što je orijentalno.

Pojedini njegovi eseji predstavljaju, suštinski, pregled kritičarskih napisa o autoru, kakav je i „Hasan Kikić u književnom životu Bosne i Hercegovine“. Takav je, na izvjestan način i esej „Relativizam kao struktura i poetika romana Derviš i smrt“. Općenit dojam ove zbirke eseja jeste dominantnost aksiološke informacije, ali dosta tendenciozna zbrkanost i anahronost metodologije i književnokritičke aparature. Zajednička crta svih eseja jeste struktura, slaganje biografskih i kritičkih podataka, tako da jedno iscrpljuje i nadopunjuje drugo. Ovakav odnos prema tekstu povlači i odnos prema autoru; zato Rizvić uporno traži sponu jednog i drugog, iščuđavajući se, tako, kada kod jednog od autora u autobiografskim zapisima ne nalazi adekvatnu životnu potvrdu o ljubavi prema, kako se to voli reći, „plotskom“ i „erotskom“, koju je isti autor pokazivao obilato u svojoj prozi. Općenit dojam nesređenosti, pak, proizilazi iz zbrke na planu pravopisa, konstrukcije rečenica, loših stilskih rješenja i mnoštva tipfelera (npr. „Atmosfera pustog sokaka kad mali odlazi u džamiju, (...) predstavlja atmosferu...“; „No još gore od toga mentaliteta je to (...) što se ona smatra kao mjesto...“, „baca refleks“ itd.). Nedostatak užeg koncipiranja zbirke pod određenim oblastima također doprinosi utisku nejedinstvenosti i isforsiranosti, što se, opet, može povezati sa izdavačevom napomenom na početku, ali i tekstom jednog od članova redakcije, Hadžema Hajdarevića, povodom Rizvićevog naučnog rada. Godina izdanja je 1994., značajna ne samo zbog činjenice da je to ratni period, već i zbog Rizvićeve smrti. Također, ovo izdanje predstavlja završetak projekta borbe za jedinstvenu, hermetički zatvorenu nacionalnu književnost, u skladu sa istim procesima koji su se vodili u regiji.

### Panorama bez perspektive

Ako podrazumijevamo da panoramičan pogled predstavlja potpunost perspektive, mogli bismo se zapitati zašto je toliko pažnje posvećeno alhamijado književnosti, kao i književnici-ma austrougarskog perioda; savremenih djela gotovo da i nema, ukoliko ne uzmemo u obzir pregled Durakovićevih radova o Skenderu Kulenoviću, uvida u rad o relativizmu u „Derviš i smrt“, te kratki „Pohod kroz djelo Maka Dizdara“ (što je, suštinski, sekundarna literatura). Konstituiranje književnosti kao pravolinijskog, jednoobraznog procesa znači i nužno lociranje njenih početaka, posezanje u prošlost kako bi se ustanovio porodično stablo, prijeko potrebno u ideološkim identifikacijama naroda. Nije slučajnost da se za Rizvićevim uvodnim esejem („Poetika bošnjačke književnosti“) poseže u potrebama opravdavanja projekta nacionalne književnosti (Vedad Spahić isti esej, kao i Rizvićevu podjelu na četiri „važna aspekta“ kroz koje se konstituiše jedinstvenost ove književnosti na dijahronijskoj ravni, iskorištava u svojoj zbirci „Prokrustova večernja škola“). Postojanje ove zbirke, ali i njeno nastajanje, jeste projekt u pravom smislu riječi, apologija romantičarskim literarnim ciljevima, pokušaj izolovanja, koji se provodi i, s manjim ili većim uspjehom, nastavlja i opstaje, unutar nastavnih planova i programa.



## Maja Abadžija: Kroz poststrukturalističku prašumu (Alma Denić-Grabić. *Bosanskohercegovački roman na kraju stoljeća*. BZK Preporod, Brčko, 2010.)

### I

Savremeni povijesni trenutak opterećen je partikularitetima, čemu nije umakla ni književna znanost, odbacujući kao modernističku himeru mogućnost da se u univerzalnu Kulturu književna djela mogu uključiti putem estetske perfekcije radije nego autentičnošću svojih lokalnih identitarnih drama. Ona kao takva doživljava paradoksalnu situaciju u kojoj se njenim širenjem integriraju koncepti, metodologije i terminologija drugih disciplina, a književna znanost, a time i kritika sama postaje sve više usko područje znanstvene ekspertize. Ovaj zbir međusobno isprepletenih preduslova omogućio je da se u polju književne kritike pojavljuju knjige kao što je i „Bosanskohercegovački roman na kraju stoljeća“ autorice Alme Denić-Grabić. Ova knjiga, iako prijemčiva isključivo u polju struke, predstavlja bez sumnje oazu znanstvene 'potkovanosti', sa sudovima potkrijepljenim argumentima i besprijevnim usvajanjem idejnih sistema, te stoga nije ni čudo što je na bh. književnoj sceni primjena kao 'rijetka biljka'.

### Metodološki oportunitizam

Međutim, njen *novum* nije u originalnosti kritičkog mišljenja ili metoda, nego tek u aplikaciji i kombinatorici preuzetih teoretsko-kritičkih koncepata u širokom dijapazonu poststrukturalizma, iskorištenih u čitanju djela bosanskohercegovačke i svjetske književnosti. Stoga valja naglasiti da su slabosti ove knjige veoma često i slabosti koncepata samih kada izlaze iz okvira aritmetički proste primjene na književna djela. Teorijska osnovica na kojoj je sazdana studija je teorija narativnog identiteta Paula Ricoeura, njegova hermeneutika sopstva razrađena u knjizi „Sopstvo kao drugi“, stoga se i autorica oslanja na bazičnu tezu da je „*problematika ličnog identiteta (je) temporalna dimenzija ljudskog djelovanja*“, a takav narativni identitet se sučeljava sa fiksnim te i „*priča dobija posredničko mjesto za samotumačenje i samorazumijevanje identiteta u procesu*“ (17). Međutim, brojna slaba mjesta ove knjige prizivaju jednu potrebu za pročišćenjem interpretacije, u uvriježenom mišljenju – neostvarive bez animiranja složenog teorijskog aparata, naglašavaju potrebu za jednim novim modusom kritičkog mišljenja koji bi se mogao projicirati na djelo bez repetitivnosti i opštosti.

Ovakav metodološki oportunitizam koji se ogleda u strategijama proste aplikacije, teorijske kombinatorike i čitalačke aspektualizacije može književnosti štetiti na više nivoa. Simuliranje poststrukturalističkog teorijskog pluralizma unutar jednog jedinog teksta vrlo često interpretaciju može rastrgati do te mjere da se gubi cjelina tumačenog djela, dok aspektualizacija čitanja ne šteti samo cjelovitoj interpretaciji, nego i totalitetu čitalačkog iskustva. Međutim, najvažnija dimenzija ovog kritičarskog partikularizma je njegovo bezglavo bježanje od estetske evaluacije i analize koje ide to te mjere da autorica gotovo nikako ne referira na literarnost djela, nego se gubi – zahvaljujući teorijskim konceptima koje odabira – u političkoj, socijalnoj, rodnoj, ukratko, identitarnoj drami likova, te političkim i socijalnim implikacijama iste. Strategija pronalaženja traženih elemenata u tekstu stoga ne zahtijeva toliko parcijalnost čitanja koliko redukciju čitanog djela na iste te elemente u Prokurstovoj postelji koncepta.

Što se tiče autoričinog uvodnog pojašnjenja o odabranom metodi čitanja, četrnaest analiziranih romana shvaćeni su kao 'tekstualne mreže u koje se smješta čitatelj/ica', a pristup je



## BOSNIACA

određen na slijedeći način: „Imobilizirajući čitateljsko tijelo u vlastitoj putanji lektire, omogućilo mi je da čitanje krene sa bilo kojeg pripovijedanjem konstruiranog mjesta.“ Percipirajući tekst kao ‘diskurzivnu tvorevinu’, ‘stavljajući akcenat na performativnu koncepciju propovjednog teksta’, autorica potencira Foucaultovu arheološku analizu koja „individualizira i opisuje diskurzivne tvorevine, tako da se u međuzavisnosti različitih tekstualnih instanci – pripovjedača/ice, lika, autorice/a, i čitateljice/ela uspostavlja ugovor pomoću kojeg se opisuju i interpretiraju iskazi diskursa/teksta.“ (222) Čini se da dekonstruktivistička samouvjerenost olako odbacuje totalitet djela, a kretanjem sa nasumično odabranog mjesta, ozbiljno se zanemaruje sama pripovijedna konstrukcija i kompozicije koja je od izuzetnog značaja za romaneskne tekstove. Arheološka analiza je čitalački metod koji, ovako određen, uistinu djeluje osvježavajuće, međutim i on, uplitanjem interesa za identitet estetski aspekt teksta, a naročito estetsku evaluaciju, ostavlja po strani. Pitanje politike identiteta koje se može označiti kao traganje za manifestacijama, reprezentacijama i diskurzivnim konstrukcijama istog tretirano je gotovo opsesivno, od čega se autorica distancira na slijedeći način: „Naime, postmoderna kultura je zagovarajući razliku i Drugog u procesima globalizacije, ustvari, uspostavila projekat fiktivne slobode. Pad Berlinskog zida koji je označio kraj utopijskog projekta kolektivne slobode bio je početak ispostavljanja drugih ideologija u novom povijesnom kontekstu. U projektu politike identiteta uspostavlja se manjinski subjekt razlike kojem esencijaliziranje identiteta služi kao strategija kartografiranja i mapiranja pozicije u sukobu manje sa većinom.“ (28) Međutim, uočavanje slabosti koncepta u širem povijesnom kontekstu savremenog trenutka, ne sprečava je da ga u međuprostoru između ‘kulta’ i odbacivanja svesrdno uzglobljuje u vlastito čitanje književnih djela gdje dosljedno bilježi sve one topose politike identiteta kakva je na primjer hibridnost, granica, Drugost i druge.

Konceptualne slabosti naročito se otkrivaju u poglavlju pod naslovom „Kraj dvadesetog stoljeća: bosanskohercegovački roman između globalnog i lokalnog“ koje funkcioniра kao uvod u smislu kontekstualnog pozicioniranja autoričinih istraživačkih napora. Naime, ona svojoj minucioznoj analizi politike identiteta, sjećanja, reprezentacije pretpostavlja multikulturalnost bosanskohercegovačkog kulturnog prostora kao „strategiju prevazilaženja izolacionizama nacionalnih tradicija i zahtjev za uspostavljanje građanske svijesti“ (32), a roman je u ovom ‘postmortalnom’ periodu historije artikuliran u okviru opšteg mjesta, između ‘neomitologizirajuće velike priče’ i ‘mikro priče i otvaranja mjesta za Drugog/u’ (35). Građeci svoj kritički kompleks na skliskom tlu multikulturalizma, autorica cjelokupni svoj napor dovodi u rizik od gromoglasnog rušenja zbog naivne upotrebe ovog kulturološkog koncepta koji je već u mnogome deplasiran kao podložan manipulaciji i legitimiranju nacionalnih tradicija. Drugi problematičan element je oponiranje mikro i makro priče koje je već postalo opšte mjesto u većini književnokritičkih tekstova koji se bave postratnom bh. literaturom. Sveprisutnost ovog koncepta kao opšteg mjesta u knjizi Denić-Grabićeve evidentna je u nizu citata koji slijedi (ovaj konstrukt je autorica upotrijebila da uokviri svoju analizu u barem polovini eseja iz ove knjige):

„Između etičkog apela da se prepozna želja d/Drugog i želje za revizijom ‘prividnog reda istorijskih činjenica’, da bi se uvođenjem stvarnih ličnosti i događaja pokazalo kako je moguće pisanje i drugačije historije, uspostavlja se narativna scena na kojoj će se „izvesti“ **prizivanje svijeta ‘malih priča’ isključenih iz povijesnih uopćavanja** kao čin uprizorenja narativnog identiteta onih čije bi pripovijesti u svakom drugom slučaju ostale nezamijećene.“

(U znaku ruže: kako iskoračiti u pri/povijest, 69)

„Građeci narativni identitet Kadijinog lika preko okvirne priče utemeljene na baladi Hasanaginica, otkrivamo, ili bolje reći ‘prepoznajemo’ jednu novu Hasanaginicu, jedno novo čitanje teksta, historije i tradicije, pa se takav narativni identitet uspostavlja na relaciji **prepoznavanja sopstva u procjepu između historije i priče**“ (Imotski kadija: Nečista historija fantoma i nalog pravde, 57)

„U Šahrijarovom prstenu uspostavljanjem **privatne male priče i mnoštvo historija i uloga subjekta u njima dekonstruiraju se Velike emancipatorske priče/Povijesti**.“ (Šahrijarov prsten: genealogija farnaka, 85)



„Lično pričanje priče i slaganje fotografija odvijaju se ne prema principima kauzaliteta, već kako ih se pripovjedačica sjeća i izmišlja ih, sažima i razolači, pišući **jednu preučenu pripovijest koja ima subverzivni karakter u odnosu na društveno-politički kontekst**, i pri tom oblikuje drugačije čitanje historije“ (Muzej bezuvjetne predaje – zapetljani čvor neprevodive muke, 116)

„Nasuprot monumentalističkog reprezentiranja povijestu u romanu *Berlinski nepoznati prolaznik suočeni smo sa mikro pričama, malim pri/povijestima* koje se nastoje opričati kroz pripovjedačku perspektivu preživjeloga koji sada svjedoči u svoje, ali i ime onih koji nisu preživjeli.“ (Berlinski nepoznati prolaznik, *Liminalnost imaginarnih zajednica ili naracija o nacionalnom i identitetu*, 130)

„Konstruirana mala pripovijest, u kojoj individualno iskustvo rata i stradanja postaju sveobuhvatno iskustvo koje preobražava i uništava porodicu, rodni grad, dom, prijateljstvo **suprotstavlja se episkom narativnu kao nacionalističkom projektu** konstruiranom kroz matricu muškocentričnog i ratničkog diskursa“ (Sličan čovjek Irfan Horozović: *Zeraduštova mudrost preživljavanja*, 181)

„Unutar katastrofe historije, historije kao bolesti, evo romana čije će svjedočenje, kao i etičke procjene u imaginarnoj laboratoriji, autoironičnim iskazom **potkopati svaku pretenziju na metapripovijest, i strategijom zapisivanja intimnog svijeta malih pripovijesti** aktualizirati jedan prostor, mislen-scenu, jednu književnu prostornost koja, nije samo predstavljena, nego i, kako bi rekao Genette, predstavljaka.“ (194)

Idejni obzor ove knjige obilježen je i izrazitom repetitivnošću; kada autorica kaže: „Moja je teza da je bosanskohercegovački roman dijagnosticirao stanje umjetnosti, svijeta i pojedinca u njemu kao nostalgичnog prognanika, egzilanta iz ideologije, politike, tradicionalnih poetičkih obrazaca, zatim iz jezika, naroda, nacije“, ona prisvaja amalgam već potvrđenih teza i neodređenost pojma bosanskohercegovački roman kojem tek izuzetnim sintetskim naporom možemo odrediti zajedničku ideološku i/ili poetičku sastavnicu. Autorica zapravo na već utvrđene načine lokalizira postmoderno stanje literature u postpotopni bh. kontekst što teško da može usloviti neku plodonosno i inovativno čitanje. Svoju repetitivnost ova knjiga otkriva kroz možda nepažljivo ili nemarno preuzimanje jedne nedovršene (nedovršive?) književnohistorijske paradigme (bosanskohercegovačka književnost) čemu je također mogao biti uzrok i nedostatak boljeg konceptualnog 'oslonca'.

Konačno, i sam naslov govori o golemom sintetskom naporu autorice da se putem jednog usvojenog interpretativnog modela govori o romanu u jednom historijskom periodu. Referentni okvir za ovo (prema godinama izdanja analiziranih romana) proteže se od najranijih godina postratne BiH do recentnog perioda, a činjenica da se zasniva na već uvriježenim, iako teoretski nedorečenim poetičkim modelima govori također o jednoj težnji da se knjizi u građenju novog kanona da značajno mjesto. Stoga se valja zapitati zašto je upravo ovakva književnohistorijska odrednica odabrana za značenjski pregnantnu poziciju naslova? Da li uistinu bosanskohercegovački roman uza svu svoju neodređenost (ili zahvaljujući istoj) može, u autoričinoj velikodušnoj gesti obuhvatiti i šire shvaćen interkulturni prostor kojim cirkuliraju romani Karahasana, Horozovića, Lazarevske, ali i Ugrešićke i Pištala, ili se njime implicira kulturna propusnost i difuznost bosanskohercegovačkog književnog prostora, što na perifidan način odaje ideološku strategiju ovog sintetskog 'poduhvata'.

## II

### Opimjeravanje koncepata: hibridni i granični identiteti

Središnji dio knjige koji se bavi analizama konkretnih djela razapinje se između lucidnih zapažanja i besplodnog teoretiziranja. U prvom dijelu, krećući se u polju međudejstva silnica historije i fikcije, autorica iščitava različite moduse njihovog odnosa kroz tri romana bh. postraća i uz roman „Zovem se Crveno“ Orhana Pamuka 'kao komparativni primjer'. Pritom iznosi jednu veoma dubioznu sin/tezu: „Mora se priznati da bosanskohercegovački postmoderni



## BOSNIACA

roman zapravo se i nije do kraja suočio s prošlošću (naprimjer komunističkom i socijalističkom) ili srednjevjekovnom (kao primjer koji potvrđuje pravilo, usamljeni stoje Makovi Spavači)“ (43). U težnji da pre naglasi poentu, a time i cilj vlastitih analitičkih napora, autorica konstruira ovu nespretnu rečenicu koja govoreći o romanu, zaziva poetsku zbirku kao protuprimjer.

Sličnih nepreciznosti ima na pretek: tako „Imotski kadija“, roman Irfana Horozovića, biva već u startu obilježen kao *‘višestruko kodiran romaneskni labirint’* (54) sa fusnotnom reminiscencijom na „Ime ruže“ Umberta Eca, čemu bi razlog bio da je ovaj postupak zapravo pojašnjenje pojma *‘višestruka kodiranost’*; međutim, samo se uz veliko sintetsko naprezanje može utvrditi da je ona kod Horozovića i Eca istoznačna. Naime, iako autorica navodi da Imotski kadija „na prvoj razini svoje višestruke kodiranosti upućuje na obrazac pikarskog romana“, paralela sa ekovskim miješanjem trivijalnih pripovjednih obrazaca u visokoumjetnički književni tekst čini se prenategnuto, a iz ove kratke napomene se gotovo da zaključiti da je Horozović imao postmodernističku agendu usmjerenu prema čitaocu poput Eca. Lik kadije se otkriva kao *‘granični identitet’* u zbnjujućoj tezi: *„Posredovanje priče, to jest njena sposobnost da oblikuje likove i njihove identitete u smjeru stalnog dinamičnog kretanja ‘sopstva od istog ka drugom’ čini uporište narativnog identiteta kao graničnog slučaja.“* (56) Međutim, iz maglovitosti analize lika kadije izra nja ne posve originalna, ali zato briljantno izvedena analiza intertekstualnog odnosa balade Hasanaginica i romana, u smislu *‘metonimijske redukcije’* koji *‘uvodi Hasanaginicu u kontekst povijesti, pokazujući da balada nije samo priča o tragičnoj ljubavi i nesporazumu, nego da je Hasanaginica svojim putovanjem kroz povijest književnosti i kulturu(e) u jednu ruku konstruirala kulturni model tradicije i istovremeno bila svojatana od strane povijesti kao strategijskog diskursa u perpetuiranju nacionalnog identiteta.“* (57) Jače insistiranje na ovom težištu romana rezultiralo bi mnogo uvjerljivijom, koherentnijom, sažetijom analizom, bez besplodnog reflektiranja o *‘putovanju kroz kulture’* u cilju konstruiranja identiteta glavnog lika, a rezultat je rasut, raspršen, difuzan pristup tekstu samom.

Koncepti hibridnosti i graničnosti naročito dolaze do izražaja u analizi romana „Šahrijarov prsten“ Dževada Karahasana, u kojoj se narativni identiteti likova izvode iz *‘genealogije farnaka’*: *„Farnak je razlika/diffrance, nedovoljno „čist“ (bez značenja), da bi se na njega pristalo, da bi bio prihvaćen. Zato žrtvovanje postaje mogućnost za izbavljenje, neka vrsta transcendencije, koju od ova tri lika ne dobija jedino Faruk, budući da je stvarnost izgubila dimenziju etičnosti.“* (78) Sažimaju se različite reprezentacije ovog tipa identiteta, koje uključuju karnevaleskni lik džina Bella i Faruka koji je *‘odsutnošću oca ... pretvoren u stranca, u „granični slučaj“* (84), dok je analiza lika pjesnika Figanija upadljivo izostala. (navodi se tek da *„Potraga za indentitetom i Bella i pjesnika Figanija pretvara se u čin sramoćenja“* (81)). Trijadna Karahasanova postavka likova i njihovih priča ne rezultira ravnomjernom *‘podjelom pažnje’* između istih unutar same analize, nego se naglašavaju oni podatniji za projiciranje željenih teoretskih konstrukata: Faruk iz prvog sloja priče, hronotopski smještenog u neodređene, ali nesumnjivo bh. ratne koordinate, omogućava da se na njegovom primjeru preispita preplitanje aktualnih identitarnih politika i interpolira ideja bezdomnosti. Slično je i sa likom džina Bella, koji, percipiran kao karnevaleskan u bahtinovskom smislu također može biti materijal za aplikaciju, za razliku od pjesnika Figanija čije je historijsko vrijeme, prema autoričinom tretmanu, tek uzeto kao neka vrsta uporišta pripovjednog univerzuma. Time se naglašava nepotpunost analize i unižava cjelovitost pripovjednog postupka, one glasovite Karahasanove tehnike *‘zrcaljenja’*.

Drugi problem se ogleda kako u primjeni, tako i u slabosti samog koncepta hibridnog identiteta Homi Bhabhe, tačnije, u njegovoj pogodnosti da bude eksploatiran, da funkcioniira kao neka vrsta *‘trećeg pojma’* između kultura koje možda nisu shvaćena kao odvojene i zatvorene u sebe, ali svakako su viđene kao ograničene cjeline. Slabost primjene koncepta sastoji se i u tome da se prenebregava analiza fantastičke prirode lika Bella i svrha ovakvog postupka se svodi upravo na ovu *‘trinarnost’* mišljenja umjesto binarnosti (unutar/izvan granica): *„Zato su Karahasanovi protagonisti stranci, ili prijastupnici, ili heretici, ili hibridi, (poput Bella, gotovo nestvar-*



ni u svojoj čudnovatosti) u svijetu koji ih isključuje iz kategorije „normalnih“.“ (88) Vidimo da autorica izostavlja analizu mehanizma funkcioniranja fantastičkog u tekstu iz rakursa postupka autora, a premještanjem identiteta u onostrano, apostrofirani je žarišni identitarni konflikt, ali lik Bella nije tek 'čudnovat' ili karnevaleskan: analiza estetskog aspekta, ne toliko političkog, ispitivanje očuđujućeg efekta postupka samog, fundamentalno je za razumijevanje djela i otvara mogućnost iskoračenja/prekoračenja granica ovog pristupa.

U dijelu knjige koji se bavi tzv. politikama sjećanja autorica navodi sljedeći niz autora: *Dževad Karahasan, Dubravka Ugrešić, David Albahari, Salman Rushdie, Jasna Šamić, Josif Brodski, Aleksandar Hemon, Orhan Pamuk*, za koje ustvrđuje zajedničku odrednicu: „nisu ni jezično ni nacionalno uokvireni, (koji) figuriraju upravo u kulturalnim međuzonama, na granicama različitih kultura“, te da su to „autori i autorice koji izabiru granicu kao svoju kritičku poziciju, dovodeći u pitanje samu paradigmu svjetske književnosti.“ (113) Paradoksalno je da se uza svo protivljenje unifikaciji konstruira upravo jedna izjednačiteljska, generalizatorska, redukcijaska paradigma svjetske književnosti u kojoj se čini upravo ono čemu se kroz cijelu knjigu protivi, niveliziraju se pojedinačne vokacije autora, odbijaju se sagledati nijanse njihovih položaja, reducira se njihovo djelo na nekakvu 'graničnost'. Zar je moguće govoriti na isti način o egzilu Brodskog i Hemonu, o artistskoj 'intervenciji u prošlost' Rushdija i Karahasana? Ovaj nadasve arbitran, kvalitetivno neujednačen niz treba da nas uvjeri u to da se može konstruirati jedan novi kanton svjetske književnosti koji okuplja 'transnacionalne istorije emigranata, kolonizovanih ili političkih izbjeglica', kao da je to jedini, iako širok, tematski korpus kojim se nabrojani autori, a i oni nenabrojani, podrazumijevani, bave. Također, sinteze ove vrste odbijaju da uzmu u obzir estetski momentum djela, koji bi morao biti ključan pri smještanju pojedinih djela u 'najbolje od najboljih', odnosno, implicira se da su pojedinačne poetičke strategije autora manje važne, ili u dovoljnoj mjeri podudarne.

„Dvostruka egzilantska svijest pripovjednog subjekta izložena različitim vremenima i prostorima u sjećanje doziva i oživljava uspomene i odsutno, ne da bi se inicirala sentimentalna i komercijalna emigrantska priča, nego se stvaralačko razmišljanje o poetici albuma i fotografija kao uskladištenog sjećanja uspostavlja kao jedna od mogućih strategija opstanka.“ (115) Ovako autorica polarizira pripovjednu strategiju Dubravke Ugrešić u romanu „Muzej bezuvjetne predaje“ između potencijalne komercijalizacije, koja je već činjenica i manir u okvirima globalnog književnog interesa, i postmodernističke zagledanosti teksta u samog sebe, odnosno, autorefleksiju nad vlastitim poetikom. Iz početne raspetosti analiza koja djeluje kao raritet na nivou knjige, jer gotovo podjednaku pažnju posvećuje estetskim aspektima teksta (poetika albuma s fotografijama) i značenjskim implikacijama istog (poetika egzila), međutim, uslijed globalnih interesa, neizbježno je bilo da na interpretativnoj vagi pretegne tas kontekstualizacije. Autorica se tako rasplinjuje u razjašnjavanju svih nijansi reprezentacije egzilantskog identiteta i modusa sjećanja koji vrludaju između toposa globalnog i lokalnog ne smirujući se. Početna teza ni u kojem slučaju nije iznevjerena, međutim, esej kao takav ne doprinosi boljem razumijevanju analiziranog djela, je, krećući se već utabanim putem autorica nije mogla ostvariti željenu interpretativnu inovativnost i neovisnost. Slično je i sa esejem koji tematizira roman „Berlinski nepoznati prolaznik“ Irfana Horozovića, gdje se fokusira koncept 'poetike svjedočenja', također kroz hibridnost identiteta egzilanta, ali ovaj put ne u ključu sjećanja, nego suosjećanja s drugim „kroz brigu za drugog, empatiju, u susretu tuđeg i svog, iskrsava pitanje vlastitog identiteta“ (131).

## Feministička linija kritike: utilitarizacija 'ženskog pisma'

Feministička linija analize koja u nizu romana propituje subjekte učutkane poviješću, naročito je istaknuta u esejima koji se bave romanima iz pera spisateljica. U tekstu koji tematizira roman „U znaku ruže“ Alme Lazarevske, autorica isti označava kao 'izvrstan postmodernistički roman' (67), ne uklapajući ga pak u kontekst koji je već ranije ustvrdila da 'metafikcija se ne može



## BOSNIACA

uzeti kao autonoman fenomen koji je u diskontinuitetu i potpunom negiranju vrijednosti i dostignuća modernizma, kako je to slučaj sa američkom metafikcijom koja nije opterećena rušenjem nacionalnog kanona za razliku od europskog književnog konteksta“ (37), a potom navodeći uz odobravanje zaključak Envera Kazaza koji *‘postmodernističku dionicu u kontekstu bosanskohercegovačkog romana prepoznaje kao ‘postmodernu modernu’ (44). Već je rečeno da u svojoj analizi autorica potencira aspekte, odnosno, u ovom slučaju, postmoderne kvalitete pojedinih romana koji joj u datom trenutku odgovaraju kao inicijalna tačka za interpretaciju, zanemarujući okvirni koncept na kojem je zasnovala ‘utemeljenje’ istih tih romana u kontekstu. To su ozbiljne pukotine koje ukazuju na skori raspad njene (i ne samo njene) labilne književnokritičke konstrukcije koja roman ne otkriva u njegovom totalitetu. Ukoliko se vratimo na onaj poststrukturalistički feministički fon spomenute analize romana Lazarevske, uočiti ćemo još i da za njegovo čitanje ona predlaže jednu dubioznu strategiju ženskog čitanja koje počiva na protupoziciji: Dakle, čitateljice bi trebale, prije svega, pribaviti različito polazište u svojim čitanjima, obručiti ustaljene situacije i ‘unaprijed određen kalup’ (68), bez valjane eksplikacije i bez potrebe da se takvoj čitalačkoj strategiji da malo više kredibiliteta od prostog kontriranja. Također, ‘žensko pismo’ shvaćeno je ne u punini (ili praznini) svoje estetike, nego tek kao ‘verzija manjinskog/slabog pisma (...) i kao označitelj razlike u otporu prema muškocentričnom, patrijarhalnom diskursu.’ (68) Tako vidimo da autorica manipulira redukcijama u cilju maksimalnog lokaliziranja, suženja svog čitanja: ona prilagođava poststrukturalističke koncepte femininog pristupa tekstu (i stvaralačkog i recepcijskog) da bi ostvarila svoj interpretativni cilj, međutim, ovaj postupak je problematičan jer se sam koncept preuzima parcijalno, samo u jednom njegovom vidu, onom *razlikovnom*. Čini se krajnje neumjesnim da se ovakvo utilitarno etiketiranje zbiva baš u onom momentu kada bi bilo mnogo zanimljivije, plodonosnije istražiti upravo patrijarhalnu strategiju nacionalnih kanonizatora čiji je postupak upravo označavanje bh. spisateljica kao protagonistica ‘ženskog pisma’ kada to ima, ali mnogo češće kada i nema svoje teorijsko i, što je najbitnije, estetsko opravdanje, a pod tom krinkom ih se upravo gura u književnokritički zapećak iz kojeg se ne mogu umiješati u isključivo muškocentrično proizvođenje kanona estetski relevantnih.*

Tematizacija romana „Mraz i pepeo“ Jasne Šamić, u okviru istraživanja politika sjećanja, počinje nemuštom i nadasve revoltiranom odbranom istog od zloradih kritičara koji su ga ocijenili trivijalnim *‘valjda zbog toga što se u njemu prepoznaje/prepoznala obojenost rodnom.’ (136). Problem femininog pristupa ovom romanu korijeni u njemu samom: „Mraz i pepeo čitan u kontekstu postmodernističke teorije i feminističke kritike (sic!) dekonstruira tradicionalne kulturološke predstave sa jednim ironijskim tonom (...) insisitirajući pritome na nesvodivim razlikama i različitostima.“ (137) Autorica kao da osigurava pravednu recepciju ovog romana insinuirajući da isti, (samo) ako je čitan u kontekstu postmodernističke teorije i feminističke kritike, zado-bija zaslužen priznanje. U kombinaciji sa ‘odbranom’ istog od kritike Asmira Kujovića koji ga etiketira kao ‘jeftinu holivudsku priču’, čini se da autorica sugerira da se on ‘i takav’ može pročitati kao ‘dekonstruktivistički’ odnosno, estetski kvalitetan i tematski relevantan. Interventirajući u polje recepcije na ovaj način, autorica sugerira širem čitateljstvu da mu određena proza biva približena tek nakon osobite poststrukturalističke obrade agilnog kritičara, time kreirajući i imaginarni prostor nekih potencijalnih klasika koji su ‘na čekanju’ čitaoca akademske reputacije. Kritička pozicija da roman, pročitana na određen način, dobija na kvalitetu (!) potvrđena je i njenim etiketiranjem istog kao ženskog pisma, međutim, sa rezervom: “Da je u tekstu *Mraz i pepeo* riječ o ženskoj prozi i „ženskom pismu“ (bez obzira na sve diskusije i problematiku šta je to „žensko pismo“ i šta znači pisati kao žena sa problematičnim definiranjem kategorije žensvenosti/ženskosti/žene) pokazuje i erotizacija govora, fragmentarnost, nesumnjiva perspektiva drugog i manjine, pri čemu narativni identitet prisvaja žena subverzijom patrijarhalne epske materice.“ (137) Uza svu rezerviranost prema fiksnim definicijama ženskog pisma, autorica ipak navodi neke njegove karakteristike, ali toliko uopćeno, toliko arbitrarno, da cjelokupna njena analiza biva dovedena u pitanje. Jesu li elementi fragmentarnosti i ‘erotizacije govora’ uistinu rezervirani*



za žensko pismo? Da li bi fragmentarni roman sa erotizacijom govora (uz svu maglovitost i neodređenost tog 'pojma') poput, primjerice, „Grozdaninog kikota“ mogao u percepciji Denić-Grabićeve biti žensko pismo, ili pak Džojsov „Ulks“, iako pisani iz perspektive 'Prvog', odnosno muškarca? Apsurdnost ove kritičarske pozicije polazi upravo iz aspektualizacije kritike, iz redukcije djela, iz nedorečenosti koncepta. Roman „Mraz i pepeo“ posmatra se kao primjerak ženskog pisma bez obzira na to što autorica prethodno nije odredila koherentan okvir za estetsku manifestaciju ovog modusa pisanja, osim onog njegovog aspekta koji se tiče 'nesumnjive perspektive drugog i manjine'. Ponovno se otkriva kako ovdašnja feministička kritika nije u stanju odraditi svoj zadatak: sasvim sigurno bi veću uslugu učinila književnosti spisateljica kada bi dekonstruirala upravo ovakvu praksu redukcije književnog teksta na politiku identiteta, i to jednom vrlo jednostavnom strategijom – suočavanjem sa kvalitativnom (ne)ostvarenošću samoga teksta.

Poput eseja o romanu „Mraz i pepeo“, u odnosu na žensko pismo kao 'konceptualnu alatku' kompariraju se i tekstovi „Most“ Jasmine Musabegović i „Snovi o zabranjenom voću“ Fatime Mernissi, koji su dosljedno izvedeni kroz nekoliko tipiziranih značenjskih čvorišta ženskog pisma: autobiografski ton i perspektiva mlade žene, zasnivanje ženske genealogije, figura majke, topos tijela u odnosu na bolest/uživanje itd. Dosljednost ovih tekstova uz suspregnutu težnju da se o ženskom pismu usputno teoretizira i napominje, čini ih komparativnim primjerom za bolji i koherentniji tip analize.

### Pragmatika 'etičke kritike'

Najviši nivo 'primjenjenosti' i najniži nivo analize je u četvrtom dijelu knjige („Pragmatika etičkog ugovora – procjena, vrednovanje, sudovi: U ime politike preživljavanja drugog/e“), koji istražuje 'koje procedure i načini reprezentiranja rata figurene/prijatelja u romanima obrazuju naratione identitete likova i podvrgavaju etičke sudove i procjene revidiranju i ispitivanju u ime politike preživljavanja, života, a ne usmrćivanja (...)'. (173) Naglašenost potrage za etičkim momentom u konstrukciji identiteta, ne povlači tako samo izbjegavanje estetskog kvaliteta u njemu, nego i nestanak vrednovanja, što rezultira simptomatičnim odabirom romana podvrgnutih analizi („Upravo će etički i antropološki angažman povezati i u ovome poglavlju tako različite romane kakvi su „Sara i Serafina“ Dž. Karahasana, „Sličan čovjek“ I. Horozovića, „Konačari“ N. Veličkovića, „Istorija bolesti“ T. Kulenovića, „Milenijum u Beogradu“ V. Pištala. „(202)). Vidimo da je predmet analize 'samo jedan izbor iz opsežnog korpusa tzv. ratnog romana', međutim, to su djela već utvrđene vrijednosti u okviru anti/postratnog pisma, jedan nedovršeni, podrazumijevani kanon ovog 'žanra', stoga se evaluacija čini izlišnom (uprkos pretencioznom naslovu). Agenda je nešto drukčija – za ista ova djela potrebno je utvrditi mjesto u poželjnoj i na ovaj način, pod cijenu neoriginalnog govora o njima.

Evidentno je, u mnogim 'slabim mjestima' autoričinog teksta, kako ona legitimise svoj kritički napor smišljeno umanjujući značaj, lamentirajući nad navodnom zapostavljenošću vlastitih interesnih sfera: „Unutar takvoj svijeta mehaničke nužnosti koji je izgubio smisao za etičku odgovornost u smislu 'usmjerenosti na dobro' sa drugim i za drugog propituju se pojmovi kao što su **identitet, subjektivnost, drugost, i u tom kontekstu pojmovi kao što su prijateljstvo, ljubav, ljubomora koji su za čovjeka od izuzetnog značaja, a koje mainstream kultura neprestano zanemaruje i ostavlja po strani**“ (175) Rečenica iz analize romana „Sara i Serafina“ Dž. Karahasana tako olako zapostavlja estetički aspekt, i to, za razliku od eseja iz prvog dijela romana, potpuno i neupitno, ne uviđajući da se istinski književni kvalitet teksta (a i književne analize) krije upravo u njihovoj uniji, sintezi.

Ova rečenica, uzeta iz analize romana „Sara i Serafina“, upravo periferidno dopušta govor o fundamentalnim iskustvima čovjeka (prijateljstvo, ljubav, ljubomora) samo u, nasuprot njenim navodima, mainstream kulturi itekako eksploatisanoj naraciji o 'identitetu, subjektivnos-



## BOSNIACA

---

ti, drugosti.' Mogućnost da se kroz retorikom teksta ostvaruje, kako to autorica kaže, 'etički nagovor' teksta ovdje je zanemarena u korist pobrojavanja mjesta u romanu koja odgovaraju analitičkom narativu J. Derride 'prijateljstva s onu stranu bratstva'. Na istom fonu, poput onog propitivanja logike 'imenovanja' likova u odnosu na etičke imperitive, počiva i analiza dvaju suprotstavljenih principa u „Sličnom čovjeku“ Irfana Horozovića: humanističkog, koji se ogleda u ponovnom imenovanju svijeta, i zločinačkog, koji 'broji i prijatelje i neprijatelje', te preostalih romana iz navedenog izbora.

Opsesija identitetom ide toliko daleko da autorica biva primorana potražiti programski vid rješenja u romanu, primjerice, u „Konačarima“ Nenada Veličkovića u vezi s čim kaže da isti 'rekonstruira u podtekstu priču o **kulturalnom građanskom identitetu** koji performativno dopušta različitim tradicijama da **supostojе** uporedo i koji bi trebao da **senzibilno uključi razlike**' (207) Ovaj iskaz koji vrvi toposima multikulturalizma teško da može biti primjeren govoru o književnom djelu a da ga pritom ne kastrira od blagodeti postavljanja pitanja. Roman koji nude odgovore je u tom smislu nužno kvalitativno slabiji od onih koje ponuđene odgovore oponiraju, evaluiraju, izvrću poruzi i sl. Književno djelo ne može vijoriti zastavom jedne neoliberalne podvale kao što je 'građanski identitet', a da mu se pritom ne spočitava kvalitativni manjak – svaki književni kritičar bi na ovom mjestu morao prepoznati agitatorstvo kojem u umjetnosti nema mjesta. Svakako, to je u ozbiljnoj kontradikciji i sa navodom od par stranica ispred, koji predstavlja svojevrsnu 'inspiraciju' same analize: „*Mudrost romana koja se temelji na mudrosti neizvojesnosti, kako bi rekao Kundera, proizilazi iz „nesposobnosti da se podnese temeljna relativnost svega što je ljudsko“, iz nesposobnosti „suočavanja s odsutnošću vrhovnog Suca“.* (202)

### III

#### Napomena o stilu

Nije neobično za knjigu ovakvog teorijskog kalibra da bude teško čitljiva i izrazito kompleksna i lamentiranje nad tim može se činiti ne samo neprimjerenim, nego i krajnje diletantskim. Međutim, kada sveprisustvo poststrukturalističkog žargona u tolikoj mjeri smeta percepciji samog sadržaja, onda je svakako moguće govoriti o onoj vrsti znanstvenog hermetizma koji upućuje jedino na samoga sebe tj. teži ustvrditi sam dojam 'znanstvenosti'. Probijanje kroz poststrukturalističku (semantičku) pustinju i (terminološku) prašumu mnogo je rjeđe produktivno i intelektualno stimulirajuće nego što je naporno i frustrirajuće za čitaoca, ne toliko zbog kompleksnosti mišljenja, nego zbog izlišnosti i tautologija kao obilježja stila. Interpretativni proces unutar teksta je tako na više mjesta posve nepotrebno kompliciran, valjda uslijed potrebe da se teoretski i terminološki maksimalno potvrdi zaključak. Isto tako, književnokritički stil koji se ovdje nameće obiluje, istina, metodu prirodnim, no suštinski izlišnim poststrukturalističkim mantrama u bezbroj varijacija, koje se ponavljanjem dovode do semantičke praznine u određenim kontekstima (već spomenuti primjer(i) insistiranja na opozitnosti intimne priče i historijske Priče). Prepoznatljivi interpunkcijski manirizam sa manje ili više spretnim upotrebama znakova koji signficiraju višesmislenost i u ovoj je knjizi u toj mjeri eksploatisan da se može utvrditi njena pripadnost jednom sveopćem načinu pisanja, maniru takoreći, koji svojom nametljivošću i ekstenzivnom upotrebom gotovo prelazi u ne-stil.

Još jedna važna odrednica stila Denić-Grabićeve je i ekstenzivna citatnost koja je također primjerena naučnom funkcionalnom stilu, ali samo u vidu potvrde, potkrepe ili relativiziranja vlastitog zaključka. Kada citat postane do te mjere integralni dio teksta da i svaka banalna sintagma mora biti preuzeta od drugog autora, mora se povući i pitanje originalnosti, ne mišljenja ili koncepta koliko samoga stila. Doduše, autorica nam daje osnova da posumnjamo i u originalnost njenih zaključaka, kao što je navedeno za neke od slabijih mjesta njene analize, te tako nisu rijetki slučajevi da čim se približi nekom kritičarskom novumu (ili ostavi takav





utisak), ona zaziva citat i njegovu neumitnu konačnu potvrdu već rečenog. Primjeri se mogu naći u raspolućenim rečenicama u kojima se prvi dio doima kao puko prepričavanje finalnog dijela, poente, preuzete iz tuđeg teksta, najčešće u vidu neke gotovo trivijalne, arbitrarne sintagme. Iz eseja o romanu „Šahrijarov prsten“: „*Takav svijet ulaže velike napore u razradi raznovrsnih tehnika i procedura kako bi se društvo sačuvalo 'od svakog prestupanja prihvatljivih norma društvenosti'*.” (88, boldirani tekst je citat iz eseja Nirman Moranjak-Bamburać). Slično je i u tekstu o Dubravki Ugrešić: „*Stoga se autoreferenciranje na vlastiti tekst, upisivanje i nanovo konstruiranje zaboravljenih pripovijesti i narativiziranje sjećanja pojačavaju kao tekstualna politika i politička 'borba za teritorij kolektivna pamćenja'*.” (119) Ili, u primjeru iz teksta o romanu Orhana Pamuka „*Zovem se Crveno*“, gdje autorica navodi tek po jednu sintagmu iz knjige Amina Malufa: „*U tom smislu znakovitom se čini priča đavola „Ja, đavo“ koja ironijski reprezentira „nepovoljan položaj“ đavola, pokazujući kako se iza vjerskih predrasuda i predrasuda o religiji krije, ne utjecaj religije na narode, 'nego utjecaj naroda na religiju.'*” (102)

Također, veoma je primjetno da su, kao što je već naglašeno, sudovi o estetskim značajkama analiziranih djela u manjini na preuzete premise od drugih autora, u strukturi teksta, obično smješteni (usudimo se reći – zgurani) u početni, uvodni dio, te je tako detaljnija analiza istih na samom početku onemogućena. Mnogostrukost gledišta citiranih autora ukotvljenih u cjelinu teksta trebala bi doprinosti pluralizmu mišljenja i mnogostrukosti tumačenja, međutim, prekomjernim oslanjanjem na iste analiza se doima rastrzano, razbarušeno i time – nadasve neodređeno. Književnokritički diskurs ovih prostora uistinu vrvi ovakvim tekstovima, među kojima je rijetkost da se može pronaći kritičarsko pero izbrušenog stila, čiji je tekst užitak čitati (zlradi bi rekli da je potraga za užitkom u čitanju kritike izlišna i neozbiljna rabota) i koji mogu ostvariti intelektualno stimulirajuće dejstvo bez zazivanja grandioznih naučnih autoriteta. Njihova svrha nije da budu edukativni, iako se dosta takvih nalazi u silabusima studija književnosti u BiH, jer ne mogu pružiti pozitivan primjer samostalne i samouvjerene analize, niti podučiti kroz usvajanje teorijske građe. Ovakvi tekstovi čije je kritičko mišljenje nadasve nesamostalno, učmalo i predvidivo tek su indikator da književna kritika ovih prostora treba stilsko pročišćenje i intelektualni kuraž, a naročito, da obožavanje poststrukturalističkih autoriteta pretvori u poštovanje, sa smjelošću da njihove ideje u novom kontekstu, na novom materijalu, u svakom času bude spremna preispitati.

## Damir Šabotić: Bosanski duh u dvanaest odabranih

(Dijana Hadžizukić. *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu*. Slavistički komitet, Sarajevo, 2011.)

### Nepostojeći subjekt mišljenja

Studija *"Poetski diskurs u bošnjačkom romanu"* autorice Dijane Hadžizukić, kao i sve knjige koje nastoje da budu ozbiljne, započinje prologomenom u kojoj se ocrtava interesni krug istraživanja i odmah zatim uvodi nas u novi svijet neopozivom tvrdnjom da je u velikom broju književnokritičkih i književnoteorijskih tekstova „uočeno da bošnjački roman, uz sve zajedničke osobine koje dijeli sa evropskim i romanom južnoslavenskog prostora, ima i neke specifične crte u svojoj poetici koje predstavljaju razlikovnu vrijednost i nezaobilaznu poetsku činjenicu.“ (str. 7)

Ako se složimo da svaki konkretan tekst počinje sintaksičkim uobličanjem rečenice, onda nije naodmet pokazati kako se rečenica može praviti tako da samo liči na rečenicu, da bude negacija sebe same.

Bezlični oblik glagola kojim započinje citirani dio nesumnjivo prikriva autoritete na koje se autorica knjige referira kasnije, ali već ta opreznost da upotrijebi prvo lice značajna je zato što predstavlja izvjesni alibi od, možebiti, nekih nepromišljenosti koje tek „uočene“ još ne predstavljaju stav, ali su ipak neka vrsta pripreme za iznošenje hipoteze na kojoj će se dalje razvijati analiza postavljenih problema.

Proučimo, zasad, i ovu, uslovno govoreći, rečenicu:

„Uočavajući isticanje poetičnosti u određenom broju romana koji čine ovaj korpus, nameće se potreba detaljnijeg osvjetljavanja i podrobnije analize koja će ukazati na one pojave u strukturi bošnjačkog romana koje ga čine drugačijim i koje utječu na njegovu poetizaciju, proizvedeći jedan od aspekata njegove *unutarnje historije*.“ (str. 7)

Sintaksa počesto otkriva zjapove u mišljenju. Rečenica koju sam upravo naveo započinje opet bezličnim oblikom, glagolskim prilogom sadašnjim, ali, protivno očekivanju, ni glagol glavne rečenice nije u ličnom glagolskom obliku pa je čitava struktura gramatički nekorektna a komunikacijski suspektna. Ko ovdje uočava *"isticanje poetičnosti"* i kome se *"nameće potreba detaljnijeg osvjetljavanja i podrobnije analize (...)"*? Citirana rečenica, ustvari, vrijedi u sintaksičkom, logičkom i komunikacijskom smislu otprilike koliko i ova:

*Uočavajući oblake, nametnula se potreba za kišobranom.*

Ko je subjekt mišljenja? Ko je, napose, subjekt iskaza? Ako je on i nepoznat, ako ne postoji, poznato je da studija *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu* „ima za cilj sistematičnu analizu reprezentativnih bošnjačkih romana u kojima su elementi lirske već uočeni, (!) uspostavljanje dijahronijskog niza te prepoznavanje poetskog diskursa u subjektiviranju pripovijednog postupka, viziji svijeta i odnosu subjekta spram historijskih događaja, elemenata iz prirodnog okruženja, teme ljubavi, kao i specifičnih mikrostilističkih i poetsko-simboličkih odlika romana.“ (str. 7)

Osim što je pokazala kako rečenična struktura može biti preopterećena i ubitačno loše posložena, autorica je, računajući na logiku čitaoca, uspjela da konačno obznani cilj svog istraživanja. Sada se može pristupiti i kratkoj analizi analize.

## Dvanaest odabranih

D. Hadžizukić je svoju naučnu pažnju posvetila onim romanima koji čine *poseban dijahronijski niz* u općem razvoju bošnjačke književnosti, romane „čiji tematski sklop obuhvata odnos čovjeka i historije, motive ratnika i povratnika iz rata, ali i panteističku i panerotsku viziju prirode te iznošenje ljubavnih osjećanja i erotičkog naboja (...)“ (str. 8), zaključujući na kraju „*Predgovora*“ da je moguće ukazati „na intenciju poetizacije romanesknog diskursa te govoriti o poetskom romanu unutar bošnjačke književnosti kao jednoj od njegovih ključnih razlikovnih osobina u odnosu na ostale romane južnoslavenske interliterarne zajednice“ (9)

Iz pasusa u pasus, autorica studije u nekoj vrsti gradacijskog stepenovanja upoznaje čitaoca s premisama na kojima će temeljiti istraživanje: od početne, nešto blaže varijante, da postoje izvjesna razlikovna obilježja bošnjačkog romana, preko konstatacije da ona predstavljaju nepoibitu poetsku činjenicu, do ove posljednje dogmatske tvrdnje da je poetizacija diskursa ključna razlika bošnjačkog romana u odnosu na sve romane južnoslavenske interliterarne zajednice.

Da budemo precizni: autorica je poetizaciju žanra, na osnovu već *uočenog, uočila* u ovih dvanaest romana: *Grozdanin kikot* (1927) Hamze Hume, *Derviš i smrt* (1966) i *Tvrđava* (1970) Meše Selimovića, *Ponornica* (1977) Skendera Kulenovića, *Konak* (1971) i *Carska vojska* (1976) Čamila Sijarića, *Ugursuz* (1968) i *Karabeg* (1971) Nedžada Ibrišimovića, *Larva* (1974) Bisere Alikadić, *Most* (1994) Jasmine Musabegović, *Čovekova porodica* (1991) Tvrтка Kulenovića i *Imotski kadija* (2000) Irfana Horozovića.

(Trinaestom, „*Zelenom busenju*“ Edhema Mulabdića, posvećuje posebnu pažnju da bi ga izbacila iz elitnog kruga, pokazavši kako u tom romanu, „uz sav utjecaj sevdalinke na tematskom nivou, ostaje dominantan epski pripovijedni obrazac“, te stoga ipak nema željene poetske odlike koje bi ga činile posebnim.)

Čitalac se mora zapitati zašto je napravljen tako uzak izbor kad je ionako poetska dominantna bošnjačkog romana nešto što ga čini lako prepoznatljivim u odnosu na sve ostale? Zar se na osnovu dvanaest romana može govoriti o posebnostima cijelog jednog žanra u bilo kojoj književnosti?

Šta se ovom studijom onda hoće? Da se ustanovi specifičnost nekoliko bitnih bošnjačkih romana ili specifičnost bošnjačkog romana uopšte?

Autorica, naime, ne vodi računa kada koristi metonimijski pojam *bošnjački roman*, a kada plural *bošnjački romani*, što nije toliko ni važno. I jedan i drugi pojam označavaju ukupnu romanesknu praksu, a autorica u svojoj studiji *de facto* analizira dvanaest romana. Smatram da, makar bili i reprezentativni, oni ne mogu pokriti pojam *bošnjački roman*, ma kako ga odredili. Ako je, dakle, poetizacija diskursa razlikovno obilježje *samo ovih dvanaest*, onda većina *bošnjačkih romana* i ne mora imati tu odliku.

Premisa da su bošnjački romani specifični jer ih odlikuje poetizacija iskaza ne može se održati pred zdravom logikom koja kaže da je analizi podvrgnuto dvanaest romana i da taj broj ne predstavlja ukupnu romanesknu praksu u bošnjačkoj književnosti. Premisa plus logika rezultiraju sljedećim zaključkom: bošnjački roman *nije specifičan po poetizaciji diskursa*, ali ipak postoje oni romani kojima je to jedna od značajnih odlika.

Mene ovdje, prije svega, zanimaju ideološka polazišta na kojima se temelje teze o posebnosti bošnjačkog romana, o posebnosti ukupnog žanra, njegovoj *lirskoj dominantni u iskazu i osobenoj senzibilitnosti*, kakve, po riječima autorice, „nećemo naći u ostalim nacionalnim književnostima.“ (str. 27 i 28)

## Bosanski duh i determinizam

„U potrazi za korijenima (!) poetskih elemenata bošnjačkih romana nameće se, kao nezabilazna činjenica, duhovna tradicija Bošnjaka nastala ukrštanjem različitih kulturno-civilizacijskih i religijskih nanosa i višestoljetni utjecaj književnosti na orijentalnim jezicima koji je



## BOSNIACA

---

doprinio pojačanoj subjektivizaciji, odsustvu mitotvoračke vizije historije i usmjerenost na lično i lirsko u viziji svijeta, stvarajući na taj način uvjete za dominaciju lirskoga u romanu kao tradicionalno epskoj vrsti.“ (7)

Tako se objašnjava *porijeklo* lirskog u onim bošnjačkim romanima koje je u svojoj studiji analizira Dijana Hadžizukić. Kao što će autorica kasnije dokazivati, ukrštanje kultura, civilizacija, religijskih sistema itd, „*doprinijelo je dominaciji lirskog u romanu kao tradicionalno epskoj vrsti*“, ali kako je doprinijelo *pojačanoj subjektivizaciji* (čega?), a pogotovu „*odsustvu mitotvoračke vizije historije te usmjerenost (?) na lirsko u viziji svijeta* (čijoj viziji?), to će pokušati da razjasni u prvom, uvodnom dijelu knjige, naslovljenom kao *Teorijske, književnohistorijske i kulturalne pretpostavke bošnjačkog poetskog romana*.

Autorica će se u ovom dijelu, poslije teorijskog tretiranja žanra, pozabaviti odlikama poetskog romana u historijskoj perspektivi, tvrdeći da su lirski elementi prvo zapaženi u Geteovom romanu *Jadi mladog Vertera*, zatim i u Flobеровim romanima, u Gogoljevim *Mrtvim dušama*, pa kod Dž. Džojasa i V. Vulf koji su roman približili poeziji. Ali tek se u XX stoljeću razvio „u cjelini liriziran“, dakle, poetski roman, što će autorica iskoristiti da ustanovi kako je u bošnjačkoj književnosti, u nizu od Huminog *Grozdaninog kikota* do Horozovićevog *Imotskog kadije* dominantno obilježje romana upravo poetizacija diskursa. Da bi to dokazala ona naširoko obrazlaže specifičnosti bošnjačke duhovne tradicije, tragajući za njenim refleksijama na roman. I tu se strovaljuje u još jednu metodološku zamku. Iako je prethodno, pozivanjem na različite izvore, nagovijestila da je njena metodologija bliska poststrukturalističkim tumačenjima književnosti, kulturnom materijalizmu, novom historicizmu, teorijama kulturnog pamćenja i sl, autorica, suprotno ovakvim postavkama, usvaja stav Muhameda Filipovića da je sinkretizam različitih duhovnih tradicija stvorio *bosansku duhovnost* i da je ona pretočena kao poetska vrijednost u bošnjačku književnost, samim tim i u bošnjački roman.

Zašto je i kako ta duhovnost mogla da se emanira kao poetska crta isključivo u bošnjačkoj i nikako u drugim ovdašnjim književnim tradicijama? To D. Hadžizukić ne objašnjava, jer ne može objasniti. Ali Filipovićeve stavove ona prihvata kao aksiome, tvrdeći da je bosanski duh „*danas (...) nepobitna činjenica*“, i rezolutno zaključuje „*da najviši broj naših romana nosi specifično obilježje koje nećemo naći u ostalim nacionalnim književnostima: osobenu senzibilnost i lirsku dominantu u iskazu.*“ (str. 27 i 28)

Sumiramo li šta je autorica izrekla, dobićemo barem ove dvije stavke:

1. bošnjački romani su najsenzibilniji romani uopšte;
2. ni u jednoj drugoj nacionalnoj književnosti ne može se naći tako velik broj romana s poetizacijom izraza. (Čak dvanaest njih zaredom!)

Tvrđnja da je jedan moderni žanr u nekoj književnosti toliko poetičan i da posjeduje osobenu senzibilnost kakva se ne može sresti u drugim nacionalnim književnostima, naivna je, ali i tužna maštarija. Ona može postojati jedino kao još jedna od onih mitologema kojim se pune knjige ovdašnje univerzitetske kritike. Jednostavno, ne postoji parametar na osovju kojeg se može mjeriti senzibilnost neke nacionalne književnosti. Vjerovanje da može blisko je najbanalnijem rasizmu.

Nešto dalje čitamo i ove redove:

„Iako se, za razliku od poezije, proza teže i sporije mijenjala, upravo je prevlast lirike učinila da se kod srpskih proznih pisaca pojavi zajednička osobina koja je Jovana Skerlića navela da ih nazove 'lirskim realistima'. Isidora Sekulić se služi introspekcijom i esejizacijom narativnog teksta, dok Miloš Crnjanski ritmički preuređenu rečenicu prenosi iz stiha u prozu te na taj način romanu *Dnevnik o Čarnjeviću* (1921) daje jak lirski naboj.“ (str. 23)

Sada ispada da poetizacija romaneskog diskursa ipak nije specifikum samo bošnjačkog romana. Lirski elementi postoje i u prozama M. Crnjanskog, R. Petrovića, M. Krleže, I. Seku-



lič... Kakav je ovo obrat? Šta će pomisliti student koji čita ovu knjigu: da je poetizacija diskursa specifikum dvanaest odabranih *bošnjačkih romana*, *bošnjačkog romana* uopšte ili još nekih *nebošnjačkih romana*?

No autorica ipak otkriva da joj je nacionalno shvaćen književni kanon važniji od logike. Jer, da bi dokazala specifičnosti bošnjačkog romana (ili njih dvanaest, svejedno), ona prvo nabraja specifičnosti bošnjačke duhovne tradicije, temeljeći svoje opservacije o bosanskoj povijesnosti i kulturnom naslijeđu na Filipovićevim mitologemama o bosanskom duhu u (bošnjačkoj) književnosti, na Rizvićevim opaskama o *stvaralačkom genu* i *genetskoj liniji duha* i tako uspostavlja jedan nakaradan, detreministički pristup književnosti.

Cijelo naslijeđe, od slavenske tradicije, srednjovjekovne hereze, mitraizma, bogumilstva, preko osmansko-islamskog kulturnog uticaja, derviških redova i njihovih doktrina, usmene književnosti, pogotovo balade i sevdalinke, do avangardnih tokova u evropskim književnostima, uticalo je na poetizaciju bošnjačkog romana. Ali, samo bošnjačkog. Zato bošnjački pisci uglavnom imaju senzibilitet kakav nemaju oni iz drugih kultura. Bošnjački romani (njih dvanaest) determinirani su rafinmanom kulturnog naslijeđa koje se jednostavno naziva *bosanski duh*.

Tako je u nekoliko rečenica ukinut individualni, stvaralački impuls, talent, slobodna volja autora, jer poetizacija nekih bošnjačkih romana neminovna je konsekvencija tradicije obilježene snažnim uticajem orijentalno-muslimanske civilizacije. Valjda zato, ili ko zna zbog čega, autorica se prisjeća lirske dimenzije zbornika *Hiljadu i jedna noć*, i navodi, iznebuha, ovu rečenicu Esada Durakovića: „Onome ko zaista poznaje orijentalce o kojima je riječ jasno je da je poezija, posebno u uzvišenim emocionalnim stanjima, neotklonjiv dio njihovog mentaliteta, te da je, prema tome, i Šeherzadin umjetnički svijet nezamisliv u postojećoj raskoši bez pozlate stihovima.” (str. 32)

Zašto autorica citira ove riječi? Kako ovo povezati s pripoviješću o bošnjačkom romanu? Evo zašto i evo kako: svodeći Durakovićevu tvrdnju u svoj misaoni labirint, D. Hadžizukić zariva u čitateljski mozak tešku ispraznost ove rečenice:

„Nije li u ovim riječima dijelom sadržan i odgovor na pitanje otkuda u našim romanima toliko lirske senzibilnosti.” (str. 32)

Mentalitet orijentalaca je time direktno spojen s lirskom senzibilnošću bošnjačkih romana. Za iole upućenog čitaoca ovo nije ništa drugo do mistifikacija panorijentalističkog uma. *Lirska senzibilnost* u bošnjačkim romanima potiče, jasno, iz mentaliteta orijentalaca, što znači da su bošnjački romani *orijentalni* (po svom duhu?), tj. Bošnjaci su orijentalci koji, zato što su orijentalci, „u uzvišenim emocionalnim stanjima”, kad se npr. bave književnošću, neminovno posežu za poezijom!

Slijedi da je islamsko-orijentalna kultura, u srazu sa slavenskom, i ko zna čijom još na bosanskom prostoru, uspjela da se utisne tako duboko u sjećanje, mentalitet, dušu i u krvna zrnca Bošnjaka, da kontinuirano, neodoljivo senzibilnom poezijom topi njihov romaneskni iskaz!

To znači da Dijana Hadžizukić uspostavlja jednu mitotvoračku viziju književnosti i bošnjačkog romana pod krinkom ozbiljne analize. To znači da Dijana Hadžizukić ne analizira odabrane romane nego u njih upisuje vlastite vizije.

Ako ovi stavovi zvuče pretjerano, molim da se pažljivo oslušne košmarno brujanje asocijacija u ovoj rečenici:

„Duhovna kultura kojoj pripadamo ostavlja dubok trag u nama bilo da smo toga svjesni ili ne“.

Tako zbori Dijana Hadžizukić na str. 33 svoje monografije. I tu se ne zaustavlja. Ne bi li počela svoju tvrdnju, nastavlja citirajući (sada već sasvim očekivano) Nedima Filipovića:

„Dijalektika historije učinila je da, iako 'ukinut' u smislu daljeg organskog rasta, islamsko-orijentalni krug ostaje dio kulturnog naslijeđa i ima svoje reflekske u kretanju tvoračkog uma naših ljudi, u nauci, umjetnosti, književnosti, muzici, igri, folkloru, jednom riječju u djelatnos-



## BOSNIACA

---

tima koje služe daljoj izgradnji zajedničke kulturne sfere naroda BiH." (str. 33)

Što će reći da su pisci bošnjačkih romana, njihovi umovi i duše, tek mediji kroz koje se obnavlja, progovara ili *pjeva*, islamska tradicija i *bosanska duhovnost*.

### Narativne tehnike, sintaksa, stilistika vs. determinizam

Drugi dio studije, naslovljen kao *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu*, započinje uvodom koji ponavlja početne teze o specifičnostima bošnjačkog romana s tim što se sada daje i kratak pregled njegovog dijahronijskog razvoja. No sada autorica pronalazi i neke druge razloge za poetizaciju romanesknog iskaza:

„Istraživanje ćemo usmjeriti na upotrebu postupaka koji su doveli do poetizacije romana među kojima su: pripovijedanje u prvom licu i subjektivizacija izraza, dosljednost svedenosti fokalizacije na jednu svijest, pomak od tradicionalnog pripovijedanja na planu gradnje sižea i likova, modernistička igra sa hronotopom, odstupanje od epskog slikanja historijskih događaja i njihova svedenost na doživljaj pojedinca, predstavljanje unutarnjih duševnih stanja i toka svijesti upotrebom unutrašnjeg monologa i drugih pripovijednih postupaka modernog romana.“ (str. 45)

Početne, deterministički zasnovane teze, sada gube na značaju i poetizacija romana više nije uslovljena *bosanskim duhom*, već, začudo, pripovijednim tehnikama i upotrebom sintaksičko-stilističkih, odnosno fonetsko-fonoloških sredstava. No koliko je kriterij za izbor reprezentativnih romana u ovoj studiji nedosljedan i neodgovoran svjedoči sljedeći podatak: kada govori o romanu *Čovekova porodica* autorica će uglavnom prepričati ono što je o njemu već poznato i napisano, a o poetizaciji romanesknog iskaza reći će svega nekoliko rečenica i pokazati doslovno na jednom primjeru u čemu se ta poetizacija ogleda. Ona kaže:

„Iako su rijetki elementi lirizacije na jezičkom nivou, navest ćemo jedan primjer naratorovog odnosa prema ljubavi: 'Ostaju zagrljaj, nedokučive blizine, ostaju sjećanja na putovanja, nedokučive daljine. Da ti je da ne opipaš, da se samo dahom dodiruješ, da ne osjetiš znoj od ljubavi, sram od ljubavi, strah od ljubavi.'“ (str. 68)

Sjetimo se da je na početku studije autorica tvrdila kako je u svih dvanaest odabranih romana uočljiva *dominanta lirskog*. Shodno tome ta dominantna postoji i u romanu *Čovekova porodica* bez obzira što su u njemu *rijetki elementi lirizacije na jezičkom nivou*. Nešto kasnije, samjeravajući ga u odnosu na poetizaciju teksta u romanu *Larva B.* Alikadić, autorica će uglavnom ponoviti svoj stav o ovom Kulenovićevo djelu, primijetivši da ono „ne obiluje semantičkim stilskim figurama“, ali da ipak „funkcionira kao metafora“ (str.209). Sve i da je tako, to još ne znači da u bošnjačkom romanu, samim tim i u *Čovekovo* porodici, dominira lirsko. *Lirska dominantna* u nekom romanu nije isto što i shvatanje romana kao metafore. Prvo se, prije svega, tiče jezičkog iskaza, jer odlika poetskog teksta je, barem po Jakobsonu, *izjašnjava*nje s *usmjerenošću na izraz*, dakle na izbor i red pojedinačnih riječi, a *Čovekova porodica*, uz sve poetske tananosti, naprosto, nije roman u kojem je lirsko *dominantno*, bez obzira na konstrukcije D. Hadžizukić!

Tamo gdje razmatra stilska sredstva, objašnjavajući kako se upotrebom jezičkih jedinica postiže poetizacija diskursa, gdje se ideološko suspendira, njena analiza se održava u dimenziji suvislog. Ali čim posegne za teoretiziranjem, analizu zamjenjuje mitotvoračka svijest. Tako, govoreći o historijskom romanu, autorica u tragički uzvišenom tonu kaže:

„Kako je naša cjelokupna književna baština, od zapisa na stećcima, preko slavenske lirske pjesme i umjetničkih vrhunaca sevdalinke i balade, te dominacije lirskog iskaza u književnosti na orijentalnim jezicima, usmjerena ka emotivnom, subjektivnom i lirskom, a udaljena od mitotvornog i epskog koncepta, tako je i naš historijski roman zapravo priča o ličnom doživljaju historijskih sukoba i pomjeranja, o čovjekovoj patnji i gubicima. Nema u ovim romanima junaka/heroja koji vjeruju u smisao historije, postoje samo ljudi, žrtve seoba, ratova i promjena vlastodržačkih sistema.“ (str. 96)





Mogli bismo napraviti mali umilni rječnik koji autorica koristi za tepanje bošnjačkoj književnoj baštini. Ona je (ta baština) emotivna, sklona lirskom, senzibilna i senzitivna, osobena, specifična, subjektivna; ona je daleko od mitotvorskog epskog koncepta, ona je okrenuta pojedincu, njegovom tragičnom usudu i sl. Jednostavnije rečeno: nježna književna tradicija.

Poslije ovoga slijedi patetično finale u jednoj, i po strukturi i po sadržaju, srednjoškolski nevještoj rečenici s očitim viškom:

„Historijski usud **bosanskog prostora** rezultirao je time da je čovjek **ovog prostora** uvijek trpio a nikada diktirao historijske događaje.“ (Podvukao D. Š), (str. 96)

A kad je s bosanskim prostorom i s čovjekom ovog prostora tako, prirodno je, dakle apriorno zadato, *determinirano*, da i književnost bude emotivna. Ili, rečeno probranim riječima profesorice Hadžizukić:

„Zbog toga je prirodna naša (!) usmjerenost na subjektivno i emotivno. Prirodna je naša (!) vezanost za porodicu i dom, jasno je zašto su naše (!) 'ženske' pjesme snažnije i umjetnički vrijednije od 'muških'“. (str. 96 i 97)

I opet se otvara logički jaz i pretvara u grofno besmisla. Usud bosanskog prostora i čovjeka ovog prostora rezultiraju emocijama u književnoj tradiciji, ali isključivo bošnjačkoj. Kao što je bosanski duh, oslobođen iz neke stare orijentalne lampe, odlučio da bude rasist i da nadahne samo bošnjačke pisce, tako se svekoliki bosanski povijesni usud kristalizirao samo u poetskom jeziku bošnjačkih pisaca. Osim toga, *naša vezanost* (čija?) *za porodicu* otuda je prirodna, što implicira da je kod svih drugih ta veza vještačka, neka vrsta nemile nužnosti.

Jasno je, kaže autorica naposljetku, zašto su i naše ženske pjesme snažnije i umjetnički vrijednije od muških. Iz onog što je prethodno rekla, to je jasno samo njoj.

\*\*\*

Šta je onda uslovlilo poetizaciju bošnjačkog romana: bosanski duh ili narativni trikovi kojima se pisci služe? Šta je od tog dvoga u toj mjeri učinilo da bošnjački roman postane osoben u odnosu na romane drugih nacionalnih književnosti?

Kako to da je povijesno uslovljen poetski talent zaobišao neke značajne pisce ovog govornog područja?

Ne mogu da odolim i ne zapitam se: zašto se taj lirski rafinman, ta naglašena *poetskost* u izrazu, nije ostvarila i u ostalim bošnjačkim romanima, npr. u Karahasanovim? Nisu li Begzadina pisma u *Istočnom divanu* dovoljno poetizirana? Nema li u *Šahrijarovom prstenu* nečeg orijentalnog? Zašto je izbjegnut Ibrišimovićev *Vječnik*?

I na kraju, da li je autorica ove monografije uspjela da dokaže svoju početnu tezu o *uočenim* posebnostima bošnjačkog romana? Bilo bi suludo očekivati da jeste. Poetsko u odabranim romanima može se dokazivati na različite načine, i to nije sporno; u svim romanima koje je autorica izdvojila može se ili ustanoviti lirski senzibilitet u samoj upotrebi jezika ili pak poetskim možemo smatrati roman na simboličkom planu, tj. u onoj sferi gdje on prerasta u metaforu, ali je nesuvislo dokazivati da je to odlika isključivo jedne nacionalne književnosti, isključivo bošnjačkog romana. Poetskih elemenata ne manjka u mnogim drugim romanima mnogih drugih književnosti, starijih, bogatijih, većih i od bošnjačke i od južnoslavenskih uopšte.

*Poetski diskurs u bošnjačkom romanu* D. Hadžizukić samo je još jedna u nizu monografija koje, protežući ideju o bosanskom duhu, neumorno promoviraju i učvršćuju nacionalno zasnovani književni kanon.

Kao cjelina, knjiga je suprotna postavkama koje je autorica mimikrijski zastupala kako bi onome o čemu piše dala ton naučne akribije; knjiga je u skladu s opštim mjestima ideologije identiteta, posebnosti, samosvojnosti i kontinuiteta nacionalne kulture, svojevrsan akademski pamflet eugenističkoj filozofiji književnosti, zabašurena referencama koje ne mogu prikriti sve interpretacijske jazove, nelogičnosti i nedorečenosti, ali zato bogato opremljena, tvrdo ukoričena.



## Jasna Kovo: Pro-tradicijska avangarda

(Adijata Ibrišimović-Šabić. *Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda*. Slavistički komitet, Sarajevo, 2010.)

### Uvod

Monografija „Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda“, autorice Adijate Ibrišimović-Šabić, već samim naslovom implicira temu kojom će se baviti: pozicioniranje poetske zbirke Maka Dizdara u kontekst konstruktivnih načela ruske avangarde. Autorica je, prema vlastitom sudu, ocjenjuje kao „polemičku“ u odnosu na sve one tekstove „koji avangardu vide i tumače isključivo u kontekstu ‘rušilačkog’ i ‘negatorskog’ odnosa prema sveukupnoj tradiciji“ (89). Ovakvo polazno određenje u razvijanju spomenute teze, dakako bitno je za autoricu u daljnjem razvijanju interpretacije i svjesnom zaobilaženju kritike s kojom stupa u „polemički odnos“. Time, nadalje, ‘ograđuje’ svoje metodološko polazište od ‘negatorskih’ sudova kojima se izlaže dovođenjem u direktnu vezu Dizdarev „Kameni spavač“, kao jedinstven primjer „našeg“ zaokreta prema tradiciji u smislu „estetskog prevrednovanja“, i određene, njenoj tezi, također prilagođene interpretacije samo jednog dijela književnougledničkog stvaralaštva ogranka ruske avangarde. Indikativno je, koliko i sama teza, nekonzistentno posezanje za teorijskim potvrdama načela ruske avangarde u djelima Aleksandra Flakera, Dubravke Oraić-Tolić i J. Faryna, i ovjera tih načela u kritičarskim radovima o „Kamenom spavaču“ u djelima Enesa Durakovića, Nazifa Kusturice, Kasima Prohića i dr., pri čemu se ne ni na jednom mjestu ne ističe drugačiji teorijsko-kritičarski pristup ili pak dovodi u pitanje mogućnost ‘egzistiranja’ ovih pristupa jednih pored drugih. Možda ovo svjesno zaobilaženje proistječe i iz činjenice da se kao potpisnici recenzije navode baš Enes Duraković, Nazif Kusturica te Marina Katnić-Bakaršić.

### I

Uvodni dio knjige sačinjen je iz kratkog predstavljanja načela ruske avangarde u radovima Aleksandra Flakera koji za rusku avangardu piše da se „kao formacija konstituirana ne samo u opoziciji prema realizmu već i prema modernizmu“ dok samu avangardu definira „kao pojam koji treba da obuhvati raznolike književne skupine čije se jedinstvo očituje u njihovoj opoziciji prema naglašenom estetizmu modernizma“ (7). Polazeći od ovog određenja, autorica nadalje ističe upravo ono polazište koje će biti konstituirajuće za analizu „Kamenog spavača“, svjesnost da svako djelo prevazilazi „granice periodizacijskih shema i ograde vlastite historijske, prostorne pa i jezičke omeđenosti“ (7). No, model koji je presudno utjecao na situiranje Dizdara u avangardne tendencije naslanja se na teze iz djela Dubravke Oraić-Tolić, i njenog viđenja „avangardne kulture“, koji omogućuje da se „umjetnost 20. stoljeća istražuje kao jedinstven i nedjeljiv proces, što stvara uvjete za lakše razumijevanje pojave avangardnih stilskih formacija u 50-im i 60-im godinama 20. stoljeća, koje očigledno ne pripadaju avangardnom umjetničkom razdoblju u užem smislu“ (8). I ukazivanje na određenje avangardne kulture preko modela „središta“ i „periferije“, čime se i „Kameni spavač“ neposredno dovodi u vezu sa perifernim modelom, pa otud i propitivanje programskih načela ruske književne avangarde u njemu. Dakle, samo propitivanje poetike i estetike djela sa načelima ruskog akmeizma. Nadalje, autorica se okreće pobrojanju „negativnih odrednica“, odnosno općih odrednica „negativnog znanstvenog modela“, kako se avangarda najčešće i definiše, u čemu je posebno



istaknut dinamični model avangarde kao i prevrednovanje estetskog kvaliteta čime dinamični model ne „organizira“ nego „dezorganizira“ (prema: Nirman Moranjak-Bamburać). Te niječne odrednice Flaker pobraja kao: „osporavanje postojećih struktura, a prema tome: izražavanje odnosa prema njima, isticanje književnosti činjenica (rus. literatura fakta), ukidanje granica između estetskog i ne-estetskog, književnosti i ne-književnosti, umjetnosti i ne-umjetnosti, de-hijerarhizaciju struktura, strukturnog sistema u cjelini, odnosnu borbu sa hijerarhiziranim sistemima književnih rodova i vrsta; ukidanje estetskih zabrana na području leksike, metaforike i tematike književnog djela; razbijanje logične sintakse; 'stare' semantike, zatvorenih struktura utemeljenih na 'zdravom' smislu i dr.“ (11)

Međutim, autorica ističe da to ipak nije bio jedini cilj avangarde – osporavanje i rušenje sistema – naprotiv, rušio se središnji model avangarde radi „ponovnog“ viđenja, „deautomatizacije govora“, „očuđenja“, odnosno „estetskog prevrednovanja“ (isp. 11). Bilo bi pogrešno, pa i pomalo zlonamjerno, napisati da autorica ne uvodi opće odrednice avangardne poetike u svoj rad, no, ono više nalikuje svojevrsnom pobranju fakata i utvrđenih – općih – načela koji se u daljnjoj analizi ne koriste jednakopravno u interpretacijskom ključu. Katkad to više dolikuje tek pukom kategoriziranju činjenica ili nepreglednom citiranju kao sindromu naše akademske kritike. Iako pobraja sve niječne odrednice koje avangardu konstituiraju kao „poetiku osporavanja“, primjerenijim njenom metodološkom polazištu bit će „produktivni zaključak“ Jerzyja Faryna o avangardi kao komunikacijskom činu koji se okreće „unatrag“, „odvija u suprotnom smjeru“, „kreće ka ponovnom iščitavanju 'kulturnih tekstova'“ (12). S tim u vezi i definiranje avangarde kao „poetike dešifriranja“ (J. Faryno) doprinijet će izdvajanju Farynovih teza koje, pored osnovnih načela ruske avangarde, doprinose definiranju ključnog mjesta knjige – avangardnih načela „Kamenog spavača“. To je: „orijentacija na tuđi jezik i tuđu poruku i poruku kao takvu; sadržaja avangardnog teksta kao jezik i model svijeta koji on pretpostavlja; uskršavanje arhaičnih mitoloških sistema u avangardnim tekstovima: pjesničko 'Ja' kao primalac, oblikovatelj – učvršćivač i prijenosnik 'tuđeg' teksta; sveprisutnost katahrestičnih konstrukcija u avangardnim tekstovima.“ (12) Pobrojane teze naizgled savršeno odgovaraju središnjem modelu knjige i cilju koji postavlja. Teza, iako je 'inovativna' i samim tim želi biti dopadljivom, čini se da nasilu želi biti inkorporirana u model koji formalno zadovoljava, rekli bismo, 'zavodljivu' ideju o avangardnosti sadržanoj i u formalnim i u sadržajnim strukturama „Kamenog spavača“. No, samodopadljiva teza o avangardnosti djela gubi pred težinom sučeljenja sa osnovnim načelima ruske avangarde. Autorica, uistinu, svjesna da se avangardni model ne može u potpunosti aplicirati na „Kamenog spavača“, pokušava dovođenjem u vezu ovog djela i samo jednog dijela ruske avangarde potvrditi prijemčivost vlastitog cilja. Situira jući Hljebnikova u onaj ogranak avangardističkog modela koji vrši zaokret ka tradiciji, ka folkloru, izdvajajući njegov zaumni jezik, koji jeste svojstven samo njegovom poetskom djelu, tzv. „intelektualni zaum“, spram Kručoničevog zaumnoga jezika obilježenog antireferencijalnošću, nadalje ističući „rječotvorstvo“ kao prvi zahtjev u manifestu „Šamar društevnom ukusu“ (1913) koji insistira na povećanju obima vlastitog rječnika „izvedenim i izmišljenim riječima“ (15), autorica bez nužnoga sagledavanja dva različita poetska konteksta, gotovo pa poistovjećuje Dizdara sa Hljebnikovom. Pritom je nužno navesti jednu od definirajućih tačaka u programu iz „Ribnjaka sudaca“ gdje stoji da u „ime slobode ličnog slučaja – osporavamo pravopis“ (16), što barem na nivou programskog načela figurira kao „sloboda ličnog slučaja“, čime se potvrđuje jedno od onih definirajućih, radikalnih zahtjeva avangarde.

Shodno tome, citira Kasima Prohića kao potvrdu prethodno navedene teze: „U 'Kamenom spavaču', pjesnik (je) prepoznao sebe 'rječotvorca', izrazitog heretika i svakog čovjeka – potencijalnog 'prijestupnika Reda i Kanona' (istakla A. I. Š.)“ (16).

Leksičke inovacije svojstvene načelu avangarde gradile su se, prvenstveno, kako navodi Flaker, izrazitim antiestetizmom i uvođenjem „turpizama“ iz prirodnog jezika. Leksika koja



## BOSNIACA

odgovara savremenoj tehničkoj civilizaciji i „jeziku ulice“, npr. kod Majakovskog, koji za ulicu do pojave avangarde kaže da je „bezjezična“ (25). Drugi niz inovacija, na koje upućuje autorica su „izvedenice“, tzv. neologizmi, za što navodi Majakovskog i Hljebnikova i njihovo oživljavanje arhaizama. Upravo po ovoj liniji, autorica dovodi u vezu Dizdara sa ruskom avangardom i orijentacijom na arhaičnu riječ: „Arhaična riječ srednjovjekovne Bosne u 'Kamenom spavaču' postaje upravo 'razriješena', 'oslobođena' riječ koja vrvi smislom. Takve su, zapravo, sve riječi za koje je sam pjesnik smatrao da trebaju pojašnjenje, pa ih je izdvojio i protumačio u 'Bilješkama'.“ (18) Spomenuti nekritički pristup u vrednovanju književnih djela, sagledava se i u aplikaciji kritike o Dizdaru na ruskog pjesnika, za kojeg kaže: „Čini nam se da i za ruskog pjesnika (Hljebnikova – J. K.) vrijedi ona misao Enesa Durakovića koju je izrekao povodom 'Kamenog spavača', 'o vazda prisutnoj žudnji pjesnika za Knjigom koja bi u sebi zbirala svekolik smisao zemaljskog i nebeskog zbiljanja'.“ (18)

Simptomatična je i konstantna potraga za potvrdom ovih načela u „Kamenom spavaču“, svojevrsnim vraćanjem na srednjovjekovnu Bosnu, kao nultu tačku, izvorište, ono što ona prepoznaje kao programsko načelo ruskih avangardista (oni u zaokretu tradiciji traže nultu tačku kao projektivnu tačku za budućnost). Međutim, ovdje je sasvim opravdano osporavanje ove projektivne linije u analizi koja povratak tradiciji kao estetskom prevrednovanju prvenstveno vidi kroz projekciju bogumilske ideologije kao jednog od konstruktivnih načela poetske zbirke Dizdara. Bogumilska ideologija, kako veli autorica, pri tome je ona projektivna tačka u tradiciji koja presudno utječe na dezintegrativni poetski model, odnosno na dehijerarhizaciju postojećih struktura kroz samu ideologiju Crkve bosanske kao heretičke, dualističke i samim tim rubne pojave. Ovakav interpretativni model teško da priskrbljuje „Kamenom spavaču“ neupitnost avangardnih konstruktivnih poetskih načela. Neupitnost pred interpretacijom „Kamenog spavača“ kroz projekciju dualističkog poimanja svijeta i pozitivnog prevrednovanja tradicije, prvenstveno ideološkog pogleda na svijet koji teži projektirati se u „budućnost“, ide ka uspostavljanju ove poetske zbirke kao središnjeg mjesta novokonstituirajućeg (nacionalnog) kanona. Kombinatorikom načela ruske avangarde i esencijalističke interpretacije „Kamenog spavača“ prokazuje se sva providnost neusuglašenih modela i to, u ovom slučaju, kroz definiranje „jezikotvorstva“, tj. „rječotvorstva“ Maka Dizdara, gdje se na temelju Kručinohovog programskog iskaza o rječotvorstvu, kao vrsti „novog poniranja duha“ (18), definira poetski model „Kamenog spavača“ kroz poniranje „u nijemi iskon rodne zemlje i kulture“ kao ono što mu je „osiguralo auru samosvojnog, jedinstvenog i neponovljivog djela“ (18). Potvrdu vlastitog suda, autorica ponovno pronalazi u djelu Durakovića koji za ovu poetsku zbirku veli: „Svoju autentičnost poezija i zadobija kada 'proizlazi' iz pune svijesti da pjesma mora nositi korijenske sokove baštinjenog naslijeđa (...)“. (19) Ovaj iskaz se uspostavlja kao legitimirajući interpretativni model dovođenja u neposrednu vezu Dizdareve poetike i načela ruske avangarde, dakle na temelju pobijanja većinskog stava o avangardi kao raskidajućoj stilskoj formaciji sa tradicijom. Da li uistinu ovaj iskaz može biti relevantan za ovako postavljenu tezu? Tražeći adekvatnu potvrdu ovog iskaza u ruskoj avangardi, interpretira se pjesma „Blago“, kao očigledan primjer oslanjanja na „folklornu rječotvorbu“ (19), čiji se asocijativni nizovi formiraju krajnje negativno: „zgrtanje, gomilanje, škrtost, licemjerje, prevara itd.“ (20), a isti motiv varira i u pjesmi „Zapis o odlasku“ u kojoj se tri puta spominje riječ „blago“. Analiza spomenutih pjesama sagledava se kontekstualno u cjelini zbirke, gdje se događa ona vrsta transformacije u kojoj se „materijalno počelo poimati kao duhovno, odnosno duševno“ (21). Naravno, ova vrsta transformacije se podvodi pod heretično načelo „paterena“ srednjovjekovne Bosne i poimanja svijeta kao sotoninog djela, čime ova transformacija zadobija legalno načelo. Ovu dehijerarhizaciju značenja, ostvarenu „igrom riječi“, autorica poima kao potvrdu jednog od osnovnih načela ruske avangarde ponajbolje iskazane u djelu Velimira Hljebnikova „pripadnika tzv. 'nacionalnog' ili 'arhaičnog' krila ruske avangarde“ (22). Težeći potvrditi ovu tezu, autorica nadalje citira Flakerov teorijski doprinos razumije-



vanju (ruske) avangarde koji, osim što je označuje kao poetiku osporavanja, za avangardu piše da je „karakterizira oživljavanje tradicije antinormativne, antikonvencionalne, često na pučku kulturu oslonjene, alternativne linije evropske književnosti i umjetnosti (Istakla A. I. Š.)“ (22-23). Nadasve je zanimljiv postupak isticanja sintagmatskih dijelova citata koji ponovno funkcioniraju kao parcijalni – svjesno istaknuti – prokazatelji autoričnih namjera. U takvoj maniri nastavit će poređenje sa Hljebnikovom i tzv. „folklornom inspiracijom“ koja se oslanja na narodnu poeziju, čime se orijentacija Maka na arhaičnu riječ srednjovjekovne Bosne (kao „stilski novum“, 23), koja proistječe iz izbora „građe“ i „teme“ (23), kroz pjesmu „Slovo o smijehu“ direktno dovodi u vezu sa Hljebnikovljevom pjesmom „Zakljatie smehom“. „Dizdarevo ‘Slovo o smijehu’ na najbolji način ilustrira činjenicu da su djela ruskih avangardista svakako bila dio lektire našeg pjesnika, i da je vjerovatno Hljebnikovljeva pjesma poslužila kao podsticaj i inspiracija za pjesničko rješenje ‘priče’ o Mravcu.“ (24) (podvukla J. K.) Načelo supostavljanja nespojivih elemenata kao što su „grijež“ i „smijeh“ upućuje autoricu da donese zaključak o još jednoj potvrdi ruske avangarde – „spajanje semantički nespojivih pojmova“ (25). Oba elementa, dakako, odgovaraju onom modelu smještanja cjelokupnog konteksta u bogumilsku Bosnu – povezivanje smisla sa načelom hereze i, s druge strane, sa suprotstavljenim principom Zakonika – reda – hijerarhijskog načela. Za Hljebnikovljevu pjesmu piše da oživljava „pjesnički jezik“ i da je za potrebe ove knjige nemoguće posegnuti za cjelokupnim kontekstom njenog idejnog zasnova, ali, ipak, da se onaj dio koji referira na folklorni, arhaični orijentir ostvaruje „na planu svojevrsnog vitalizma“ (26), čime se „smijeh“ poima kao „magijski ili obredni smijeh“ (26). Čini nam se da bez posezanja za cjelokupnim kontekstom Hljebnikovljeve poezije nije moguće donijeti izjednačavajući sud o naslanjanju Dizdareve poetike na ovog avangardistu: takav bi postupak nužno propitao i model tradicijskog zaokreta kod ova dva pjesnika i u konačnici ponudio odgovor je li moguće „Kamenog spavača“ čitati u ovom ključu.

Autorica Dizdarevu pjesmu čita u ključu ironizacije hijerarhije ostvarene u modelu prečitavanja učenja Crkve bosanske „koja nije priznavala svemoć ni vladajućih crkava ni države, ali je svakako i u doticaju sa avangardnom pobunom protiv svake vrste hijerarhije, kako u umjetnosti tako i društvu“ (28). Interpretativni model možda tek potvrđuje konstruktivni (ideološki?!) princip „Kamenog spavača“, koji autorica niti jedanput ne dovodi u sumnju, kako učenje Crkve bosanske, koje se u historiografskoj literaturi ne potvrđuje uvijek kao jedini mogući model „čitanja“ srednjovjekovne Bosne, štaviše – ono se itekako propituje i osporava; tako i legitimiranje(m) jednog interpretativnog modela po kojem je Crkva bosanska „heretična“ i u samom učenju dehijerarhizirajuća. Time se nasilno želi konstruirati avangardistički model čitanja ne samo „Kamenog spavača“ nego i srednjovjekovne Bosne („protiv svake vrste hijerarhije“). Treba li uopće ponovno isticati što je uistinu avangardistički model pobune i u umjetnosti i nadasve u društvenom kontekstu: onaj koji raskida sa svakom vrste hijerarhije? – da, ali i onaj koji se opire svakom vidu buržoaskog nasljeđa i zasnivanja ideologije kao totaliteta.

Kao svojevrsni zaključak nužno je stoga reći da „avangarda prestaje biti avangarda kada podleže kanonizaciji, njezina se bit opire stvaranju novog estetskog sistema i svakoj sistematizaciji“.

## II

Autorica piše da se pojam fakture poklopio sa pojmom pomaka „što je u funkciji kako širenja semantičkog opsega, tako i u funkciji osobitog semantičkog opterećenja pojedinih, često u tom slučaju i grafički izdvojenih i naglašanih riječi“ (36). Nadalje, činjenica da je Dizdareva zbirka nastajala tokom dužeg vremenskog perioda, da se vršilo načelo fragmentarizacije, oduzimanja i sažimanja prikupljene građe, autoricu upućuje na temeljeno načelo avangarde „na težnju prema otvorenim strukturama, što se, prema A. Flakeru, očituje prije svega u namjer-



## BOSNIACA

noj fragmentarizaciji, prividnoj nedovršenosti, slobodnoj upotrebi pojedinih dijelova vlastitih struktura, variranjem istih tema i motiva i slično“ (37). Možemo li sa sigurnošću ustvrditi da Dizdareva poetska zbirka teži dokidanju zatvorene strukture, kada se s druge strane potencira tendencioznost ka „zatvorenoj“ struktuiranosti djela reaktiviranjem „nijeme“ riječi stečka i onoga što se na nivou ideološkog upliva, ovdje označava „bogumilskom ideologijom“ navodno dehijerarhiziranog sistema. Činjenicu da se Mak okreće oživljavanju „bogumilske ideologije“, sagledava i kao čin rekreiranja zaboravljenih „umjetničkih postupaka“ svojih književnih prethodnika („dijaka i kovača“) čime heretički pogled srednjovjekovne Bosne potvrđuje „najsavremenije evropske humanističke i filozofske misli“ (40). Stoga će se autorica poslužiti i Krležinim viđenjem bogumilske ideologije kao „reformatorske“ i u tom smislu negatorske do svoje propasti, baš kao i avangarda, zaključuje. Čini se da se kontinuirano vraćanje na ovaj model zaključaka uspostavlja kao uporišno mjesto dokazivanja teze, i to ne na nivou strukturne analize, koja još uvijek može ponuditi više argumentirajućih dokaza o avangardnosti „Kamenog spavača“ od ideološke zamke u koju se projicira avangardno načelo. Slijedeći citat tek je jedan u nizu potvrda tog stava, metodološki neprecizno postavljen i stoga nedokaziv: „Heretičnost avangardne misli usmjerene protiv svakog hijerarhiziranog sistema u ime ‘optimalne projekcije’ u budućnosti oslobođenog čovjeka, odgovarala je heretičnosti bosanskih patarena, koji su poricali i crkvenu i feudalnu hijerarhiju u ime evanđeoske socijalne ravnopravnosti.“ (40) To načelo istovjetnosti Dizdara („našeg pjesnika“, op. a.) i ruskih avangardista ostvaruje se u spomenutoj tački vraćanja na „prapočela vlastite civilizacije i kulture“, odnosno u modelu ponovnog iščitavanja „tekstova Kulture“ (41), čime se uspostavlja princip prevrednovanja, estetsko i svako drugo (moralno, etičko, socijalno...).

### III

U daljnjem dovođenju u vezu „Kamenog spavača“ i načela ruske avangarde, autorica će ispitati, prije svega, orijentaciju na „tuđi jezik“ i „tuđu poruku“, a potom i ekfrazis „Kamenog spavača“, odnosno „Kameni spavač“ kao ekfrazis.

Orijentacija na „tuđi jezik“ i „tuđu poruku“ dijelom je teorije koja se bavi tekstualnom analizom, tj. citatnošću teksta i tekstova Kulture. U tom smislu, sama orijentacija na tuđi jezik ili poruku, kao postupak prepoznatljivog naslanjanja na tekstove drugih autora, ili pak, uopćeno kazano, tekstove kulture, teorija označuje kao postupke intertekstualnosti, u užem smislu, kao korespondiranje na nivou citatnosti ili orijentacije na poruku dvaju ili više tekstova, metatekstualnosti kao prepoznavanje meta označitelja u tekstu, i u ovom slučaju bitnog postupka izgradnje intermedijalnosti kao korespondencije u većoj ili manjoj mjeri „komunikacionih kodova“ ili funkcija različitih umjetničkih praksi. Teorija citatnosti prvenstveno upućuje na mehanizme prenošenja „tuđeg jezika“ ili tuđe poruke“, na postupke u kojima se ostvaruje, pa je u tom pogledu „citatnost“ više praksa koja se pre/označuje nego što ukazuje na novum u nekom umjetničkom, odnosno literarnom djelu.

Definirana na ovaj način, orijentacija na „tuđi jezik“ ili „tuđu poruku“ ne bi nužno zazivala svoje potvrđivanje u nekoj stilskoj formaciji ili oslanjanju na nju. Ibrišimović-Šabić, naprotiv, nastoji upravo ovu naglašenu orijentaciju u „Kamenom spavaču“ uspostaviti kao onaj dominirajući model u kojem se ovaploćuje načelo ruske avangarde – „neka vrsta avangardnog citatnog dijaloga“ (42), te, s tim u vezi, potvrditi da Dizdareva citatnost pripada upravo toj vrsti dijaloga sa tekstovima Kulture, pozivajući se na istraživanja citatnosti ruskih akmeista, posebno djela Osipa Mandeljštama (42).

Tako autorica modele citiranja analizira prema slijedećim tipovima u kojim su se izgradili, tj. upotrijebili:

1. tip citatnosti – tzv. „pravi citati“ u kojima se ostvaruje potpuna ekvivalencija;



2. tip citatnosti – tzv. „deformirani citati“, svojstveniji avangardi u kojima se svjesno mijenja prototekst (tekst izvornika), primjer pjesma „Gorčin“;
3. tip citatnosti – „interlingvalni citati“, upućuje na Dizdarevu pjesmu „Zapis o zemlji“ kojom pjesnik stupa u dijalog i polemiku sa cjelokupnim (?) sistemom „tuđe kulture“, citat je dokumentarni i ima značenje „osporavanja“;
4. tip citatnosti – kao najvažniji „intermedijalni citati“, a „kojima se ostvaruje vrlo specifična veza između različitih vrsta umjetnosti“ (46), referira se na stečke i specifičnu arhitektoniku kamena i plastičnost slike koja u Dizdarevoj poetici figurira kao specifično „estetsko prevrednovanje“.

Kao potvrdu pozitivnog vrednovanja srednjovjekovlja, autorica referira na akmeiste i Mandeljštama „čije je pozitivno vrednovanje srednjovjekovlja općepoznata činjenica“ (48). No, ono što se izdvaja kao zaključak ovog bavljenja citatnošću „Kamenog spavača“ jeste u svrhu dokazivanja („apsolutnog“, op. a.) pozitivnog vrednovanja kategorije „pamćenja“ (kao i kod Mandeljštama, op. a.), čime se ponovno uspostavlja ona projektivna linija zaokreta tradiciji kao funkciji „čuvanja‘ riznice kulturnih vrijednosti“ (53). Zanimljiv je stoga i model analiziranja „interlingvalnih citata“ kao jedini primjer ‘riješivosti’ da se polemizira sa tekstem/ima Kulture, ali ne svoje, koja se pozitivno prevrednuje u ideološkom perceptivnom modelu, nego tuđe, one drugosti koja se osporava i negativno preoznačava, pa se čini da paradoksalno jedino na ovome mjestu kao tački osporavanja „drugacijeg“ nailazimo na potvrđivanje avangarde kao negatorskog/dezintegrativnog modela.

U poglavlju o ekfrazisu autorica se bavi „najučljivijim“ susretom književnosti i likovnih umjetnosti. U tom pogledu, nije izostalo ni referiranje na inoviranje ovog postupka u djelima ruskih avangardnih pjesnika koje se u literaturi o avangardi prvenstveno označava kao estetsko prevrednovanje (Flaker). Polazeći od teorijskog određenja ekfrazisa Marije Rubins, i ukazujući na osnovna načela ruske avangarde, Ibrišimović-Šabić „Kameni spavač“ definira kao „u cijelosti jedan majstorski ‘razvijen ekfrazis’“ (55). Gradeći poetiku na stečku kao umjetničkom predmetu, arhitektonici njegove forme kao i reljefnoj plastičnosti, Dizdar, piše autorica, stupa u „dvostruki dijalog“ sa „autohtonom umjetničkom tradicijom“ (isp. 55) i to kao znanstvenik-historiograf i kao umjetnik-pjesnik.

U prvu skupinu Dizdarevih ekfrazisa ubraja njegove „minijature“ koje upućuju na „motive, simbole ili ornamentalne fragmente sa stečaka“ (57). Pored ovog, izdvaja još dva tipa ekfrazisa, drugi za koji kao potvrdu uzima pjesmu „Zapis o lovu“ – „najljepši i najdosljedniji ekfrazis“, nadalje autorica izdvaja postupke „kadriranja i montaže“, u trećem tipu se predmet kao „umjetnička referenca“ zaista „raspada“ pa je moguće govoriti o „minus-postupku“ ali i o „intelektualnoj montaži“ kao pojmu koji se u prvom redu odnosi na Hljebnikova. No, šta nam osim ponuđenog modela razmišljanja o „žanrotvornom potencijalu“. Zbirke na nivou ekfrazisa, autorica želi još ponuditi. Tu je ono, ponovno, kružno ukazivanje na stečak kao predmet poetske zbirke, čija bi poruka bez „posredništva riječi“ zaprijetila „zaboravom prošlosti“ a to opet sličnoj sudbini u budućnosti (?). Zato, piše autorica „treba ‘ponovo se naseliti u okrilje zapamćenih priča iščezlih otaca i djedova““ (68). Akcentira se „oživljavanje“, „čuvanje“ i „prenošenje“ legendi naših predaka u onoj projektivnoj budućnosti kako ju razumije Ibrišimović-Šabić.

U dijelu koji se bavi konstruktivnim načelima i problematikom žanra ukazuje se na dosadašnju recepciju ovog djela u našoj kritici i nemogućnost da se ponudi „zatvoreni“ model u kojem bi se ocijenila. Knjiga je, uglavnom, ocijenjena kao jedna od najboljih pjesničkih zbirki u bosanskohercegovačkom poetskom kontekstu; ističe se okrenutost specifičnoj građi (stećcima) na kojoj se izgrađuje pjesnički opus kao i posezanje za arhaičnim oblicima jezika, inoviranje forme i druge, uglavnom već spomenute, karakteristike što je čini dodatno zanimljivijom za interpretiranje.

## BOSNIACA

---

### Zaključak

Zbog čega se zapravo autorica odlučila postaviti ovakvu, rekla bih, 'radikalnu' tezu o (in)direktnoj vezi „Kamenog spavača“ i načela ruske književne avangarde, i to u njenom perifernom modelu, ostaje pomalo nedorečeno. Polemički orijentirana ka tekstovima koji ističu jedno od osnovnih načela avangardnog pokreta – raskid sa tradicijom – knjiga, u biti, ne donosi neki izoštreni sud o dokidanju tog načela, osim u odveć isforsiranom konstituiranju principa pro-tradicijskog čitanja avangarde i to u djelu, koje i sama, označava perifernim modelom. Ovaj pro-tradicijski zaokret, pokušava se označiti istovrsnim poimanjem avangardnog „'vraćanja' na prapočela vlastite civilizacije i kulture“ (82), a čime se uspostavlja kao estetsko prevrednovanje u prvom planu, i Dizdarevog zaokreta u srednjovjekovlje kao nultu tačku kulture. Isticanjem bogumilske ideologije, dualističkog pogleda na svijet, kao oblikotvornog principa u „Kamenom spavaču“, vrši se, valjda ona, polemička nakana djela da se „ideologija“ jedne tradicije prokaže kao nulta tačka iz koje se dehijerarhizira poredak i prevrednava estetsko, moralno, etičko, socijalno. I to samo na zavodljivoj tezi o Crkvi bosanskoj koja stoji protiv svakog vida hijerarhizirajućeg poretka. Ovako postavljena teza nije u mogućnosti polemizirati sa 'tradicijom' kritike koja avangardu shvata u prvom redu kao „negatorsku“ i „rušilačku“ orijentiranu spram tradicije.

## Anela Hakalović: Muhidin Džanko i strah od teksta

(Muhidin Džanko. *Strah od teksta: Ogledi o bošnjačkoj književnosti*. Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 1998.)

### I

Studija "Strah od teksta" univerzitetskog profesora Muhidina Džanke ilustrativan je primjer pisanja nekih domaćih autora koji su pokušali svoj akademski rad usmjeriti ka stvaranju, ili u ovom slučaju ka podržavanju, nacionalnog književnog, ali i kritičkog i znanstvenog, kanona. Pri tome, u svom pisanju, pristupu građi koja se razmatra, ovi autori se ne ustručavaju i ne vide čak u tome ništa problematično da koriste i kombiniraju određene postulate naprimjer poststrukturalističkog pristupa sa argumentima o zasnivanju jedne tako čvrste i homogene cjeline kakav bi trebao biti nacionalni književni kanon. U tim nesretnim kombinacijama trpe i književni tekst i teorijski ili interpretativni model koji se nastoji koristiti.; i jedno i drugo služe vankontekstualnim i vaninterpretativnim ciljevima.

Knjiga "Strah od teksta" prva je objavljena knjiga ovog univerzitetskog profesora, a svoje mjesto našla je, naravno, u planovima i programima za izučavanje književnosti na univerzitetima u Bosni i Hercegovini.

Počinjući svoj tekst sumnjom u samu mogućnost kritičkog razrješavanja teksta, autor u uvodnom dijelu postavlja skeptično pitanje o svrsi same književne kritike, pristupajući na ovaj način dekonstrukcionistički jednom dijelu nauke o književnosti, a ovaj model "metodske sumnje" kasnije će u knjizi biti dopunjen prikazom osnovnih dostignuća bošnjačke književne kritike i historiografije. Već u samom uvodu i naznačenoj namjeri knjige nailazimo na problem: može li književna kritika, u čiju moć sam autor ne vjeruje, biti neprikosnoveni i neupitni dio zasnivanja bošnjačke nauke o književnosti i bošnjačkog nacionalnog kanona.

Zilhad Ključanin, u recenziji ove knjige, izdvaja tri elementa koju daju vrijednost studiji autora Muhidina Džanke. Ključanin najprije ističe to da Džanko piše o temama koje nisu imale „kritičku profilaciju“ do danas. Kako, sudeći po riječima recenzenta, niko do tada nije napisao relevantan kritički tekst o „esejistici Enesa Durakovića, Fahrudina Rizvanbegovića, Dževada Karahasana, Envera Kazaza, pa i pisaca Hadžema Hajdarevića ili Amira Brke“, Ključanin uočava da je to posebna vrijednost ove knjige i ono što je „našoj književnosti nedostajalo“.

Dakle, prema ovoj pretpostavci, Muhidin Džanko je napisao relevantan kritički prikaz esejistike domaćih (prevažno bošnjačkih) autora.

Druga vrijednost koju recenzent ove knjige uočava tiče se forme oglada za koju se Džanko u ovoj knjizi odlučio. Ključanin misli da je „došlo vrijeme življeg (postmodernog) kritičkog teksta, teksta koji koristi iskustva i strukturalizma, i hermeneutike, i postmodernog konteksta“, a Džankin tekst je upravo takav, uočava recenzent.

Dakle, zaključit ćemo, vjerujući recenzentu, da Muhidin Džanko koristi raznovrsne pristupe u svojim ogleđima, da se radi o živom postmodernom kritičkom tekstu. Pod živim i postmodernim ćemo ovdje pretpostaviti svakako postmoderni skepticizam spram autoriteta i njegovo nepovjerenje u čvrste i rigidne sisteme, kao i njegovo nepovjerenje u mogućnost objektivnog i totalizirajućeg znanja. Recenzent Ključanin naglašava i polemičnost Džankinog teksta, povjerovat ćemo da je to uistinu tako.



## BOSNIACA

---

I na kraju, treći element koji čini vrijednom ovu knjigu, po mišljenju Zilhada Ključanina, jeste dovođenje „na scenu“ pisaca koji su do tada tretirani kao marginalne pojave u „našoj književnoj historiografiji“.

Cilj ove analize je da ispita pretpostavke koje su iznesene u recenziji, odnosno, da se pokuša odgovoriti na pitanja da li je knjiga „Strah od teksta“ relevantan kritički prikaz naučnog rada pojedinih književnih kritičara, kritičarki i esejista; polemički i živi tekst potreban „našoj“ književnosti, te da li ova knjiga predstavlja koristan uvid u književne pojave nepravedno marginalizirane u „našoj historiografiji“?

## II

Prvi dio knjige, naslovljen „Kritika“, Muhidin Džanko počinje pitanjem nisu li savremeni pristupi proučavanja književnog teksta iscrpili mogućnost samog razumijevanja literature.

On se pita „je li književna kritika, kao osnovni vid razumijevanja i tumačenja književnog djela, postala izlišnom i besmislenom djelatnošću, ili se svela na intelektualni egzibicionizam i teorijsku spekulaciju, budući je njen konačni rezultat uvijek negacija nje same – želeći da razumije i na osnovu toga tumači jedan književni tekst, ona u pravilu ostaje samo na pokušaju, eksperimentu razumijevanja“ (9). Pitanje je potaknuto mnogostrukim i često parcijalnim pristupima pojedinih kritičkih modela u novijim pristupima književnosti, a to je pitanje koje svakako vrijedi postaviti. Džanko se (implicitno) pita ne zanemaruju li pojedini književnokritički modeli samu literarnost.

Nakon književne kritike, Muhidin Džanko tematizira i historiju književnosti. Ovo tematiziranje počinje ponovo sumnjom i pozivanjem na teoretičare, prve komparativiste, Veleka i Vorena i njihovo pitanje o mogućnosti zasnivanja nauke o književnosti, a posebno historije književnosti, s obzirom na prirodu književnosti i njenu neponovljivost. Džanko se dalje poziva na Hegela i njegovo shvatanje umjetnosti, te iznosi pretpostavku o odnosu umjetnosti i nauke o umjetnosti po kojoj je nauka o umjetnosti moguća tek nakon što određena stvaralačka epoha dostigne zrelost.

Postavljena pretpostavka se dalje nastoji potvrditi na primjeru bošnjačke književnosti. Budući da još ne postoji izgrađena nauka o bošnjačkoj književnosti – znači da ona još uvijek nije dosegla svoju zrelost, zaključuje Džanko. Njegova vizija historije književnosti je evolucionistička, ali istovremeno i poststrukturalistička. Džanko se poziva i na Tinjanova, Barthesa, T.S.Eliota, G. Lansonu i druge.

Prvi dio ove knjige koji razmatra koncepte književne kritike i mogućnosti zasnivanja nauke o književnosti uopšte, počinje jednim epigrafom, odnosno citatom Horhe Luis Borhesa: „Ustanovljeno je da su sva djela samo jednog autora, koji je nevremenski bezimen“.

Na koji način se pozivanje na koncept književne historije kao evolucije ruskog formaliste Jurija Tinjanova, na pisanje strukturaliste Rolanda Barthesa, zatim Hegela, T.S. Eliota i mnogih drugih, može uspostaviti teza o postojanju bošnjačke književne historije? Pristup Muhidina Džanke ovim autorima i njihovim tezama je neselektivan, pa u skladu s tim, nemoguće je pratiti njegovu argumentacijsku liniju (zašto je baš određene autore izdvojio i kako njihove teze služe namjeri knjige). Zapravo, ne postoji nešto takvo kao što je argumentacijska linija u ovom tekstu. Zatim, na koji se način Borhesov navod koji upućuje na transhistorijsku viziju književnosti može pomiriti sa stajalištem o potrebi i samopostojanju jednog nacionalnog književnog kanona?

Iako se poziva na teze nekih od ovih autora koje podrazumijevaju odbijanje mogućnosti zasnivanja monolitnih književnih historija, Džanko naglašava da za „nihilizam nema mjesta jer u svjetskoj književnosti već odavno postoje općepriznate povijesti nacionalnih književnosti“ (23).

No, pita se dalje Džanko: „Međutim, i pored njihova evidentnog postojanja (podvukla





A.H.) – ostaje pitanje da li bi i jednu od pobrojanih književnosti“ (pobrojane su knjige povijesti književnosti, a ne same povijesti književnosti: Lansonova francuska povijest književnosti, De Sanktissova italijanska, Marinijeva njemačka, Gabrijelijeva arapska, Skerličeva srpska, Frankešova hrvatska...), „Bart prihvatio kao istinsku historiju književnosti, a ne kao seriju monografija o piscima i djelima“ (23).

Muhidin Džanko najprije poistovjećuje postojanje neke knjige o historiji neke književnosti sa samim postojanjem historije književnosti. Kako može jedna historija književnosti, kao koncept ili zamisao, evidentno da postoji? Dalje, zašto je bitno da li bi Roland Barthes prihvatio neku od ovih knjiga kao istinsku historiju književnosti? Da li je Barthes autoritet čije se mišljenje ne smije dovesti u pitanje? Ako jeste, zašto?

Osim toga, ne stoji pitanje da li bi Barthes prihvatio neku od ovih knjiga kao istinsku historiju književnosti. Ako proučimo njegovu (Barthesovu) misao i pisanje – jasno nam je da ne bi, tako da je suvišno postavljati jedno ovakvo pitanje.

Na samom kraju ovog poglavlja Muhidin Džanko zaključuje da o ovim pitanjima možemo samo spekulirati.

Džanko je, dakle, kao autor skeptičan, književni evolucionista, barthesovac, hegelovac, strukturalista, dok se istovremeno trudi da bude utemeljitelj bošnjačkog književnokritičkog nacionalnog kanona, a ovo posljednje će nastojati da pokaže već u sljedećem dijelu knjige.

### III

Drugi dio knjige „Strah od teksta“ predstavlja pregledni dio ove studije, a ne ogledni, kako je to zapazio Zilhad Ključanin pišući recenziju. U drugom dijelu knjige daje se pregled osnovnih ideja i djela kritičara Midhata Begića („Jedan inicijalni pokušaj sintetskog pregleda bošnjačke književnosti“), Hanife Kapidžić-Osmanagić („Suočavanja i preobražavanja sa tekstom“), Enesa Durakovića („Riječ kao svijet u književno-kritičkoj misli Enesa Durakovića“), Fahrudina Rizvanbegovića („Korelacija teksta i njegove interpretacije u književnoj kritici Fahrudina Rizvanbegovića“), te Dževada Karahasana („Strah od teksta: kritičko-esejističko pismo Dževada Karahasana“).

U ovom dijelu knjige trebao je doći do izražaja onaj polemički element knjige, također istaknut u recenziji kao njena bitna vrijednost, budući da autor preispituje kritičke modele pojedinih kritičara. Međutim, nije. Pisanje nabrojanih autora Muhidin Džanko ocjenjuje na osnovu toga koliko ono doprinosi zasnivanju nacionalnog književnog kanona, a sve eventualne druge vrijednosti, one književne, kritičarske, esejističke, prešućene su.

Tako naprimjer, pišući o kritičarki Hanifi Kapidžić – Osmanagić, autorici koja se u svom radu uglavnom bavila nadrealizmom, i jednom njenom eseju posvećenom Huseinu Tahmišiću, Muhidin Džanko primjećuje i prigovara: „Međutim, prava je šteta što Kapidžić – Osmanagićeva nije tragala za značajem Tahmišićeve uloge u razvoju luku bošnjačke nacionalne poezije, što bi ovu izuzetnu književnu kritičarku sigurno odvelo u istraživanje bošnjačkoga nadrealizma, ukoliko se o njemu kao artikuliranom nacionalnom književnom pokretu uopće može i govoriti“ (43 – 44). Iako je cilj spomenute autorice bio da u eseju posvećenom pjesniku Tahmišiću detektira „nadrealističku inventivnost i egzistencijalnu tjeskobu“ u njegovoj poeziji, Džanko ide korak dalje, očekujući od autorice da prepozna, govori, pa i utemelji nešto što bi bio bošnjački nadrealizam (pa zašto ne onda i bošnjački egzistencijalizam).

Naravno, tu se nameće i pitanje da li je nadrealizam i u jednoj svojoj formi bio nacionalni književni pokret ili je upravo ovaj pokret poznat po tome što je nadrastao odrednice nacionalnog, te postao internacionalni?

To je samo jedan primjer načina na koji Muhidin Džanko vrednuje nečiji književnokritički rad. Iako samo isječak iz jednog „ogleda“ ove knjige, ovaj primjer je svakako reprezentativan uzorak metodologije i pristupa korištenih u ovoj knjizi.

## BOSNIACA

Pišući o Enesu Durakoviću i njegovom radu, Muhidin Džanko ovog autora poredi sa Midhatom Begićem, posebno zbog njegovanja komparativističkog metoda u književnoj kritici: „Međutim, dok je Begić taj metod njegovao kroz kompariranje pretežno srpsko-hrvatske literature sa evropskim literaturama, Duraković je uvijek nastojao dovesti u vezu ono o čemu piše sa bošnjačkom književnošću, bilo da je komparira sa južnoslovenskim književnostima ili da komparira južnoslovenske pisce sa bošnjačkim. Zato se Enes Duraković može smatrati rodonačelnikom bošnjačke komparativistike“ (57).

Iz samo ovog pasusa, koji ponovo vrlo jasno ukazuje na način Džankinog argumentiranja, može se uočiti nekoliko nedosljednosti. Svodeći komparativistiku na simplificirani model upoređivanja djela i pisaca, Muhidin Džanko proglašava da postoji nešto takvo kao što je „bošnjačka komparativistika“, a uz to, bez dodatnih argumenata, osim toga što upoređuje bošnjačku književnost sa drugim književnostima (južnoslovenskim), Muhidin Džanko proglašava Durakovića rodonačelnikom i utemeljiteljem jednog kompleksnog i nikako nacionalno (prije interdisciplinarno i nadnacionalno) definisanog pristupa u proučavanju književnosti. Osim toga, na osnovu navedenog pasusa mogli bismo zaključiti da bošnjačka književnost postoji kao neki izolovani sistem u odnosu na južnoslovenske književnosti, te da nije njihov dio.

Ono što nedostaje jeste, dakle, definiranje koncepta „bošnjačke komparativistike“ – da li postoji nešto takvo, može li postojati i kako postoji? Zatim, osim pukog koncepta upoređivanja, autor ne daje dodatne razloge: na koji način se realizira to upoređivanje u Durakovićevom opusu, i na kraju, na koji se način ta bošnjačka komparativistika odnosi spram koncepta svjetske književnosti?

Za Muhidina Džanku sve ovo su irelevantna pitanja, a bošnjački komparativista je onaj koji upoređuje bošnjačka književna djela i pisce sa drugima, pri čemu cilj, svrha, niti način tog upoređivanja nisu bitni.

Sličan pristup ovaj autor ima i kad ocjenjuje djelo Fahrudina Rizvanbegovića, posebno njegov kritički pristup Skenderu Kulenoviću, što se nadovezuje na djelo Enesa Durakovića. „Rizvanbegović se“, smatra Džanko, „priklonio genetičko – evolutivnom kritičkom modelu“ koji će kasnije biti nadograđen komparativističkim (72). Vrijednost „Rizvanbegovićevih kritičkih prosudbi i stavova ne očituje se samo u njihovoj pronicljivosti već i u Rizvanbegovićevoj odvažnosti da, kao niko prije njega (u vremenu kada je još uvijek bio snažan jugoslovenski socijalizam i ideologija vještačkog bratska i jedinstva) demistificira Kulenovićevu poemu 'Stojanka majka Knešpoljka'“ (75). (podvukla A.H)

Najprije, šta znači genetičko-evolutivni model? To je pitanje i kritika koju treba uputiti Fahrudinu Rizvanbegoviću kao kritičaru, ali možda još i više Muhidinu Džanki, koji nije ni pokušao da polemise sa nečim što se označava kao „genetički“ kritički model. Nešto takvo, dakako i ne postoji, pa je teško i polemisati o tome. No, autor Muhidin Džanko nije smio neupitno prihvatiti postojanje „genetičko – evolutivnog kritičkog modela“.

Dalje, na koji način se demistificira jedna poema? Da li je možda autor ove knjige mislio na demistifikaciju dotadašnjih interpretativnih modela ili pak na demistifikaciju jedne poeme? Naravno, jasno je da knjiga pisana s namjerom ne čak ni utemeljenja, koliko podržavanja i aplaudiranja zasnivanju jednom nacionalnom kanonu. Ono što čudi, svakako je i što, osim što studija služi vanliterarnim ciljevima, i to što se autor nije potrudio da bolje eksplicira i argumentuje svoju (pogrešnu) tezu.

Zaključak ogleda o kritičkim modelima Fahrudina Rizvanbegovića jeste to da se vrijednost njegovog pristupa ogleda u demistificiranju ideoloških upisa u književno djelo. Međutim, Džanko vjeruje da je dovoljan argument: naša ideologija je bolja od njihove.

Sličan pristup Muhidin Džanko ima i kada govori o drugim „bošnjačkim“ kritičarima; kod svakog od njih on uočava onaj element koji ih čini ne dobrim, nego bošnjačkim kritičarima. Zbog toga, ovaj pregledni dio knjige ne može se nazvati čak ni tako: ostajemo uskraćeni za op-

šti pogled na neku liniju, ako nešto takvo postoji, književnokritičke (bošnjačke) misli. Pojedini kritičari i kritičarke su birani neselektivno; kao da je jedini kriterij to što su skoro svi akademski radnici i profesori na Filozofskom fakultetu u Sarajevu (na neki način Džankini učitelji), što su Bošnjaci i što bi, sljedstveno tome, trebali (ako to već ne rade) pisati bošnjačku književnu kritiku. Ne postoji čak ni neki njihov zajednički credo, neki pristup koji bi omogućio da o njihovom radu govorimo kao o nekoj vrsti škole, pokreta i sl.

Muhidin Džanko na isti način čita Fahrudina Rizvanbegovića ili Enesa Durakovića, u čijim se kritičkim radovima može uočiti sasvim jasna namjera da se literatura ideološki prevrednuje, i naprimjer Dževada Karahasana, kojem se divi ukazujući na njegovu obrazovanost i njegovo „suvereno vladanje i snalaženje unutar svih kulturnih i civilizacijskih sistema“ (88), da bi zatim njegovo pisanje proglasio „mjerom esejističkog izražavanja u cjelokupnoj bošnjačkoj književnosti“ (89).

#### IV

Posljednji dio knjige „Strah od teksta“ naslovljen je jednostavno „Pisci“, a u njemu se Džanko okušao i sam kao književni kritičar i interpretator. Na samom početku je rečeno kako je (autorova) namjera bila da u ovom djelu interpretira djela autora (nepravедno) zapostavljenih i marginaliziranih u domaćoj (što znači bošnjačkoj) nauci o književnosti. Pri tome, Muhidin Džanko u svojoj knjizi posvećuje prostor Aliji Nametku, Salihu Aliću, Husniji Čengiću, zatim Amiru Brki, te Meši Selimoviću, Irfanu Horozoviću, Hadžemu Hajdareviću i Aliji Nametku.

Pristup je isti kao i u dijelu knjige posvećenom književnoj kritici i kritičarima: vrednuje se bošnjačko, a ne literarno. Najočitiji primjer za to sigurno je poglavlje koje se može uzeti kao reprezentativan model Džankinog pisanja, u kojem se on osvrće na pojavu i status Meše Selimovića. Poglavlje znakovitog naslova „Mitologeme o Bošnjacima u Sjećanjima Mehmeda Selimovića“, donosi nam i vrlo jasno ocrtava svu (književnu) besmislenost jednog ovakog pristupa.

Imenovanjem ovog pisca Mehmedom, a ne Mešom (kako je i sam sebe ovaj pisac imenovao), Muhidin Džanko najprije razotkriva svoju ideološku pozicioniranost (bitno je zvati se Mehmed), a zatim i kritičarsku i interpretatorsku nevješnost. Džanko pretpostavlja da u „Sjećanjima“ Meše Selimovića, njegovoj autobiografskoj knjizi, postoje „mitologeme o Bošnjacima“. Međutim, to nije pretpostavka koju ovaj kritičar dokazuje, nego je tvrdnja kojoj se vjeruje. Ponovo ukrašavajući svoj tekst epigrafom – citatom Meše Selimovića u kojem on veći značaj daje svojoj literaturi nego ličnosti („Za literaturu nema značaja moje golo iskustvo samo po sebi, ono je samo mogući oblik života koji mi omogućava identifikaciju sa drugim ljudima, sa mnogim zamišljenim likovima i njihovom postupcima. Tako sve postaje moje, na jedan poseban način, i tuđe, po mogućnosti svačije“, iz Sjećanja Meše Selimovića), Muhidin Džanko sam sebe pobija. Epigraf bi trebao biti neki uvod u tekst, njegova naznaka. U Džankinoj knjizi to nije slučaj. On će uzeti upravo Mešinu autobiografiju kao apsolutnu fikciju i zanemariti njegovu literaturu, ali i njegov credo, na koji se poziva u spomenutom citatu.

Muhidin Džanko piše:

„(...) Selimovićevo pozivanje na svoje daleke hrišćanske pretke bilo je za Bošnjake sasvim nepoželjan i kontraproduktivan potez (...)“ (125).

Zatim: „(...) Mehmed Selimović nije se zadržao samo na šturim dokumentarnim podacima o porodičnom porijeklu već ih je mistificirao kroz vlastitu priču i imaginaciju koje nisu utemeljene ni u kakvim dokumentima niti u usmenim porodičnim predajama (...) Mehmed Selimović je iskonstruirao i izmislio (...) priču o prelasku svojih dalekih predaka na islam (...)“ (126).

Dalje: „Vidljivo je da je on nosio svoje nacionalno porijeklo kao kompleks kojeg se htio osloboditi (...)“ (129).

## BOSNIACA

---

Ukratko, Džanko zamjera Meši Selimoviću što nije bio Bošnjak, čitajući namjerno njegovo autobiografsko djelo kao fikciju. Međutim, ako je fikcija – zašto je potrebno da nas Muhidin Džanko uvjerava u to. Na kraju, ako „Sjećanja“ jesu „izmišljena“, zašto Muhidin Džanko ima strah od fikcionalnog teksta, te nam sugerira cenzuru pišući da ovu knjigu treba isčitavati „ponaјviše, a možda i јedino, u fusnotama“ (Džanko 132). (podvukla A.H)

### V

Moglo bi se reći da je knjiga „Strah od teksta“ napisana na vrlo jednostavan i čak školski način: kreće se od tematiziranja same književne kritike, preko prikaza kritičkih postulata nekoliko kritičara, pa do vlastitog okušavanja u književnoj kritici. Ništa nije sporno u ovakvom pristupu, sporno je stvarno pitanje koje postavlja ova knjiga i cilj koji pokušava postići; Muhidinu Džanki nije bitno kakva je to kritika i kakvu ona interpretaciju proizvodi, njemu je bitno samo čija je to kritika i da li „našem“ cilju služi, a cilj je, naravno, osnaživanje bošnjačkog književnog kanona. I Džankina interpretacija i kritička evaluacija teksta je takva: zasnovana na vanknjiževnim i nacionalnim porivima.

Osim samog cilja knjige, sporan je i način na koji je ona pisana. Muhidin Džanko piše pohvalu svojim učiteljima i u svojoj interpretaciji hvali samo ono što su oni pohvaliti i kritikuje ono od čega su oni zazirali. Muhidin Džanko je u tom smislu sasvim primjeren učenik, ali kao autor, interpretator, književni kritičar i profesor on ne zna analizirati, argumentirati, dijalogizirati sa tekstom.

## Dinko Kreho: Autonomija teksta i(li) politika identiteta

(Alija Pirić. *Arheologija teksta*. DES, Sarajevo, 2010.)

### I

Budući da je cilj ovoga teksta kritička evaluacija književnoteorijskih, književnopovijesnih i književnokritičkih koncepata koje nalazimo u knjizi Alije Pirića „Arheologija teksta“ (Pirić 2010), nek mi bude dopušteno da podem od ocjena koje su o njoj već izrečene – i to s univerzitetских katedri. Mislim na recenzije Pirićevih kolega s Odsjeka za književnost naroda BiH sarajevskoga Filozofskog fakulteta, Muhidina Džanka i Envera Kazaza, tiskane na kraju knjige. Za Džanka, Pirić je „kritičar sa zavidnom teorijskom referentnošću“, ali i „besprijekoran stilist“, te naposljetku „vrstan i samozatajan esejist i kritičar“ (Pirić 2010: 350-351); Kazaz pak tvrdi da se kod Pirića radi o „vještini pisanja, preciznosti analize, zavodljivosti interpretacije“ (353). Dok su tekstovi sabrani u ovoj zbirci izrazito heterogene tematike i formata, i Džanko i Kazaz slažu se da linija koja „Arheologija teksta“ daje konzistentnost *knjige* jest Pirićeva preferencija za stilističku analizu teksta, tj. njegova bliskost s pristupom tzv. Zagrebačke škole (A. Flaker, I. Frangeš, Z. Škreb, V. Žmegač). Po Kazazovom sudu:

„Alija Pirić je u teorijskom i metodološkom pogledu sljedbenik tzv. Zagrebačke stilističke škole, koja ostaje u imanentnom području književnoga teksta, ali zna itekako preći preko tekstualnih granica u mnogostrukost kontekstualnih pozicija, koje književni tekst u sebe usisava ili ih pak uvijek iznova gradi. Ovaj rukopis to potvrđuje u svojoj najboljoj kritičkoj liniji, a ponajprije na implicitnoj osnovi, jer se Pirić u hedonizmu svojih interpretacija ukazuje kao neko ko nadvladava etnokulturnu normu i kanon otvarajući se za osobenu vrstu interkulturalne književne interpretacije.“ (352)

Štoviše, isti recenzent ustvrdit će kako:

„Pirićeva *Arheologija teksta* vraća nas dostojanstvu struke, autonomiji njenog polja, draži istraživanja, hedonizmu interpretacije, jednom riječju književnosti i kulturi van domašaja stvarnosti koja nas okružuje kao pustinja što stalno raste, preplavljuje nas i od koje ceptimo u strahu.“ (353)

Od naivne dihotomije između „teritorije“ teksta i vanjskoga svijeta, gdje bi kritičarski fokus klizio od jednog do drugoga po volji, veći problem predstavlja recenzentovo uvjerenje da je „dostojanstvo struke“ moguće naći i odbraniti „van domašaja stvarnosti“ („pustinja što stalno raste“, kako on to poetski postavlja). Kao da već okretanje autoritetu Teksta, koje ignorira materijalnost književnosti kao društvene prakse, ne predstavlja vrlo materijalan i „izvan-tekstualan“ ideološki gest! To što baš Enver Kazaz, koji je kritičarski renome stekao pišući o književnosti i ideologiji, lakonski zaobilazi ovu notornu činjenicu – ne sluti na dobro.

### II

Pogledajmo kako izgleda Pirićev stilistički metod, koji obojica recenzentata ističu kao najznačajniju karakteristiku njegova kritičkog pisanja. Budući da poezija Maka Dizdara spada u privilegirane Pirićeve teme, izdvojimo nekoliko odlomaka iz njegove analize Dizdareve pjesme *Gorčin*:

„Najsnažniji dojam u pjesnikovoj intervenciji ostavlja svakako nova i nepotrošena riječ *gorčin*, koja predstavlja čovjeka čija je duša ispunjena gorčinom i koja je postala sinonim za



## BOSNIACA

čovjekovo stradanje. Sintetsko ime za čovjeka koji je bačen u životnu avanturu označava njegovu opću, generalnu vrijednost i njegovo primarno određenje iskazano *gorčinom*, kao osnovnom atribuirajućom konstantom. Gorčinov nemušti jezik progovorio je u pjesnikovoj uobrazilji, oživljavanjem autentičnog svjedoka. (28)

(...)

Analogno Derridinoj dekonstrukciji „koja je istovremeno razgradnja i gradnja, pri čemu je bitan pojam istovremenosti zbivanja“, Dizdar rekonponuje zadate cjeline i obavlja „destrukciju zadatag“ i istodobno konstruira novostvorenu vrijednost. (29)

(...)

Riječ *vojniki* u našoj epskoj naslijeđenoj svijesti figurira redovno prema visokoafirmativnim atribucijama, junaka i heroja sa patosom ovjenčane slave i ponosa, međutim sa riječju *gorčin* ona zadobiva nove konotacije i drukčiju semantiku. (...) Vojnika sada određuje gorčina, a ne slava i to je sasvim novi tip junaka, antiheroja, pa vojnici postaje metafora univerzalnog čovjeka.

(...)

*Paradoks* kao osnovna stilska forma na kojoj je pjesma koncipirana, sadržan u činjenici da Gorčin leži u zemlji svojoj, ali na *baštini tuždi*, na tuđoj očevini, pokazuje njegovu egzistencionalnu tragiku u ukupnom suočenju lirskog subjekta sa nesklonim svijetom, ali i dignuti glas Vječnog Pravednika, koji životni poraz preobraćuje u moralnu pobjedu. (31)

(...)

Autentičnost pjesničkog koda i snaga pravedničkog glasa pojačava se upotrebom arhaičnog jezika koji se realizira na nivou leksike: *ase, ležit, žih, baština, tuždi*. Stvarajući potrebnu atmosferu svevremenosti i onovremenosti ovaj jezik svjedoči o prevladavanju i pravedničkom ublažavanju ljudske ništavnosti.“ (32)

Prvo što upada u oči jest nespretna sintaksa, ili, riječima samog Pirića, „nemušti jezik“ ovih redaka: tu riječ „predstavlja“ čovjeka, činjenica „pokazuje egzistencionalnu tragiku“, ova se pak ogleda „u ukupnom suočenju lirskog subjekta sa nesklonim svijetom“, dok arhaični jezik reflektira „pravedničko ublažavanje ljudske ništavnosti“, itd. No, ove „smetnje“ u jezičnom mediju nisu svodive na probleme „stilske“ ili „formalne“ naravi: u njima se, naprotiv, ogleda suštinska terminološka, metodološka i teorijska konfuzija. Recimo, kako to da Dizdarev pjesnički postupak djeluje „analogno Derridinoj dekonstrukciji“? Pirić olako uspostavlja ekvivalenciju između literarnog prosedea s jedne, i teorijsko-filozofskog koncepta s druge strane: i Dizdar i Derrida, po njemu, naprosto prakticiraju „istovremenu razgradnju i gradnju“ (kao što ćemo vidjeti, ova vrsta konfuzije nije strana autoru *Arheologije teksta*). Nadalje, svoju analizu mjesta i učinaka oksimorona i paradoksa, kao i funkciju arhaičnog vokabulara u pjesmi, Pirić smješta unutar obzora poezije-kao-govora-autentičnosti: poezija donosi istine o „univerzalnom čovjeku“ (bezostatno je humanistička); ona se realizira kroz „autentični pjesnički kod“, ili „autentično svjedočenje“; ona govori transhistorijski, neograničena ikakvim povijesno-materijalnim koordinatama. I sama „Intertekstualnost Dizdareve poezije i srednjovjekovne epigrafike“, kako glasi naslov citiranog ogleda (23-40), tu figurira kao činjenica suspendirana u vakumu, idealistički proces „dijaloga s tradicijom“, gdje se „izvorni tekstovi“ i „moderni postupak“ nalaze negdje na pola puta. Jer, ocrtavši ovako vlastita polazišta.

Pod izvornim tekstovima podrazumijevamo korpus srednjovjekovnih epitafa, natpisa na stećcima, koje je Dizdar, rekli smo to već, prikupljao, komentirao i naučno valorizirao. Međutim, njihova se funkcija nije time iscrplila, zapravo sve je to bila predigra, uvod u uspostavljanje pjesnikovog temeljnog poetičkog principa; uvođenje epitafa kao *interteksta*, prema čemu se odnosi njegova pjesma. (25)

Pirić u potpunosti ignorira problematiku povijesnoga, kulturnog, političkog i literarnog konteksta iz kojega dolazi Dizdareva poezija. Recimo, *otkud* uopće pjesnikova gesta okretanja pisanim tragovima prošlosti? Protiv kojih i kakvih tendencija on nastupa? Kako se ova poezija,



u svoj svojoj tekstualnoj slojevitosti, ukazuje čitatelju danas-i-ovdje? Ostajemo uskraćeni i za makar površan pokušaj uvida u ova i ovakva pitanja. Pirićevo shvaćanje tekstualne ravni kao neupitno autonomna polja proučavanja teorijski nastoji legitimirati recenzent Kazaz: po njemu, Pirićevi tekstovi zapravo „upozoravaju da nema u književnoj nauci i kritici superiornog metoda“, tj. „da se radi samo o jednom jedinom – pitanju valja li tekst, kakva je interpretacija, kako se ona čita (...)“ (352-353). Ovo bi značilo da Pirićev ahistoristički i akontekstualistički tretman književnoga teksta vlastitom konzistentnošću i dosljednošću može parirati teorijski informirani(ji)m materijalističkim čitanjima. Kao protutežu toj Kazazovoj tvrdnji, navedimo lucidni komentar Terrya Eagletona o kultu *close readinga* – kojim se angloamerička Nova kritika suprostavila historizmu u književnoj znanosti:

“Poziv na *close reading*, zapravo, podrazumijeva više od insistiranja na tome da se tekstu pokloni zaslužena pozornost. Njime se neizbježno sugerira da se valja koncentrirati na to prije nego na nešto drugo: na ‘riječi na papiru’ prije nego na kontekste koji su ih proizveli i koji ih okružuju.” (Eagleton 2008: 38; prijevod moj)

Štoviše, ma koliko se određeni interpretacijski pristup deklarativno ograničavao na „riječi na papiru“, on ostaje uvijek-već kontekstualan barem po onome što *podrazumijeva*, po onom društvenom horizontu koji interpretator implicitno usvaja te zdravorazumski uzima za „prirodan“. Od toga nisu bili izuzeti niti Novi kritičari, a ne može biti ni današnja bh. akademska književnoznanstvena produkcija – ponajmanje autor „Arheologija teksta“. Kako se taj učinak očituje u Pirićevom slučaju?

Naime, kao neizbježan implikat u svim njegovim interpretacijama pojavljuje se žilavi kulturidentitetski fundament. To znači da se za Pirića „podrazumijeva“ kako književnost funkcioniše kao organski dio identitetske zajednice: ova je suštinski *određena* kulturom, a utjelovljenje same „kulture supstance“ jest upravo književnost. Štoviše, književnost je shvaćena kao dragocjen jamac *povijesnog kontinuiteta* zajednice, instanca koja daje kohezivnost njezinom identitetu, čini ga prepoznatljivim bez obzira na sve historijske promjene i prevrate. Naspram neprijateljskih pokušaja da falsificiraju *našu* povijest, stoji istina o *nama*, ovjekovječena u *našoj* književnosti – glasila bi ta logika. Ono *Mi* za čiju se dobrobit Pirić skrbi jesu s jedne strane Bošnjaci, a s druge esencijalni, transhistorijski (id)entitet koji se zove „Bosna“ – a koji se pojavljuje kao prirodni i organski okvir trajanja bošnjačke zajednice<sup>1</sup>. Jedan je od leitmotiva u Pirićevim kritikama jest evokacija „Bosne“ kao privilegiranog predmeta kako literarne obrade, tako i kritičke refleksije. Primjerice, evo kako on komentira pripovijetku „Kaimija“ Derviša Sušića:

“Istina o Bosni možda je na sredini između ove negativne i sumorne slike koju izgovara učitelj i ove tajanstvene, a tako životne, koju izgovara Kaimija, jer dok god ima onih koji ljubav prema Bosni osjećaju kao kurjačku glad, ova zemlja ima budućnost. Između krajnosti; beznađa na jednoj i *pomamne žudnje za grijehom*, na drugoj strani, opstaje ona tanka, ali postojana nit, koja nas veže za Bosnu, a koju, zapravo, i ne treba imenovati.” (82-83)

Za Pirića, „Bosna“ predstavlja posebnu transcendentnu instancu, prostor koji nas htjeli-ne htjeli sudbinski obilježava i veže uz sebe. „Bosni“ nije moguće pristupiti racionalno-empirijski, niti spekulativno-teorijski – ona je pojmljiva isključivo kroz osjećanja, instinkte, kroz neko osobito čulo kojim se osluškuje njezina „bit“ ili „duh“. Ideologem „bosanske posebnosti“ Pirić izrijekom evocira u tekstu o pjesništvu Zilhadu Ključanina:

Sviješću o bosanskom sinkretizmu (smjesa kao kod Hume, Maka, Skendera, Sušića i drugih), Ključanin se prepoznaje u neprekinutom nizu bosanskih traganja za identitetom. (...) Bosansko biće ostalo je podložno preklapanju i miješanju različitih svjetonazora (*na jednom ramenu Azrail/na drugom Radogost*), islamskog i bogumilskog u pjesnikovom primjeru, koji pogađa samu suštinu. (264)

„Bosansko biće“ – mjestimice i „bošnjačko“, budući da se autor slobodno kreće između ovih dviju pojmova kao međusobno zamjenjivih – ukazuje se ovdje kao povijesna konstanta neovis-



## BOSNIACA

---

na o ma kakvim političkim ili ideološkim, rječju materijalnim gibanjima. Bosansko/bošnjačko biće primordijalna je cjelina čijoj emanaciji tako različiti autori kao što su Dizdar, Sušić ili Skender Kulenović ne mogu umaći; već svojim zanimanjem za određene teme ili kontroverze, potpali su pod njezin utjecaj. Takav Pirićev opskurantizam i primordijalizam figurira upravo kao naljice njegove naoko racionalne i ideološki neutralne metode analize redak-po-redak.

### III

Zanimljivo je pogledati Pirićevo tumačenje poezije Zilhada Ključanina, pisca notornog po svojim šovinističkim stavovima (knjiga tekstova *Da, ja prezirem Srbe*, roman *Šhid...*). Naime, povodom jedne Ključaninove pjesničke zbirke Pirić evocira ni manje ni više nego Sartreovu zamisao angažmana, kao etičke obaveze pisca i intelektualca:

Njegov (Ključaninov, op. D.K) angažman shvaćam kao aktivan stav umjetnika prema društveno-političkoj stvarnosti i jasan diskurs prema (stil!) aktuelnim, zgusnutim historijskim zbivanjima. Pošten intelektualni angažman. Njegov angažman zvuči na uzbunu i pokazuje "velike vode što nas brode" (256).

U nastavku čitamo mali historijat pojma angažmana, gdje Pirić pojašnjava shvaćanje ova-ga koncepta kod Sartrea, Adorna, Bachelarda. Referenca na ova imena trebala bi priskrbiti Ključaninovom pisanju legitimitet koji bi ga promovirao u nešto više od pukoga goriva za Našu Stvar. Autor govori o Ključaninovom „angažiranom poetskom postupku“: ne radi se, poručuje nam on, o šovinizistu s dna kace, nego naprosto o specifično angažiranom autoru. Umjesto da ovaj Pirićev manevar frontalno napadnemo, usporedimo ga s jednim drugim mjestom iz „Arheologija teksta“. Radi se o Pirićevoj ocjeni *Pobuna* Derviša Sušića:

“Najveća zamjerka Sušićevoj temi Ljudske pobune leži u njegovom često naglašenom ideološkom diskursu, koji pobunu generira (stil! D.K) iz ideologijski favoriziranih socijalnih slojeva društva (sic!) (*seljaci, radnici, irgati, rudari*) i na taj način umanjuje njezin općeljudski karakter.” (88)

Nema zabune: za Pirića stupanje pod okrilje nacionalne Stvari valja pohvaliti kao hvalevrijedan primjer „angažmana“, dok ljevičarski politički podtekst treba prokazati kao „ideološki diskurs“ – nešto strano, artifičijalno i nepoželjno. Iz ove perspektive, pripadnost „Nama“ nadideološki je determinirana i „općeljudski“ postulirana, makar se realizirala i kroz najgrublji šovinizam. S druge strane, svaka tendencija koja miriše na marksizam i/ili socijalizam ne može biti drugo doli neprirodna pojava, izopačenje, malignitet na tkivu zajednice. Međutim, valja naglasiti da „nesretna okolnost“ Sušićeva ljevičarskog angažmana neće spriječiti Pirića da od ovoga u konačnici bezostatno prepozna kao *bošnjačkog* autora:

“Za razliku od Andrića koji istrajava na negativnoj slici Bosne i njezinog naroda koji je definitivno zatrovan mržnjom, Sušić pravi *aktivistički kontrapunkt* tražeći kroz *pobunu bošnjačkog čovjeka* (kurziv D.K) i onu drugu stranu ove slike kako bi se uspostavila kakva-takva ravnoteža i realnija slika.” (82)

Premda grdi Sušića zbog viška „ideologiziranja“, Pirić ne dovodi u pitanje status „*Pobuna*“ kao kanonskoga teksta *bošnjačke* književnosti. Da bi takav zahvat učinio mogućim, on će Sušićev ingeniozni literarni prikaz klasne borbe kroz stoljeća reinterpretirati kao pripovijest o „pobuni bošnjačkog čovjeka“. Ovaj revizionizam, dakle, nije sam sebi svrha; on je u službi ideološke operacije *depolitizacije*. Književni kanon identitetske zajednice, općenito, konstituira se na depolitizatorskom principu: svaki politički rascijep koji dijeli kanonske tekstove nastoji se sanirati navodnim „organskim“ vezama koje bi ih držale na okupu. I krajnja međusobna nepomirljivost političko-poetičkih pozicija kao što su to npr. one Derviša Sušića i Zilhada Ključanina može tako biti „pripitomljena“, svedena pod zajednički nazivnik jedinstvenoga (ovdje bošnjačkog) identiteta<sup>2</sup>. Na koji način Pirić takvim i srodnim ideološkim pretpostavka-ma „nadvladava etnokulturnu normu“, ostaje enigma.





## IV

Već sam spomenuo, povodom Derride i Dizdara, metodološku konfuziju kojoj svjedočimo kad god autor „Arheologija teksta“ pokuša operirati teorijskim kategorijama. Ništa bolje ne ilustrira taj problem od oglada pod naslovom „Ženski glasovi u bošnjačkoj književnosti“ (221-236). Prvi dio teksta (221-224) sadrži kratak pregleda feminizma kao teorijsko-političkoga pokreta, od Virginije Woolf do šezdesetih godina prošlog stoljeća (s jednim ogledom Zdenka Lešića o feminističkoj kritici iz zbornika „*Suvremena tumačenja književnosti*“ kao jedinom referencom). Odmah u nastavku, međutim, Pirić s feminističke teorije odjednom prelazi na *književnost*, i to bošnjačku književnost prije Prvoga svjetskog rata (!). Iako je ova „poznata kao patrocentrična“, piše on, „primila“ su se tri ženska glasa: Umihana Čividina, Nafija Sarajlić, Habiba Stočević (224). Od ove tri spisateljice, Pirić će se baviti samo Nafijom Sarajlić, koja je, po njemu, „ostavila najdublju brazdu u našoj književnosti“ (225). No, taman kad pomislimo da ćemo o djelu Sarajlićeve čitati u koliko-toliko rodno definiranom ključu, autor ponovno zaokreće: on najprije daje ekskurs o *Biseru*, časopisu u kojem je Sarajlić objavljivala svoju prozu (225-229), potom naratološki analizira njezinu pripovijetku „Anadolija“ (230-231), da bi zaključio kako Sarajlićeva ovom pripovijetkom daje vidljiv doprinos razvoja bošnjačke književnosti u pravcu modernističkog individualizma, nagovijestivši, među ostalima, i Musu Ćazima Ćatića (234-235). Ostavimo sad po strani poprilično suspektu tezu o Sarajlić kao literarnoj modernizatorici *avant la lettre*. Naime, primjerima iz ovoga Pirićeveog eseja želim ilustrirati posvemašnji nedostatak *strukturiranosti i koherentnosti* od kojeg učestalo pate njegovi tekstovi. Sa zapadne feminističke teorije na bošnjačku književnost, s priče o patrijarhatu i „ženskim glasovima“ na Biser i stanje „bošnjačkog bića“ početkom prošloga stoljeća, s naratološke analize jedne pripovijetke na stanje kolektivne svijesti zajednice – ovakvi se rezovi kod Pirića nižu bez zajedničkog teorijskog imenitelja ili metodološkog zaleđa. U takvoj „spontanosti“ moguće je i da se u književnosti pronalaze ilustracije teorijskih metoda, ili da se feminizam pokušava pomiriti s organicističkom logikom identitetske zajednice.

## V

Ovim opaskama nastojao sam ukazati ne samo na manjkavosti Pirićeve knjige, nego i na neutemeljenost ocjena koje su o njoj izrekli recenzenti. Do potonjeg mi je bilo posebno stalo stoga što su recenzije potpisali ljudi sa simboličkim kapitalom akademski situiranih znalaca književnosti. Kontrastirajući njihove hvale na račun Pirićevih tekstova s vlastitim – poigrajmo se terminom – *bliskim čitanjem* ovih oglada, najprije sam pokušao pokazati kako Pirić, naprosto, ne radi i ne postiže ono što nam se tvrdi da radi i postiže: o „nadvladavanju etnokulturne norme“, i to još iz pera „besprijerodnog stiliste“, teško da može biti riječi.

Nadalje, moj zaključak bio bi dijametralno suprotan: daleko od toga da nudi svježiu i drukčiju informiranu perspektivu za čitanje kanonskih tekstova, Pirićeva knjiga bezostatno se upisuje u hegemonu književnohistorijsku i književnokritičku paradigmu u BiH – onu kulturidentitetsku. Za nju je krucijalan, s jedne strane, ideologem estetske autonomije teksta: tekst može biti intepretiran i tretiran jedino kao umjetnička činjenica univerzalne vrijednosti i ljepote, koja transcendirira svaki materijalni (kulturni, društveni, politički, povijesni) kontekst u kojem je nastala i u kojem egzistira. S druge strane, ideološki horizont kulture-i-identiteta, tj. okvir identitetske zajednice, u ovoj vizuri funkcionira kao „prirodan“ okvir izučavanja književnosti; drugim riječima, „apolitično“ čitanje, orijentirano na „čisto estetsku“ vrijednost, sa sobom nosi kulturno-identitetski fundament kao nezaobilazan implikat<sup>3</sup>. Eksplicirajući i slijedeći ove kriterije, nastojao sam demonstrirati kako „Arheologija teksta“ u potpunosti ostaje u okvirima dominantne paradigme. Uz to, autorov manjak brige za konzistentnost vlastitog teksta – koja se oglada u formalnoj i metodološkoj zbrci ujedno – problem je koji se ne da zaobići.

## BOSNIACA

---

### LITERATURA

EAGLETON, Terry. 2008 (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KREHO, Dinko. 2011. „Književnost, teorija, ideologija – nekad i sad“. AKT. URL: <http://akt.ba/bosniaca/dinko-kreho-književnost-teorija-ideologija-%E2%80%93-nejad-i-sad>

MOČNIK, Rastko. 2006. *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Založba Sophia.

MOČNIK, Rastko. 2008. „Zgodovinopisje kod identitetska vednost: trije slovenski zgodovinarji o razbitju jugoslavenske federacije“. U: *Oddogodenje zgodovine – primer Jugoslavije*. Ljubljana: ZAK, 39-58.

PIRIĆ, Alija. 2010. *Arheologija teksta (eseji, studije, prikazi, kritika)*. Sarajevo: DES.

ŠUVAKOVIĆ, Miško. 2006. „Mnogostruka lica kanona: KAHOH ili KANONI – mnoštvo pitanja s odgovorima“. U: *Sarajevske sveske* 8-9: 111-121.

---

<sup>1</sup> Insistiram na pojmu *identitetske zajednice*, naspram općeprihvaćenog određenja „konstitutivnih naroda“ u BiH kao nacija; distinkciju sam preuzeo od Rastka Močnika (Močnik 2008). Dok je *nacija*, prema Močniku, politička tvorevina moderne provenijencije, *politički* i *pluralistički* određena, identitetska zajednica, kao izrazito post-moderan fenomen, izrasla je na *kulturalizmu*: ona sebe percipira kao apolitičnu kulturnu tvorevinu, koja i samu zamisao *politike* – tj. političkog sukoba – shvaća kao prijetnju vlastitom „jedinstvu“. Za razliku od nacije, koja suverenosti teži s ciljem interakcije s drugim, ravnopravnim nacijama, projekt identitetske zajednice duboko je *izolacionistički*, izrastao na paranoidnom strahu od „zatiranja identiteta“.

<sup>2</sup> Kako Močnik naglašava u svojoj studiji o povijesti interpretacija Franca Prešerna (2006), ideološka funkcija kanona u identitetskoj zajednici razlikuje se od funkcije kanonske lijepe književnosti u klasičnome nacionalno konstituiranom društvu. Naime, uloga kanona nekoć je bila da ostvari pozadinu za „idejni pluralizam“ društva – tj. da ponudi „relativno autonomno“ polje na kojem će se različite interpretacije, ukorijenjene u različitim ideološkim fundamentima, natjecati, sukobljavati i boriti za premoć (Močnik 2006: 15). Identitetska zajednica, međutim, poznaje tek monolitni, neproturječni kanon, kojim se književnost želi fiksirati izvan domašaja svakog – kulturnog, političkog, ideološkog... – sukoba i antagonizma; interpretacija kanonskih tekstova unaprijed je „povjerena“ vizuri identitetske ideologije. O potonjem također v. Šuvaković (2006).

<sup>3</sup> Za daljnju elaboraciju i kritiku kulturidentitetske paradigme, tj. njezine ideološke pozadine, implikacija i funkcija u postjugoslavenskoj književnoj historiografiji i kritici, vidi moje prilog na ovoj stranici o studiji Nedžada Ibrahimovića o Midhatu Begiću (Kreho 2011).

## Mirnes Sokolović: Bošnjački roman – šta je to?

(Enver Kazaz. *Bošnjački roman XX vijeka*. Naklada Zoro, Sarajevo - Zagreb, 2004.)

### Uvod

Već je svima dobro poznato kako je profesor Enver Kazaz, kao intelektualac, predstavnik jedne antinacionalističke misli. On smatra da nacionalne kulture mogu često biti kreirane u akademskim ideološkim glavama, tamo gdje stanuje zločin. On je, naprimjer, nedavno na promociji jedne knjige o našim čitankama izjavio kako nacionalizam sržno živi od gluposti. Profesor Enver Kazaz polemisao je protiv nacionalizma. U jednom intervjuu isticao je da je nacionalizam pobijeđen u polemikama, iako je taj nacionalizam nažalost pobijedio u društvu.

Profesor Kazaz, kao teoretičar, posumnjao je u estetsku autonomiju zato što nije bio toliko naivan da bude vjernik te autonomije koja književnost pretvara u laž o susretu lijepih duša. Kakve lijepe duše i druge trice i kućine, ističe profesor oštro, kad je kao romansijer priznat npr. otvoreni rasist Rajko Vasić. Kazaz, simpatično priznaje, uživa u polemičkom deranju nacionalističkih idiota ma kojoj naciji pripadali. Voli način na koji je, recimo, Marko Vešović održao lekciju Džemaludinu Latiću, koji je možda jeste dobar pjesnik, ali ideološki, poanti- ra hrabro profesor, on je oveći komad budale. Kao otpadnik i rušitelj estetske autonomije, razdvajajući u intervjuu svjetlo od tmine, profesor Kazaz će nam, eto, priznati da je štovatelj najljepših i najvećih stihova koje je, kao oveći komad ideološke budale, stvorio Džemaludin Latić, budući ipak dobar pjesnik.<sup>1</sup>

Zašto navodimo ove medijske stavove prof. Kazaza? Možda je važno da se podsjetimo svih vrijednosti za koje se ovaj intelektualac zalaže u našem javnom prostoru, na početku analize njegove književnopovijesne studije zanimljivog naslova: „Bošnjački roman XX vijeka“. Najnovija književna nauka često kaže da je bošnjačka tradicija neispitana; ne treba otići izvan korica jednog-dva djela Enesa Durakovića ili Fahrudina Rizvanbegovića, kao korifeja te nauke, pa se uvjeriti u čestotnost te fraze. Već u prvoj rečenici, posluživši se tim opštim mjestom, Kazaz će saopštiti da je o bošnjačkom romanu pisano malo i sporadično, da bošnjački roman, kao „samosvojna književna cjelina“, nije nikada ni razmatran iz rakursa književne historije. (7) Odmah je lako uočiti njegovo povjerenje u bogomdanost književnih entiteta, što je tako uobičajeno u bošnjačkoj književnoj nauci, jer tu, kao samosvojne cjeline, određene književnopovijesne strukture postoje oduvijek, bez da su ikada i razmatrane i uspostavljene. Kazaz će u zaključku pak istaknuti da je njegova studija jedan kritički čin u ozračju poststrukturalizma. (371) On će, dakle, na početku svog čina u poststrukturalističkom okružju, iskazati vjeru u bošnjački roman kao književnopovijesnu činjenicu koja nikada prije nije problematizirana, što je, znate, sasvim u skladu sa najpoznatijim poststrukturalističkim uzusima koji kažu da je sve u jeziku, da je sve tekst. Već na osnovu prve rečenice, kao nasumičnog uzorka, možda je moguće uočiti neka protuslovlja koja najavljuje ova knjiga. Možda zato neće biti nekorisno i nezanimljivo da se o njoj kaže nekoliko približnih riječi.

### 1. Roman i nacionalna književnost

Roman znatno više nego drugi žanrovi prekoračuje granice nacionalnih kultura. (51) Nekanonska priroda romana redefinira opseg nacionalne kulture u njemu. (51) Roman se prirodom svog žanra ne da kanonizirati. (56) „U Bosni transnacionalnost romana tim je izraženija što



## BOSNIACA

---

se nacionalne kulture koje tvore bosansko jedinstvo razlika, bosanski kulturni polilog, razvijaju u identičnim i veoma sličnim sociološkim ili historijskim uvjetima. Pa i onda kad se u određenim historijskim periodima pojavljuju kao sistem opozicionih vrijednosti, te kulture ne dijalogiziraju na principu sukoba različitih vrijednosnih stajališta (mada postoje i takvi slučajevi) nego na principu prožimanja i ispreplitanja, razmjene vrijednosti, oplođivanja i plodotvornog transporta vrijednosnog sistema jedne nacionalne kulture u opseg druge.“ (51/52)

Kako će pak Kazaz kanonizirati bošnjački roman, kao žanr koji se ne da kanonizirati? On neće dopustiti da to bude kao „puki sistem-zbroj romana i romansijera“ kao u pozitivističkoj ravni. (56) On će odlučiti da se bošnjački roman ukaže unutar jednog prostora prožimanja i ispreplitanja s drugim nacionalnim romanima. U tom prostoru bošnjački roman će izmjenjivati vrijednosti s romanima iz drugih nacionalnih književnosti, on će se prožimati i ispreplitati, on će se tu oplođivati, a u toku tog oplođivanja vrijednosni sistemi drugih nacionalnih kultura bit će transportirani u našu kulturu. Taj milozvučni odlomak satkan je u najpoznatijem i najljepšem maniru finog interkulturnog heklanja kojim su naši teoretičari zaokupljeni u svojim radovima od rata naovamo. Jasno, Kazaz kao kanonizator ne želi biti nacionalno i nacionalistički isključiv. On će zato u svojoj studiji preuzeti i Milanjine modele kojim su označeni hrvatski romani, tako označivši bošnjački roman. On će se sav taj niz romansijera i romana odmjeravati u „južnoslavenskom kontekstu“ neprestano se kolebajući između pojmo-va: bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost. Kazaz će, dakle, dopustiti da se bošnjački roman pomalo isprepliće i oplođuje.

Šta će ta politički korektna i liberalna gesta donijeti u književnopovijesnom obuhvatanju građe? Koliki je to pomak u odnosu na koncept nacionalne književnosti? Kazaz će napisati: „Pa, ipak, roman je i nacionalno definiran.“ Zašto? „Van iskustva nacionalne književnosti nemoguće je čitati npr. romane A. H. Bjelevca, ili Zeleno busenje Edhema Mulabdića, neke Sijarićeve romane, ili čak Ponornicu Skendera Kulenovića, pa i Istoriju bolesti Tvrtka Kulenovića, a onda npr. i Sličnog čovjeka Irfana Horozovića, kao i njegovog Nepoznatog berlinskog prolaznika.“ (57) Kazaz je jamačno uzeo najgore i najbesmislenije romane iz te tradicije koju označava bošnjačkom, kao argument da je roman nacionalno definiran, uvjeravajući nas da je to tačno zato što se ti romani Bjelevca, Mulabdića, dvojice Kulenovića, Sijarića ili Horozovića ne mogu čitati izvan iskustva nacionalne književnosti. Da li to Kazaz kao rodonačelnik bošnjačkog romana hoće reći da je to prednost? Da li bošnjački roman postoji samo zato što se ti romani nažalost ne mogu čitati izvan određenih uskih okvira? Otkud to da se ne mogu čitati izvan tih okvira? Jasno je da se ti romani mogu čitati i izvan nacionalnog okvira, to zavisi od volje kritičara koji im pristupa, samo što će u toku takvog čitanja donijeti književnokritički sudovi poražavajući po te romane. Mogla bi se tako baciti ljaga na nacionalnu književnost!

No postoje i još neki argumenti zašto roman kao žanr koji se, prema malopredašnjem Kazazu, ne može kanonizirati – sada jeste nacionalno definiran. „U jednoj simplificiranije postavljenoj osnovi moglo bi se čak reći da je roman više nego politika u slučaju bošnjačke nacije definirao nacionalni identitet na kraju 19. i početkom 20. vijeka“ (58) To je također jedna od funkcija presudnih u kanonizovanju niza nacionalne književnosti. U drugom dijelu knjige, poredavši analitičke tekstove o romanima i romansijerima, Kazaz će doprinijeti da se taj niz stvarno i ukaže pred našim očima: Hamza Humo, Meša Selimović, Skender Kulenović, Camil Sijarić, Derviš Sušić, Alija Isaković, Tvrtko Kulenović, Nedžad Ibrišimović, Zuvdija Hodžić, Irfan Horozović, Dževad Karahasan.

Kazaz će i izravno distingvirati bošnjački roman na nekoliko mjesta. Koji su tu argumenti? „To podrazumijeva da, prije svega, bošnjački roman na svom početku nema stabilan društveni kontekst, te da će ga nestabilnost nacionalnog konteksta i tragična nacionalna pozicija u povijesti stalno pratiti tokom razvoja. Otud i prevlast priče o intimnom, individualan poredak vrijednosti naspram kolektivne normiranosti i nomenklature (sic!) egzistencije (sic!). Zato je bošnjački roman najčešće isповijedan, lirski intoniran, a ne hladno distanciran, mimetičan,



ne podražavalačka slika društva. Orijentacija na ličnost naracije dolazi, dakle, iz onog pozicioniranja bošnjačkog romanopisca što romanesknu priču bazira na ličnom i doživljajnom, a ne kolektivno-historijskom i događajnom.“ (75) Koji to roman nije zasnovan na ličnom i doživljajnom? Po čemu bi specifikum nacionalnog koncepta uvjetovao lirski ton u romanu? Zašto bi lirski ispovijedni intimni roman bio bošnjački? Čini mi se da bi se moglo naći i milion bošnjačkih romana.

Kazaz izgleda ima još argumenata. „Početna situacija bošnjačkog romana obilježena je kolektivnom normom na bazi potrage za idejom ideologije i identitetom etnikuma, te ona iznevjerava humorne aspekte i proces individualizacije nagoviještene već u ciklusu o Budalini Talu. Taj se junak u vertikali tradicije ukazao kao predek junaka kasnijeg bošnjačkog romana, i to onog romana koji se bazira na formativnoj figuri palimpsesta.“ (374) Zašto bi baš Budalina Tale bio predek nekih junaka u bošnjačkim romanima? Književni junaci su izgleda kod Kazaza nacionalno opredijeljeni. Kako Kazaz zna da bošnjački romansijer nije imao na umu Servantesa ili Rablea? Zašto bi se morao sjetiti nikog drugog do Budaline Tala?

Kazaz distingvira bošnjački roman od hrvatskog romana. „Npr. dezintegracija romana u hrvatskoj romanesknoj praksi izvedena je postupkom karnevalizacije u Marinkovićevu Kiklopu, dok je u bošnjačkoj romanesknoj tradiciji ona omogućena lirizacijom naracije i njenim pretakanjem u ekspresiju fluida nutarnjeg života, te promjenom romaneskne filozofije vremena u Huminom Grozdaninom kiotu.“ (374) On će također istaknuti da se razlika uspostavlja i profiliranjem junaka negativnog iskustva u bošnjačkoj književnosti čime se dezintegrira tradicionalni model romana, dok se u hrvatskoj književnosti to vrši karnevalizacijom. (375) Zar se ta dezintegracija romana, ako ćemo već govoriti Kazazovim jezikom, nije izvršila upravo lirizacijom naracije, promjenom romaneskne filozofije vremena i profiliranjem junaka negativnog iskustva naprimjer i u Krležinom „Povratku Filipa Latinovića“ i Desnicinim „Proljećima Ivana Galeba“? Otkud ta bošnjačka poetička tendencija u hrvatskim romanima? Otkud ona kod Crnjanskog ili Stankovića? Je li to karnevalizacija kao hrvatska tendencija izostaje u bošnjačkim romanima? Itd.

Kazaz se definitivno izjašnjava protiv nacionalreprezentacijske književnosti kakvu piše Dobrica Ćosić. Zašto? Jer tu preovlađuje monumentalistička koncepcija prošlosti koja se puni apriornim ideologemskim skupom vrijednosti. Zato što kod Ćosića svaki vojnik i seljak govori kao ministar odbrane u ahistorijski zamišljenoj vladi. (129) Biće zanimljivo sada vidjeti kako Kazaz interpretira neka mjesta u bošnjačkim romanima.

„...Ibrahim Žioc, junak i narator romana, ukupnost vlastite egzistencijalne situacije odslikava kroz metaforu tuđeg gnijezda, koja istovremeno, na simboličkom planu teksta, pokriva i kolektivnu sudbinu i potragu za identitetom, ali i tragičnu poziciju bošnjačkog naroda, koji trpi povijest bez mogućnosti njenog stvaranja.“ (151) Ili: „Kroz individu u koja ironizira zvanični poredak historiografskih vrijednosti, Sušić u Pobunama, ustvari, simbolički prati ponornu sudbinu kolektiva i njegove samosvijesti, da bi se nacionalno-kolektivnom procjenjivanju pridodala i perspektiva klasnog sukoba u njoj. Ovu dimenziju Pobuna zapaža i Enes Duraković.“ (254) Ili: „Model pikarskog putovanja na toj osnovi prerasta u model postmoderne labirinta..., ali i literarni vremenoplov koji, u potrazi za osnovama bošnjačke duhovnosti, nacionalnu i ukupnu kulturnu zajednicu dovodi u postmoderne susret s drugim, ispreplićući pri tom orijentalne i okcidentalne duhovne obrasce.“ (353)

Dok se maloprije gnušao ideologemskih skupova i kolektivističkih entiteta u najgorim romanima Dobrice Ćosića, Kazaz sada, bez ikakvog otklona, najprirodnije piše o tome kako Hussein Bašić u „Tuđem gnijezdu“ simbolički označava kolektivnu sudbinu i potragu za identitetom, ali i tragičnu poziciju bošnjačkog naroda, kako Horozović traga za osnovama bošnjačke duhovnosti, ili kako Sušić u Pobunama prati ponornu sudbinu kolektiva i njegovu samosvijest. Pri tom se sjetio i najsugestivnijih citata Enesa Durakovića.

Radi se o tome da Kazaz, kao književni historičar, u ovoj studiji pati od ideje naciona-



## BOSNIACA

---

lne književnosti. To uostalom govori i sam naslov. Prisutnost smiješnog interkulturalnog pletenja Kazazov metod nije spasilo od najgorih zamki koje književnom naučniku donosi koncept nacionalne književnosti: ignorancija žive empirijske povijesnopoetičke građe u svoj obuhvatnosti, nacionalna funkcionalizacija književnosti (kolektivni identiteti i sudbine), odbacivanje vrednovanja književnosti, itd. Interkulturalno odmjeravanje pripomoglo je da se ova studija učetverostruči svojim obimom, otvorivši se frazerskom odmjeravanju s drugim književnostima, dok se čitavo vrijeme svojim konceptom ustvari klanja nacionalnom kontinuitetu kao vrhovnom načelu. To interkulturalno interoplođivanje, međutim, omogućilo je i jednu osobitu vrstu intertekstualnosti: odnosno jednu pozajmicu, kada Kazaz preuzima od Cvjetka Milanje gotovo sve pojmove u označavanju romanesknh modela. Gesta, dakako, ne falsifikatorska, ali kompilatorski i neoriginalno usmjerena – sigurno! Na konkretnom primjeru se još jednom pokazuje kako interkulturalni verbalizam služi finom legitimiranju nedodirljivih nacionalnih kontinuiteta i samobitnosti, koliko je to pletenje nedjelotvorno u nekakvom decentriranju nacionalnih književnosti. Sada se vidi kako je ta fina interkulturalna retorika ispreplitanja i međuoplođivanja najobičnija opsena kojom nacional-naučnici umiruju kultiviranu publiku kao sedativom, kandidujući se za mjesta u evropskim literarnim unijama.

## 2. Literatura i teorije

Kazaz u najboljoj maniri nacional-naučnika ignorira literaturu. Šta to znači? Selimović će o svojim „Tišinama“ više nego opravdano napisati da je to roman stegnut, neopušten, nerazvijen u dijelovima, neprodubljen u psihologiji, s loše vođenom fabulom, bez određene ideje itd., i tom svojom autokritikom Selimović će se, kao autor tog romana, zaplesti u protivrjeđe sa našim preuzetnim naučnikom Kazazom koji će u uspostavljanju nacionalnih kontinuiteta napisati da taj roman predstavlja „jedno od značajnijih djela naše književnosti u procesima poetičkog preobražaja iz soc-realističkog idejnog sistema u egzistencijalističko književno stanje.“ (180) Selimović je morao nadasve imati u glavi to da će njegovo djelo biti presudno u poetičkim preobražajima „naše književnosti“, i zato ga nije smio „pretjerano oštro“ kritikovati. On je morao znati da tim romanom daje svoj doprinos u nečemu što se stručno zove: „poetički preobražaj iz soc-realističkog idejnog sistema u egzistencijalističko književno stanje.“ Možda je zato Selimović i napisao svoj roman!

Gledajući na književna djela u prošlosti svojim teoretičarskim dalekozorom, Kazaz će, naprimjer, Čolakoviću spočitati da ga „ne zanima vladajući sistem poetičkih normi, niti ga, pak opterećuje pitanje postupka i problematiziranja romaneskne strukture, pitanja koja su u evropskom kontekstu postavljena pred roman još u vrijeme avangarde.“ (65) Ta usudna poetička kretanja koja se vide tek danas, u okularu teoretičara zagledanog u prošlost: otkud i zašto i po čemu bi morao znati jedan pisac koji piše u svom vremenu. Radi se o tome da Kazaz ne zna kritikovati književno djelo: Čolakovićevoj „Legendi o Ali-paši“ moglo bi se spočitati i dvadeset i trideset drugih manjkavosti, samo bi to trebalo znati naći i opisati. Kojeg to pisca u stvaranju zanima vladajući sistem poetičkih normi, zašto bi jednog pisca moralo opterećivati problematiziranje romaneskne strukture, šta to znači i kakav je to prigovor? Književnokritički ukus Kazaza kao književnog povjesničara također će ispoljiti i u njegovom zanosnom elaboriranju „Pobune materije“ Alije Isakovića, kao jednog od besmislenijih romana ne samo u bošnjačkoj književnosti, ili u inspirativnom esejiziranju o „Ponornici“ Skendera Kulenovića, kao jednom neizrađenom i neuspjelom romanu, ili u uzdizanju romana Tvrtka Kulenovića i Irfana Horzovića, kao jedne prazne, papirnate, profesorske književnosti, čiji će trivijalizam Kazaz kao teoretičar i profesor pohvaliti kao novitet, postmodernistički prijeko potreban u nacionalnim okvirima. Ovaj teoretičar će u romanu „Davidova zvijezda“ izvjesnog Zuvdije Hodžića, detektirati „kafkijansku sliku društvenog apsurd“ i „kišovsku preciznost dokumentarnog svjedočenja o zločinu“ (339). Potvrđuje se teza da je književnokritička blaziranost



teoretičara prvi uvjet koji treba istaći prigodom njegovog kandidovanja za nacionalnog kanonizatora.

Možda je jedan od takvih uvjeta – i ignorancija i omalovažavanje žanrovskih karakteristika, uopšte teorijskog merituma u definisanju žanrova. Da li postoje okviri u definisanju žanrova, to u Kazazovoj studiji, vjerujte, ostaje tajna! On će, naprimjer, za „Grozdanin kikota“, složivši se i sa Zdenkom Lešićem i Hanifom Kapidžić-Osmanagić koji su suprotno tvrdili, napisati da je to i pripovijest i roman: „naravno, i jedno i drugo su upravu, jer roman lebdi na lahko (sic!) pomjerljivoj granici između romana i pripovijesti, kao što lebdi između naracije i poetske ekspresije, kao što sintetizira priču i poetsku dramu, ali je po recepciji više roman nego pripovijest.“ (160) Takva poststrukturalistička mistifikacija ne bi bila kod Kazaza čudna, nimalo, da samo dvadesetak stranica kasnije neće tvrditi, povodeći se sada za Dejanom Đuričkovićem, da je Selimovićeve „Magla i mjesečina“ roman zato što „prema uobičajenoj definiciji forme romana“ (sic!) ona obuhvata „život junaka dublje i šire, dakle složenije, iz više aspekata...“, dok se forma pripovijetke prirodom svog obima, nosivošću svoje pripovjedačke građe ograničava najčešće na jedan događaj iz života ili na kraći period junakova života...“ (183/184) Itd, itd. Da li sad postoji uobičajena definicija forme romana, koja je razlika između „Grozdaninog kikota“ i „Magle i mjesečine“, kako je moguće da su svi upravu, kako je moguće da „Grozdanin kikota“ bude roman zato što ne postoje jasne žanrovske granice, a „Magla i mjesečina“ romanom bude zato što one postoje, uobičajeno definisane, sve su ta pitanja savršeno bespredmetna i naivna ako znamo da imamo posla s postavkama iz jedne studije koja se ravna i prema dva i prema tri vrhunarna načela, prije nego što razložno poštuje i dosljedno opisuje građu u iole stabilnijim i koherentnijim logičkim okvirima. Kazaz se uglavnom slaže sa svim bh. književnokritičkim autoritetima, i to je konstanta. Roman postoji u bošnjačkoj književnosti, bez obzira na žanrovske datosti, jer je u toj povijesti roman kao žanr prije svega nacionalno definisan.

### 3. Poststrukturalist i autonomija književnosti

Kako profesor Kazaz shvata autonomiju književnosti? Književna autonomija i estetski utopizam u modernizmu postaju svojevrsnim zatvorom književnosti, pri čemu se sloboda stvaranja pokazuje i kao ograničenje uticaja umjetnosti unutar depresivne društvene prakse. (48) Disidentstvo Selimovićevih i Andrićevih političkih romana je izborilo autonomiju od diktata ideološkog uma, ali nije rezultiralo pokretanjem društvene rasprave. (48) Roman kao reprezentativna književna vrsta sa svojom totalitetnom nakanom jeste osobena alternativna historija društva. (50)

Činjenica da se samo u hodnicima svijetlog praha, kao prostoru metafizičke kulture i umjetnosti, može autentično živjeti, i „da je stvarnost pretvorena u politički zvjerinjak te time postala mjesto nepodnošljivo za čovjekovo postojanje upućuje na izvjestan stupanja eskapizma u Lukićevom romanu. Eskapistička dimenzija u Lukićevom romanesknom opusu (Album i Hodnici svijetlog praha) ukazuje i na slom modernističke težnje za otvaranje romana prema ideološkoj i političkoj dimenziji čovjekovog života. Modernizam je sa junakom apsurdnog iskustva i figurom poraženog čovjeka završio svoje suprotstavljanje vladajućem sistemu ideološke dogme.“ (48)

Zašto Kazaz tako misli? Zato što ima osobito shvaćanje te autonomije književnosti. On je vidi kao zatvor književnosti. On smatra da je svaki bijeg od izravne politizacije u romanu jednak bijegu od suprotstavljanja sistemu ideološke dogme. Kako je to moguće? Tako što Kazaz poistovjećuje ideju autonomije umjetnosti sa esencijalizmom. On je jedino tumači esencijalizmom. Kazazov metod, dakle, nije imun na esencijalizam, dapače. To se vidi u njegovoj interpretaciji „Grozdaninog kikota“. On tu kaže da u postamentu Huminog romana pronalazimo ideju prirode i čovjekova svejedinstva s njom, ideju panerotskog svejedinstva čovjeka i



## BOSNIACA

---

prirode, nasuprot romanima u bošnjačkoj književnosti do Drugog svjetskog rata u kojima prepoznajemo ideju ideologije; Humo je za razliku od tih romansijera u svome romanu pobrisao historijski i sociološki (sic!) kontekst čovjekove egzistencije. (77) Kazaz ponovo razdvaja svjetlo od tmine u najboljoj esencijalističkoj maniri: Humo je pao u luminoznost mističkog zanosa i ispisao priču čije vrijeme i mjesto zbivanje „ne pripada nikakvoj historiji, nikakvom historijskom vremenu, osim panhistoriji vlastitog univerzuma.“ (162) Kazaz u „Grozdaninom kikotu“ vidi duhovnost orijentalnog Čovjeka koji sin Velikog Sve, s kojim se taj Čovjek prožima u velikoj potpunoj harmoniji duha čovjeka i duha univerzuma. (169) Ako ovo ne piše esencijalist, ja ne znam kako onda esencijalisti pišu. Ne treba zaboraviti da ovo piše teoretičar koji je roman maloprije shvaćao kao alternativnu istoriju društva, čeznući da književnost pokreće nekakve društvene rasprave.

Radi se o tome da je Kazaz, kao deklamirani poststrukturalist, slijep za ideološku i političku konsekventnost autonomije književnosti. On ne zna da svoj angažman, da ne kažem: protest, književnost najuvjerljivije i najsugestivnije izražava upravo svojom nekomunikativnošću, svojim postupcima. Da i autonomija književnost ima neku političku konsekventnost. On ne može pročitati historičnost Humine odluke da ne govori o historijskim zbivanjima izravno. Otud nije čudno da on ne razumijeva ni političku pobunu modernizma, upravo u figurama apсурdnog iskustva i poraženog čovjeka, zbog kojih Kazaz tim romanima ispisuje optužnicu zbog nekakvog eskapizma. Ne govoriti direktno o političkoj situaciji ne znači pobjeći od političke dimenzije života. No za takvo razumijevanje morali bi se znati čitati postupci u svojoj historičnosti, morala bi se znati tumačiti književnost, koju naši poststrukturalistički i nacionalnoosvijesteni teoretičari ignoriraju. Čim neko pomene autonomiju umjetnosti i umjetnost, Kazaz naprimjer uzima pero i počinje pisati esencijalističke fraze, da bi mogao i pisce i samog sebe kasnije napasti s političkog stanovišta. Kazaz se u ovoj studiji neprestano svađa sa samim sobom, i nije čudno što se toliko boji autonomije umjetnosti i umjetničkog. On je definitivno poistovjetio „umjetničko“ sa tim esencijalizmom.

Što je najsmiješnije, takvim insistiranjem na odijeljenosti „političkog“ i „estetskog“, Kazaz upada u kontradikciju pa nekada počinje govoriti kao pravi reis-ul-ulema Čiste Književne Književnosti. On ne uspijeva ni uvijek razdvojiti to svjetlo od tmine: disidentstvo i estetsku autonomiju; i šta je tu više tama a šta svjetlo? Tumačeći roman „Šehid“ Zilhada Ključanina, on će frazerski utvrditi da to djelo „nažalost nije umaklo zamci ideologizacije i politizacije tragične ratne teme.“ (147) To bi, nažalost, bilo sve što je rečeno o političkoj strani toga književnog djela. A kada zatim počne, po svom običaju, odjelito interpretirati umjetničku stranu romana, Kazaz će pasti u mistički zanos: „Oneobičavanje pripovijedne optike kroz onostrani glas šehida i brisanje granice između zemnog, fizičkog i metafizičkog vrijednosnog sistema predstavljaju narativne faktore za uspostavljanje poetsko-simboličkog toka u romanu 'Šehid' Zilhada Ključanina.“ (148) U takvom neviđenom oneobičavanju i stvaranju tog poetsko-simboličkog toka Kazaz ne vidi glavni postupak u stvaranju političkih značenja od kojih se prethodno ogradio.<sup>2</sup> Kazaz ipak nastavlja pojeti: „Iskorak u onostrano i metafizičko kao sistem vrijednosti prema kojemu se samjerava tragika istorije znači istodobno i iskorak u poeziju kao prostor autentičnih vrijednosti bivanja...“ (149) Takav iskorak u onostrano, takav uspjeti izlet Ključanina kao najvećeg nadolazećeg kanonskog bošnjačkog pisca u poeziju kao prostor autentičnih vrijednosti bivanja, ne mogu shvatiti oni koje Dobri Duh naše književnosti nije obdario nacionalnom i estetskom inspiracijom, kao što to jeste našeg profesora i teoretičara Envera Kazaza.

Kazaz, dakle, u književnosti ne zna protumačiti ništa osim onoga što se izravno kaže. On nije odslušao ni savladao ni poststrukturalističke estetičke lekcije koje govore o političkom značenjima književnih postupaka. On, dakle, neobazrivo rušiteljski odbacuje autonomiju književnosti, u ime frazerske političnosti i angažmana, i kada tako angažovan zausti nešto progovoriti o književnosti, mi već unaprijed znamo da će to on sada otkrasnosloviti nešto o





poeziji kao prostoru autentičnih zbivanja, o metafizičkoj kulturi i umjetnosti, o iskoraku u onostrano. Otud mi zaista vjerujemo da on može biti estetski uživatelj Latićeve poezije, iako tog pjesnika smatra ovećim komadom ideološke budale.

#### 4. Citatnost i stil

Kazaz u ovoj studiji previše citira. Šta to znači? On razrađuje čak i citate iz citata. Sigurno je jedna trećina ove knjige štampana u italicu. On u interpretacijama romana rijetko apsolvira neko svoje zapažanje. Njegova erudicija je, čini mi se, poprilično obična, svakidašnja, sveprisutna. Dogodilo se naprimjer da se u svakoj interpretaciji u presudnom trenutku posluži dužim citatom nekog drugog kritičara, citatom kojeg zatim razvija i tumači. Da se poslužim Kazazovim terminom, ovdje je na djelu: montažna orkestracija citata! Tako će se interpretirajući „Tišine“ i Sijarića poslužiti citatima Dejana Đuričkovića, povodom „Derviša i smrti“ će se sjetiti Kasima Prohića i Muharema Pervića, govoreći o romanima Sušića često će citirati Enesa Durakovića, itd. Otud je ova studija zanimljivija kao kompilacija citata i zapažanja najpoznatije bh. kritke o bošnjačkim romanima, nego što je u pitanju iole originalnija interpretacija tih romana; interesantno je primijetiti da se Kazaz gotovo u potpunosti drži isključivo bh. kritičara. Ta citatnost jeste i najvažniji uzrok određenih kontradikcija u ovome djelu, jer je ta temeljito iscitirana bh. književnokritička misao posvema esencijalistička, tako da nije čudno da Kazaz reproducirajući i razvijajući te i takve ideje na književnost gleda esencijalistički iako nas neprestano uvjerava da je on ustvari poststrukturalist.

Takva citatnost odražava se čak i na stilskoj ravni dovodeći i do nekih smiješnih situacija. Tako će biti s upornim citiranjem jedne Begićeve kritičke fraze: „...koliko i svaka druga sistematizacija romana, što književnost propušta kroz sebe kao što ribarska mreža propušta vodu, da parafraziram Midhata Begića“ (84) Ko nije utvrdio šta je Begić rekao o sistematizacijama književnosti, evo istog citata u novoj transpoziji na stranici 59.: „pri čemu i ona kao i svaka druga sistematizacija književnosti hvata stanje literature, kako bi rekao begić u povodu Jovana Skerlića, onoliko koliko ribarska mreža hvata vodu.“ Da ne bismo slučajno potisnuli tu Begićevu frazu o ribarskim mrežama, Kazaz će je staviti i u posljednju rečenicu, kao refren, zgodno poantiravši: „Na koncu, svjestan da i ova kao i svaka druga sistematizacija propušta književnost kroz sebe kao ribarska mreža vodu, kako je jednom u povodu sistematiziranja književnosti rekao midhat Begić...“ (377) Ja ne znam za druge sistematizacije, ali moram reći da je ovdje Kazaz upravu, jer je u njegovoj studiji doista ostalo književnosti onoliko koliko ostane vode u ribarskoj mreži.

Potonja refreničnost nije jedina stilaska posljedica hipertrofirane citatnosti. Trebalo bi pogledati sljedeće rečenice: „Upravo zato je Ponornica, sa autobiografskim sokom (sic!) njenog pisca u romanesknoj priči..., potpuno uklopljena u cjelinu raznovrsnog Kulenovićeva književnog opusa. Nigdje toliko poezija nije ponirala u roman, ali ni roman u poeziju, kao u slučaju odnosa između Kulenovićevog poetskog opusa i njegovog romana Ponornica, i nigdje toliko žanrovske ograde nisu iscurile pred duboko autentičnom sadržinom piščevog svijeta koji se estetski veličanstveno zajezerio u književnosti.“ (228/229) Dok se taj autobiografski sok stiče u čitavu rijeku koja će uskoro ponirati u roman, a žanrovske granice cure nezaustavljivo u nekakvo estetsko jezero, mi ćemo dokazati da ovaj „sok“ i ovakva „zajezerenja“ nisu nikakav terminološki izuzetak kod Kazaza, o čemu svjedoči i sljedeća rečenica: „Putovanje kao figura samospoznavanja od Homerove Odiseje, preko Danteove Božanstvene komedije i pikarskog romana do junaka Džojsovog Uliksa na veoma upečatljiv umjetnički način ugrađena je u narativne kodove ovog djela, ali i **nagrađena sokom duhovnosti kultura (sic!)** kroz koje putuje i junak i romanekski tekst, te sokom emocija i psihološko-meditativnim ambijentom lika i priče, što Imotskog kadiju u svakom pogledu svrstava u antologijske domete romana ne samo našeg jezika.“ (354)



## BOSNIACA

---

Šuplji kritički mjehur Kazazove studije počeo je, dakle, prskati i sokom. Dok Kazaz kao teoretik izdašno nagrađuje figuru putovanja u jednom romanu časteći je sokom duhovnosti kultura, kao pravi Juicy Fruit naših akademskih teorija, nama je jasno da on to mora tako raditi, jer poljevajući ga tim sokom Kazaz jedino i može svrstati Horozovićev roman „u antologijske domete romana ne samo našeg jezika.“ Taj sok doista dokazuje da je taj roman gore! Rekli smo da se i u ovim stilskim tropima ogleda određena citatnost. Treba se sjetiti sada najljepših figura u djelima Enesa Durakovića i Fahrudina Rizvanbegovića, i kod njih je ovaj sok uspostavljao i uvezivao nacionalne kontinuitete. Izgleda da se on odatle sretno ulio i u Kazazov kritički metod i esejistički jezik.

### Zaključak

Kazazova studija važno je djelo u proučavanju bošnjačke književnosti na našim odsjecima. Ona zauzima stabilno mjesto u silabusima za bošnjačku književnost. Tu studiju studenti vole i poštuju. Ona je također nastala na akademiji kao doktorska disertacija. To je možda najuvjerljivije i najveće djelo o bošnjačkoj književnosti. U ovoj analizi vidjeli smo kako ta studija donosi pregršt opštih mjesta karakterističnih za akademsko proučavanje nacionalne književnosti.

Stvarajući studiju na univerzitetu, Kazaz kao naučnik nije imao snage otrgnuti se jednom metodu sklopivši svoju knjigu kao kolaž raznobojnih, dopuštenih, nacionalnih i poststrukturalističkih mjesta. On će kao teoretičar plesti i interkulturalno. Sve te protivrječnosti i totalna razdrtost ove studije, kao i njena stilski lakrdija, mogu začuditi samo onoga ko ne zna da ova studija nastaje na akademiji, kao posljednjem mjestu na kojem se književnošću danas treba baviti, iz pera jednog autora koji u tom trenutku svojim kritičkim razmišljanjem i teorijskim žargonom smjerno poštuje sve zadatosti koje taj akademski sistem propisuje. Kazaz se zato u ovoj svojoj studiji duboko klanja tradiciji, i književnoj i kritičkoj, on tu tradiciju mora poštovati, a da mu je pri tom dopušteno politički korektno i liberalnokultivirano interkulturalno odmjeravati, u bezazlenostima.

Naravno da autor ove knjige nije neki nacionalist, to smo vidjeli na osnovu njegovog višegodišnjeg medijskog angažmana, ali treba imati u vidu da se po svojoj metodi i promišljanju književnosti njegova knjiga ne razlikuje mnogo od književnopovijesnih studija deklariranih bošnjačkih nacionalista. To je zanimljivo. Smiješno je i Kazazovo uzdanje da naučno može stvoriti određeni nacionalni književni kontinuitet, određenu povijesno-poetičku strukturu nacionalne književnosti. To je, naravno, prije svega političko pitanje, i Kazaz u ovoj studiji ne pokazuje svijest o tome.

Analiza koju privodimo kraju moglo bi biti zanimljiva i kao izvjesna refleksija o iluzornosti medijske pobjede nad nacionalizmom. To je refleksija i o naivnosti Kazazove opozicije između kulture, koja je očišćena od nacionalizma u polemikama i društva u kojem je taj nacionalizam pobijedio. Kao i o iluzornosti medijskog angažmana uopšte! Evo jedne studije koja svjedoči da nacionalni koncept trijumfalno pobjeđuje u književnoj nauci, suvereno ovlađujući na našim odsjecima i katedrama, u našoj kulturi uopšte, toliko da su najvažnije studije čak napisali kritički intelektualci i teoretičari koji tom nacional-konceptu tako dadoše nemjerljiv doprinos.

<sup>1</sup> Za sve navode vidi intervju i članke: <http://www.nacional.hr/clanak/131721/obrazovni-sustav-u-bih-kovac-nica-mrznje>;  
<http://www.kul.ba/2011/12/knjizevna-scena-u-bih-skoro-da-ne-postoji-2/>

<sup>2</sup> To međutim ne propušta istaći Edin Salčinović u svojoj analizi Ključaninovog Šehida. V. Edin Salčinović. Story tellers club, Sic! br. 8. Dostupno na: <http://www.sic.ba/rubrike/temat/edin-salcinovic-story-tellers-club-banalizacija-zlocina-i-morbidne-atrakcije-u-sehidu-zilhada-kljucanina/>



## Mirnes Sokolović: Poetika nacionalnog šikljanja

(Fahrudin Rizvanbegović. *Tišina i samoća teksta*. Oka, Sarajevo, 2004.)

### Uvod

Studija metaforičnog naslova *Tišina i samoća teksta* Fahrudina Rizvanbegovića<sup>1</sup> (1945) sastoji se od četrnaest eseja koji su svrstani u tri cjeline: prva je posvećena bošnjačkom putopisu, druga cjelina problematizira djela Skendera Kulenovića i Hamida Dizdara, dok su u trećoj zastupljeni prikazi djela Ljubuškaka, Hume, Novalića, Bašagića i Rizvića. Knjiga je objavljena 2004. u Sarajevu u izdanju Oka, u ediciji *Savremena bh. književnost*; studiju je uredio Zilhad Ključanin, a recenzenti su prof. dr. Alija Pirić i prof. dr. Muhidin Džanko. *Tišina i samoća teksta* predstavlja drugu od ukupno dvije studije koje je objavio Fahrudin Rizvanbegović u toku svoje akademske karijere.

### Stil i pojmovni aparat

Pojmovi kojima se autor koristi u toku analize ili prikaza književnih djela, u toku čitave studije, tendiraju tropičnosti:

„Zapravo, poetičnost putopisa Zuke Džumhura, baš kao i njegovog istinskog sljednika Alije Isakovića, uvelike se ostvaruje kao **ona zelena brada sjećanja** na fizički i duhovni smagadni prostor iz koga je ponikao pisac. To što nikada ne možemo predvidjeti kada će se takvo **'horizontiranje svijesti'** (Isaković) dogoditi, mi smo uvijek iznenađeni **šikljanjem iz putopisa**.“ (16)

Sintagma zelena brada predstavlja evokaciju naslova jednog Džumhurovog putopisa o Počitelju; no problem nastaje kad se takav trop prevede u žanr akademske ili esejističke studije; – zapravo, kakve bismo zaključke mogli sada izvući iz ovakve konstatacije esejiste: šta nam to želi reći? Otkud ovakav neodređen i proizvoljan i poetičan pojam u studiji čija se ukupna namjera nikako ne svodi, naprimjer, na jezičku senzaciju? Otkud veza poetičnosti (kao književnog pojma) i nečeg što se zove zelenom bradom sjećanja? Otkud, na kraju, veza između poetičnosti i brade, ili sjećanja i brade? To su, dakle, i stilske greške. Necjelishodnost ovakve metaforičnosti još je očitija u kontekstu sljedeće sintagme: *šikljanjem iz putopisa*; kako bi se mogla objasniti ovakva jedna iznenađna konstatacija: nakon koliko minuta čitanja bivamo iznenađeni šikljanjem iz putopisa; da li se šikljanje dogodi svakom čitaocu, ili samo odabranim; šta konkretno znači šikljanje, na koji element književnog teksta se odnosi, i u kakvoj vezi je sa *horizontiranjem svijesti*, čije je značenje, također, nerazjašnjeno?

Problemi koje smo pobrojali još su očitiji u sljedećim odlomcima:

„Kulenovićev naizgled mirni tok putopisne opservacije i asocijativnosti ustvari je **ponornica** što u jednostavnosti suspregnutih opisa hoće da **išiklja i iznjedri** svu punoću i raskoš erotične omamljenosti i ponosenosti, a istovremeno melanholičnost iskustvenosti pjesnika i čovjeka.“ (19) „Ako se pretpostavi da nas je pisac u tom iznenađnom susretu disciplinirao da postanemo pažljiviji, brzo ćemo ustanoviti da smo oprezni samo do **novog šikljanja** kome se, i opet, nismo nadali.“ (42).

Ponovo se pojavljuje *pojam išiklja*, koji gotovo postaje dominantna u tumačenju književnog teksta unutar ove studije. No ovdje se pojavljuje u različitim pozicijama, kao oznaka za



## BOSNIACA

različite pojavnosti, čije je stvarno značenje nemoguće dosegnuti; autor mu pripisuje proizvoljno značenje, u koje je samo on upućen.

„On je **kujundžija i šara** istovremeno, a nijedan od **iskucanih** elemenata na ovoj **stvaralačkoj bakarnoj tabli** nema primat glavnoga.“ (105).

Potonjom tropizacijom iskaza se tumači pozicija lika koji je istovremeno pripovjedač; primjetan je tradicionalni ambijent ovakvog predočavanja poetičke kombinatorike.

„Ponornica iznosi s vremena na vrijeme, kad joj **grotlo otješnja, pritajeno nakupljeno dramatično obilje** svog osnovnog tematskog usmjerenja, a kad joj je fabulativni tok **ponoran**, to se tema vrlo razučeno, **što nadzemno što podzemno**, stalno i **šumno** može **rascvasti** u sukobe braće, amidžića, amidža, očeva i djece, a može i **podzemno dupsti psihološke škrape i grotla**, ložnice cvjetnih čaški i, da ostanem pri metaforici soneta Ponornica, i stalno roman **natapati** onim panerotskim emocionalnim **ustrojstvom** da nam se čini kako stalno s **prašnika** rubnih kapa taj erotski naboj.“ (103)

Jasno je da se cijeli fabulativni tok Kulenovićevog romana predočava razvijenom poredbom preuzetom iz soneta *Ponornica*; no, na kraju, ostaje nejasno koje su sličnosti između jedne lirске pjesme i jednog romana; kada to jednom romanu grotlo otješnja, i kako bi to mogla postati opšterazumljiva kvalifikacija, budući zasnovana na subjektivnom osjećaju književnog teksta; kada je to fabulativni tok ponoran, i kako je to moguće; kako emocionalno ustrojstvo može natapati roman? Kako su to slični ili srodni pojmovi škrapa ili cvjetnih čaški i psihologizacija u jednom romanu? Sve je to samo gomila netačnih metafora koje tendiraju postati dostojnim kvalifikacijama u interpretaciji jednog romana. Na sličnom tragu je i sljedeća kvalifikacija:

„I dok svoj **sok** Stojanka crpi u epskoj tradiciji i folkloru srpskog naroda, te njena geneza seže do Smrti majke Jugovića i Kosovke djevojke, dotle poema Na pravi put... svoj **nektar i mlijječ** izažima iz muslimanske folklorne lirске zasnovanosti.“

Šta je to što crpi (?) jedna poema iz tradicije, i zašto je to nazvano sokom? Koja je ovdje razlika između soka i mlijčeci i nektara, ako su to oznake za odnos prema tradiciji?

Kao i u svakoj metaforizaciji, autor barata sopstvenim osjećajima u percepciji svijeta i teksta; zato se metaforizacija koju ovdje koristi otkriva kao apsolutno nepotreban i necjelishodan postupak u žanru jedne studije. Nemoguće je odrediti šta se podrazumijeva pod *označenim* koja se upotrebljavaju u razjašnjavanju najvažnijih mjesta u tekstu što se interpretira. Kakav je to odnos Džumhura prema tradiciji ako kažemo da se poetičnost njegovih putopisa ostvaruje kao ona *zelena brada sjećanja* na smaragdni prostor iz kojeg je ponikao? Kako to mi možemo znati šta znači išikljavanje putopisne opservacije? Šta su nektar i mlijječ, ako Kulenovićeva poema evocira tradiciju? Budući posvema netačni i bespredmetni, ti tropi su i književno-stilski bezvrijedni i lišeni svake sugestivnosti: koja je veza brade i sjećanja, fabule i ponornice, narativnih odnosa i kujundžiluka?

Stilska bljedost i konfuzija očita je i u sljedećim primjerima:

„Niti je (carevina) jedna **dovoljno umrla** niti je druga dovoljno živa, a **odsaj i jedne i druge već se talože** u svakoj od ličnosti ovog romana.“ (101)

Kako je moguće umrijeti nedovoljno? Otkud to da se odsaj i talože?

„Taj sraz u mnogim ličnostima Ponornice previre, a u Muhamedu se nikako ne može **izliti iz korita** ponorne neodlučnosti, mada možemo pretpostaviti da bi se izlio u **sljedećim tomovima**, zamišljene tetralogije, ako je suditi po idejnom zasnovu poeme **Na pravi put sam ti, majko, izišo**.“ (107)

Jedan, dakle, sraz previre u likovima romana; taj sraz se nikako ne može izliti iz korita jednog od likova, ali bi se jamačno izlio, piše autor studije, da su napisani naredni tomovi istog djela (što nisu), i to zaključujemo – to jest: da bi se sraz izlio iz korita likova – na osnovu idejnog zasnova jedne druge poeme istog autora. Savršeno sve jasno; savršeno sve precizno i dostojno pojmovnog aparata i stila jedne akademske studije: jednog čitavog naučnog metoda.

Očevidno je da se ovakvom neukusnom i netačnom poetiziranju pribjegava iz nemogućstva



ove studije da razriješi i promisli osnovne probleme u djelima kojima se bavi; osim toga, u ovoj studiji izostao je dostojan metod – i stoga je jasna tendencija ka zamagljivanju osnovnih pojmova – ka prevođenju ustaljenih elemenata jednog književnog djela u apstrakcije koje su razumljive samo autoru. Nespretnim stilskim rješenjima, bespotrebnim i rogovatnim izumljivanjem književnih termina, pokušava se nadomjestiti nepostojeći pojmovni aparat koji bi razumljivo naznačio poetičke karakteristike, ostvarujući intenciju studije.

## Tradicija i književnost

### *Nacionalno kulturno pamćenje i revolucija*

Kako se to studija odnosi prema književnosti i koja su mjerila selekcije? Koje je to mjerilo u odabiru djela kojima se studija bavi?

Sam autor naglašava da književnost poima kao umjetnost riječi, od čega odstupa samo rijetko. (191) Da bismo to provjerili, ispitacemo sljedeće odlomke:

„Sve te slike, izvezene i iznijansirane kao na đerđefskom platnu, izažele su se iz **etnopsihološke genetičke folklorne građe** i pretočile u kvalitet umjetnine.“ (80)

Autor studije piše da se bavi književnošću kao umjetnošću riječi; no potonja kvalifikacija o Skenderu Kulenoviću nam govori da on, zapravo, književna djela uklapa u širokim etničkim okvirima, nalazeći čak etnopsihološke genetičke kvalitete; također, primjetna je ponovna metaforizacija s tradicionalističkim prizvukom. Slično pozicioniranje književnih djela unutar nacionalne tradicije jasnovidno je i na sljedećim primjerima:

„Je li to onaj isti, baštinjeni, doživljaj što se javlja **kad se pročita Hasanaginica** u kojoj priča stalno teče i drži nas u zabludi da je to naracija, a odjednom budemo ulovljeni u najdubljem osjećaju vrhunske lirike!? Možda je to **iskustvo rubaije** što se mogla roditi iz pustinjske jednoličnosti, da bi se u oazi, u posljednjem svome dijelu, mogla lirski iskazati?“ (33), „Tom karakteristikom Zuko Džumhur kao da je napravio privremeno zaboravljeni **priklon tradiciji bošnjačkog putopisa-manuskripta** i formalno segnuo sve do Hadži Jusufa Livnjaka.“ (35), „On je objedinjavao u sebi tradicije literatura pisanih jezikom koji je on stvarao, pa se mogu pronalaziti korelacije i sa Crnjanskim, i Andrićem, i Rastkom Petrovićem i Krležom, na koje se on kao uzore ponekad i pozivao, što je inače i književna kritika činila, **ali korijeni njegovog stvaranja, uz sve uvažavanje tih korelacija, jesu u bošnjačkoj književnosti.**“ (37-38), „Hamza Humo, prema nekoj svojoj osnovnoj crti, **jeste pjesnik Mostara.**“ (199), „Jedno osmjeljenje da povjeruje u autentičnu ljepotu svijeta ispod svojih očnih kapaka i da je na svijet iznese takvu kakva je, svojom rukom i svojim riječima – to je ono što je Humo upio od tadašnjih beogradskih modernista; **sve ostalo mu je od majke, od svile i srebra mostarskog neba i tla, od bistrice domaće riječi, koja je prešla devet kamenova, od neugaslih bisera muslimanske ljubavne pjesme...**“ (203)

Pored toga što je Zuko Džumhur naglašavao svoje uzore, autor studije se nameće kao upućeniji u povijesno-poetičke korijene njegovog teksta od njega samog: tradicija su, piše, Hasanaginica, rubaije, Nasrudin-hodža, Hiljadu i jedna noć; dakle, okviri su religijski i nacionalni. Glede poetičkih veza u djelu Hamze Hume, ponovno se otkrivaju kao preimućniji tradicionalni (nacionalni) korijeni, u odnosu na poetički utvrđene veze sa literaturom koja također nastaje u vrijeme kada dato djelo nastaje; simptomatično je da se u iskazivanju navodne povezanosti Humina djela sa nacionalnim korijenima pribjegava tropizaciji, očigledno s namjerom izazivanja emocije u recipijentu. Humo je također okarakterisan kao pjesnik Mostara; argument u prilog ovome jeste: *neka njegova osnovna crta*. Što je apsolutno neodređena kvalifikacija!

„Svojim kompozicijskim zasnovom u kome je Muhamed narator, ali ne s pozicije sveznajućeg realističkog pripovjedača koji će panoramski prezentirati društvenu dramu, nego s pozicije modernog junaka koji će u ich-formi potkraj života tragati za razlozima



## BOSNIACA

---

čovjekove opće drame i smislom postojanja, roman Ponornica je **sabrao značajna iskustva bosansko-muslimanske prozne književnosti**, a kako ova pozicija u strukturi romana naratoru i omogućuje lirske uzlete, kojim roman obiluje, nedvojbeno je lirsku komponentu ta struktura i mogla tako prirodno ponijeti bez opterećenja eventualnom ishitrenosti, i pri tome segnuti u duboke vremenske tokove **bosansko-muslimanske lirske pjesme** bez nacionalno-romantičkog zanosa trenutka, a to je eminentna odrednica sveukupnog Kulenovićeve opusa.“ (120)

Autor studije u citiranom odlomku pobrojava značajna iskustva bosansko-muslimanske epske i lirske književnosti: pripovjedača koji govori u prvom licu, egzistencijalističko traganje za smislom, lirske uzlete, umicanje nacionalno-romantičkom zanosu trenutka; no zar to nisu karakteristike bilo koje književnosti dvadesetog vijeka? Zašto bi ove odrednice bile eminentno karakteristike bošnjačke književnosti? Otkud da je to što je sabrano u Kulenovićevoj *Ponornici* iskustvo bošnjačke književnosti? Zar Kulenović potonje poetičke elemente nije mogao naslijediti iz bilo kojeg romana u dvadesetom vijeku? Osim toga, u navedenom odlomku vidljiva je i jedna gruba omaška tehničke (književnoteorijske) naravi: već samim tim što je junak romana istovremeno i pripovjedač – on ni u kom slučaju ne može biti sveznajući, niti može *panoramski prezentirati društvenu dramu*; tako da je diferencijacija koju autor studije vrši u suštini bespotrebna i bespredmetna, ali odaje i izvjesno njegovo neznanje i neupućenost.

Jasno je da je studija *Tišina i samoća teksta* pisana u jakoj tendenciji uspostavljanja nacionalnih kontinuiteta i kulturnog pamćenja: tako je moguće da se usred dvadesetog vijeka Džumhurovi putopisi sjećaju hadžijskog putopisa izvjesnog Hadži Jusufa Livnjaka iz daleke 1615. godine? Ili da glavčina poetičkih odlika u Huminom djelu potječe od njegove majke i podneblja u kome je odrastao?

Uprkos nominalnim eksklamacijama, autor ove studije je daleko od shvaćanja književnosti kao umjetnosti jezika; prevashodnije je to u pitanju koncept nacionalnog osvještenja povijesnopoetičkih gibanja. No da ne bismo tako jednostrano sveli piščevu idejnu i ideološku koncepciju, valja nam navesti sljedeće odlomke:

„Možda je ponajbolju analizu stanja te egzistencije, **u duhu marksističke revalorizacije prošlosti**, a s aspekta klasne i nacionalne orijentacije na budućnost, dao baš Skender Kulenović spomenutim raspravama Jedna žalost i jedna potreba i Pogled na muslimansku omladinu. Ti pogledi nisu bili **suženog nacionalnog vidokruga**, nego su podrazumijevali da su 'pravi uzroci sadašnjeg stanja muslimanskih širokih slojeva u svojem korijenu jednaki uzrocima teškog stanja ostale omladine.'“ (64) „Vrijednost ove pripovijetke ponajprije je u **demistifikaciji naših epskih mentaliteta, razobličavanju krvavih posljedica te naše vjekovne ušančene mržnje i osvete** koja čeka svoj **strahoviti trenutak**, a čije žrtve su svi, pa ma u kome se taboru nalazili, zatim u razotkrivanju **besmislenosti osvetoljubivosti** s porukom da je jedini put kojim se može krenuti u nadilaženje toga krvnog kola kroz **spoznavanje u revolucionarnom prevladavanju**.“ (86)

U dva citirana odlomka, autor ne pravi nikakav otklon od Kulenovićeve marksističke ideološke vizure: u prvom dijelu uz sintagmu nacionalni vidokrug veže kvalifikaciju *suženi* – karakterizirajući je nesumnjivo negativno; u drugom dijelu, prisutno je opšte mjesto iz vokabulara postjugoslovenske neomarksističke teorije i kritike: autor naime poseže za pojmom: *demistifikacija naših epskih mentaliteta*, prokazujući u njemu ubilačku moć koja pokreće krvno kolo; – potonji marksistički pristup još je rigidniji u dijelu u kojem se ističe da se krvno kolo može nadići tek u *revolucionarnom prevladavanju*.

Dakle, Kulenovićeve poruka se reproducira bez ikakvog otklona: jedini način da se riješi problem epskih mentaliteta krije se u spoznaji revolucionarnog prevladavanja; – jasno je da to nije ništa manje naivna ideja od također prisutnog koncepta uspostavljanja nacionalnog kulturnog pamćenja; spoznaja u revolucionarnom prevladavanju, gledano u evropskim okvirima, anahronizam je već i Kulenovićevoj idejnoj koncepciji, a da ne govorimo o grotesknosti



činjenice da u jednoj studiji iz 2004. autor kao osnovnu vrijednost jedne pripovijetke ističe: *demistifikaciju epskih mentaliteta i naznaku revolucionarnog prevladavanja*.

No ono što je još čudnije jeste ukazanje ovih opštih mjesta (neo)marksističke teorije u jednoj studiji koja se zalaže za nacionalnu književnost i kulturno pamćenje; tim više, što su to u pitanju pojmovi i metodi iz oprečne književnokritičke strukture, koja traga za *ideološkim diskontinuitetima u tekstu i kanonu*. Otkud, dakle, ovaj autorov eklekticism: otkud proturječnost da na jednom mjestu studija uspostavlja nacionalni kontinuitet koji u književnosti proteže stoljećima, a na drugom mjestu taj isti nacionalni vidokrug proglašava *suženim*, zalažući se za nadilaženje nacionalnih antagonizama u revolucionarnom prevladavanju? Kako to da autor proturiječi samom sebi?

Da li je pitanju neki novi književnokritički koncept nevjerovatnog opsega koji zagovara ova studija? Ili samo nemarnost u retuširanju tekstova koji su ušli u studiju: eseji *Rana proza S. Kulenovića i Ratne poeme i pripovijetke S. Kulenovića* u kojima se pojavljuju ta opšta mjesta neomarksističke teorije, kako piše u samoj knjizi, nastali su dalekih godina 1984. i 1986.?

## Metod i tekst

Koliko se autor u ovoj studiji uopšte bavi književnošću kao umjetnošću riječi? Kojim metodom prilazi tekstu? Da bismo odgovorili na ta pitanja, preispitaćemo nekoliko odlomaka:

„Hamid Dizdar se u književnosti javio kao đak Tuzlanske gimnazije, 1925. godine, pjesmama Jesenja kiša u ‘Zagrebačkom ilustriranom listu’ i Književnici i vrijeme u Vidovićevu ‘Novom čovjeku’.“ (126)

Potonji odlomak potječe iz obuhvatnog eseja **Književno djelo Hamida Dizdara**; dakle, kako vidimo, pristup je biografistički, posvećen pobrojanju biografskih činjenica kao važnih elemenata u rasvjetljavanju opusa jednog autora. Drugi postupak u takvom analiziranju jeste nabrojanje tema i motiva:

„U njoj su, na prvi pogled, jasni lokalizacija i ambijentalizacija poezije, to su simboli pejzaža i podneblja, bjelina kamena, jasnoća bliskih zvijezda, žestoki tonovi obrisa, avlije, djevojaka u avlijama, munare, sevdalijske strasti i čulnost.“ (130)

Pobrojane teme analiziranog djela jesu poprilično neodređene: šta uopšte znači sintagma: *žestoki tonovi obrisa*? Primjenjivati ovakav postupak u analizi teksta otkriva se bespotrebno: čemu služi ovo pobrojanje? Kao da je cilj samo popuniti prostor i stvoriti privid da se opus jednog autora razmatrao; da se o tome autoru pisalo. Neinventivnost i neznanje – uopšte: izostali metod – u razmatranju teksta pokušava se ponovno nadomjestiti jakim poantama: *sevdalijska strasti i čulnost*. Te jake poente predstavljaju zapravo osovину koja u cijeloj knjizi okuplja bošnjačku književnost; jer iste karakteristike – panvitalizma, čulnosti, sevdalijske strasti – autor ove studije zapaža i kod Kulenovića i kod Hume:

„On svijet doživljava, uostalom, kao i mnoge Kulenovićeve ličnosti, **panerotski, panteistički**, u onoj čudesnoj **ekstazi životne radosti** koja ide do **mistične predanosti**. Taj **vitalistički pogled** na svijet, koji ima u Ponornici **arhetipsku vrijednost**, nije karakteristika samo Muhamedove ličnosti, to je **način življenja u sredini koju Kulenović romanom zahvaća**.“ (107)

Proglasiti jedan životni stil kao karakteristiku cijele jedne sredine – znači odnositi se prema stvarnosti krajnje naivno i jednostrano; svesti sliku svijeta mnogih djela na jedan *vitalistički pogled* znači odnositi se prema građi s apriornim konceptom, s kanonizatorskim pretenzijama, unaprijed riješen u nametanju date koncepcije raznorodnim djelima koji međusobno proturiječe jedno drugom. Izostanak validnog i razumljivog suda o literaturi se na različite načine nadomještava jakim poantiranjima, koji bezuspješno pokušavaju uspostaviti zadatu koncepciju u pogledu na literaturu:

„Kompleksna društvena pozadina iz koje izrasta Omerova ličnost i njena drama dati su



## BOSNIACA

u najboljoj tradiciji takozvane bosanske pripovijetke. Motivacijski i sižejni postupak je **izvanredno vođen**, te se doima kao **kompleksna moderna proza visokog umjetničkog dometa.**“ (149)

Koja je to najbolja tradicija bosanske pripovijetke: i šta to znači, šta podrazumijeva? Šta znači to ako se napiše da je motivacijski postupak izvanredno vođen? Da ne govorimo o metodu prema kojem se na osnovu ovakvih apstraktnih kvalifikacija dođe do zaključka da je nešto *kompleksna moderna proza visokog umjetničkog dometa*. Zašto je kompleksna? Zbog čega je moderna? Šta je čini prozom visokog umjetničkog dometa? Šta podrazumijeva visoki umjetnički domet?

Vratimo se ipak pitanju koje nas u ovom segmentu naročito zanima: kako se autor odnosi prema tekstu, ako ga unutar studije uopšte i evocira u kolopletu proturječnih intencija i necjelishodnih pojmovnih rješenja?

„Pripovijetka je **socijalne osnovne orijentacije**, ali joj faktura nije socijalna, nego joj je umjetnička struktura ponajprije **psihološke naravi**, čime joj se ne oduzima **socijalni značenijski sloj.**“ (150), „**Centralni pokretački motiv** pripovijetke, podsjećanje na Bajram, **uspješno je vođen i umjetnički skladno uobličen.**“ (150), „...a tome je doprinijelo ono **izuzetno psihološki motivirano vođenje lika.**“ (151).

Sve ono što se u okviru studije ističe kao razmatranje književnog djela, poput eksklamiranog pristupa književnosti kao umjetnosti jezika – zapravo jeste suvišno mudrovanje o datosti teksta kao takvog, pobrojavanje opštepoznatih činjenica: to da jedan tekst sadržava i psihološku i socijalnu dimenziju nije nikakva iznimka koja bi bila dostojna naročitog naglašavanja. Sljedeći postupak u analizi teksta sprovodi se uz pomoć pojma: *centralni pokretački motiv!* U jednoj akademskoj studiji djelo se, dakle, interpretira problematiziranjem centralnog pokretačkog motiva, za kojim tragaju još samo osnovci u lektirama; a najdublja i najanalitičnija konstatacija u vezi s tim centralnim pokretačkim motivom jeste ocjena da je taj motiv *uspješno vođen i umjetnički skladno uobličen*; kako je to uspješno vođen, kako je to skladno uobličen. – Sve to, u ovoj akademskoj književnopovijesnoj studiji – ostaju pitanja bez odgovora. Na istom tragu apstraktnosti i neodređenosti jeste i ocjena da je *vođenje lika* (što je također nespretna formulacija) *izuzetno psihološki motivirano*: potrebno se onda upitati kako to izgleda neizuzetno motivirano vođenje lika? Autor ovim priložima apstraktnog značenja: *uspješno, skladno, izuzetno* – bježi od konkretizacije jer ne zna o književnom tekstu reći ništa drugo osim ga olako ocijeniti upotrebom nejasnih i neodređenih kvalifikacija, koje kao da su preuzete iz osnovnoškolskih čitanki.

„Pripovijetka je **obogaćena** kontekstualno **emocionalnim i smisaonim asimiliranjem izražaja klasične bosanske pripovijetke**, s izrazitim **fonostilističkim, a posebno morfonostilističkim i sintaktostilističkim vrijednostima** koje su lahko uočljive u sjećanju Omera Beširevića na Bajram. Kompozicijska struktura pripovijetke samo je na prvi pogled jednostavna. **Njen sižejni tok je sljedeći.**“ (151), „Međutim, iza te jednostavne fabule krije se jedan **bogat život likova** u pripovijeci...“ (153)

Prije nego se posvetio (osnovnoškolskom) pobrojavanju sižejnog toka, problematiziranju složene kompozicijske strukture koja je samo na prvi (ne i na drugi) *pogled jednostavna*, ali i *bogatog života likova* u jednoj pripovijetci (kao da je u pitanju obrađivanje lektire), autor ove studije posegnuo je za visokim ocjenama književnog djela Hamida Dizdara upotrebljavajući teške teoretičke i stilističke termine: *kontekstualno emocionalno i smisaono asimiliranje izražaja klasične bosanske pripovijetke; fonostilističke, morfonostilističke i sintaktostilističke vrijednosti*. Koje su to stilističke vrijednosti i gdje se nalaze u tekstu; šta je to izražaj klasične bosanske pripovijetke, i šta podrazumijeva to emocionalno i smisaono asimiliranje – ostaje nepoznanica. Autor studije ponovo poantira evokacijom tradicije i ozbiljnim književnim terminima čime se izuzima od relevantne interpretacije i književne prosudbe: pronalaska povijesno-poetičke pozicije razmatranom djelu, isticanja ideja i njihovog mjesta u vremenu, pobrojavanja stilističkih vrijednosti i njihovog konteksta.





## Zaključak

Studija *Tišina i samoća teksta* proizvodi mnoštvo bespotrebnih i nepodesnih tropa koji se koriste u interpretaciji i razmatranju teksta umjesto književnih termina; takvo stilsko i pojmovno natražnjaštvo jeste duboko kontraproduktivan postupak budući da u pristupu književnom tekstu zamagluje poetičke datosti i otvara mogućnost za proizvoljne sudove. Taj metaforični književnokritički žargon, budući neviden i bez ikakvih osnova u vrijednoj književnokritičkoj tradiciji, odvodi analitičara daleko od stvarnih književnih, intelektualnih i filozofskih problema o kojima govore razmatrana djela; osim toga, taj pojmovni aparat u tropima jeste često stilski bijedan i bespredmetan.

U svome odnosu prema tradiciji, zavedena proizvoljnim i diletantskim pojmovnim aparatom, ova studija nastoji uvezati stoljeća nacionalne kulture; pojedina djela svojim formama, navodi se, evociraju prije svega autore iz kontinuiteta u nacionalnom kulturnom pamćenju. Jedini izuzetak od te i takve (ideološke) koncepcije predstavljaju dvije neomarksističke konstatacije o djelu Skendera Kulenovića: prva o suženosti nacionalnih vidokruga i druga o demistifikaciji epskih mentaliteta u revolucionarnom nadvladavanju; obje, najvjerovatnije, predstavljaju autorove grube omaške čiji smisao valja tražiti u datiranosti samih tekstova koji su nastali u socijalističkoj epohi bivše Jugoslavije. Ako ova pretpostavka nije tačna, onda te dvije konstatacije idu u prilog neshvatljivog eklekticizma samog koncepta, koji se ovdje ne ostvaruje budući razdiran proturječnostima.

Zakinuta za dostojan i stabilan pojmovni aparat, u grču gigantskog poduhvata u uvezivanju neuvezivog kulturnog (nacionalnog) pamćenja, ova studija će u doticaju s literaturom dati skromne i diletantske rezultate. Vrhunac koji će doseći, naprimjer, u naglašavanju slike svijeta u romanu jeste koncept *panvitalističkog erotizma*, tog najvećeg – intelektualnog, da ne kažemo filozofskog – izuma bošnjačke književne kritike, koji je pripisala čitavoj nacionalnoj književnosti uvezavši je kroz nekoliko stoljeća. Kada je u pitanju interpretacija samog teksta i književnog jezika, što direktno ističe kao svoju intenciju, ova će studija dohvatiti niske teorijske domete; – osim termina koje je sam izvolio izumiti, autor studije se služi još i književnokritičkim žargonom dostojnim metodičkih čitanki i priručnika za lekturu.

Skučena u odgovarajućoj književnoj terminologiji, posvećena sklapanju kulturnog pamćenja, studija *Tišina i samoća teksta* Fahrudina Rizvanbegovića spada u red teorijskih djela koja su objavljena prije svega s ciljem bilo kakvog problematiziranja bošnjačke književnosti, u ime uspostavljanja njene nacionalne *samosvojnosti*; i u tom smislu ova studija može biti korisna. U razumijevanju književnih ideja i postupaka, ova studija se priključuje na trend literarnoteorijskog praznog hoda – pisanja tek da bi se napisalo, da bi posao oko nacionalne literature bio što prije obavljen; razumljivo je onda da ova književnopovijesna studija ne može mnogo pomoći u razumijevanju razmatranih književnih djela; o promišljanju literature uopšte da i ne govorimo, jer je na tom polju potpuno beskorisna.

<sup>1</sup> „Rizvanbegović Fahrudin, prof. Filozofskog fakulteta u Sarajevu, ministar u Vladi FBiH za obrazovanje, nauku, kulturu i sport. ROĐ. 4. 2. 1945. u Stocu. ROD. Nusret i Nazifa. Oženjen. DJECA: Sin i kći. OBR.: doktorat. KARIJ.: prof. (1968-1973) i direktor Gimnazije u Stocu (1979), prof., prodekan i dekan Pedagoške akademije u Mostaru, predsjednik kulturne manifestacije „Slovo gorčina“ (1972-1984). DJELA: niz naučnih i stručnih radova, među kojima: „Svjetlost i divanhane“, Čitanka za I razred gimnazije, „Antologija bošnjačkog putopisa“. ČL.: član VKBI, Matičnog odbora KZB Preporod, redakcije Bošnjačka književnost u 100 knjiga. Hobi: lov, ribolov, planinarstvo...“ (Izvor: Ko je ko u Bošnjaka / Šglavni i odgovorni urednik Atif PurivatraČ, Vijeće kongresa bošnjačkih intelektualaca, Sarajevo, 2000.)

## Jasmina Bajramović: Dijagnoza nedorečenosti

(Vedad Spahić. *Prokrustova večernja škola. Bosnia Ars, Sarajevo, 2008.*)

Zbirka eseja, kritika, prikaza i studija, objedinjena pod naslovom „Prokrustova večernja škola“, a ovjerena autorskim pečatom Vedada Spahića, ulazi u silabuse (pod oznakom „naučna literatura“) čak šest predmeta širokog tematskog raspona, od srednjevjekovne i orijentalne književnosti u BiH, preko uopštene parcelacije bosanskohercegovačke književnosti na komade po kojima se (semestralno) izučava, do oblasti zvane „Bosanskohercegovačka kritika i esejistika“. Opravdanost ovakve sveprisutnosti vjerovatno je izazvana golemim obuhvatom građe koju Spahić kritički posmatra, karakterizira, i – bez obzira šta o tome autor sam govorio na stranicama ove knjige – evaluira i procjenjuje. Nesumnjivo je ova namjera data do znanja i čitaocu, pri prvom pogledu na naslov: želi se, vjerovatno, aludirati na kritiku „po mjeri“, koju autorov bezgrešni znanstvenonaučni instinkt smješta u „pravi koš“. Ovakav naslov obavezuje tog kritičara, takvog obdarenog pojedinca, da zaista svoj zadatak ispunjava dosljedno tezi koju je postavio. Da li, međutim, ova prokrustovska fantazma dobija i druge konotacije, da li naličje tog zloslutnog kreveta u koje Prokrust smješta svoje goste predstavlja obavezivanje čitaoca da bez pogovora prihvati ono što mu autor nalaže kroz svoje analize? Tačnije, ko je dužan da pohađa Spahićeve večernju školu „po mjeri“? I čijoj mjeri? Kritike? Čitaoca? Autora? Svih zajedno? U konačnici, da li autor uspijeva predstaviti i analizirati svu građu koja je predmet njegovog analitičkog interesa, metodološki jasno i precizno, argumentovano i potkrijepljeno primjerima, a sve u skladu s pomalo nezgrapnim naslovom, podatnim za raznorazna učitavanja? Autori recenzija (Esad Duraković i Željko Grahovac) tvrde da je ovaj eksperiment u potpunosti uspješan, da rukopis „svjedoči o naučnoistraživačkoj konzistentnosti i kompetentnosti“; radi se o naporu „da na temelju do sada istražene građe dosegne same korijene bošnjačke književnosti koji sežu duboko u povijest“ (E. Duraković); njegov napor se može usporediti sa „svojevrsnim „velikim spremanjem“ u domaćoj književnoj znanosti i kritici“; ovdje „nema ni trunke trivijaliziranja i ideologiziranja u bilo kom obliku“ (Ž. Grahovac). Pokušat ćemo se držati upravo ovih perceptivnih smjernica koje nam nude recenzenti u svojim pohvalnim „kritikama kritike“: konzistentnost, napor da se dosegnu ti korijeni bošnjačke književnosti, koje je povijest dobrohotno zalijevala i u čijem su se okrilju ugnjezdili, „veliko spremanje“ neurednog domaćeg kritičkog arhivarija, te odmak od ideoloških nanosa.

### 1. Ko održava Rizivićeve testamente

Podijeljena u dvije oblasti („Akademske večeri“ i „Kritičko večerje“), Spahićeva studija je koncipirana na način da obuhvati kritičke radove i znanstvenonaučnu ostavštinu „bardova“ ovdašnje kritičko-teorijske misli, poglavito Muhsina Rizvića i Midhata Begića, problematizirajući ključne stavove, kao i platforme s kojih nastupaju. Ovom dijelu su pridodate analize Kulenovićevih soneta, Bašagićeve i Čatićeve poezije, Sijarićevog romana „Konak“, Mašićevih neobjavljenih memoara, Jergovićevih romanesknih postupaka i tematske problematike, proznih i poetskih uradaka Zilhada Ključanina itd. U „Kritičkom večerju“, kako mu sam naslov sugerira, sadržani su konceptijski i recepcijski „lakše“ prijemčivi prikazi „recentne bosanskohercegovačke proze i poezije“ (opet Ključanin, Samardžić, Jergović, zatim Grahovac, Mujkić, Hajdarević, Mahmutefendić i drugi). U samom rasporedu tekstova i zastupljenosti pojedinačnih autora, nije primjetan egzaktan metod odabira; kontinuitet i međusobna

veza ovih radova počiva, ako je suditi po recenzentskoj natuknici, na „povijesnom dijalogu vrijednosti“. Opet, te su vrijednosti selekcionirani odabir autorovog vrijednosnog suda, naročito ako se posmatra uvrštavanje npr. neobjavljenih memoara Muhameda Mašića. U tom slučaju – možda je banalno i spomenuti – čitalac ne može imati konkretan, zaokružen sud ukoliko je pročitao samo recenziju datog teksta, a, k tome, nema ni mogućnosti skorog čitanja. Slobodni odabir očito je prisutan i na fonu literarne vrste i žanra, ali je najviše pažnje posvećeno određenim tezama koje se tiču književne teorije i historije, odnosno njenog mjesta u lokalnom kontekstu; drugom dijelu knjige manjka i prostora i pažljive obrade, pa čak i bolje koncepcije unutar samog rasporeda jedinica. Autor je, valjda, nastojao sačiniti kritički kolaž različito mapiranih literarnih uradaka, ali je evidentna nejednaka obrađenost jedinica i zadržavanje na tezi, bez naročitog ekspliciranja. No, pođimo redom: prvi, i možda najindikativniji rad tiče se problematike Rizvićevog teksta „Poetika muslimanske/bošnjačke književnosti“, pod naslovom „Prilozi za tezu o kontinuitetu“. Kako se, očito, na Rizvićevom zavještanju lomi cjelokupna književno-teorijska paradigma bh. prostora na one koji pristaju na nasljeđenu ideološku platformu i ne preispituju je, te na one koji su je napustili kako bi se okušali u vannacionalnim sferama „rada“, i Spahić se pokušava iskobeljati iz međuprostora u kojem lebdi njegov rad. Propitivanje Rizvićeve teze o pomjeranju datuma „rođenja“ (sic!) muslimanske/bošnjačke književnosti na 12. stoljeće, izvedeno je samo formalno: naprotiv, apsurd insistiranja na datumskoj egzaktnosti jedne nacionalne književnosti potpuno je zakamufliran i odgurnut na drugu stranu, dok se autor držao Rizvićeve teze o „unutarnjem kontinuitetu“. Zašto ova problematična mjesta ne uzima kao smjernicu za daljnje obrazlaganje, nije jasno. Autor pokušava biti „Rizvić mjesto Rizvića“, pa nastavlja njegov posao dokazujući taj sanjani kontinuitet, kroz navođenje primjera krajišničkih pisama osmanskog perioda i njihove (potpuno logične) veze sa administrativnim spisima srednjeg vijeka, odnosno formalnog trajanja bosanske države. Niti je tako lako iscrtati demarkacionu liniju na prijelazima epoha, niti je teško zaključiti da nova politička klima ne znači nužno raskid sa svim što je prethodno bilo. Međutim, problematična je autorova namjera koja se nazire u cjelokupnom kontekstu: izbrisati Rizvićeve ideološki kontaminirane teze zarad onih koje nisu sporne u toj mjeri, a opet, bez većeg upuštanja u ozbiljniju argumentaciju, tvrditi da je apsolutno nužno nastaviti linijom koju je ucrtao prethodnik. Zarad čega je, s jedne strane, „deplasirano dvojiti postoji li bošnjačka književnost od 15-tog ili od 12-tog stoljeća“, ali, s druge strane, nužno dokazati unutarnji kontinuitet određene književnosti? Odgovor nudi autor: „Osnovni naš cilj bio je ukazati da samo znanstveno neodgovorna književna historiografija dalekosežne teze može ostavljati u stanju lebdenja bez osnovnog dokaznog materijala u tekstualnim paradigmatama kojih ponekad ima (ili se barem nadaju kao takve) više no što se u prvi mah vjeruje“. (16) Dakle, neodgovorno je ovakvo pitanje ostaviti neodgovorenim, ali zašto? Pa, „nije isključeno da neka druga epistema, ideologija gotovo izvjesno, drži ovako formulirano pitanje za sebe aksiološki odsudnim“. (16) Prihvata li ove stavke autorove, možemo zaključiti da je insistiranje na utvrđivanju kontinuiteta ne samo pitanje političke, odnosno ideološke važnosti, već i pitanje sveukupne vrijednosti jednog literarnog djela. Međutim, i tu se javlja jedna konfuzna začkoljica: „Pri svemu tome, o posjedovanju ili neposjedovanju unutarnjeg kontinuiteta ipak ne može ovisiti hoće li bošnjačka i bosanska književnost izgubiti ili dobiti na vrijednosti“. (16) Čitalac se ponovno vraća na početak, vjerovatno zbunjen: da li jedno književno djelo nužno pretenduje na estetski univerzalne vrijednosti, ali i na udobno mjesto u književnom kanonu – da li ga književna historija čini zaokruženom cjelinom, apsolutnim literarnim idealom? Ili se, naprosto, manifestuje, još jednom, tipična hronična boljka malih književnosti – dobiti ovjeren rodni list koji garantuje neovisnost i kulturološku posebnost? Čini se, pak, da je riječ o potonjem, što i sam autor eksplicira jednom znakovitom fusnotom: objašnjavajući bosansku književnost u njenoj kontaktnoj poziciji unutar okolnih – susjednih – kulturno-književnih strujanja, upućuje na studije o bosanskim srednjovjekovnim kulturnim

## BOSNIACA

prilikama, naročito ističući djelo Dubravka Lovrenovića, koje pod znak pitanja stavlja to opšte mjesto, slijepu tačku kada je riječ o objektivnom definiranju mjesta bosanske srednjovjekovne države i, napose, mjesta Crkve Bosanske u toj državotvornosti. Autor, ne bez izvjesne subjektivnosti, imenuje Lovrenovićevu tezu neoriginalnom i razlikuje je od ostalih, „prozirno tendencioznih“, isključivo na osnovu znanstvenoneutralnog tona, na kraju dosta tendenciozno dodajući da možda „i jedan takav pristup maskira stanovite perfidnosti“. Iako je, dakle, u znanstvenoneutralnom tonu – što bi se moralo smatrati pozitivnim kvalifikativom – svaka studija koja odmiče od kanonizirane vizije navodne posebnosti unutar religijskih i kulturnih prilika šire zajednice, dobro iskorištavane i zlorabljene u raznoraznim nacionalno i ideološki postamentiranim teorijama o kolektivnoj historiji i svim njenim supstratima, nije valjana, a čini se da na tom testu padaju apsolutno svi bošnjački autori, bez obzira na znanstvenonaučni diskurs i terminološki aparat. U tom smislu, konflikt Spahićevog naučnog i ideološkog opredjeljenja stalno je prisutan, čineći da se prvo povuče na račun drugog. Rizvić postaje centralnim fokusom još jednog eseja („Make up i tranzicijske bore“), naročito njegove kritičke refleksije unutar studije „Književno stvaranje muslimanskih pisaca u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine“, koje su postale conditio sine qua non afirmacije bošnjačke književnosti. Osnovna teza od koje Spahić počinje svoje razlaganje (koja se naknadno transformira u još jedan problem održavanja interpretativne objektivnosti) jeste Rizvićev pozitivistički pristup koji je neumitno išao na ruku obogaćenju kvantitativnosti bošnjačke književne historije i registra pisaca.<sup>4</sup> Spahić primjećuje ovaj ideološki priklon, ali ga izbjegava dalje problematizirati, pokušavajući opravdati ovog autora i njegove (van)književne težnje kroz historijske prilike koje nisu pogodovale „našim“ nacionalnim povijestima književnosti, uvjetovanih da brinu „oko dijahronijskog rasporeda činjenica s obzirom na nacionalnodruštvenu pa tek onda književnu vrijednost tekstova“. (86) Spahićeva tvrdnja, koja bi trebala funkcionirati kao priznanje jednog znanstvenog zastranjenja, u ovom kontekstu, ipak, opravdava Rizvićeve koncepte i ne dozvoljava njihovo osvjetljavanje, da bi nekoliko redova kasnije bio uvjeren da bi drugačiji pogled na ovo pitanje dao i drugačiji odgovor. Sadejstvo drugih književnosti, odnosno kontaktologija, neosporna su tačka tretiranja sveukupnih procesa književnosti koja se, u sinhronom presjeku, naziva preporodnom. Međusobni uticaji, preuzimanje poetičkih obrazaca od „većih“ književnosti i ugledanje na izvjesne uzore proces je koji se mora proći u određenom literarnom profiliranju „malih književnosti“, ali je očito i bolna tačka, jer osporava „pedigre“ istoj toj maloj književnosti, tobože joj oduzima legitimitet i priječi je da formira vlastitu književnu historiju. Taj se kompleks uvijek nadvija nad priču o „dubokim korijenima“ neke književnosti, pa tako i Spahić pokušava dokazati kako je mjesto „bošnjačkog književnokulturnog fenomena“ unutar južnoslavenske interliterarne zajednice – čvrsto, a zanemareno; malo, ali nezaboravno. Opća slabost cjelokupne Spahićeve zbirke jeste nekompatibilnost uvodne teze i tekstualnog razrađivanja; ukoliko je početni stav, u slučaju konkretnog teksta, Rizvićeva studija o književnosti preporodnog perioda i „uljepšavanje“ književne historije zarad plodonosnog doprinosa nacionalnom profiliranju Bošnjaka, tada je potrebno dati primjere, objasniti ih i ne bježati od kritike. Međutim, autor se svim silama trudi da opravda spornu studiju, čak navodeći da se rizvićevsko funkcionaliziranje književnosti provodilo, vjerovatno, „mimo autorske intencije“. Kritički tekst, odnosno analiziranje raznoraznih književnih djela podsredstvom ove ili one metode, vrlo je jasan i eksplicitan prikaz kritičareve tendencije da razloži to djelo, da ga objasni ili konstruktivno predoči. Sve što se dešava kao proces čitalačkog napora da razumije tekst, ne može biti mimo autorske intencije. Kritički tekst jeste apodiktičan i ne ostavlja prostora slobodnom tumačenju recipijentovom. Drugim riječima, sve je crno na bijelom. Tako je i Spahićev tekst iznevjerio svoju osnovnu tezu, vjerovatno ne „mimo autorske intencije“, već upravo njom vođen.

U istom je ključu i esej „Prušac i ine književne starine“, čiji je osnovni cilj (i ovaj put ipak moramo priznati da se autor dosljedno drži teze) književnohistorijska zbrka, odnosno ono

„veliko pospremanje“ o kojem govori jedan od recenzenata povodom Spahićeve studije): autor zamjera Slobodanu Prosperovu Novaku prisvajanje bošnjačkih autora unutar studije „Povijest hrvatske književnosti“, poglavito Hevaije, Kaimije, Mehmeda Erdeljca i Hadži Jusufa Livnjaka. Temeljni problem ove studije je, prema Spahiću, ne samo prisvajanje bošnjačkih autora, već izbjegavanje njihovog detaljnijeg studiranja. Ne zašto, dakle, već kako su oni prikazani, stvarni je razlog zanimanja za Novakovu studiju. Ova je tendencija oživotvorena i preuzeta, dalje nastavlja autor, iz „Čitanke“ hrvatske starije književnosti autora Mihovila Kombola, koji je na sličan način (zlonamjerno) posezao iz „bosanskomuslimanske književne tradicije“. Ne samo da Kombol čini fatalnu grešku preuzimanja, već iste te autore uključuje tek na „dvije-tri stranice“, a njegov nastavljac (Novak) povećava ovaj volumen na svega „devet stranica, dakle tek 1% ukupnog volumena trećeg toma 'Povijesti'.“ (38) Spahić je, čini se, lično uvrijeđen što se njemu dragi autori i njihov književni značaj nisu detaljno citirali, tematizirali, analizirali i glorificirali na, možda, više od devet stranica, slučajno odajući da je taj kvantitet, obim i volumen, ono čemu književna historija treba težiti. Istovremeno, o relevantnosti određenih bošnjačkih autora se ne raspravlja, ali se beskonačno činovničkim manirnom, metodom „pronađi i navedi“, nabrajaju spomenuta imena i za njih vezani fakti. U silnoj želji da ukaže na tu grešku, povodom Kombolove studije autor navodi da je „opsesija kontinuitetom opće (...) mjesto književnosti malih naroda i mjesto na kom se ona dodiruje i opslužujuće nudi nacionalno-emancipacijskim pregnućima politike“ (36), zaboravljajući da je i sam potvrđivao, pa i nadograđivao Rizvićeve teze o kontinuitetu, i to baš na ovim stranicama. Ne primijenjujući istu tezu na vlastite pokušaje, autor, čini se, uspijeva konstantno afirmirati proskribiranu bošnjačku (književnu) historiju, odmičući od tradicionalnih tumačenja samo postmodernističkim teorijskim jezikom i formalno postavljenom kritičarskom superpozicijom iz koje progovara, a koja mu, valjda, priskrbuje autonomiju.

## 2. Bivstvovanje nacionalnog postmoderniste

U tom se smislu konflikt rađa i u susretu plana izraza i plana sadržaja: s jedne strane, brižljivo se njeguje postmodernistička teorijska paradigma, ne samo u kritičkom aparatu primjenjenom na date književne tekstove, već i na nivou citiranih i spominjanih autora (Adorno, Biti, Epštajn, Eko, Derida itd.), dok se s druge strane održava na životu slika književnosti bezuvjetno skopčane na svaku promjenu političke klime, odlučne da proživi i nadživi svako moguće preispitivanje koje ne dolazi iz odgovarajuće nacionalne/etičke pozicije. Tako Spahićeva studija nudi esenciju postmodernističke recentnosti koja predstavlja zadnji modni trend ovdašnje uskotračne kritike, prisutnu naročito u esejima kao što su „Slika drugog u Ljetopisu Mula Mustafe Bašeskije“ i „Identitet i drugost u Sijarićevom romanu 'Konak'“, naslove oblikovane u ključu sličnih i već viđenih u seminarskim radovima na katedrama bh. književnosti. U prvom eseju ponuđeno je imagološko istraživanje Bašeskijinog ljetopisa, koje počinje stereotipnim razmatranjima Bosne i Hercegovine kao prostora dodira različitih kultura i civilizacija i konstatacijom da „bosanski čovjek drugost nije percepirao preko zidova imperijalnih i civilizacijskih granica nego ju je živio u najdoslovnijem smislu kao zbiljnost i neposrednost vlastite svakodnevnice“. (17) Autor razdvaja spomenute Drugosti u uže i šire kategorije, odnosno „uži i širi imagološki smisao“ (19), pri čemu su u fokusu užeg smisla pojedinci druge vjeroispovijesti, odnosno ne-bošnjaci. Ono što ostaje nejasno jeste kako je ovakva analiza povezana sa odrednicom ove studije kao prvenstveno književne, jer je Bašeskijin ljetopis, prije svega, jedan mikroprikaz stanja svijeta u određenom vremenskom presjeku. Spahić se ovdje ne bavi estetskim dometima, načinima opisa i sl., već tematizuje pojedince koje je Bašeskija navodio, kao svojevršne indikatore političke klime i međuljudskih odnosa (ponovo!), te, valjda, potvrde o mogućnostima multikulturalnosti ovih prostora. Uostalom, autor sam u zaključku kaže: „Bašeskijini opisi, karakterizacije i komentari nikada nisu ve-

## BOSNIACA

zani za konfesionalni identitet imenovanog, uvijek su te karakterizacije, bile afirmativne ili negativne, orijentirane ad hominem i vezane za konkretne ljude, a markirana svojstva, u imagološkom smislu, natkonfesionalna, opća i univerzalna – bilo da se radi o plemenitostima ili 'gadostima' (...). (27) Ako je zaista tako, koji je razlog pisanja ovog eseja, ako sam Bašeskija nije ocjenjivao na osnovu pozitivnih ili negativnih (stereotipnih) svojstava? Ako Bašeskijin ljetopis nadilazi konfesionalnost, zašto i analiza ne može ponuditi nešto slično – ako je zaista ljetopis predmet interesa, čemu učitavanje nekih vanknjiževnih pojava i kategorija, osim ako se ne želi predstaviti magija suživota u prošlosti i beskrajna tolerancija „Prvih“ prema „Drugima“?

U pretumbavanju onoga što autor (Spahić) smatra pogodnim u datom trenutku, odnosno usvajanju određene (vanknjiževne) ideologije kao primata tumačenja, prednjače i kritike posvećene Ibrišimovićevom „Vječniku“ i Ključaninovom „Šehidu“. Autor, shodno konvenciji prethodnih uradaka, pisanje počinje jasno, sa konstatacijom da se ovdašnja književna kritika uglavnom usmjerava na razloge oko teksta samog, a da ne osporava roman na osnovu „kontraverzi u tekstu“. (233) U skladu sa rečenim, dalo bi se zaključiti da će sada sam Spahić prekinuti tu jalovu tradiciju okololiterarnih pitanja i zaključaka, pa će posebno analizirati tekstovne kontraverze, sljedeći vrlo jasnu i gotovo imperativnu tvrdnju s početka: „Ključna pitanja na koja bi kritika trebala s tim u vezi dati odgovore ne tiču se, međutim, ideološkog postava romana kao takvog niti podudarnosti ideja i stavova koje zastupa glavni junak s ideologijom autora kao građanske ličnosti, već **estetske vjerodostojnosti kreiranog svijeta, unutarnje motiviranosti i komposibilnosti (sumogućnosti) centralne romaneskne svijesti sa drugim konstituensima u složenoj mreži unutarstrukturnih odnosa koju ispliće tekst** (podvukla J. B.)“. (233) Da li će to Spahić ovim tekstom učiniti? Ne, jer on nastavlja u maniru vanknjiževnih raspredanja, pa prvo pojašnjava delikatnost ove teme unutar „bosanskog multikonfesionalnog ansambla“, pa onda prelazi na prepričavanje fabule i malo objašnjavanja iste te osporavane ideologije. Sav kritičarev trud da markira Ibrišimovićev roman kao djelo dostojno čitanja jesu tri rečenice u zaključku: „Svi su besmrtnici tu da se ostvare kao punoznačne i živopisne literarne kreature, a ne da bi tek verificirali nekakav doktrinarni primat glavnog junaka. Samosvojni, katkad i dirljivi u svojim **bizarnim belajima** (podvukla J. B.), drugi nam se besmrtnici znaju dojmiti autentičnijim od konceptualno limitiranog Misrija. Možda upravo to izmicanje namjeri čini Ibrišimovićev roman većim od teze koju zagovara“. (236) Nemogućnost da argumentira tezu koju je sam postavio u uvodu čini da autorov tekst postane jedan „bizarni belaj“, te ostaje krajnje nejasno šta se htjelo reći, kada se ništa nije reklo: ni na jednom mjestu nema primjera iz romana, poređenja, objašnjavanja. Napor kritike je, u Spahićevom rakursu, izjednačen sa samom funkcijom kritičara kao nekog vrhunaravnog bića čija je jedna riječ dovoljna, pa da formirano mišljenje preinači u *tabulu rasu*, čist papir u koji autoritet upisuje svoju presudu. Neupućenom čitaocu, a naročito onom za koga je namjenjena ova knjiga (ne zaboravimo da je ovo akademski udžbenik, koji svoju akademštinu ovjerava i samim naslovima cjelina: Akademsko veče, povećerje...), ne može biti jasno ni šta je „Vječnik“, ni kakva je „estetska vjerodostojnost kreiranog svijeta“. <sup>14</sup> Esej o Ključaninovom proznom i poetskom djelu, „Ime, imanjanje svijeta“ oprimjeruje sličan pristup: ideologija romana je zanemarena kada autoru Spahiću to konvenira. Pogledajmo šta se kaže o Ključaninovom romanu „Šehid“: „Imenovati, svjedočiti, to je i misija šehida koji u istoimenom romanu (...) s odrubljenom glavom u ruci pohodi zavičaj. Cilj autorov je da pred lice vlastitog naroda stavi ogledalo u kome će se ozrcaliti dijagnoza identiteta i uzroci njegove sudbine kao primarno semiotički problem. (...) S druge strane, mozaički niz priča o Trnovljanima bespoštedna je, čas dirljiva čas autoironična i satirična, demistifikacija mentaliteta jednog etnosa koji plaća danak zapretenosti u svoj nakaradni znakovni sustav“. (205) Da li je „Šehid“ neka sociološka studija, didaktički priručnik, dokumentarni film, kada već ima intenciju ocrtavanja dijagnoza identiteta i uzroka njegove sudbine? Šta to „Šehid“ hoće

da kaže – ko je taj neprijatelj koga se treba čuvati, na koga narod treba upozoriti? Koja je to ideologija koju valja slijediti, a koja je ona koje se treba kloniti? O tome o tekstu nema riječi, ali će nam sam Spahić dati do znanja da „Ključanin (...) uvijek ponudi uzbudljivu i masovnom čitatelju privlačnu fabulu koja već sama po sebi, na razini niskoprofilne recepcije, minimalizira uvjete za dekodiranje teksta (...)“. (211) Zanimljiva je konstrukcija „uzbudljiva i masovnom čitateljstvu privlačna fabula“, gdje je, ustvari, ključ razrješenja ovog teksta. Želi se reći da Ključanin literarizira jednu veliku ideološku priču koja nudi, makar jednom dijelu čitateljstva, već poznatu formulu o žrtvi i zločincu, računajući na ekstazu tog čitateljstva i dobar tržišni prolaz. Dakako, ova se pozicija ne problematizira, već se, naprotiv, naglašava Ključaninov patriotizam, prisjećajući se, u posljednji tren, da „rodonačelnost i hrabrost nisu estetske kategorije (...)“ (199). Posezanje za historijskom tematikom, ponajviše unutar fonda lokalnih tema, prebacivano je Miljenku Jergoviću u čak dva teksta: „Zagreb (ne)mogući svijet“, povodom romana „Ruta Tannenbaum“ i „Priče za ljude od orahovine“, povodom romana „Dvori od oraha“. Šta u ovim romanima, poglavito prvom, autoru smeta, a što nije pretjerano upitno u Ključaninovom „Šehidu“ ili Ibrišimovićevom „Vječniku“? To je, suđeci prema pročitanoj, spornost „povijesne“, ali i „estetske vjerodostojnosti Jergovićevih posezanja za zavičajnim temama“. (255) Sporno je u tome, valjda, što Jergovićeve knjige visoko kotiraju na tržištu, bave se temama koje nisu njemu, kao autoru, od primarnog značaja (možemo samo nagađati šta je razlog). Prelazak na „hrvatske teške teme“ nije dobro dočekan u Hrvatskoj; kritizirao se Jergovićev prikaz Zagreba kao grada koji se odricao svoje odgovornosti od zločina počinjenim nad njegovim građanima druge konfesije (Jevrejima). Spahić pokušava dokazati da Jergovićev roman i na poetičkom fonu ne ispunjava kriterije, a argumenti su sljedeći: njegov globalni prikaz Zagreba je neuvjerljiv, ponajviše zbog pripisivanja apsolutne dehumaniziranosti, hipokrizije i nedostatka empatije svim strukturama života, od najnižeg pojedinca do vrhunaca „struktura moći“; nefunkcionalno je Jergovićevo uvođenje Krleže kao romanesknog lika, jer ga ne opisuje potpuno niti ga uvodi apsolutno; i konačno, neuvjerljivo su opisani i konstruirani likovi jevrejskog miljea. Ukoliko za sve argumente postoje dostatni dokazi, Spahić ih ne navodi u potpunosti ili ostaje na nivou subjektivnog ubjeđenja. Istovremeno, previše je partikularan da bi bio konkretan: argumenti samosvojno funkcioniraju, ali zajedno ne oprimjeruju glavnu tezu. Ukoliko je riječ o tehnici zacrnjenja karaktera, kakvu upotrebljava Jergović, a kritikuje Spahić, na koji je način ona povezana sa nefunkcionalnom Krležinom romanesknom pojavom? Spahićeva bi kritika, u ovom slučaju, i mogla opstati, da je razrađenija i opširnija, kao, uostalom, i veći dio kritičkih prikaza iz druge oblasti („Akademsko povečerje“). I pored formalno i metodološki preciznijih kritičkih prikaza (takvi su „Poezija bespoštednog samosuočavanja“ o poeziji Amira Brke, u kojim se autor nešto detaljnije pozabavio zbirkom u pitanju, u tipičnom postmodernističkom ključu; „U gravitaciji žanra“ koji govori o modernosti Isakovićevih proza; „Kritika kao tahmis ili disati u drugome“ o studiji Željka Grahovca, „Bašagićeva recepcija divanskog pjesništva“) ostaje dojam da je prevelik zalogaj ovom autoru bio svladati, u jednom krugu, književnu historiju, u njenom generalnom vidu, ali i pojedinačne slučajeve kojima se bavio, vazda pateći od nedostatka argumentacije, kontradikcije i reproduciranje jedne te iste nacionalne priče.

### 3. Zaključak

Spahić je autor velikih ambicija, ako je suditi prema ovoj studiji. Nesumnjivo, on barata savremenim teorijskim jezikom, ali, koliko ga uspješno primjenjuje, to je upitno. Posmatramo li makrostrukturu ove studije, ne možemo je podvesti pod jednu ideju, koju bi zbirka eseja morala imati. Pored silnih „aksiologija“, „hermeneutika“, „interjekcija“, „entropija“ – terminološki obremenjenih eseja, suština je ispražnjena od sadržaja. Uzaludno je njegovo upinjanje da, u maniru postmoderniste, „dekonstruira“ i „razobličić“, kada ključni eseji pred-

## BOSNIACA

---

stavljaju perpetuiranje istih nacionalnih i nacionalističkih šablona kakve je svojevremeno u „ćilim bosanske različitosti“ utkao Muhsin Rizvić, a njegovi nasljednici zdušno prihvatili kao svoj životni zadatak i zadaću. Neodricanje, pa čak i iznalaženje opravdanja ovdašnjem stalnom miješanju književnosti i politike, ideološki je stav koji Spahić, uz posvemašnji trud i skrivanje iza plašta književne autonomije (kad mu odgovara), ne uspijeva sakriti. Nedostatak hrabrosti da tezu izvede do kraja, ili čak da je dosljedno oprimjeri, evidentan je metodološki nedostatak od kojeg pati cjelokupna studija. Kao zaključak, poslužiti će nam jedna Spahićeva sintagma, povodom Ključaninovih esejističkih uradaka: radi se, naime, o „znanstvenim ambicijama preopterećenim pisanjem“.

---

<sup>4</sup> Koliko je taj postupak kvalitativno oštetio mogućnosti raznorodnih tumačenja opusom bogatijih pisaca unutar korpusa bošnjačke književnosti, govori i činjenica da su u silabusima nacionalnih književnosti pri fakultetima zastupljeni autori po principu Rizvićevog blagonaklonog pogleda.

<sup>14</sup> Kakav je i koliki udio “estetske vjerodostojnosti” u romanesknom svijetu Vječnika, može temeljito prikazati tekst Harisa Imamovića “Uzorna priča. Problemi poetike Ibrišimovićevo ‘Vječnika’”, <http://www.sic.kategorija/autori/haris-imamovic/page/2/>



## Anela Hakalović: Ideološka čitanja i literarnost

(Anisa Avdagić *Sačinjavanje roda: o reprezentaciji/konstrukciji ženskog identiteta u romanima Abdurezaka Hivzi Bjelevca*. Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo, 2006.)

### I

Knjiga "Sačinjavanje roda: o reprezentaciji/konstrukciji ženskog identiteta u romanima Abdurezaka Hivzi Bjelevca" autorice Anise Avdagić<sup>1</sup> spada u grupu književnohistorijskih studija proizvedenih na odsjecima za književnosti na univerzitetima u BiH, koje se priklanjaju poststrukturalističkom znanju i teorijskom aparatu u čitanju, ali i vrednovanju književnih djela. Romane Abdurezaka Hivzi Bjelevca Anisa Avdagić čita sa feminističke pozicije, koja je uvijek svjesno i namjerno ideološka, te pokušava pokazati kako se "preko sistema reprezentacije nastoji konstruirati poželjen identitet žene u realnosti date kulture, te da je njegova (ne)poželjnost uvjetovana hetero/patrijarhalnim normativom" (7). Oslanjajući se na učenje postfeminističke teoretičarke Judith Butler, Avdagić (najprije kroz sam naziv svoje knjige i pozivanje na naslov poznate knjige J. Butler – "Raščinjavanje roda") kroz pretpostavku da se "rod uvježbava" repetitivnim radom (heteronormativne patrijarhalne) norme, književnost čita kao ideološku maticu i mjesto proizvodnje društvenih nejednakosti. Kako i sama ističe, njeno čitanje "nije motivirano željom da vrednuje Bjelevčeve romane niti, uopće, književnopovijesnim razlozima, nego potrebom da iz drugačije vizure propita njihov istrajan interes za ženu, po čemu su u bosanskohercegovačkoj/bošnjačkoj romanesknoj praksi ovi romani prvi i novi" (6).

Cilj ovog teksta je da analizira studiju "Sačinjavanje roda". Pokušat će se tematizirati izostanak književnopovijesne perspektive, postavljajući pitanje: šta za samu znanost o književnosti znači "ideološko čitanje ideološke literature" i da li se tu iznevjerava sama literarnost?

### II

Književnost koju piše Abdurezak Hivzi Bjelevac je, kako piše Anisa Avdagić, "poučna i podučna, propedeutička i utilitarna, pragmatična i terapijska (...) ona želi biti magistra vitae" (9). Bjelevčevi romani su usaglašeni sa "prosvjetiteljskim modelom romana". Za razliku od književnosti 20. stoljeća koja se "više okreće kreiranju vlastite zbilje", romani A. H. Bjelevca nisu težili toj vrsti "osamostaljivanja i labavijoj vezi sa društvenom realnošću, nego će uglavnom nastaviti sa prikazivanjem zbilje, što je bilo karakteristična književna praksa u 19. stoljeću" (9).

Na ovom mjestu se može postaviti pitanje: šta uopšte znači definiranje modela romana, ako se prije toga naglašava da čitanje nije motivirano književnopovijesnim razlozima? Da li je u čitanju koje je zainteresovano isključivo za sistem reprezentacija ženskog identiteta potrebno znanje iz teorije romana?

Dalje; koliko može biti tačna pretpostavka, koja se ovdje pojavljuje kao tvrdnja, da su romani 20. stoljeća u "labavijoj vezi sa društvenom stvarnošću" (nije li vjernost dosljednom "prikazivanjem zbilje" konvencija ili se zaista radi o doslovnom mimetizmu)?

Upućivanje na znanje iz historije i poetike romana na ovom mjestu je posebno problematično jer se iznevjeravaju žanrovske karakteristike romana. Roman se (pa bio on i onaj "prosvjetiteljskog modela") teško može čitati isključivo kao ideološki tekst koji svjesno kroz sistem reprezentacija nameće određeni društveni model rodnosti ili spolnosti.

## BOSNIACA

Roman, po svojim žanrovskim odrednicama, ne može biti čitan isključivo kao ideološko štivo, budući da je uvijek izraz konkretizirane svijesti što ga i jeste odvojilo od epske naracije kao izraza kolektiviteta. U Bahtinovom određenju, roman se pojavljuje kao izraz "galilejevske jezičke svijesti koja se odrekla apsolutizma jednog i jedinstvenog jezika, to jest priznavanja svoga jezika za jedinstveni verbalno-smislaoni centar ideološkog svijeta".<sup>2</sup> U pridruživanju silama decentralizacije filozofijskog diskursa ostvaruje se hibridnost romanesknog žanra, o kojoj govori Bahtin, što pretpostavlja njegovu otvorenost, mogućnost da u sebe integriše druge glasove, govore, diskurse, žanrove. To je žanr koji je uvijek u nastajanju što mu omogućuje potencijalitet subverzije i preispitivanja dominantnog filozofskog mišljenja, on se "sudara sa stihijom nedovršene sadašnjosti", što onemogućava da se konstituiše kao dovršen i cjelovit žanr.<sup>3</sup>

Nesumnjivo je da čitanjem romana možemo dobiti sliku određene društvene stvarnosti. Moguće je svakako da autor namjerno nastoji (putem sistema reprezentacija) nametnuti određeni ideološki model, ipak, same žanrovske odrednice romana onemogućavaju zastupljenost jedne i jedinstvene ideološke slike svijeta u romanesknoj strukturi i to one kastrirajuće, kako piše Avdagić: "U želji da figurira kao Učitelj(ica) života, Bjelevčev tekst preuzima i falogo)centričnu, kastrirajuću ulogu. Pojavljuje se kao discipliniran agent kolonizatorskog, dvostrukog Drugog" (126).

Iz svoje falogocentrične, kastrirajuće uloge, romani A.H. Bjelevca žele naturalizirati postojeće rodne uloge koje su, kako to više puta naglašava Avagić, izjednačene sa spolnim (šta ovo naglašavanje znači: Bjelevac je trebao znati da postoji razlika između spola i roda?) – kroz sistem ponavljanja heteropatrijarhalne norme. Njegovi tekstovi predstavljaju i svojevrsnu aporiju jer s jedne strane "prikazujući drugačije oblike življenja djelimično potkopavaju imperijalne ambicije, s druge strane insistiraju na fiksiranim karakteristikama spolova, dajući im univerzalno značenje – što se može čitati kao primarna "misija" ovih tekstova" (128).

Insistirajući na edukativnoj ulozi Bjelevčevih romana, Anisa Avdagić i sama upada u zamku za koju optužuje Bjelevca. Koristeći književnopovijesnu perspektivu samo kada to odgovara njenoj tezi (roman je prosvjetiteljskog modela, nadovezuje se na tradiciju romana 19. vijeka, priželjkuje idealnog Čitatelja i Čitaljicu koji će doslovno shvatiti i primjeniti njegov sadržaj! itd.), a izbjegavajući je također kada to odgovara njenoj analizi (zapostavljaju se ključne odrednice romana kao žanra, roman se čita kao isključivo ideološko štivo, zanemaruje se kontekst u kojem je roman pisan i proizvodi značenje isključivo iz teorijskog konteksta iz kojeg se čita), autorica ideološki čita književnost, propisujući poželjan model romana. Na ovaj način književnost se *funkcionalizira*, što primjećuje i Haris Imamović<sup>4</sup> u svojoj analizi studije "Neprijatelj ili susjed u kući" Envera Kazaza.

Postrukturalistički pristup ili je možda bolje reći "poststrukturalističko znanje" se uzima kao istina, dok se istovremeno pokušava ukazati na konvencionalnosti koje sebe nastoje naturalizirati. Da li su spol i rod kulturne tvorevine i može li naše proglašavanje spola i roda kulturnim konstruktima također biti konvencija? U namjeri da ukaže na rad heteropatrijarhalne norme, koja kroz ponavljanje (uvježbavanje kroz sistem reprezentacija) sebe nastoji proglasiti opštevažećom, književn naučni pristup koji zauzima Anisa Avdagić se uspostavlja na isti način kao i ideološka književnost koju ona nastoji osporiti i to upravo sa ideološke, a ne književnopovijesne pozicije.

Upravo pozicija s koje progovara Avdagić je sporno mjesto kada je u pitanju analiza ove knjige kao univerzitetskog udžbenika – onog koje se čita i piše u akademskim krugovima. Univerzitet je mjesto koje se uvijek uspostavlja kao topos proizvodnje "objektivnog znanja", što je model koji u svojoj studiji preuzima i Anisa Avdagić. Međutim, model prenošenja objektivnog znanja osporen je njenom ideološkom pozicijom. Osim toga, zanemaruje se i sama literarnost. Ako se književno djelo čita kao ideološko sa prosvjetiteljskom misijom, postavlja se pitanje – postoji li neki drugi način da se ospori njegova vrijednost i raskrinka ideologiziranost? Ne nudi li sama književnost taj model? Književnost se zasniva na dvosmislenosti, na metafori –

ukoliko se uzmu u obzir ovi faktori, nije li primjerenije pozvati se na teoriju romana (Bahtina npr.) umjesto na Judith Butler. Književnost je valjda više od ideologije, ako nije "više" onda nije ni književnost i tu se krije mogućnost ideološkog raskrinkavanja.

### III

Drugi problem koji se pojavljuje u ovoj studiji, pored "funkcionaliziranja književnosti" (Imamović) je nedosljednost u izvođenju argumenata, što ponovo proizvodi ideološki učinak. Primjenjivanjem književnoteorijskih alata i znanja onako kako to odgovara krajnjem cilju ove knjige (da se pokaže da je književnost A. H. Bjelevca učestvovala u stvaranju ženske podređenosti) proizvodi se konfuzna teorija o tome kako književni tekst proizvodi značenje. Postmoderni čitanje se preferira kao ono koje će nas izrabiti iz okova esencijalizma i uvesti u svijet aktivnog (dekodirajućeg) čitanja, dok se sva druga čitanja potcjenjuju:

"Bjelevčev tekst kao da računa na idealno Čitanje, Čitatelja i Čitateljicu, kao Učenicu i Učenika koji će bez sumnje i pitanja usvajati Istinu što je nudi Tekst/Učitelj" (19).

Na ovom mjestu nije jasno da li se Anisa Avdagić oslanja na neki postojeći model tipologije čitateljskih profila ili uvodi svoj vlastiti. U svakom slučaju, nije li paradoksalno reći da idealni Čitatelj ili Čitateljica doslovno vjeruju tekstu? Idealni čitatelji, prema ovom modelu su Emma Bovary i Don Kihot?

No, autorica dalje poništava takvu mogućnost:

"I ova je metodološka ideja opet u krizi jer će istina ovisiti od čitateljskog profila koji je rijetko idealan. Kako bilo, ova je metodološka zamisao u skladu sa književnim modelom kojem Bjelevčevi romani odgovaraju. Međutim, tekst sam po sebi niti ima niti može ponuditi (jedno) značenje, recepcija zavisi o „strukтури relevancije“ (Biti) čitateljske svijesti" (19).

Dakle, ne postoji "idealni čitatelj", ali postoji književni model koji podrazumijeva takvog čitatelja i doslovno čitanje. Nije li u tom smislu umjesno pomisliti da su čitatelji i čitateljice kojima je primarno "upućeno" ovo štivo, kao neka vrsta edukativne literature, posjedovali kritičku moć raskrinkavanja teksta?

Autorica dalje tematizira status "današnjeg čitanja" i piše:

"Današnje čitanje iznevjerava Tekst, podriava njegovu koherentnost, apsolutnost značenja a sebi osigurava sljedeću identitetsku poziciju – **Sve ovdje rečeno mora se uzimati kao da to govori lik u romanu** (ili, zaista, više njih), odnosno relativnu, antiesencijalističku poziciju" (9). (podvukla A.H.)

Da li je moguće i čitati fikciju drugačije? Na ovom mjestu dolazimo do logične nedosljednosti u knjizi. Najprije se uvodi figura idealnog Čitatelja, da bi se potom osporila jedna takva mogućnost. Zatim, preferira se "današnje čitanje" koje ne vjeruje tekstu i dovodi u pitanje njegovo pravo na apsolutno značenje. Da li to znači da prije "današnjice" nije bilo jasno da određene riječi u romanu zaista izgovara neki lik? Jedna takva mogućnost (neesencijalnog čitanje) omogućena je postmodernim kontekstom, kako naglašava autorica:

"Naime, postmoderni senzibilitet donio je i u/na bosanskohercegovačku kulturu (...) potrebu za preusmjeravanjem pažnje sa suspektnog esencijalnog na sistem reprezentacija, na ulogu zastupništva" (20).

Nedosljednost je najprije logička, a zatim i metodološka: da li postoji razlika između značenja koja tekst proizvodi i onih koja autor ili sam tekst, kroz sistem reprezentacija, nastoji nametnuti. "Uloga zastupništva" ne može biti postmoderni izum – to bi značilo da je i svijest o prirodi fikciji nastala sa postmodernom? Ko vjeruje u doslovnost teksta, odnosno, ko je idealni Čitatelj? Ukoliko romani Bjelevca kroz sistem reprezentacija konstruiraju ili su nekad konstruirali ženski identitet, onda je postojanje idealnog čitanja (onog koje bez sumnja prihvata Istinu teksta) dokazano, a nemoguće je da ono postoji jer smo svi, valjda, sa različitim čitateljskim relevancijama. U svemu ovome nije problematična veza između književnosti i identiteta,

## BOSNIACA

---

nije problematično ni to da književnost ima moć da proizvede određenu društvenu stvarnost – problem je u načinu dokazivanja ove veze i tome što izostavljanje književnopovijesne perspektive ustupa mjesto ideologiji (čija je razlika u tome što je emancipatorska u odnosu na onu koja se kritikuje o Bjelevčevim romanima).

### IV

Knjiga "Sačinjavanje roda: o reprezentaciji/konstrukciji ženskog identiteta u romanima Abdurezaka Hivzi Bjelevca" u svojoj namjeri je neskriveno ideološka. To nije sporno – koristiti i analizirati književnost za ispitivanje stepena mizoginosti određenog društva u određenom vremenskom i prostornom kontekstu. Sporno postaje kada se jedna ovakva analiza uvrsti u sistem književno-naučnih studija. Ako je književnost koja se analizira u ovoj knjizi ideološka, ideološka je i sama analiza. Razlika je samo u tome koja ideološka pozicija se zauzima. Međutim, razlika je i u tome što ne smijemo propisivati kakva književnost mora biti i koju ideološku poziciju će zauzimati, dok s druge strane, imamo pravo očekivati od nauke o književnosti da bude naučna. Ne možemo koristiti (i to često pogrešno) književno-naučni instrumentarij da promoviramo ideologiju, jer time degradiramo književnost, ali i samu ideologiju.

Na kraju, ova studija ne zaslužuje pozitivnu ocjenu kada je u pitanju njena književno-naučna vrijednost budući da sebe nastoji uspostaviti kao ideološki normativ. S druge strane, ona bi mogla biti zanimljivo štivo ukoliko bi bila okrenuta ka npr. analizi kanona ili određene društvene stvarnosti, a ne same književnosti.

<sup>1</sup> Anisa Avdagić (1977) radi kao viša asistentica na katedri za književnost Filozofskog fakulteta u Tuzli. Doktorsku disertaciju pod nazivom "Bosanskohercegovačka pripovijetka u procesima evropeizacije i tranzicije: diskurzivni pristup reprezentaciji identiteta prijavila" na Univerzitetu u Sarajevu, i čeka odbranu. Objavila je književno-teorijsku studiju Sačinjavanje roda: o reprezentaciji/konstrukciji ženskog identiteta u romanima Abdurezaka Hivzi Bjelevca. Živi u Tuzli. (izvor: [www.sveske.ba](http://www.sveske.ba))

<sup>2</sup> Bahtin, Mihail, O romanu. Beograd: Nolit, 1989. str. 130.

<sup>3</sup> Bahtin, Mihail, O romanu. Beograd: Nolit, 1989. str. 460.

<sup>4</sup> "Ti interpretativni pristupi također reduciraju djelo na ideološke sadržaje, tim pristupima je također jedini sadržaj djela zapravo njegov odnos prema različitim oblicima alternativnih i marginalnih identiteta, ženama, crncima, političkim disidentima i sl. Jedina razlika svih tih "interpretativnih strategija" spram nacionalističkog pristupa jeste da oni promovisu multikulturalizam, toleranciju alteriteta. Na metodološkom planu, oni su isto tako redukcionistički, oni isto tako funkcionaliziraju književnost zarad propagiranja vlastitog morala, vlastite ideologije, kao što to čini i nacional-nauka." Haris Imamović: Susjed ili neprijatelj književnosti. Dostupno na: <http://akt.ba/intercultura/haris-imamovic-susjed> (pristupljeno: 15.04.2012.)

## Dinko Kreho: Književnost, teorija, ideologija – nekad i sad

(Nedžad Ibrahimović. *Čitalac na raskršću: uvod u Midhata Begića*. Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2001.)

### I

Studija *Čitalac na raskršću* (Ibrahimović 2001) Nedžada Ibrahimovića jedna je od rijetkih publikacija u žanru *readera* ili *companiona* (kritičkog vodiča ili uvoda) u (post)jugoslavenskoj kritičkoj produkciji. Tema u koju nas uvodi Ibrahimovićeve knjige esejističko je i kritičarsko djelo Midhata Begića – jedne od kapitalnih autorskih pojava bosanskohercegovačke i jugoslavenske književne kritike dvadesetog stoljeća. Knjiga je podijeljena u dva dijela: prvi čini sama studija o Begiću – kontekstualizacija, klasifikacija i interpretacija njegova rada – dok drugi donosi *close reading* pedesetak Begićevih tekstova prema prethodno utvrđenom analitičkom obrascu (praćenje pojave/nestanka ili prisutnosti/odsutnosti različitih toposa, tendencija i tema u njegovom autorskom pismu).

Predmet ovog osvrta bit će prvi dio knjige. No, budući da tekst nije zamišljen kao standardni kritičarsko-publicistički prikaz, nego, umjesto da pretendira na polaganje nekog „konačnog bilansa“ ili izricanje krajnje vrijednosne ocjene, za cilj ima artikulirati problematizaciju jednog modela tumačenja književnosti, odabrao sam dva vida Ibrahimovićeve studije koja ću pokušati pobliže razmotriti. Jedan se aspekt tiče, općenito, načina na koji Ibrahimović konceptualizira Begićevu poziciju, i kulturno-političko-društveni kontekst u kojem je ova ukorijenjena, te ujedno i gradi vlastitu poziciju – u znatnoj mjeri baš u opoziciji spram Begićeve. Drugi aspekt Ibrahimovićeve kritičkog čitanja Begića koji ću pokušati prikazati i problematizirati jest njegovo shvaćanje Begića kao pionira *bosnistike*, čiji rad stoji u kontinuitetu s današnjim institucionalnim izučavanjem bosanskohercegovačke i bošnjačke književnosti.

### II

*Čitalac na raskršću* počinje manifestnim proklamiranjem pluralizma čitanja – naspram uvjerenja o vrednovanju kao glavnom zadatku književne kritike, kakvo nalazimo u znatnom dijelu Begićeva opusa. Po Ibrahimoviću, današnji pokušaj vrednovanja Begićevih dostignuća „objelodanio bi i posvjedočio pripadnost istoj književnoznanstvenoj epistemi“ (Ibrahimović 2001: 7) kojoj je pripadao i Begić. Umjesto preuzimanja takvog „rizika“, Ibrahimoviću je stalo da ponudi svoje čitanje Begića, tj. da pokuša „eksplicirati književnoteorijske (pred)postavke na kojima su se temeljila njegova čitanja“ (10). Štoviše, uvodnu zabilješku Ibrahimović poantira usklikom: „Begić je imao pravo na svoja čitanja!“ (7). Autorov manifestni cilj, dakle, nije da ispituje *valjanost* ili održivost Begićevih čitanja; on čak tvrdi da je takvo što danas teško moguće. Umjesto toga, on se skeptički želi ograničiti na ispitivanje, kako kaže, Begićevog *metajezika* – u širokom značenju koje obuhvaća kako metodološke aspekte njegove kritičke i književne teorije, tako i njihove implicitne i proklamirane epistemološke temelje (10). No, već se s tom Ibrahimovićevom ogradom, s njegovim prividnim povlačenjem u poziciju pukog opisivača, javljaju problemi: naime, gestom kojom drugom kritičaru dopušta „pravo na njegova čitanja“ Ibrahimović ga zapravo *patronizira*. Jer, ukoliko polazimo iz uvjerenja o pluralnosti čitanja, onda bi se činjenica da Begić ima „pravo“ misliti ovo ili ono o književnosti, kritici ili umjetnosti



## BOSNIACA

trebala već podrazumijevati; na drugoj strani, Ibrahimovićev višak velikodušnosti upućuje upravo na suprotno od onoga što on tvrdi: na zaključak da njegova pozicija nije „neutralna“ na način na koji on to želi prikazati. Stoga se valja upitati: kako Ibrahimović konstruirao svoju kritičarsku i teoretičarsku poziciju, i kako se s tog mjesta ukazuje pozicija Midhata Begića?

Nabrajaajući razloge zbog kojih, po njegovom mišljenju, između Begića i njegova današnjeg čitatelja/tumača/kritičara pojavljuje gotovo nepremostiv jaz, Ibrahimović među ostalim navodi:

“Nema više državnoga *socijalizma-marksizma (socmarksizma)* kao kulturološke pozadine koja je posredovala specifično ideologijsku (sadržinsku) i ideološku (označiteljsku) dimenziju Begićevih tekstova – a time upućivala i na pravilnost čitanja.” (11)

Dalje u knjizi Ibrahimović izrijeком tvrdi kako upravo horizont „socmarksizma“ – termina on kojim označava marksističku teoriju kakva „(...) nije ni ‘socijalističko realistička’ a nije ni ‘marksistička’ u suvremenom i neortodoksnom značenju toga pojma“ (11) – ne samo postavlja barijeru pred današnjeg Begićeva kritičara, nego i predstavlja jedno od ključnih (da ne kažemo fatalnih) ograničenja kako za Begićevu misao, tako i za onu njegovih suvremenika. Raspravljajući o predominantnim terminima u jugoslavenskoj književnoj teoriji i kritici pedesetih i šezdesetih godina, Ibrahimović će ustvrditi:

“Svi se ovi termini danas nama čine derridaovskim transcendentnim i praznim označiteljima. No, ako su i bili „transcendentni“, oni u svakom slučaju nisu bili „prazni“. Puno značenje namicala im je ideologija socmarksizma. Iako je socmarksizam predstavljao okvir unutar kojega su se književni, poetički ili teorijski pojmovi imali razumijevati, mnogi su se kritičari (toga razdoblja) zavaravali da se bave upravo ključnim, temeljnim dilemama i problemima književnosti (Petrović 1972: 297).” (68)<sup>1</sup>

Nadalje, osvrćući se na kritičko-teorijske polemike u tadašnjoj jugoslavenskoj kulturnoj javnosti, Ibrahimović zaključuje:

“*Sukob modernizam – realizam, ili sukob modernisti – buržoaska kultura, ili pak sukob između časopisa „Delo“ i „Saoremenik“ (što je inačica literarnih zbivanja na Zapadu), nije bio sukob dvaju (sic!) oprečnih epistema – kako su mnogi htjeli misliti (što bi značilo i dvaju suprotstavljenih jezika) – već tek pokušaj prepravke jednog jezika sredstvima njegove, istojezičke, prirode. Bio je to sukob u kući.*” (68)

Za razliku od brojnih drugih kritičara iz „postsocijalističkog“ konteksta, Ibrahimović ne pada u anti-teorijski bezdan „totalitarne retorike“ (iako nije imun na samu upotrebu termina „totalitarizam“), koja u socijalističkom sistemu vidi tek represivni monolit, odnosno ogromnu mašineriju krivotvorenja stvarnosti za račun „ideologije“. Kulturno-političke koordinate u kojima se pojavljuje, radi i djeluje Midhat Begić on ne pokušava opisati u binarnim opozicijama<sup>2</sup> – poslušnici-disidenti, režimsko-proturežimsko, službena kultura-kontrakultura i sl. – preko kojih bi potom ispitivao Begićev rad (što je standardni postupak kritike koja se hoće zvati „postideološkom“). Drugim riječima, Ibrahimoviću je jasno da su jugoslavenski socijalizam, a otud i njegova kulturna produkcija, bili prožeti raznovrsnim unutarnjim antagonizmima, razdorima i proturječjima. Međutim, činjenicu da glavina kulturne/teorijske/kritičke produkcije nije dovođila u pitanje ideološke temelje samoupravnog socijalizma (ako se uz ove već nije eksplicitno svrstavala) on shvaća kao ultimativnu barijeru za teorijsku emancipaciju Begića i njegovih suvremenika: ova „loajalnost“, naime za Ibrahimovića ukazuje na „ideologiziranost“ onodobne književnosti i kritike (84, 91, 92, 95), od koje Begić, kao ni niz kritičara koji su za socijalizma o njemu pisali, nije izuzet. Jer, „(...) cijela je praksa označavanja (diskurzivna praksa) unutar bosanskohercegovačkog društva tog vremena bila takva – komunistička, duboko ideologijska“. (84) No, iz koje to perspektive Ibrahimović prepoznaje i prokazuje ovaj fatalni višak ideološkog uloga, koji Begićevo djelo navodno čini tako stranim današnjem čitatelju? Nadalje, podrazumijeva li se da „praksa označavanja“ unutar današnjeg bosanskohercegovačkog društva nije „duboko ideologijska“? Evo kako Ibrahimović opisuje teorijski ko(n)tekst iz kojeg poduzima svoje čitanje:



“Postmodernizam, sa „predominantnom“ *slabom misli*, krajem ideologija i nepovjerenjem u *meta-priče* (i ovu *meta-priču!*) poništava razliku između *visoke* i *niske* umjetnosti, utvrđuje kohabitaciju različitih poetičkih i kritičkih projekata i njihovo međusobno prožimanje i pretapanje, opovrgava pozitivističku vjeru u stvarnost neovisnu o subjektu, uvodi svijest o nemogućnosti iskoračivanja izvan teksta, uspostavlja relativnost aksioloških sudova koji se utemeljuju na transcendentalnoj ravni, negira transcendenciju uopće, itd.” (12)

Sumirajući spomenute sukobe na jugoslovenskoj kulturnoj sceni, on piše:

“Kao što su se zapadni modernisti takmičili za priznanje koji diskurs bolje slijedi prosvjetiteljski duh (kojem je vjera u mogućnost izmjene svijeta i njegove humanizacije imanentna), tako su se jugoslavenski pisci („Delo“ – „Savremenik“, *modernisti – realisti, odraz ili izraz*) takmičili koja je metoda više socijalistička. (...) Tek će *likvidacija moderne* (Lyotardov opis modernističke smrti nakon Auschwitz) podcrtati i označiti njenu prosvjetiteljsku iluziju. Tek će tako biti skrenuta pažnja na postojanje metanaracija, velikih priča, glomaznih narativnih mehanizama moći, koji mogu da funkcioniraju jedino na način da mijenjaju svjetove, a ne svijet.” (68)

Za Ibrahimovića, dakle, *ipak* postoji privilegirana perspektiva u pristupu tekstovima, događajima i činjenicama iz prošlosti. To je ona kojom raspolaže postmoderno informiran čitatelj – onaj u čijoj je vizuri kritiku ideologije zamijenila dekonstrukcija, utopijski impuls cinička distanca, a svaki zahtjev za emancipacijom relativiziran je apriornim otklonom od „velikih naracija“. Ibrahimović usputno opaža kako se postmoderno „nepovjerenje u meta-priče“ može proširiti i na samu priču o „kraju velikih priča“, odnosno o „kraju ideologije“ (12), ali iz tog opažanja ne izvlači konzekvence koje bi se ticale njegove vlastite pozicije, ili je čak ozbiljnije dovelo u pitanje. Naprotiv, on „posthistorijsku“ i „postideološku“ perspektivu uzima kao datost, činjenicu koja „postmodernim obratom“ u teoriji tek postaje nametljivo vidljivom. U naporu da historizira Begića, Jugoslaviju, i socijalizam, Ibrahimović vlastitu poziciju „spontano“ razumije kao posthistorijsku, kao teorijsko uporište nesputano bilo kakvim ideološkim horizontom. Međutim, teza o „kraju povijesti“, odnosno „kraju ideologije“, koja je kod njega implicitna, ima svoju povijest i ideološku funkciju: u ranom obliku elaborirana je u Sjedinjenim Državama pedesetih godina, a globalno dominantnom postaje nakon pada Berlinskog zida i konzekventne „neokonzervativne revolucije“ (Tonči Kuzmanić). Nadalje, vizura u kojoj središnje mjesto zauzima spoznaja o fatalnoj partikularnosti i historijskoj ograničenosti svakog mogućeg čitanja nije ništa manje „totalizirajuća“ od one marksističke, od koje joj je najviše stalo ograditi se. Štoviše, kad Ibrahimović „socmarksističko“ pismo određuje kao „pismo kraja povijesti“ (91), ovaj se opis vraća njemu samome kao pogodna kvalifikacija njegovih vlastitih kritičarskih polazišta<sup>3</sup>.

### III

Drugi aspekt Ibrahimovićeve studije koji ću pokušati kritički prikazati jest obrada onog segmenta Begićevog angažmana koji Ibrahimović vidi kao „usustavljenje bosnistike“. Naime, Begić od sedamdesetih godina intenzivno elaborira koncept bosanskohercegovačke književnosti, ustrajavajući na legitimitetu samog ovog termina (naspram, recimo, danas aktualnog i univerzitetski ovjerenog *književnost naroda BiH*). S druge strane, on također zagovara postojanje distinktivne povijesti i tradicije muslimanske (bošnjačke) književnosti, kao jedne od komponenata spomenute bosanskohercegovačke književnosti. No, ono što odmah valja naglasiti kad govorimo o mjestu „Bosne“ u Begićevom pisanju jest činjenica da su za nje- ga Narodnooslobodilačka borba i socijalistička revolucija istovjetni s artikulacijom BiH kao modernog političkog projekta s jedne, te emancipacijom Muslimana s druge strane. Drugim riječima, Revolucija i njome obrazovani društveno-politički horizont za Begića ne figuriraju kao puka „pozadina“ na kojoj bi se odvijali ovi procesi, nego predstavljaju njihov *uvjet mogućnosti*<sup>4</sup>. Pogledajmo, zajedno s Ibrahimovićem, jedno takvo mjesto:



## BOSNIACA

---

“Bilo je to (NOB i revolucija, op. D.K) otkriće Bosne u njenoj grčevitoj samoodbrani i rađanju u ratnoj i revolucionarnoj oluji. Bosna je drugima, i sebi, tada otkrivala svoj novi lik i svoju sedimentiranu prošlost.” (Begić, citiran u Ibrahimović 2001: 99)

Sve ovo, dakako, ističem stoga što je danas u Begićeve tekstove nadasve lako učitati ideologiju identiteta-i-kontinuiteta, te zaključiti, recimo, kako je Midhat Begić jedan od duhovnih preteča današnjeg studija književnosti naroda BiH na sarajevskom Filozofskom fakultetu. Kako se pak prema „bosnističkom“ dijelu Begićeva opusa odnosi autor *Čitaoca na raskršću?* Ne stoji li, primjerice, stručno-disciplinarna ezoterija bosnistike (kroatistike, srbistike, anglistike...) u kontradikciji s decentriranom, postmodernom perspektivom za koju on pledira, te, napose, s *teorijom* uopće?

O Begićevom tematiziranju revolucionarnog preokreta kao trenutka raskida s opskurantističkim floskulama o „tamnom vilajetu“ i katalizatora dotad nezamislivog *političkog* profiliranja Bosne i Hercegovine, Ibrahimović piše:

“Mi ćemo danas u tome svemu, iz *perspektive recentne Bosne* (kurziv D.K), prepoznati znake i elemente ideološkog diskursa (stvarne i predominantne) ali ne bismo trebali ispustiti iz vida Begićevo oduševljenje (i mnogih drugih, pisaca osobito) zbog probuđenih nada o Bosni (cijeloj i u cijelosti), o *Revoluciji* (koja joj je pomogla da se konačno *probudi*) i o *Književnosti* (koja je tom buđenju trebala posvjedočiti).” (99)

„Perspektiva recentne Bosne“ jest, dakako, perspektiva u kojoj je pobjedila jedna druga revolucija: ona post-berlinska, neokonzervativna. U najvidljiviji dio njezina naslijeda spada identitetsko nasilje, kojem je književnost jedan od privilegiranih terena djelovanja. No, ta vrsta „ideologiziranosti“ Ibrahimovića po svoj prilici manje brine od one „socmarksističke“. Štoviše, on implicira da „perspektiva recentne Bosne“ predstavlja mjesto s kojeg je moguć privilegiran pristup prošlosti: prilazeći datome tekstu/događaju/pojavi možemo razdvojiti „elemente ideološkog diskursa“ od same biti stvari. Otud se i Begićeve „bosnističke“ preokupacije, onakve kakvim ih Ibrahimović opisuje i konceptualizira, ukazuju kao teorijski relevantne tek pošto budu očišćene od slojeva „ideologizacije“.

Komentirajući jedan Begićev esej o bosanskohercegovačkim književnim prilikama nakon oslobođenja, Ibrahimović će napisati:

“Ono po čemu ovaj rad zauzima bitno mjesto u okviru studija bosanskohercegovačke književnosti jeste njegova misao o (neprekinutom) kontinuitetu bosanske kulture i bosanskoga identiteta kroz povijest. A upravo je *bosanski identitet* bio na meti svih jugoslavenskih nacionalizama.” (97)

Doista: odstranimo li „ideološke slojeve“ iz Begićevih tekstova – recimo, značaj koji u njima zauzima revolucionarni događaj kao trenutak surovog raskida s višestoljetnom poviješću segregacije u BiH – onda Begića možemo interpretirati kao „mislioca Bosne“, odnosno ideologa kulture-i-identiteta. Upravo na tom tragu je i citat Muhidina Džanka kojim Ibrahimović zatvara prvi dio svoje studije: Džanko uspostavlja kontinuitet između Begićevog „snishodljivog spominjanja muslimanske književnosti“ i „institucionalnog ozvaničenja“ bošnjačke književnosti u izvedbi Enesa Durakovića i Muhsina Rizvića (122). No, ovo dovođenje Midhata Begića u ravan s najpoznatijim bošnjačkim identity-makerima u književnosti, Ibrahimović ne prepoznaje kao „ideologiziranje“. Zašto?

Naime, ni sam Ibrahimović naraciju o „kontinuitetu kulture i identiteta“ ne tretira kao ideološku kategoriju, naprosto stoga što postmoderna pozicija koju je prethodno zauzeo ima poteškoća da je identificira kao takvu. Ova pozicija, naime, računa sa svijetom u kojem je kategorija „kulture“ naturalizirana, tj. figurira kao „prirodan“ okvir ljudskog djelovanja. S druge strane, ono što iz takvog rakursa može biti i biva prepoznato kao ideologija par excellence jest marksizam, i sve što mu nalikuje – pogotovo ako ima zaleđe u državnom socijalizmu. Zbog toga Ibrahimović „instinktivno“ prepoznaje, prati i kritizira ideološki ulog u Begićevom pismu ili u onome njegovih suvremenika, ali sa svojim suvremenicima ili pak sa samim sobom to





mu znatno teže ide. Dok horizont samoupravnog socijalizma „spontano“ shvaća kao okvir i granicu jugoslavenske književne, kulturne i kritičke produkcije, vlastita teorijska polazišta ne tretira kao historijski uvjetovana. U tom smislu „pozicija recentne Bosne“ s jedne, te proklamirani postmodernistički pristup s druge strane, u Ibrahimovićevom čitanju suštinski stoje u dosluhu.

## LITERATURA

- BEGIĆ, Midhat. 2004. „Naš Muslimanski pisac i njegova raskršća“, u: *Eseji i kritike*, Sarajevo: Preporod, 84-99.
- IBRAHIMOVIĆ, Nedžad. 2001. *Čitalac na raskršću: uvod u Midhata Begića*. Tešanj: Centar za kulturu i obrazovanje.
- MACINTYRE, Alasdair. 1972. „The end of ideology and the end of the end of ideology“, u: *Against the self-images of the age. Essays on ideology and philosophy*, London: Duckworth.
- PETROVIĆ, Svetozar. 1972. „Pojam književne kritike i pojam marksističke književne kritike“, u: *Priroda kritike*, Zagreb: Liber.
- YURCHEV, Alexei. 2005. *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press.

<sup>1</sup> Priložena referenca upućuje na Prirodu kritike Svetozara Petrovića, preciznije na Petrovićevu rekapitulaciju Adornove kritike Lukácsa: kako je ovaj „sa svojom pobunom protiv staljinizma ostao u biti u granicama mišljenja koje mu je staljinizam nametnuo“. V. Petrović (1972: 297).

<sup>2</sup> Za kritički prikaz „binarne“ perspektive u izučavanju socijalizma na primjeru Sovjetskog Saveza v. Yurchev (2005).

<sup>3</sup> Teze o „kraju ideologije“ i/ili „kraju povijesti“ i inače asociraju na ono vulgarno-marksističko stajalište prema kojem će sretno razrješenje društvenog antagonizma donijeti konačno oslobođenje čovjeka od ideologije, politike, povijesti. Za kritičku analizu na ovom tragu v. MacIntyre (1971)

<sup>4</sup> Činjenicu da Begić učestalo pribjegava organicističkoj metaforici („biće Bosne“), romantičarskim kategorijama („duhovni život“), pa katkad i orijentalističkim stereotipima (npr. percepcija „Azije“ kao mračnog i rekacionarnog kontrapunkta emancipaciji Muslimana), treba, naravno, problematizirati, no ona ne dovodi u pitanje Begićevo „osnovno opredjeljenje“. V. npr. Begić (2004)

## Maja Abadžija: Kad književna kritika kolabira u skolastiku

(Rusmir Mahmutćehajić. *Preko rijeke: O pjesništvu Maka Dizdara*. Buybook, Sarajevo, 2009.)

### 1. Tumač ispod nacionalnog oreola

Činjenica je da je historija bosanskohercegovačke književnosti, koliko god kontrastne njene polazišne pozicije i finalne interpretacije bile, bolećiva u samom svom korijenu, onemoćala od bremena *bosanskosti* težeg od svih tomova *Bošnjačke književnosti u književnoj kritici*, zatvorena u sebe hermetičkom tvrdoglavošću kroz koju se alternativnim čitanjem teško može penetrirati. Okular kritike postaje neupotrebljiv pred maglovitošću jednog nesalomljivog koncepta Bosne kao 'tajanstva', kao 'tragične sudbine', kao izvornog elementa bez kojeg nije moguće ni čitati, a nedajbože interpretirati bilo koji literarni tekst nastao na njenom području. Ta 'bosanskost', *differetia specifica* književnosti ovog prostora kojoj, čini se, nijedan književnik, kritičar ili čitalac ne može umaći, pojam je u književnokritičkom smislu neuhvatljiv, neukrotiv, dakle nedefiniran, ali ipak do te mjere u kanonu (i van njega) eksploatisan da je teško bez njega uopšte percipirati književnost Bosne i Hercegovine. On se naslanja na elemente neukrotive prirode Bosne, na njenu historijsku tragiku, na nesalomljivost vjere bosanskih krstjana i poslije, bosanskih muslimana, na otrcani narativ o poli-/multi-/interkulturalnosti i kroz takve ne književno, nego politički osmišljene konstrukcije gradi monumentalno zdanje viševjekovne bosanske literarne autonomnosti.

I kada se čini, kao u slučaju studije *Preko rijeke* Rusmira Mahmutćehajića, od političnosti i historičnosti, od ukupne društvenosti deklarativno izoliranom, ta interpretacija književnog djela vene pod imelom bosanskosti koja buja na plodnom zasadu piščevog djela i talenta. Naime, Mahmutćehajićeva interpretacija 'u vidiku *philosophie perennis*' pretenduje da bude ključ za drugačije, kreativno čitanje usko shvaćenog pjesničkog opusa Maka Dizdara (predvidivo svedenog na zbirku *Kameni spavač* sa združenom pjesmom *Modra rijeka* koja je percipirana kao njegov integralni dio). Njegova selektivnost ni na koji način ne iznenađuje, jer je upravo ovakav izbor iz djela spomenutog pjesnika najpogodniji za projiciranje Mahmutćehajićevih ideja – 'tajanstvo Bosne', kako ga autor vidi, najbolje je izraženo u srednjovjekovnoj herezi bosanskih krstjana koju u svojoj zbirci *Kameni spavač* Mak Dizdar istražuje i estetizira na način modernog pjesništva. Uistinu, Mahmutćehajić je, bez obzira na hinjenu apolitičnost svoje interpretacije – ili upravo zahvaljujući njoj – legitimni nasljednik onih književnokritičkih strujanja okupljenih oko stožernog bosanskog elementa, i u tom smislu, nastavljajući mukotrpnih napora u uvezivanju bosanskog naslijeđa sa bosanskim modernitetom, samoprolašeni čuvar krhkog kontinuiteta bosanske kulturne autonomnosti sve do začinjanja njene srednjovjekovne državnosti unatrag do 12. vijeka. I kada najžešće bljuje po ideologiji, Mahmutćehajić joj se deklarativno priklanja u svojoj naivnosti da su njegovi stavovi nadideološki; no ipak, mora se odati priznanje kameleonskoj sposobnosti mimikrije njegovog teksta kada su tendencije u pitanju – tek na nekoliko mjesta njegova apostolska posvećenost na oltaru *philosophie perennis* popušta, i to kada svome pristupu daje značaj jedinog ispravnog, nakon desetljeća neadekvatne percepcije *Spavača*.<sup>1</sup> Dakako, riječ je o iznimnom otporu prema onim interpretacijama koje je dala komunistička epoha, o recentnoj navadi kritičara da svojim nacionalnim oreolom rastjeraju ideološki mrak koji je 'nedopustivo' ujedinjavao južnoslovenske književnosti u

jedan cjelovit književnohistorijski prostor. Mahmutćehajić odlazi i dalje u svom pseudoavangardističkom otporu, optužujući cijela dva stoljeća nauke za srednjovjekovno mračnjaštvo u pogledu onog što naziva 'cjelovitim znanjem o tradicijskoj intelektualnosti', nigdje zapravo ne precizirajući kakvo je to znanje zatomljeno ispod 'komunističkih obećanja' – da li je to historijsko znanje o Crkvi Bosanskoj i vjeri bosanskih krstjana, po njegovom mišljenju, posjednika eternalne istine philosophie perennis, alternativno čitanje stihova Maka Dizdara, ili pak nešto treće. Očigledno mu je bitnije demonizirati komunistička ideologijska čitanja, istovremeno ozbiljno podcijeniti čitaoce i njihove perceptivne mogućnosti, pritom svakako osvojiti svetački oreol nacionalnog književnog Tumača, nego ponuditi čvrst i jasan, književnokritički osnov vlastitoj interpretaciji.

Stoga *Preko rijeke* postaje nešto više, ili manje od književne kritike, postaje izvanredno manipulativan, skolastički intoniran labirint koji na pojedinim mjestima potpuno gubi vezu sa književnošću samom, transformirajući početnu interpretativnu potku u mukotrpan, dugotrajan i istrajno obrazlaganje osnovnih pojmova perinijalne filozofije, što se da zaključiti i bez dubljeg ulazanja u njezin filozofski sistem (ukoliko takvo što postoji), jer se interpretacija konkretnog teksta, pa i onog paklenog, komunističkog konteksta, svodi na uvod i nekoliko rečenica u cijeloj knjizi. Tako i oštrica tradicijske kritike modernosti, kojom se Mahmutćehajićeva polazišna teoretska pozicija odlikuje tek trenutak prije nego što pređe u dogmu, otupljuje tu govankom nad pogrešnim čitanjima i zavođenjem čitalaca, istovremeno se udaljujući miljama od književne kritike prema književnokritičkom šarlatanstvu.

## 2. Ništavnost poezije i obdžinjenost pjesnika

Mahmutćehajić za osnovni cilj svoje knjige postavlja sljedeće: „U oba dijela knjige razmatra-nja su u vidiku perinijalne filozofije jer je u slučaju Dizdareve pjesničke objave u *Kamenom spavaču* moguće ukazati na skladnu uzajamnost vjesničke mudrosti i pjesničkog otkrovenja, što je i bio cilj mog tumačenja. Kao bitan izvor i sadržaj perinijalne mudrosti, vjesništvo je iznad pjesništva. Tamo gdje postoji vjesničko naslijeđe postoji i pjesništvo. Gotovo sve oblike i sredstva pjesništva moguće je prepoznati u vjesničkom govoru. Pjesništvo je najčešće suprotstavljeno vjesništvu, pa se pokazuje kao njegovo izobličavanje ili poricanje. Ponekad je, kao što ću pokazati na primjeru tumačenja *Kamenog spavača*, pjesništvo neodvojivo od vjesništva i mudrosti kao svoje srijede.“ (7)

Ovime on legitimizira svoj napor u okviru primjene načela philosophie perennis na poeziju Maka Dizdara, još i više: rasvjetljavanje Dizdareve 'pjesničke misije' u okviru početne dihotomije između pjesništva i vjesništva. Iz navedenog citata se nesumnjivo vidi čemu u ovoj dihotomiji Mahmutćehajić daje prvenstvo – kako kaže u *Dodatku: vjesništvo je vazda na višoj razini, pa je tako mjera i presuda pjesništvu*. (189) Na ovoj ranoj tački se prelama čitaočevo strpljenje, odnosno kritičarevo percipiranje knjige kao poštovanja vrijednog intelektualnog napora. Kako prići knjizi koja potpuno oduzima pjesničku autonomiju čovjeku nadređujući joj religijsku instituciju vjesništva, gdje se ova dva 'fenomena' međusobno preispituju i suprotstavljaju, ali u korist onog religijskog iskustva božije objave, neuprljane ičime što bi se moglo označiti kao volja. Štaviše, kako kritički suditi o pseudoknjiževnokritičkoj studiji koja se nigdje ne odriče svog interpretativnog potencijala, ali zato odriče poeziji ono čime se ona razlikuje od bilo koje druge intelektualne djelatnosti čovjeka? Ovakav pristup pjesniku posve odriče autonomno stvaranje u jeziku, njegovo poznavanje metrike i forme, njegovo istraživanje u polju teme, njegovu intelektualnu spremnost da se uhvati u koštac sa pitanjima ljudske egzistencije. Pjesnik je samo medij za objavu neuhvatljive perinijalne istine u obliku vizije koja u Dizdarevom slučaju, uzima oblike i motive bosanske krstjanske vjere.

Logika, ili njeno odsustvo, Mahmutćehajićevog pseudofilozofskog poduhvata dovodi do zaključka da čitanje književnosti kao književnosti, dakle sredstvima i metodima književne kritike i teorije, nije poželjno, jer udaljava od istina kojima nas uče religijske dogme i



## BOSNIACA

objave. Njegov bi se ustroj i cjelokupna forma, čak i sadržaj, morali pripisati odabiru nadnadravnog bića<sup>2</sup> ili slučajnom proplamsaju drevnog znanja, stišavanog stoljećima, što oduzima mogućnost da se takvom jednom djelu prilazi sa konvencionalnih pozicija književne kritike. Svakako, postoji još i mogućnost da se ovakvo interpretativno čudovište potpuno ignorira, no u tom slučaju se propušta prilika da se ukaže na opasnosti koje u njemu vrebaju. Uistinu, da li za autora koji ozbiljno razmatra podložnost pjesnika natprirodnim bićima ima mjesta u domenu književne kritike – ukoliko ne računamo, svakako, njegovu fascinantnu podložnost satiričkom komentaru. Nema, ali njegov ugled i čitanost mogu doprinijeti širenju ovih kancerogenih ideja, kroz koje se plasiraju dobro znani koncepti poput osobene duhovnosti Bosne, demonizacije komunističkih vrijednosti i sličnih. Stoga je teško gledati na ovaj književnokritički incident drugačije nego na smijuriju, nedostojan konglomerat skolastičke hermetičnosti, newageovskog uvijek-prividnog eskapizma i potpunog pomračenja znanstvenokritičkog razuma.

Ovome stavu, koji bi se možda mogao ocijeniti kao *a priori* negativno nastrojen, dodajmo još i kuriozitet Mahmutćehajićeveg preispitivanja ličnosti Maka Dizdara, koji bi negativnu ocjenu lako mogao potvrditi, a čijem iskušenju, valja priznati, autor popušta tek na nekoliko mjesta. „U gotovo svakom prikazu života Mehmeda Alije Dizdara, on je, zajedno s većinom svojih drugova, uključen u tokove društvenog preuređivanja koji će, prema tvrdnjama „avangarde radničke klase“, nužno dovesti, preko revolucionarnih promjena, do „besklasnog društva“ i „zemaljskog raja“ (navodnici autorovi). U njegovom privatnom i javnom životu nije, čini se, vidljivo ništa od tradicijskog naslijeđa. Nije poštovao zakon o dopuštenom i zabranjenom jelu i piću, niti zagovarao ustegnutost pred nasladnim izazovima. Ali njegov Kameni spavač je, možda, najodlučnije govorenje, mišljenje i pjevanje koje stoji upravo nasuprot moderne slike svijeta.“ (15) Čini se da je autor imao osebjan uvid u ljubavni život i jelovnik Dizdara, no ipak je dobrodušnošću (da li dobrog Bošnjana ili bestjelesne suštine savršenog čovjeka) odlučio da mu oprostí to zbog, kako je on vidi, zbirke koja prkosi modernoj slici svijeta. Kao groteskna šala djeluje ovaj uvod u tako ozbiljnu shvaćenu studiju – gaf nedostojan priučenog pozitiviste sa srednjoškolskim obrazovanjem iz književnosti, što možda djelimično odaje i autorovu teoretsku poziciju. No pozitivista bi se postidio i triput pljunuo pred Mahmutćehajićevom ‘analizom’ imena pjesnika kojeg, pažljivi čitalac će primjetiti, u gorespomenutom citatu, a i drugdje u knjizi, izbjegava nazvati nadimkom Mak po kojem daleko poznatiji nego po imenu: „Čitatelji Dizdara uglavnom ne znaju po imenima koje su mu dali njegov otac Muharem i majka Nezira, rođena Babović (sic!). Oni ga znaju po njegovom književnom imenu Mak – tajnom nadimku koji je koristio kao član antifašističkog pokreta tokom Drugog svjetskog rata.“, da bi potom u zagradi, tek uzgred, naveo: „Makova sestra i majka Refika ubijene su 1945. godine u logoru Jasenovac. Tako su nacisti kaznili nedostupnog Maka.“ (14) Nije li barem degutatno ovo žongliranje pjesnikovom porodičnom tragedijom u cilju ideološke likvidacije komunizma kao njegovog, mladalačkog opredjeljenja? Suvišno je i govoriti kako malo veze ova konstatacija ima sa samim djelom pjesnika, baš kao ni opsežna izlaganja o njegovim imenima, koja su, dakako, od velikog značaja u islamskom učenju (imena Mehmed i Ali(ja), te ime pjesnikovog oca Muharem), u smislu ‘oblikovanja znakovnog okvira njegovog pjesništva’ (29). Neko neupućen bi mogao pomisliti da se autor razmeće svojim poznavanjem etimologije, no nije tako – zastrašujuće kako zvuči, autor zaista izlaže pjesnikovu ‘misiju’ kroz sudbine ličnosti iz vjerskih knjiga, vjerujući duboko da je to moglo oblikovati njegovo pjesništvo.

### 3. Sanja li Spavač Mahmutćehajićeve snove?

Preostala poglavlja koja se bave analizom *Kamenog spavača* su podijeljena na motive, manje ili više učitanе, iz iste zbirke, pa tako imamo poglavlja u kojima su naznačene motivske preokupacije (*Putovi, Zemlja, Nebo*), ali i ona koja malo više od ostalih obiluju perinijalnim razma-



tranjima bez puno veze sa samim tekstom (*Hvaljeni, Suđenje, Nedovršenost*). Štaviše, generalna ocjena cjelokupne analize mogla bi se svesti na jedno zapažanje – da su stihovi Maka Dizdara manje uzrok, a više asocijacija, inspiracija ili čak samo ilustracija onoga što bi, na ovaj ili onaj način, moglo stajati samostalno. Tekstualna analiza je, čini se, svakako drugostepeni zahtjev autorovoj perinjalnoj svezaokupljenosti, jer začaranoj šumi njegovoga teksta nema mjesta istovremeno i za bezbrojne evokacije ili navođenja citata iz svetih knjiga, sa primjetnom dominacijom Kur'ana, za ekslamatorske zaključke ponovljene onoliko puta koliko je potrebno da se nauče napamet, za višepasusna razglabanja koja nemaju drugu vezu sa tekstom pjesama osim asocijacije... Također, rijetko se gdje, osim naravno, u slučaju *Modre rijeke*, kojom se bavi drugi dio knjige, Mahmutćehajić upušta u analizu cjelovite pjesme, jer to bi miniralo njegov ustaljeni tekstualni slijed koji bi se mogao svesti na formulu: tako je i tako, a to vidimo u sljedećim stihovima. Kada više nema načina da umakne analizi samih stihova, što nikada ne silazi u samo semantičko polje pojedinih riječi i njihove veze sa drugim riječima, Mahmutćehajić iznosi opća mjesta maltene bilo kojeg pjesnika koji je ikada pisao ili pak maglovitim, neuhvatljivim analogijama sa početnim velikim slovom sugerira značenja u okviru perinjalne filozofije.

Valja navesti nekoliko ilustrativnih primjera za ovaj neviđeni kritički metod.

*„Svijest o Knjizi kao svjetlosti i slavi Utješitelja okreće krstjane „velikoj vojni“ u sebi, kako bi na taj način bile okončane sve vojne u svijetu (...) Okrećući se prema toj pozornici jastva, Spavač svjedoči pred onim čovjekom koji je u tminama svog pristajanja uz privid jave: Jer najmanje znaš da u svom žiču/Najteža rvanja su/I ratovi pravi/U samome/Biću. (Putovi)*

*Tako, svoj grad i svoju kuću kao znakove jastva usmjerenog Miru krstjani/miritelji posvećuju osvešćenju onog što je za jastvo najpresudnije, ali i najmanje znano, kako Spavač kaže: Za sve vojnike u velikoj vojni/Što vojuje se/Protiv/Vojne (Hiža u Milama)“ (23)*

Prethodno se navodi obred pomazanja Knjigom koji je sačuvan među bosanskim muslimanima kao eho krstjanskog vjerovanja da je krštenje knjigom jedino ispravno naspram krštenju vodom čiji su simboličkoritualni značaj odbijali. Međutim, teško ćemo i na idejnom, a kamoli na tekstualnom planu povezati isto sa stihovima iz pjesme koja se u originalu naziva *Putevi* (a ne senahidhalilovićevski: *Putovi*), jer iako zaista govore o supremaciji materijalnog nad duhovnim u svijesti onog neuhvatljivog 'ti' kojem se lirski subjekt obraća, bez analitičkog natezanja u njima ne možemo naći neku apstraktnu svijest o Knjizi. Tačnije, u pasusu nema konkretne argumentacije da je upravo navedena strofa navedene pjesme potvrda određenog krstjanskog obreda i vjerovanja, jer su stihovi tek ilustracija onog što bi Mahmutćehajić volio pročitati u pjesmi. Sve je udruženo sa plastičnim opisom običaja prilikom udaje djevojaka u muslimanskim kućama, prevrtanja ibrika nogom i polaganja Kur'ana na glavu u disparantnu trijadu od krstjanskog vjerovanja, muslimanskog običaja koja možda i jeste njegov eho, i namsumice odabranim stihovima koji, eto, prkose materijalnom. U Mahmutćehajićevom književnokritičkom metodu možda ima mjesta i za kvantnu superpoziciju kojom se udaljene stvari mogu koherentno povezati, no to nije način čitanja književnih djela, nego interpretativna aljkavost, ili manipulacija.

Dalje, nastavak *Puteva*, on analizira ovako: *„Svako „ja“ određuje njegovo „ti“. Nema načina da ono utekne od tog „ti“, osim u svoju otvorenost, u nestvorenu i nestvorljivu srijedu koja sve obuhvaća, koja je jedini izlaz iz ograničenosti u beskonačnost i vječnost. Zato Spavač poručuje soome neprijatelju: (Shvatam te:/Čovjek si u jednom prostoru i vremenu/Što živi tek sada i ovdje/I ne zna za bezgranični/Prostor vremena/U kojem se nalazim/Prisutan/Od dalekog jučer/Do dalekog sutra/Misleći/O tebi/Ali to nije sve). Gdje je život, tamo je i svijest. A gdje je svijest, tamo je znanje kao odnos svjesnog koji saznaje i onog što saznaje. Taj odnos saznavatelj-saznavano dodjeljuje predmetu saznanja položaj izvora. Najveći dio onog što čovjek zna dolazi mu iz vanjskih izvora preko učenja i primanja. Kada su ti vanjski izvori znanja uzeti kao najvažniji, čovjekovo jastvo je potčinjeno pojavama koje uglavnom nisu njegove. (...) Sve što je u svjetovima, svi putovi i zakoni, svi vjesnici i carevi, mogu na to ili podsjećati ili vojevati protiv te neosvojive torđave ljudskosti. Nikada čovjek nije bez mogućnosti*



## BOSNIACA

*da otkrije i ozbilji svoje jastvo u toj srijedi. A to znači da je u čovjeku vazda njegov savršeni početak, pa tako i savršeni povratak. Ni jedno vanjsko prijateljstvo ili neprijateljstvo ne može biti presudnije od tog ozbiljena u srijedi jastva. Zato „ja“ pred svakim neprijateljem može reći: „Ti ne znaš dakle da zlo si moje najmanje/između mnogih/Mojih/Velikih/Zala/Ti ne znaš s kim/Imaš posla/Ti ne znaš ništa o mojoj mapi putova/Ti ne znaš da put od tebe do mene/Nije isto što i put/Od mene/Do tebe.“ (25)*

Nije li bilo moguće isto ovo reći uzimajući u obzir moguće religijsko određenje lirskog subjekta kao bosanskog krstjanina, onog čiji je svjetonazor konstantno ugrožavan od strane religijskih centara moći, ali i kao univerzalnog čovjeka i njegovog duhovnog kontinuuma kojem prijeti bilo koje ideološko jednoulje, kao što je, primjerice, pozicija pjesnika duhovnosti u komunizmu? Uistinu čudno da gorljivi antikomunist Mahmutćehajić daje prednost apstraktnom blebetanju sa okazionalnim velikim slovima pred skoro pa prozirnom porukom Puteva. Ili možda i ne, jer mu upravi Putevi omogućavaju da izloži svoju perinijalnu gnoseologiju čija su ovi stihovi više nego pogodna potvrda. Obrnuti slijed koji bi ovakve ideje potvrdio kao tumačenje stihova, moguć je, ali njegova opštost i predvidivost padaju na testu kreativnog čitanja, ne samo zbog odsustva razložnih argumenata, nego i zbog toga da ne nude baš ništa više nego bilo koja nasumično izabrana interpretacija u nekoj gimnazijskoj čitanci.

Jedna strofa iz iste pjesme pojavljuje se i u poglavlju naziva *Ja i Ti*: „*Na početku svog govora Spavač se suprotstavlja znanju i činjenju drugih koji su s čvrstim stanovištem. Spavač svjedoči da je njegovo znanje malo i da je on na putu iz dvojine prema Jednosti u kojoj su saznavatelj i Saznavani jedno. To znači da on govori s puta na kojem Mir može biti nađen jedino u svjedočenju da nema jastva do Jastva. Govoreći s tog puta uzlaženja Spavač je prosjak: nijedna njegova poniznost nije dovoljna pred Jednošću u kojoj hoće svoje ozbiljenje. A drugi mu nudi i nameće svoje znanje kao sigurno, iako mu je oslonac posve nesiguran i uvjetan. Tome on kaže: Ti si nakanio da mene nema i pod svaku cijenu/Ideš prema meni i u jurišu/Smijući se i plaćući/Pred sobom/Sve čistiš/I ništiš.“ (81)*

Ovdje vidimo koliko je zapravo Dizdareva poezija pogodna kao medij za transponiranje Mahmutćehajićevih ideja koje se u ovakvom tumačenju, bez ulaženja u njihovo filozofsko i ontološko/gnoseološko utemeljenje, ukazuju kao manipulacija. Onaj 'drugi' koji nudi svoje znanje čiji je 'oslonac posve nesiguran i uvjetan' se uistinu može čitati kao viđenje materijalističke filozofije koja prožima komunistički poredak kao poredak u kojem se kreće lirski subjekat, pa makar to viđenje bilo radikalizovano i opovrgavateljsko kao što je Mahmutćehajić sam natuknuo u uvodu svoje studije, a u objektivnom korelatu bosanskog srednjovjekovlja svakako i kao ideologija katoličkih i pravoslavnih centara moći koje razapinju šizmatički krstjanski nauk. Međutim, čitanje na univerzalnou nivou istovremeno je veoma lako stilski i leksikološki uobličiti u perinijalno obojenu interpretaciju, kao što autor i čini, praveći nekoliko relativno prozirnih ustupaka pri uklapanju Dizdarevih stihova u svoju doktrinu: ponajprije, tvrdi da su 'drugi' oni koji Spavaču nude čvrsto stanovište nasuprot njemu koji priznaje ništavnost vlastitog znanja, a odmah u idućoj rečenici, istina, stilistički preoblikovanoj, parafrazira, redom riječi i rasporedom leksičkih jedinica, islamsko svjedočenje vjere, *Šehadet*, koji u perinijalnoj inkarnaciji predstavlja ultimativni cilj Spavača, što bismo teško mogli kvalificirati kao suprotnost 'čvrstom stanovištu'. Iako je već rečeno, treba svakako napomenuti još jednom odsustvo direktne tekstološke analize, koja bi u ovom stihu teško mogla ignorirati odabir, primjerice, glagola (čistiti i ništiti), pjesnički vješto usklađenim sa cjelokupnim tonom strofe, a i adekvatnim tumačenjem koje bi se povezalo sa kontekstom učestalih krstaških pohoda na tadašnju Bosnu, gnijezdo krstjanske šizme.

Primjera bi se moglo navesti još mnogo, što je zbog ograničenog prostora i opšte čitljivosti neprepoporučljivo, ali se svi odreda mogu na isti način sagledati kao puko uklapanje Dizdarevog poetskog postupka estetiziranja bosanskog srednjovjekovlja u islamsko-perinijalnu Mahmutćehajićevu doktrinu, bez većeg interpretativnog rezultata u polju književne kritike. Međutim, rezultati u pogledu učvršćivanja ideoloških pretpostavki kojima je omeđen prostor



Bosne su jasni, bilo u dijagnoze da je nauk bosanskih krstjana daleki eho stoljetne bosanskosti ili pak širi aspekt njihovog uvezivanja sa perinijalnim zbirom monoteizama, ponajprije svakako islamskog, u viševjekovni bosanski duhovni i kulturni kontinuum. A zamke ideologizacije svakako oduzimaju vrijednost Kamenom spavaču kao povijesno-poetskoj studiji, da ne govorimo o zanemarivanju njenih izuzetnih formalnih dostignuća, koja su, kako zaključuje Mahmutćehajić, samo smetnja na poslaničkoj misiji pjesništva.

#### 4. Presipanje Modre rijeke iz šupljeg u prazno

Za razliku od prvog dijela, gdje su fragmentirani Dizdarevi stihovi samo odlomci ogleдалa za *a priori* osmišljenu ezoterijsku doktrinu, drugi dio studije bavi se cjelovitom pjesmom, glasovitom *Modrom rijekom*, koja je shvaćena kao svojevrsna ilustracija uzdizanja na putu prema mahmutćehajićevskom jedinstvu stvoritelja i stvorenog. Iako je možda postojala prvobitna namjera da se interpretacija zasnue na cjelovitoj pjesmi, autor u njoj očigledno nije istrajavao, jer bi morao uzeti u obzir analizu objedinjujućeg motiva rijeke te potom i njegovo simboličko obremenjenje, što bi mu moralo pasti izuzetno teško, s obzirom na ustanovljeni način tumačenja simbola kao vankulturalnog, vankontekstualnog, te njegovo puko preuzimanje u vlastiti tekst bez objašnjavanja. Dizdareva mitska rijeka, u čijem šumu možemo oslušnuti kako Stiks, Letu i Aheront iz grčkih legendi, tako i druge rijeke drugih mitologija kojima su omeđena prostranstava podzemnog svijeta, u Mahmutćehajićevoj percepciji teče isključivo iz islamskog ili eventualno šireg monoteističkog izvora. Naslov i njegova strateški važna pozicija, za Mahmutćehajića je problem pukog (lijepog) imenovanja, jer: *Prema pjesniku, Modra rijeka je prikladno ime za to počelo. To je ime koje bi trebalo biti u skladu s nalogom: „Zovite Bog ili Milosni, kako god Ga zvali, njegova su imena najljepša.“* (113)

Proslov počinje lucidnim razmatranjima o jeziku, prije svega bosanskom, pa kao priučeni lingvista on kaže: *Ako se razmotre pisani tragovi bosanskog jezika od njihovoga prvoga sačuvanog javljanja, čini se da su davni sudionici razgovora u njemu bili bliži Počelu od njegovih sadašnjih nasljednika. To je ustvrdljivo uvidima u zapise od Povelje bana Kulina preko bosanskih evanđelja, pa do usmenoga pjesništva zapisanog u devetnaestom i dvadesetom stoljeću. A pripadanje narodu ne sprečava nikog da, i pored preovlađujućih pitanja i odgovora o sursi svijeta i čovjeka, bude blizak Počelu.* (107) Na čemu priučeni lingvista Mahmutćehajić temelji svoje zaključke o bosanskom jeziku, vjerovatno ne zna nijedan autor njegove gramatike osim možda hobi-pjesnika Dževada Jahića koji sličnu jezičku intuiciju pokazuje u svojim lirskim prozama... Mahmutćehajićevo 'čini se' i 'ustvrdljivo' su miljama daleko od nekog koherentnog stava koji nalazi neke konkretne obrise zajedničke duhovnosti tako različitih tekstova, od duboko funkcionalne administrativne forme kao što je povelja, preko prepisa religijskih tekstova u kojima, zaista, možemo pronaći apokrife, no nikada one perinijalne, i srećom, zahvaljujući uglavnom ustavnom pismu, nikada nasumično kapitalizovane, do usmene narodne poezije. Možda u nekoj od njegovih idućih knjiga posvjedočimo i perinijalnu mudrost iz neke o pjesama o Aliji Đerzelezu (ali sasvim sigurno ne iz neke o Marku Kraljeviću), kao što smo u baladi o Hasanaginici<sup>3</sup>, no pozabavimo se sada Modrom rijekom, koja je prema autoru nastavljatelj iste tradicije.

Iznaseni stavovi o opoziciji pjesništva i vjesništva, još jednom ponovljeni, razrješavaju problem njihovog distingviranja od njihovih lažnih oblika, se otkriva kao osnovni kriterij pri evaluaciji kvaliteta nekog pjesničkog djela. Stoga ne čudi što je ovakav stav, posve stran književnosti, ilustriran dobro znanim kur'anskim citatom i pripadajućim hadisom koji govore o stavu islama prema pjesništvu, pa onda opravdan drugim koji govori o ljudima, pa tako i pjesnicima, koji su se povinovanjem islamskim principima oslobodili od kur'anske anateme. Pošto njegovoj evaluaciji formalni kriterij ništa ne znači<sup>4</sup>, Mahmutćehajić se predaje islamskoj numerologiji da popuni prazan prostor u tom aspektu analize: *„Pjesma ima dvadeset i sedam redaka. Uzme li se u obzir da broj tri odgovara nebu, te da je cijelo kazivanje iz vidika*



## BOSNIACA

čovjeka kojem u svetom nauku o brojevima odgovara četiri, znakovit je i poredak pjesme u dvadeset sedam redaka – tri puta tri puta tri.“ (112) Tri je također broj prepoznatljiv u brojnim svjetskim mitologijama, no to nas također ne dovodi ni do kakvog upotrebljivog zaključka; brojenje brojeva neba u pjesmi je besmislena rabota, koja može sugerirati perinijalne vrijednosti u pjesmi samo onima koji ne mogu vidjeti dalje od mistifikacije. Dalje: „Svi su reci s osam slogova izuzet četiri koji ih imaju po devet – devetnaestog, dvadeset petog, dvadeset šestog i dvadeset sedmog.“ (112) Ove nepravilnosti, iako krše simetrični raspored 'broja neba' u pjesmi, neće pokolebati Mahmutćehajića da nastavi dalje: „Pjesma je razdijeljena u tri dijela. Prvome od dvanaest dvojnina odgovara broj mjeseci u godini ili šest prostornih mjera sa njihovim izlaženjima iz središta i vraćanjem u njeg. Taj dio od dvanaest dvojnina odvojen je jednim retkom od trećega dijela ili završne dvojnine. Njegovo je značenje pregradno.“ (112) Simptomatično za Mahmutćehajića da pronalazi ovakve mistične alternative za metrički raspored 'dvojnina' (za koje inače postoji uvriježeni književno-teoretski termin distih, kao i stih umjesto 'redak', što je možda suviše znanstveno za autora koji se zgražava na spomen 'mjerljivog svijeta') a još je nevjerovatniji ovaj osebujni SI sistem za prostorne mjere, čiji smisao je teško uhvatljiv u kontekstu bilo metričke, bilo sadržajne organizacije pjesme, koja se objašnjava dalje ovako: „Nakon što je kazivanje prošlo kroz dvanaest mjeseci ili svih dvanaest izlaženja i vraćanja, dospjelo je i do te pregrade. Ona je na kraju pređenoga puta i na početku više razine volje govorećeg 'mi' njezinog spavača u dubokome snu, ili, bolje reći, u kamenome snu.“ (112)

Nije ni ritam pjesme ostao uskraćen za osebujnu mahmutćehajićevsku mistifikaciju: „Od početka do kraja pjesnički govor prolazi u ritmu dva i dva, dva i dva. U tome ritmu smjenjuju se govori i umuknuća, koji odjekuju u javljajućim i nestajućim rimama. Nije teško u tome ritmu prepoznati koraćanje putnika od ruba prema središtu ili od uvjetnosti prema punini. Pri tome koraćanju putem traženja i srce se javlja kucanjem – stezanjem i širenjem.“ (113) Iako započinje dobro, smještajući izmjenjivanje ritma u semantičko polje, Mahmutćehajić očigledno zastranjuje u vlastito poetiziranje, i to poprilično slabašno, jer njegovo 'koraćanje putnika' teško da može imati ritam dva i dva, baš kao što je i nevjerovatno da pjesnik Dizdarevog kalibra može modelirati stihovni ritam prema kretnjama miokarda kao da je šansonijer. „Svaki korak uvodi u dublji san i oslobađa Spavača od pličine koja ostaje iza njega. Ritam obznanjuje dvojinu davateljskog i primateljskog, bliskog i dalekog, te sličnog i drukčijeg. Njime je svijet dvojnina okretan ne-dvojnini kao svome počelu.“ (113) Dotakavši hipnotičnost ritma izmjenjivanja različitih semantičkih jedinica kao potentnu pjesničku strategiju, Mahmutćehajić se opet radije okreće perinijalnom imaginiranju opozicija koje se kroz pjesmu prevazilaze; on iznevjerava svoju intuitivnu percepciju ritma pjesme koju ne uspijeva, ili ne želi izraziti terminologijom književne teorije i vraće se ustanovljenim apstrakcijama koje uvode u agonalno čerećenje jedne od najboljih pjesama nastalih na južnoslavenskom području.

Tumačeći prvi distih pjesme (*Nikto ne zna gdje je ona/Malo znamo al je znano*) Mahmutćehajić tek konstatuje očigledno usmjerenje stihova ka čovjekovom neznanju o onome što ga čeka nakon iskustva smrti, osim onog minornog znanja koje pružaju svete knjige, no kao što je već primjećeno, u njegovom tekstu jedna konstatacija obično preuzima oblik poglavlja sa višepasusnim obrazlaganjima i potkrepama u vidu citata, što je ne samo zamorna nego i kontraproduktivna strategija. Bolje rezultate bi dala tekstualna analiza, svojevrsni *close reading* sa posebnom pažnjom na neobičnom izboru leksema, kao što je arhaično obliko 'nikto', te glagolski pridjev 'znano', no čini se da relativno prozirni sadržaj stihova više plijeni autorovu pažnju, dakako, zbog mogućnosti učitavanja ideja perinijalne filozofije, jer, čini se da opštost znanja i neznanja o čovjekovom iskustvu smrti i spoznaji onostranog očigledno nije dovoljno univerzalna za Mahmutćehajića: „Nikto ne zna gdje je Ona? A zna li Ona za sve nas? Ako zna, onda se to da „nikto ne zna“ može promijeniti preko Njezinog davanja i ljudskog primanja.“ (117) Ovdje je vidljivo kako autor ne uspijeva percipirati egzistencijalnu zebnju iza ovih stihova, nego se radije prema njima postavlja kao neka vrsta spiritualnog vodiča, što je irelevantno





za interpretaciju, koja bi morala prije svega uzimati u obzir pjesnički medij, jezik, a naročito u ovoj pjesmi, koja je „mišljenje u parovima koji su dovedeni u mnogostruke unakrsne smisaone odnose.<sup>5</sup> Distih: *Iza gore iza dola/Iza sedam iza osam*, Mahmutćehajić ne propušta da protumači u duhu islamske numerologije koja dijeli opće mitsko mjesto 'sedam nebesa', dok metafore 'gore' i 'dola' ne objašnjava nego ih i sam koristi, dodatno ih obremenjujući islamskim značenjima, udaljavajući se pritom miljama od njihove funkcije u pjesmi. Ovaj postupak preuzimanja Dizdareve metafore prenesen je i u distih-poglavlje „*I još dalje i još luđe, preko gorkih preko mornih*“, kao u sljedećim primjerima: „*Taj je povratak uzlažene, pa je zato i dalji i gori od slaženja. U njemu čovjek mora iskušati prelaženja „preko gorkih preko mornih.“*“ (124) Ili: „*Puno znanje ima samo Jestina. Zato je jastvo u svakome svom stanju zapućeno još daljem i još gorem, preko gorkih preko mornih.*“ (125) Uistinu, stihovi Modre rijeke prošli su isti tretman kao i oni iz Kamenog spavača, postavši ništa drugo nego sklopke u smišljenom tekstu s kojim stoje u nedopustivo olabavljenoj vezi. 'Glog' i 'drača' iz idućeg distiha, te 'žega' i 'stega', poimani su doslovno, kao floralne i atmosferske pojave, tako da ponovno ne možemo govoriti o čitanju – jedino 'inovativno' jeste njihovo povezivanje sa biblijskim mitom i lokusom Doline plača, gdje predstavljaju puki dekor: „*Gorčina svijeta nakon provale granice i čovjekova pada u najdublje predele svoga jastva nije uništila slatki okus Vrta. Na dnu Doline plača, u jastvu koje na zlo navodi, ostao je tračak Uma ili kvrčica zapisa Pera. U toj pustinji obrasloj glogom i dračom, te tamariskom, u toj dioljini nad kojom hara žega i posvuda dostiže stega, javljaju se rijetki lotosi da bi u toj surovosti napomenuli o sedmome nebu na kojem je Lotos granice...*“ (129) Jedino mjesto gdje se simbolika ovih semantičkih jedinica uzima u obzir, ne prevazilazi, u najvažnijem, okviru intepretacije u vidiku konvencionalne biblijske simbolike prepreke pred duhom: „*I glog i drača, i žega i stega pokazuju se kao nasilje nad jastvom, što je njegovo utjecanje Jastvu ili oslobođenje od gnjeva.*“ (131) *Islamska numerologija obuhvata, u rastezljivoj imaginaciji Mahmutćehajića, i stih 'preko devet preko deset': „Kada čovjek ponavlja Božije ime Jedini, čemu odgovara broj devetnaest – „iza devet iza deset“, i tada su Ime i Imenovani i razlučeni i ujedinjeni.*“ (132) Ne samo da ne uspijeva povezati smisao ovog stiha sa prethodnim „iza sedam iza osam“ kao potpunu dekonstrukciju brojivosti u iskustvu Modre rijeke, nego se radije priklanja islamskom uvriježenom mistifikaciji pred relativno očiglednim smislom. Njegovo razumijevanje sumnje i slutnje iz navedenog distiha jednako je konvencionalno: „*Sumnja i slutnja su u svakome čovjekovu stanju: sumnja – jer nijedno njegovo znanje nije potpuno, slutnja – jer mu svako stanje kazuje o onome što će doći iza svake pojedinačnosti i sveg postojanja, Onog prema Kojem vodi Sveti Duh.*“ (133) „*Ako je devet ukupnost nebesa, onda su ona pređena time „iza deset“. O svemu tome čovjek govori preko slutnje i preko sumnje. Kada je razlika svladana, govor nije moguć. Tada Jastvo zna Sebe. Ujedinjenje je postignuto. I slutnja i sumnja su iščezle.*“ (136)

Interesantno da Mahmutćehajić uključuje u analizu i stihove „*Tamo dolje ispod zemlje/ I ona-mo iznad neba*“ koje je pjesnik kasnije izbacio, vjerovatno vođen idejom da njihov sintaksički i semantički ustroj isuviše odudara od ustroja preostalih distiha. Pošto smo se uvjerali da je Mahmutćehajić slijep za formalno ustrojstvo pjesme, ne čudi što je odlučio da ih uključi u svoju analizu – razlog je njihov učitavanju podatan sadržaj, skladan sa njegovim nekoliko puta ponovljenim idejama o čovjekovom padu i uzdizanju. Ali, autor neprestano ponavlja jednu te istu grešku zaboravljajući transcendentalnu usmjerenost cijele pjesme, kačeci se udice konvencionalne simbolike celestijalnih motiva, ne uspijevajući da u njima vidi očuđenost jednim novim smislom koji im je pjesnik udahnuo. Izjednačavanje funkcija parova semantičkih jedinica na djelu je i kod analize distiha „*I još dublje i još jače/Iza šutnje iza tmače*“, gdje 'tmača' i 'šutnja' predstavljaju za Mahmutćehajića jedno te isto, kao da su u pitanju posve zamjenjive riječi: „*U očaju svoje nemogućnosti da uzađe u nebo (čovjek) vraćat će se svome lutanju zemaljskom površi. A kada ni tu ne nađe ništa čime bi zadovoljio svoju potrebu da se smiri, okretat će se svemu što je iza površi i tvrdoće, svemu što je iza šutnje i tmače.*“ (142) Prema Mahmutćehajićevom interpretativnom receptu svaka poezija sa nasumično razbacanim celestijalnim i naturalnim motivima,



## BOSNIACA

sa čvrstim ritmom podatnim numerološkim čitanjima, postaje dobra i kvalitetna poezija, jer može biti tumačena kao da je u okviru Počela. Kada Dizdar kaže „*Gdje pijetlovi ne pjevaju/Gde se ne zna za glas roga*“ kao da evocira narodnu kletvu/poslovicu <sup>6</sup>, igrajući se sa simboličkim smislom pijetlovog pjevanja kao označavanja početka novog dana, odnosno konstatirajući da je područje Modre rijeke toliko daleko da je nedotaknuto zvukom roga, pravljeno od strane ljudskih ruku. Mahmutćehajićevi pijetlovi se, u duhu kur'anskog tumačenja, oglašavaju samo kada ugledaju anđela, no on se ni na tom mjestu neće zapitati zašto u području Modre rijeke nema pjetlova, pa tako ni anđela, on naprotiv rasteže svoje perinijalno tumačenje kur'anskog mita, promašujući poentu stiha. To se naročito primjećuje pri tumačenju stiha „*iza uma iza boga*“, jer, prema dosada iznesenim tezama, nema ničeg što je van božanske Jestine, niti njegovog božanskog Uma, no, Mahmutćehajić izuzetnim misaonim naporima uspijeva doskočiti i tom stihu koji bi inače mogao minirati ionako nestabilnu građevinu njegove interpretacije: „*Bogu se sve vraća. Samo u tome povratku razriješene su sve razlike. Svaka razina postojanja i daje raz-umsku vezu s Bogom. A povratak prevodi čovjeka iza svake razine po-stojanja, a to znači iza svake slike Boga koju prima kao Boga. Zato je njegov povratak, ili ozbiljenje njegove ljubavi prema Bogu u znanju Njega, iza Uma i iza Boga.*“ (155) Teško je povjerovati da je u pjesmi u pitanju neka 'slika boga', eventualno neka religijska percepcija vrhovnog bića, međutim, ozračje pjesme ne govori o mahmutćehajićevskom uzlasku, nego neizvjesnosti i prestanku važenja svih uvriježenih shvatanja onoga što čovjeka čeka iza smrti, u onostranosti.

I kod relativno prozirnog stiha kao što je „*Ima jedna modra rijeka*“ Mahmutćehajić ispisuje nekoliko stranica sadržaja koji se ovime potvrđuje kao već pripremljen, nepovezan s njima, iako ih navodi u zaglavlju. On se prepušta tako opravdavanju pjesnika: „*Jestina je jednina. Sve što je o Njoj rečeno mora biti porečeno da bi imalo šta od smisla govora. „Razmišljajte o svemu”, kaže Vjesnik, „ali ne razmišljajte o Božijoj Jestini” A Pjesnik veli da „ima jedna modra rijeka”. Ako on govori o Jestini, valjalo bi sa strahom ispitati te njegove četiri riječi.*“ (156) Jedno uistinu vrijedno zapažanje tiče se govora o 'širini' i 'dubini', ali samo ukoliko je očišćeno od perinijalnog balasta: „*Kazati za Jestinu „široka je duboka je” znači priznati besmisao čovjekova govorenja ako se Ona u njemu ne obznanjuje.*“ (157) Zaista, opažanje ljudskim čulima postaje besmisleno kada je u pitanju opažanje onoga što predstavlja Modra rijeka – ali u tome i jeste smisao pjesničkog postupka, a ne: „*To da je „široka i duboka” označava otvorenost ljudskoga jastva da se isprazni od svega nezbiljnog i u se primi Zbiljno. To čini jastvo, u njegovoj krajnjoj mogućnosti, rijekom bez dna i obala.*“ (157) Slično je i sa distihom „*Sto godina široka je/Tisuć ljeta duboka jest*“, gdje je vremensko određenje prostora sredstvo istovremeno i očuđenja i obesmišljenja ljudskih mjera pred nemjerljivim kontinuumom iskustva smrti. O distihu „*O duljini i ne sanjaj/tma i tmuša neprebolna*“ on kaže: „*Pjesnik je vodič, pa vođenome kaže: „O duljini i ne sanjaj, Tma i tmuša neprebolna”. Time on putnika okreće njemu samom, jer smisao putovanja jeste da sve bude otkriveno u putniku, i to kao njegovo blago.*“ (168) Zbog ovog minimalnog utemeljenja u tekstu, ovo tumačenje može se ocijeniti kao jedan od svjetlijih primjera, međutim, njegov 'optimizam' i neizlječiva potreba Mahmutćehajića da tumačenju prilazi ne kao tumač, nego kao vodič, čine da se isti stihovi istaknu od ozračja cjelokupne pjesme kao da nisu njen dio.

Finale interpretacije bavi se posljednjim stihom („*Valja nama preko rijeke*“) čiji imperativni ton on ne vidi kao krajnji iskaz neminovnosti ljudske smrti, jer mu taj jednostavni, prozirni smisao, u njegovoj bezumnoj potrebi da joj silom utisne značenje, nije dovoljan: „*Iskaz „valja nama preko rijeke” upućuje na nemogućnost dostizanja Jestine razmišljanjem.*“ (175) Isto poglavlje zaključuje da je Modra rijeka, zapravo „*Rijeka života*“, te se sugestivno, kroz fusnotu <sup>7</sup>, bilježi kur'anski ajet o rajskim rijekama, što bi, trebalo dati islamski okvir ovom simbolu, a potom, u istoj fusnoti, navodi neke vlastite 'riječne' metafore, čime se pečati ova sugestivna, ali kritički posve neodrživa slika. Sličnom strategijom koriste se i brojne srednjoškolske čitanke koje kao vid interpretacije izlažu sugestivni islamski mit o Sirat-čupriji, zakidajući čitaoca za onaj gorespomenuti grčki mitološki okvir. Napokon, dugom i nepovezanim Zaslavu, sabiraju se



zaključci bez davanja cjelovite slike, a u njemu se Mahmutćehajić posve oslobađa potrebe da makar i u jednoj rečenici ne spomene pjesmu, ali tako barem ustvrđuje svrhu pisanja svoje knjige, koja ni u kojem slučaju nije književna, nego religijska, islamska, mistična, ezoterična, manipulatorska, kako vam drago.

## 5. Problem pristupa: nevjerstvo analize objektu

Ključni problem ove knjige, ona tačka u kojoj je ona izgubila svoj smisao, ali ne i svrhu, jeste tačka u kojoj se odrekla vjernosti svom objektu, poeziji Maka Dizdara, i prešla u propovjedničku literaturu. Čitajući je ovakvu kakvu jeste, teško ju je smjestiti bilo na policu islamsko-ezoterijske bilo na policu književnokritičke literature, što inače ne bi bilo sporno, jer historija književnosti, a i filozofije, poznaje brojne primjere uspješnog oplodavanja jednog diskursa drugim. Međutim, ovdje na djelu imamo, prije svega, odsustvo autorove iskrenosti pri definiranju namjere, a i namjene svoje studije, a potom i neadekvatnost njegovog pristupa analiziranoj materiji. Da je knjiga od početka bila zamišljena kao književnokritička studija, morao bi se, makar kroz proces pisanja, formirati neki metod ili pak kombinacija različitih metoda. Što se tiče svrhe, nju je Mahmutćehajić odredio kao ukazivanje *na skladnu uzajamnost vjesničke mudrosti i pjesničkog otkrovenja*. (7) No da li je to dovoljna ograda od mogućnosti kritike iz književnokritičkog rakursa koji zahtjeva bar minimalnu znanstvenost u pristupu i uvjerljivost u tumačenju književnog teksta ili njegovog povezivanja sa kontekstom? Mahmutćehajićev 'metod' ne posjeduje nijednu poželjnu karakteristiku književnokritičkog metoda osim svog pseudofilozofskog okvira koji naziva *philosophia perennis* i koji mu daje osnovne principe, izložene u jednoj jedinog fusnoti na početku knjige, te terminologiju koja je to te mjere neprecizna i nedefinirana da se terminologijom i ne može nazvati, nego tek metaforikom, i to poprilično slabom, pa čak i kada je preuzeta od samog pjesnika. Metodologije dakle nema, postoji samo učitavanje, trpanje stihova u ladice poželjnih koncepata, interpretativna akrobatika, kako bi rekao Andrew Baruch Vachtel, na kojoj bi mu pozavidila svaka *utovara marksizma* koja je opsjedala uklete kuće tekstova bosanskohercegovačkih pisaca.

No ukoliko čitalac i sa minimumom dobre volje nakon prolaska kroz nesavladivo manipulatorski tekst Mahmutćehajića zastane i razmisli doći će do zaključka da perinijalni metod, ako takvo što uopšte može biti osmišljeno, zapravo nema šta raditi u književnokritičkoj interpretaciji. Naime, univerzalnost i sveobuhvatnost jedne takve metodologije, jednog takvog pristupa, nikada se ne mogu dovoljno partikularizirati da bi se adekvatno pročitani svi oni skriveni tonusi, profinjene nijanse jednog istinski kvalitetnog književnog djela. U tom smislu, 'tradicijska teorija književnosti', kako je naziva Mahmutćehajić u jednom drugom pokušaju perinijalne interpretacije, čitaocu nema šta novo ponuditi, jer bi svaka interpretacija bila ista. Književnome djelu ne može se prići sa celestijalnih visina ontologije. Njemu je potrebno partikularno jednako kao i univerzalno, individualno jednako kao i kolektivno, duhovno kao i socijalno, ali prije svega: estetičko i etičko adekvatno mjerilo. U 'nemjerljivoj' Mahmutćehajićevoj 'konačnoj realnosti', kako bi rekli budisti, svaka bi se književnost doticala istih fundamentalnih pitanja koja se tiču čovjeka odraženog u oku nekog boga. Književnost nastaje i opstaje u kalu zemlje, u impulsu gole materije, u zasjenku čovjekove smrtnosti. Tu treba biti i čitana, i tumačena.

1 „U spomenutom protivideološkom obratu, Dizdarev Spavač govori iz slijeda „smrt-san-java“. Na taj su način čovjek, nebo i zelja uzdignuti na metafizički nivo, čime se, istovremeno, poništava ideološki dogma o mjerljivome svijetu kao jedinom. Čitatelji knjige Kameni spavač to su više osjećali nego shvaćali, jer su im nedostajala cjelovita znanja o tradicijskoj intelektualnosti. Nedostajala su im, jer su ona bila gotovo posve zamračena ideološkim obećanjima i pokretima u devetnaestom i dvadesetom stoljeću.“ (7)

## BOSNIACA

---

2 „I pjesnik i Vjesnik imaju svoj iskaz izvan svoje volje. U slučaju pjesnika, ta izvanjska dubina ili visina može biti dosegnuta preko Svetoga Duha, ali i preko pojava koje pripadaju drukčijim razina postojanja, kakve su, naprimjer, džinovi. Pjesnik može govoriti u obuzetosti njima ili obdžinjenosti.“ (Mahmutćehajić: 185)

3 Odnosi se na knjigu *Tajna Hasanaginice*, istog autora.

4 „U svakoj moćnoj pjesmi jezički je oblik potčinjen suštini, i to uključenošću u pjesnikovu unutarnju spoznaju.“ (187)

5 „A sve je to postignuto veoma prostim oruđem. To oruđe je – nabranje. Pravljenje spiska. Sve što se našlo na tom spisku uhvaćeno je u letu, nasumce, slučajno, ali kad je već ušlo u niz, prestaje na njega djelovati zakon slučaja, a zakon strukture počinje ga potčinjavati, preobražavati korjenito. Nabranje, jukstapozicija, ovdje je koliko sredstvo sređivanja, toliko i sredstvo razgrađivanja.“ (Marko Vešović, *Bilješke uz Modru rijeku*, iz: *Na ledu zapisano*, Esejistika Zid, )

6 „Prvi stih je neka vrsta citata. Opominje na formule iz bajalica kojima se odgoni bolest u daleku zemlju „gdje sjekira ne siječe, gdje pijetao ne poje“ i slično. (Marko Vešović, *Bilješke uz Modru rijeku*, iz: *Na ledu zapisano*, Esejistika Zid )

7 „Pjesnikovo prihvatanje da „valja nama preko rijeke“ otvara više presudno važnih pitanja. Rijeka o kojoj on govori jeste „jedna modra rijeka“. Nije ni mliječno bijela ni vinsko ružna, ni medno žuta, to je „Rijeka života“. (...) Uspravan put ili uzlaženje označava prijelaz preko Raja ili preko njegovih rijeka (Kur'an, 47:15) „ Ovo je prikaz raja obećanog svjesnim: u njemu su rijeke neustajale vode, rijeke mlijeka nepromjenljivog ukusa i rijeke vina – ugodnog pijačima, i još rijeke čistoga meda; i svakog voća u njemu ima za njih, i oprost od njihovog Gospoda. Te su rijeke mnoštvo čovjekovih života od časa do časa prema vječnosti. Iza svake rijeke vode je rijeka mlijeka, kao odnos rođenog s majkom, a potom i rijeka vina, kao zanos u nastojaju da se iza mnoštva ili iza zastora nađe Voljeni.“ (208)

## Harun Dinarević: Tekst, kontekst, ideologija

(Vedad Spahić. *Tekst, kontekst, interpretacija*. Grafičar - Centar za kulturu i obrazovanje, Tuzla-Tešanj, 1999.)

Knjiga *Tekst, kontekst, interpretacija* se pojavljuje u periodu kada još uvijek postoji nasušna potreba državnih ideoloških aparata, u ovom slučaju partikularno shvaćenih, tj. etnički, da zacementiraju zvaničnu ideologiju i (re)kanoniziraju književne (i neknjiževne kako ćemo vidjeti) tekstove za koje smatraju da dolaze iz određene, etnički viđene, kulture. Iako ova knjiga ne spada u glavni tok književno-teoretsko-kritičke produkcije proizišle iz državnih ideoloških aparata, ona kao fakultetski udžbenik svakako daje solidan doprinos održavanju jedne ideologije.

Prvi ogled u knjizi pod naslovom *Tekst i kontekst* djelimično promašuje ono što sam naslov denotira; odnos teksta i konteksta. Tekstovi koje ovdje autor obrađuje jesu srednjovjekovne povelje i darovnice pojedinih banova/kraljeva iz srednjovjekovne Bosne. Početak ogleada čini neka vrsta pregleda, uglavnom historijske literature, u kojima se obrađuje ova tematika, a povremeno autor poseže i za valorizacijom tih tekstova. Spahić ocjenjuje da „prva relevantna proniknuća u estetsku bit pojedinih stilski i literarno reprezentativnih tekstova povelja takođe su tekovina Mehmedalije Maka Dizdara“ (7). Oslanjajući se na Dizdara kao začetnika ideje o literarnim elementima u pojedinim vrstama srednjovjekovnih tekstova, Spahić plasira tezu da „ako književnim djelima imamo smatrati one pisane tvorevine u kojima **preovlađuje estetska funkcija** onda je ova darovnica, **bez obzira na vanliterarnu namjenu** (boldirao H.D.) i nefiktionalnost sižea, umjetnost par excellence.“ (16) Šta je ova „namjena“ do funkcija? Primjetno okolišanje i nejasno iznošenje teze ukazuje na to da ni sam autor nije potpuno siguran u tvrdnju da u jednom tekstu napisanom funkcionalnim stilom dominira estetska funkcija. Već na idućoj stranici autor o statusu povelja kaže: „Trebalo ipak napomenuti da se u slučaju povelja radi o tvorevinama „na međi“ književnoga statusa gdje pojam teksta i nije moguće odvojiti od konteksta i kod kojih i kontekst treba shvatiti kao specifičnu sastavnicu teksta.“ (17) Odbijanje da se srednjovjekovne povelje i darovnice kontekstualiziraju, te da se na taj način sagledaju kao tekstovi pisani funkcionalnim stilom, što bi značilo da su neknjiževni tekstovi, autora ovog ogleada vodi u pravcu iniciranje jedne teze koju se ne usuđuje sam formulirati, nego je protura zamagljenu i nedorečenu, e da bi učinio važan korak u kanonizaciji povelja i darovnica kao književnih tekstova. Kada je u nemogućnosti da svoju tezu dokaže, autor iznese neku promašenu misao kojom eskivira zadatak da je obrazloži, pa tako u prethodnom navodu on pominje tobožnu nemogućnost razdvajanja teksta i konteksta u poveljama. Kako svoje nadahnuće za navedene ideje autor traži kod Dizdara, potrebno je reći da Dizdar povelje i darovnice nigdje ne naziva književnošću, nego ih jednostavno naziva spomenicima<sup>1</sup>. Spahić je težio da napravi iskorak u odnosu na Dizdarov pogled na ovu vrstu tekstova, ali se nije usudio da učini presudan korak, te je njegova misao ostala na nivou sofizama.

Promašivanje konteksta ogleada se i u autorovom pozivanju na estetiku recepcije, pa nam kaže da srednjovjekovni administrativno-pravni spisi „današnjem čitaocu djeluju u književnom smislu kao istinsko osvježenje.“ (11) Koji to današnji čitalac (u značenju koje riječ čitalac ima u teoriji recepcije), osim autora i nekoliko akademika, čita srednjovjekovne administrativne-spise, tj. osvježava se njima, ostaje nepoznato. Sinhroni pogled na stil povelje, osobito na povelju Stjepana Tomaševića za čiji stil autor kaže da je „vanredno lijep“ (13) i da se njen „stilogeni potencijal (za današnjeg čitaoca, osobito) nalazi u pučkim leksemama („novština“ i

## BOSNIACA

„zavr'ica"/podvala, npr.)“, autora dovodi u situaciju da ponovo iznevjeri naslov svoga teksta. Evaluaciju stila pojedinih povelja pogrešno je iznositi na osnovu subjektivnih čitanja navedenih tekstova. Očekivali bismo da autor donosi ovakve zaključke čitanjem više različitih tekstova stilsko-funkcionalno bliskih ovome, te da uporednom analizom pokuša pokazati koje to stilske osobine izdižu ovu povelju iznad ostalih tekstova ove vrste, ali autor to ne radi. Metod kojim se koristi da bi došao do zaključaka nama ostaje nepoznat. Ljepota stila koju Spahić vidi u poveljama koje čita, navodi ga da iznese već pomenute teze o „dominaciji estetske funkcije“ u pojedinim poveljama. Takvo izvođenje zaključaka proizvod je diletantskog stereotipa o lijepom stilu kao isključivo literarnoj osobini.

Ima u prvom ogledu još zabrinjavajuće nesuvislih rečenica, poput one o opisu boja iz Dabišine darovnice: „Impozantna romantičarski uzvitlana slika bojnog okršaja i pobjede bosanske vojske predstavlja drevno ovaploćenje visokih stilsko-izražajnih mogućnosti bosanskoga jezika.“ (19) Da bi pokazao to drevno ovaploćenje visokih stilsko-izražajnih mogućnosti bosanskoga jezika, autor navodi sljedeću rečenicu iz darovnice: „I gledamo našim očima gdi naši virni polivahu svoje svitlo oružje krvju turačkom od udarac mačnih kripkijeh ih desnice ne štedeće se nam posluži, a svoje mišice nasladiti v' poganskoj krvi“. A onda na istoj stranici autor nastavlja svoje morbidno poimanje stilsko-izražajnih mogućnosti bosanskoga jezika, pa kaže: „I uistinu, sintagme „polivahu svoje svitlo oružje krvju turačkom“ i „svoje mišice nasladiti v poganskoj krvi“ do paroksizma dovode patriotski naboj primalaca (sic!), što je u tom nemirnom vremenu bilo prijeka strateška potreba.“ (19) Stavljanje riječi „patriotski“ u kontekst srednjovjekovlja, gdje je takva vrlina (za autora!) bila nepoznata, u najmanju ruku je problematično. Srednjovjekovno ćudoređe koje djelomično proizilazi iz feudalnog društveno-političkog koncepta, poznaje odanost nadređenim vazalima čija je krajnja ovozemna instanca kralj, a onostrana bog. Nacija-država još uvijek ne postoji, tako da o patriotizmu ne može biti govora, bar što se tiče današnjeg značenja te riječi.

Već i u narednom ogledu autor se koristi zloupotrebom termina, ponovo miješajući kontekste, e da bi kanonizirao dijaka Dražeslava kao pjesnika. Simptomatičan naslov eseja *Pjesnik Dražeslav* nespretno je pokušaj da dijaku dodijeli zanimanje koje on jednostavno nije imao. Ponovo autor promašuje kontekst, ponovo govori o današnjem recipijentu koji bi čitao Dražeslavove povelje, navodeći kojekakve dosjetke o tome ko je pjesnik, ali sve uzalud, jer jednostavno dijak nije pjesnik. Početak ogleda je obilježen iznošenjem teze da „u nemalom broju povelja estetska funkcija preovlađuje“. Ako stilistika kaže da estetska funkcija može biti zastupljena i u pojedinim funkcionalnim stilovima, onda autor ovu misao transformiše, te kod njega riječ „zastupljena“ biva preobražena u „preovlađuje“. Estetska funkcija ne može „preovladavati“ u administrativno-pravnom tekstu. Tačka.

Esej *Bejt i stih* najlapidarniji je tekst ove knjige, skoro dovoljno lapidaran da može stajati i kao enciklopedijska jedinica. U njemu se Spahić referiše na uglavnom domaće autore koji su pisali o bejtu, iznosi nekoliko općepoznatih osobina bejta, njegove suštinske prirode i veza-nosti za islamsko poimanje svijeta. Međutim, u tekstu se nigdje ne spominje historija bejta, kako i kada je mogao nastati, tj. razvijati se. Tek na kraju eseja postoji jedan zanimljiv pokušaj da se na primjeru pokaže razlika između pravog bejta i pseudo-bejta kojeg su upotrebljavali Vraz i Čatić. Poređenje tri pjesme ostaje tek na nivou uopćenih poetičkih odlika, bez da autor ulazi u dublju analizu sve tri pjesme, te ovo pitanje ostaje tek načeto.

**Poetski vrhunci islamske epigrafike u Bosni i Hercegovini** jeste tekst ispunjen metodološkom kolizijom, kao što je uostalom ispunjena i cijela ova knjiga. Mijenja autor po potrebi pristupe i reference, proturiječeći tako svojim prethodnim tvrdnjama. Prethodno poglavlje o bejtu bilo je obilježeno i autorovim naporom da pokaže kako je bejt ontološki različit od europskog stiha, a već u ovom poglavlju se poziva na jednu europsku metodološku tradiciju kao što je strukturalizam da bi objasnio jedan bejt: „Strukturalističkom pak čitanju skloniji analitičar vjerovatno bi svu tajnu vidio u naoko neznatnim pomjeranjima odnosa

unutar već uspostavljenih, normom fiksiranih značenja, koje stvaraju novo značenje. A taj filigranski otklon od norme ovdje je ostvaren kao tzv. minus postupak, pjesnikovim izbjegavanjem da za označavanje kuge upotrijebi loci kommuni – eufemizirajuću („rajska ptica“ npr.) ili pak ekspresivnu („avet smrti“) metaforu na mjestu gdje se ona očekuje.“(57) Navedena interpretacija je doista legitimna iz strukturalističke (Lotmanove) perspektive, ali već nekoliko stranica poslije autor postaje nedosljedan; u tarihi koji ne sadrži bilo kakvu inovativnost koja će uticati na strukturu samog epigrafa, Spahić i dalje vidi neku zagonetnu ljepotu: “Ako se pitamo u čemu je taj novum kojim nas opsjenjuje ova poetska slika uzalud ga tražimo kako na sadržajnoj tako i na stilsko-retoričkoj razini. Ničega novog jednostavno nema.(...) Tajna je u onom iznenađenju poznatim – očuđenju (V. Šklovski) definiranom kao sposobnost umjetnosti da nam otkriva svijet koji smo prestali primjećivati zato što nam se percepcija automatizovala.“(65) Prosječan student književnosti zna šta je postupak očučjenja, ali autor navedenih redaka ne zna. Za formaliste očučjenje nije nikakvo „iznenađenje poznatim“ nego predstavljanje nečeg poznatog na nov način, a sve to putem forme, tj. inovativnom upotrebom jezika. Ako u ovom tarihu nema ničeg novog na „stilsko-retoričkoj“ razini, kao što i sam autor kaže, kako onda može biti govora o očučjenju. Jedino očučjenje ovdje je autorovo shvatanje pojma očučjenje. Upadajući u ćorsokak jer ne želi u tarihi kojeg navodi vidjeti samo običnu kulturnu konvenciju, Spahić falsificira značenje jednog tako općeg termina u književnoj teoriji, samo da bi dodijelio neku vrijednost tom tarihu.

U mnogim epigrafima Spahić vidi i osobine koje transcendiraju referencijalnost na samog rahmetliju kojem je pojedini tarih namijenjen, pa kao takvi se mogu odnositi i na čitav bošnjački narod.

Umrli rahmetli, milosti Allaha potrebit,  
Hasan-paša. Fatihu mu prouči!

Navedeni završetak jednog tariha za Spahića su: “Stihovi lišeni konvencionalnih glorifikacija, nerijetko posve nepriličnih, životno su uvjerljiviji i bliskiji duhovno-emocionalnom profilu prosječnog Bošnjaka, „čija je opskrba za vječnost“ baš skromna.“(59) Velika skromnost prosječnog Bošnjaka još je utjelovljena u tituli paše.

U jednom tarihu posvećenom Mahmut-paši Tuzliću prognanom na otok Rodos na kojem je i umro, sročenom od strane Fadil-paše Šerifovića, autor primjećuje konotaciju „tragikuma bošnjačke povijesti koja mnogima namjeni zlehud usud progonstva.“(59) Spomen Bosne u tarihu vjerovatno je autora pobudio da iznosi ovako pretjerane zaključke.

Kada autor ne može da odredi o kojoj se stilskoj figuri radi u nekom stihu, on jednostavno kaže da se tu „metafore razučuju u metonimijskom smjeru“ (67), a natpis sa jednog nišana „suprotan kuransko-hadiskoj pouci“ za autora je „nihilistička misao“:

...Kad bi dizao građevine do neba,  
Opet se na kraju moraš zavrijeti pod zemlju...(72)

Da li je ova „nihilistička“ misao protivna ovom ajetu: “*Od zemlje vas stvaramo i u nju vas vraćamo i iz nje ćemo vas po drugi put izvesti.*“ (Ta ha,55).

Predmet teksta „*O Pozivu na viru*, još jednom“ jeste jedan stih iz istoimene Hevajijine alhamijado pjesme. Sporni stih glasi: Hod’te nami vi na viru. Spahić u tekstu izlaže prikaz dvije oprečne struje, historijski nekompatibilne, čije su interpretacije ovog stiha suprotstavljene; dok jedna u njemu vidi poziv pjesnikov komšijama kršćanima da pređu na islam, druga smatra da je stih poziv na toleranciju, poziv **na viru** kao poziv na međusobno povjerenje. Nakon što iznese nedostatke obju teza, autor prelazi na odbranu Osmanske imperije: “Odnosi Osmanlija prema kršćanima i međusobni odnosi domaćih muslimana i kršćana tema su brojnih historiografskih istraživanja. Uprkos pojedinačnim malicioznim nastojanjima (Andrićeva doktorska teza npr. (sic!)) prevladuje saznanje da se autentične harmonične forme bosanske multikonfesionalnosti etabliraju upravo u periodu osmanske vladavine.“(81) Dakle, za Spahića su svi kršćani samo kršćani: katolicizam, pravoslavlje i crkva bosanska su isto, među



## BOSNIACA

---

njima nema razlika. Tek dolazak islama omogućuje „autentične harmonične forme bosanske multikonfesionalnosti“. Harmonija je, dakle, klasna razlika zasnovana na religijskoj (nemusliman ne može biti feudalac). Na idućoj stranici nam se postavlja retoričko pitanje: “Nije li prirodno da i pjesnik, iskreni vjernik, na svoj način obilježi i podrži taj sveobuhvatan i intenzivan proces.”(82) Agitacija je sasvim legitimna funkcija poezije, prirodno je da pjesnik tvorac propagande, pogotovo kad je u pitanju tako sveobuhvatan proces. Otkud onda katolici i pravoslavci u BiH danas ako je proces islamizacije bio tako sveobuhvatan, kako je uspio da ne obuhvati pripadnike spomenutih konfesija?

Autor se na kraju „usuđuje“ da iznese i svoj stav o samom stihu i refrenu u kojem se stih nalazi <sup>2</sup>: “Mišljenja smo, dakle, da se razumijevanju smisla spornog refrena moguće približiti ako se osnovna idejno-emocionalna komponenta pjesme – vjersko osjećanje, u postupku tumačenja prihvati kao integrant svih drugih supsumiranih značenja. Pritom našu strategiju nipošto ne želimo apsolutizirati, jer, možda, umjesto da vuče k izlazu, i naša nit samo pravi nove ogranke hermenautičkog labirinta.”(83) Iako je u svom mišljenju bojažljiv i nesiguran, Spahić bježeći od rasprave koju je sam inicirao iznosi jedan opravdavajući stav, te je tako sporni stih podređen „vjerskom osjećanju“ pjesnika. Sa značenja stiha, autor prelazi na smisao refrena. Na kraju ostaje nebitno značenje stiha, jer je ono ionako podređeno „vjerskom osjećanju pjesnika.“ Tako autor na kraju upada u zamku problema kojeg je i sam na početku ogleda naveo: “Povijest književnih interpretacija doista ukazuje da su nova tumačenja nastajala onda kada se javljao novi kod čitaočeva saznanja, nov način gledanja na svijet. Tada se rađala i potreba za preoznačivanjem svijeta, koja je, već u začetku, disciplinirana vladajućim ideologemama, često neizlječivo inficirana prokrustovskim sindromom odsjecanja ili natezanja građe prema aršinima i interesima aktualne ideološke konjunktura.”(74)

Sljedeća tema koja okupira Spahića ponovo je jedan stih, ovaj put stih iz „slavne bošnjačke balade Hasanaginice“ (85):

A ljubovca od stida ne mogla...

Za „ovo veliko djelo svjetske književne baštine“ (85) autor ponovo u jednoj fusnoti navodi da je bošnjačko, valjda napominjući čitaoca da nikako ne smije smetnuti s uma tu okolnost. Naravno, u nastavku nam postaje jasno da za autora ovo postaje temeljno pitanje balade. Njegov „tumačenje polazi od premise da u islamskim društvima totalitet života ima svoj iskon i ukon u vjeri koja ne poznaje zapadno-kršćanskoj tradiciji imanentu divergenciju individualnog i kolektivnog.“(87) „Za Hasanagicu stid je istovremeno i jedno i drugo, nikada samo jedno ili samo drugo, isto kao i za narodskog pjevača koji nije osjećao potrebu da ga dodatno pojašnjava pošto su slušaoci takav stid razumjeli i podrazumijevali“ (88) Spahićeva pogreška je u tome što čudoređe u islamskim društvima shvata u idealno-pozitivnom smislu, kao da svaki poseban čovjek u islamskim društvima dosljedno prati zahtjeve kolektivnog morala. Samo u takvom slučaju ne bi postojala divergencija između individualnog i kolektivnog. Nema samo islam pretenzije da obuhvati čovjekov život u totalitetu, kršćanstvo, pa i većina drugih religija, zasnovani su na istim principima, samo je pitanje koliko je u tome i kada neka religija imala uspjeha. Ako se Hasanagincin stid podrazumijeva i proističe isključivo iz čudoređa, po čemu je onda to ova balada specifična? Otkud onda toliko oduševljene njome i posebno navedenim stihom, ako se tu radi o jednoj općeprihvaćenosti? Spahić ponovo izbjegava da u svojoj interpretaciji vidi postojeći specifikum i da ga kao takvog objasni. Svodenjem na općost on, paradoksalno, oduzima vrijednost balade koju je na početku eseja sam zadao. Za njega je „zbiivanje u Hasanaginici u stvari simptom krize tradicionalnog morala na bosanskim prostorima.“(92) Potrebu za „rekonstrukcijom duhovno-društvenog konteksta u kome je balada nastala“ autor vidi u najmanje dva razloga, od kojih je jedan: „U zaborav utonuli arhetip plemenite, vjerne i stidne Bošnjakinje naša je etnopsihološka baština, neizbrisivi trag u najdubljim slojevima naše kolektivne (pod)svijeti, trag koji, po tome što jeste, zaslužuje da ga s ponosom evociramo.“(93) *Hasanaginica* ovdje više nije ni bitna, bitno je da iz podsvijesti iščupamo arhetip





patrijarhalne poslušne žene, da evociramo taj „neizbrisivi trag“, jer zaboga, šta je Bošnjakinja ako nije „vjerna i stidna“.

Prikaz knjige „Bosanskomuslimanska epika“ Dženane Buturović predmet je Spahićevoeg zanimanja u ogledu *Pozitivistički bonus*. Kroz njega se provlače pitanja o metodi i centralnim temama koje navedena autorica istražuje. Indikativnim zanimanjem za odnos historijskih činjenica i epskih pjesama Spahić dosta toga govori o vlastitoj ideologiji. „Visok stepen historijske vjerodostojnosti, kao bitna i rano zapažena karakteristika bošnjačke epike, na određen način oblikuje i upravlja tok Buturovićkinih istraživanja.“(101) Za pjesmu *Gojeni Halil i Filip Madžarin* autor kaže: „Historijska istina, ma koliko siže u pojedinostima odstupao od nje, javlja se u pjesmi u koncentriranom vidu“. Možemo mi čitati, po Spahiću, i epske pjesme kao historiografiju. Ima u njima „historijske istine“ na pretek, bez obzira što „siže u pojedinostima odstupa od nje.“ Autor valjda ne razumije da siže ne može odstupati od historijske istine, nego od historijskih činjenica. Ili možda zna, pa svjesno izbjegava upotrebu termina činjenica, a koristi mnogo apstraktniji „istina“ da bi nas uvjerio da je bošnjačka epika zasnovana na „historijskoj istini“. „Historijska istina“ je valjda nešto više, nešto obuhvatnije, od historijskih činjenica. Poistovjećivanje jednog kolektiva sa epskim pjesmama dovodi taj kolektiv u stanje da vjeruju kako je kroz te pjesme prikazana jedna „historijska istina“. Bilo je tako kako mi vidimo da jest i nikako drukčije.

Ponajbolji ogled u ovoj knjizi nosi naslov *Islam u Ćatićevoj poeziji*. Iako autor svoj tekst ponovo obogaćuje dozom nacionalnih i religijskih ideoloških pretpostavki, u njemu imamo zanimljiv Spahićev pokušaj da pjesmu Teubei-nesuh odredi kao prelomnu pjesmu u Ćatićevu opusu, gdje ona dolazi kao granica između Ćatića romantičara i Ćatića moderniste. Međutim, ovaj pokušaj je samo usputna stanica u razmatranju ciklusa *Religiozni soneti*. Možda bi ovaj esej bio uspješniji da se autor zadržao na analizi samo ove pjesme, jer njegov krajnji zaključak o navedenom ciklusu je vrlo diskutabilan. Srešćemo se u ovom tekstu sa opetovanom napomenom o islamu koji „nije religija u opsegu europskog značenja tog pojma. Islam (teži da) regulira ukupnost čovjekove duhovne i fizičke egzistencije.“(104) Koje je to europsko značenje pojma islam, autor nam ne govori. Kršćanstvo (u svim svojim oblicima), tobože, nema pretenzija na totalitet čovjekove egzistencije. Zatim nam autor za pojedine likove i topose iz Kur’ana kaže da „posjeduju autoritet univerzalnih etičko-didaktičkih arhetipa.“(108) Nema tog budiste na svijetu koji će reći da Omer r.a. ili Zemzem vrelo (neki od Spahićevih primjera) za njega „posjeduju autoritet univerzalnih etičko-didaktičkih arhetipa.“ Bilo koji pokušaj predstavljanja neke religije univerzalnom nosi u sebi malicioznu notu negatorstva prema drugim religijama. Za *Ramazansku večer* autor nam kaže da je „pjesma ugođaja“, a onda nastavlja sa jednom zanimljivom sintezom: „Predakšamski je vakat svetog islamskog mjeseca ozbiljna zornost punog jedinstva duha i materije, a to je jedinstvo (sic!) podjednako i tevhid (islamsko učenje o Božijem jedinstvu) i Bodlerova *l' analogie universelle*.“(112) Na kraju eseja autor nameće zaključak da je „islam motiv nekoliko najuspjelih pjesama u periodu Ćatićeve poezije“ (117), predviđajući tako npr. ciklus soneta „O ženi.“ Izdvojiti pjesme sa motivom islama kao najuspjelije svođenje je ovog pjesnika na jednu dimenziju, možda i namjerno ignoriranje jednog drugog ciklusa koji otkriva drugu stranu Ćatića.

**Kontinuiteti i polariteti u Muradbegovićevoj novelistici** tekst je koji ima pretenziju da prati poetičke promjene u prozi ovog pisca. Pojedine interpretacije nekih od novela doista su legitimne, ali konsekvence koje Spahić iz njih izvlači problematičnog su karaktera. Pitanje značaja i značenja Bošnjaka u pojedinim novelama ono je što u krajnjoj liniji zanima autora. U noveli robijaš „Muradbegović prvi put načine jednu od svojih opesivnih tema – pitanje tzv. rasnog određenja bošnjačkog naroda i konsekvence suočenja osobene bosanskomuslimanske etnopsihološke konstitucije sa izazovima moderniteta“, a poslije dodaje: „Svakako da bi se dalo diskutirati o genuitetu Muradbegovićevih pogleda na bošnjačku kolektivnu psihologiju.“ (130) Kada pročitamo pomenutu „novelu“ ostaće nam nejasno o kakvom „rasnom određenju“



## BOSNIACA

---

i „etnopsihološkoj konstituciji“ autor govori. Naime, narator ove priče je lik tipičan za modernizam, on je izgređenik koji krši tradicionalne konvencije; pod uticajem jakog libidalnog nagona i „sevdahlijskog“ zanosa on prekoračuje dozvoljenu granicu ašikovanja (stupa u tjelesni kontakt sa djevojkom), a poslije ubija čovjeka kojem se djevojka obećala nakon što je ona, kako narator kaže: „Pomislila da sam je obljudio pa ostavio, i posegnula za prvim koji joj se javio...“ U dva navrata, nakon što ga djevojka prvi put odbija, a drugi put ne želi poništiti zadanu riječ budućem mužu, narator kaže: „Takav je adet, eto!“ Dakle, ne radi se ni o kakvom pitanju „etnopsihološke konstitucije“ (šta god to bilo), nego o odnosu subjekta prema konvenciji, ćudoređu, narodnom moralu, ili kako već to nazvali. Govoreći o „predodžbenom centru“ (termin Spahić preuzima od Heideggera) kod pisca Muradbegovića, Spahić nam za primjer šta je, zapravo, predodžbeni centar, daje jednu, tipično njegovu, redukcionističku misao: „U Andrića je, primjerice, predodžbeni centar doživljaj islama kao prepreke duhovnom razvoju Bosne, kod Selimovića to je vizija vlasti kao poroka koji ireverzibilno destruiira humanum.“ (133) Ova opasna tvrdnja više nije ni plod autorove želje da nam objasni šta je predodžbeni centar, nego adet novijeg vremena da se eto, tek onako, pljune po Andriću. Esej obiluje cijelim nizom nesretnih formulacija koje nema potrebe dodatno analizirati, ali ih je potrebno, zbog potpunije slike, ovdje navesti. „Nićeov ishod od filozofije ka poetskoj prozi ostaće u ovostoljetnoj avangardi bez presedana.“ (125) Autor vjeruje da u realnom svijetu vlada „uzročno-posljedična dijalektika“ (126), da je Muradbegović „emotivnu zaokupljenost temom pokušao saobraziti sa elementima ekspresionističke tehnike pretvaranja stvarnosnog materijala u umjetničku činjenicu“ (135). Za potrebe teksta kuje naprimjer termin „realni modernizam“ (132), koristi sintagme „ekspresivno rasprknuće“ (140), „vještačko kalemljenje metafizike“ (144) i „dopingovanje pripovijedne dinamike“ (144). Sinteza izlaganja o kontinuitetima kod Muradbegovića je sljedeća: „U svemu tome kod Muradbegovića kao kontinuitet postoji onaj metafizički i etički napor ka dostizanju viših i humanijih oblika egzistencije čiji je supstrat položen u same filozofske osnove postratne avangardne pobune.“ (139) Ova salva opštosti, primjenjiva na svakog pisca ako mu to želimo učitati, ne govori nam ništa o stilsko-poetičkim kontinuitetima same proze, nego više o Spahićevoj vizuru kroz koju posmatra ovog pisca. On vidi kontinuitet „napora“ kod Muradbegovića, ali nama ostaje nejasno koji su to kontinuiteta u njegovoj novelistici i da li oni zaista postoje kroz njegov cjelokupni rad. Esej završava očekivanim svjerenoga Muradbegovića kao važnog bošnjačkog pisca: „njegova veličina je u originalnosti stvorenoga djela koje priskrbljuje legitimaciju autentičnosti cijeloj formaciji ekspresionizma i postekspresionizma u bošnjačkoj i bosanskohercegovačkoj književnosti.“ (147)

Nakon raspada Jugoslavije nijedan pisac nije toliko razapinjan i sjeckan, kao što je to Andrić. U stilu velikih nacionalnih magova i branioca identiteta, Spahić također ima nezadrživu potrebu da se dotakne lika i djela Ive Andrića. Čak i kada se neka tema nimalo ne dotiče ovog pisca, autor ovih ogleđa, kao što smo vidjeli, ne može odoliti a da ne spomene Andrića. U ogleđu *Hljeb od javorove kore* srešćemo se sa jednom velikom željom, sa jednim dubokim naporom, da se, tobože, raskrinka jedan pisac, ali vještina argumentacije samo će raspaliti tu želju i ostaviti je u njenoj nemoći. Iako podnaslov ove knjige glasi **Ogledi iz književnosti Bosne i Hercegovine**, Spahić ponove poseže za jednim neknjiževnim tekstom, doktorskom disertacijom Ive Andrića. Već druga stranica ovog ogleđa otkriva nam nakanu pisca: „Ovim tekstom želimo čitaoca usmjeriti upravo ka tim prostorima relaksiranosti, esejizirajući o jednom nadasve izazovnom ali našoj nakani visokootpornom materijalu – doktorskoj disertaciji Ive Andrića.“ (149) U ovoj rečenici Spahić, možda i nesvjesno, otkriva da su njegove mogućnosti limitirane. Rasprave ove vrste o Andriću, pogotovo jer su danas uzele maha, postale su neka vrsta kiča, te nema stvarnih razloga da ih se ponovo inicira. Uprkos tome potrebno je ovdje navesti barem neke o Spahićevih spornih tvrdnji. „Unutar umjetnički autonomne i koherentne strukture pripovijednog svijeta sasvim je legitimna i Andrićeva „Bosna“ koja po svome biću u stvari predstavlja negativ stvarne Bosne.“ (150) Koja je to stvarna Bosna? Da li je to možda



ona "Bosna harmoničnih formi bosanske multikonfesionalnosti" kako on kaže u jednom od ogleđa? Na idućoj stranici stoji sljedeća rečenica: "Andrićeve su proze volšebno amalgamirane virtuelnim lukavstvom realističkog teksta koji nekada ima tu moć da hirovitu nasustavnost objektivnog svijeta odražava sa takvom vjerodostojnošću da nepažljivi čitalac počinje vjerovati u identičnost neponovljive individualnosti umjetničkog teksta i „odražene“ realnosti, ili – da upotrijebimo onu široko primjenjivu Jakobsonovu binarnu opoziciju – čitalac, opsjenjen prividnom minimalizacijom fikcije, jednostavno ne može da se otrgne iluziji o tekstu kao metonimiji i probije o tekstu kao o metafori." (151) Šta autor pokušava reći kroz ovu nesuvislu rečenicu? Da nam Andrić svoju prozu želi poturiti kao realitet, da Andrić kao pisac zavodi realističkom poetikom i želi nas prevariti, a mi kao naivni čitaoci zaboravićemo da je to fikcija? Prilično naivno shvatanje jednog pisca od strane autora koji ima pretenzije da bude književni kritičar/teoretičar. Nećemo biti uskraćeni ni da proniknemo u uzroke „morbiditeta Andrićeve vizije Bosne“ (151), pa bi neki neupućeni čitalac nakon ove formulacije mogao pomisliti da u književnosti postoje gori toposi i od Danteovog Pakla. Odbijanje Andrića da naknadno objavi svoju doktorsku disertaciju Spahić vidi u njegovu strahu od nevolja koje bi ga mogle snaći i ne pomislivši o mogućoj promjeni mišljenja samog pisca. Zatim ponovo srećemo jednu univerzalnu misao: "Kritika islama kao neuniverzalne religije je baš kritika islamske kulture kao takve." (156) U rečenici: „Govoriti o higijeni ili fizičkom vaspitanju naroda za vreme turskog gospodstva, kad su i u samoj zapadnoj Evropi ti pojmovi slabo poznati, značilo bi potpuno ne poznavati prilike našeg življa pod Turcima i Turke same.“, Spahić tu vidi „provalu mržnje“ (161). Teoretska inventivnost, također, nije strana autoru ove knjige ogleđa, pa od njega saznajemo da se kod Andrića „uslovno može govoriti“ i o „elementima (neo)romantizma“ (164), dok „**osnovna poetička karakteristika romantičarske proze – crno-bijelo konstituiranje likova** (boldirao H. D.) i odnosa među njima ne stoji za Andrićeve proze.“ (164) I mnogo toga sličnog piše Spahić o Andriću, ali nesvrhovito i nepraktično bi bilo navoditi sve te pasuse, a iz navedenog čitalac može steći jasnu sliku o karakteru pomenutog ogleđa.

Posljednji ogleđ u ovoj knjizi, ponovo pokrenut iz jasne ideološke matrice, a prekriven velom tobožnjeg pluralizma, za predmet ima poznati Hasanov monolog iz romana „Derviš i smrt“, onaj koji počinje rečenicom: "A mi nimo ničiji, uvijek smo na nakoj međi, uvijek nečiji miraz." *Dva čitanja Hasana* je tekst koji nudi dva vrlo različita čitanja koja počinju od sasvim nekompatibilnih teoretskih postavki. „Prvo čitanje je neupitno književno-interpretativno osvjetljenje njegove estetske funkcije unutar pripovijedne strukture čiji je konstituens.“ (170) Spahić u ovom čitanju dvojicu likova, Ahmeda i Hasana, smješta u Greimasov semiotički četverougao, te kroz shvatanje Hasana kao aktanta određuje da ovaj monolog ima neupitnu estetsku funkciju. Za njega je Hasan „dijalektički kontrapunkt glavnom junaku Ahmedu Nurudinu.“ (173) Ovdje bi prihvatljivije bilo govoriti od dijalogičnom, nego o dijalektičkom kontrapunktu, jer ako shvatimo ova dva lika kao nosioce ideja, kako je Bahtin shvatao likove Dostojevskog, onda možemo govoriti samo o dijalogizmu, a ne dijalektici. Ideje koje nose ova dva lika stalno su u dijaloškom odnosu, ali te ideje se nikada se ne sintetiziraju, niti ponište jedna drugu, kao što pretpostavlja dijalektika. One vode u beskonačan dijalog, jer nijedna ne donosi prevagu.

„Drugo pak čitanje tretira Hasanov monolog kao politički diskurs potpuno izlučen iz teksta romana, kao Hasanovo/ Mešino viđenje povijesno-nacionalnog fatuma bošnjačkog etnosa.“ (170) Otkud Spahiću pomisao da je Hasanovo i Selimovićevo viđenje jedno te isto? Iako autor kroz cijelu svoju knjigu bruji o autonomnosti književnog teksta, on ipak „izlučuje“ dio teksta iz romana i „tretira ga kao politički diskurs“. Nakaradnost ovog tipa čitanja već je djelomično pokazana kroz iznošenje ideja o dijalogizmu u romanu „Derviš i smrt“, jer ako ekstraktujemo ovaj monolog i postavimo ga kao „politički diskurs“, koji je u biti monološki, onda se potpuno briše unutrašnji romaneskni kontekst, pa ova Hasanova replika prestaje biti replika jednog lika iz Selimovićevo romana. Razlog ovakvom čitanju Spahić nalazi u nei-



## BOSNIACA

menovanoj ideološkoj skupini kojoj ovaj Hasanov monolog služi kao pomoćno sredstvo u negiranju bošnjačkog naroda. "Za takvu recepciju Hasanov monolog deklasiran je na nivo političkog pamfleta o povijesnoj promašenosti bošnjačke nacije, on postaje sadržaj visoke konjunktura među protagonistima negiranja bošnjačkog nacionalnog identiteta." (177) Koji su to protagonisti i na koji način oni koriste ovaj monolog da negiraju bošnjački nacionalni identitet, nama ostaje nepoznato. Zar i sam autor ne srozava ovaj monolog na nivo „političkog pamfleta“ kada ga postavlja u ovaj kontekst? Spahić ne propušta da anatemizira i neodređenu grupaciju koja se odrekla tzv. „bošnjačkog identiteta“: „U hijatus Hasanove dileme urušava se omanja, pretežno intelektualna grupacija, koja na sreću nije određivala putanju magistralnog toka bošnjačkog nacionalno-političkog razvitka.(...) Obični bošnjački čovjek nikada nije gubio lice, baš suprotno – samospoznato i ljubomorno čuvano lice ga je i održalo u ovoj „mrtvaji“ ili đul-bašti, kako je ko već doživljava, a za koju je antejski vezan.“ Sve više se odvajajući od književno-teoretskog diskursa, autor ovog ogleada pada u etnosevdahlijski zanos, obuzet ljubavlju prema svojoj naciji, on zaboravlja koja je tema njegovog ogleada, koji kao takav ima naučne pretenzije. Ova žalopojka se nastavlja sa još nekoliko patetičnih misli o bošnjačkoj naciji, uz put se pojavljuje očuđujući citat Mustafe ef. Cerića (sic!) o porijeklu ljudi, a oglead je poentiran kroz dva prigodna citata o dobroj književnosti. Čitav niz neumjesnih pasusa začinjjen je Spahićevim neprestanim intimiziranjem sa piscem Selimovićem kojeg on u više navrata naziva Mešom, kao da se radi o razgovoru dva prijatelja, a ne o teoretskom ogleadu o jednom piscu.

Sumiranjem utisaka o ovoj knjizi dolazim do zaključka da je ovo doista jedna eklektična knjiga. Naići ćemo u njoj na mnoštvo različitih pristupa književnom tekstu, primjetićemo širok opseg referenci, ali sva ova prividna pluralnost postoji **pro forme**. Pojedine metode autor koristi potpuno arbitrarno, po nekoj unutrašnjoj inerciji, a i kada ih koristi, one su tu radi nekog drugog cilja. Podnaslov knjige *Ogledi iz književnosti Bosne i Hercegovine* zapravo govori premalo o ovoj knjizi. Prvo, jer se knjiga ne bavi samo književnim tekstovima, a drugo, i kada se bavi, za autora je prvenstveno važno „bošnjačko pitanje“ u tim tekstovima. Teorija i kritika čiji pristup dolazi iz perspektive „sitnozora“, da se poslužim Krležinom kovanicom, nikada nisu dale plodnih rezultata, pa tako ni ovaj put.

<sup>1</sup> Evo šta Dizdar kaže o ovim vrstama tekstova: "Posebnu vrstu pisanih spomenika predstavljaju manuskripti **povelja, darovnica i pisama** državne kancelarije, oblasnih gospodara i pojedinaca, počevši s poveljom Kulina bana iz 1189. do posljednje povelje posljednjeg bosanskog kralja Stjepana Tomaševića iz 1461. i sličnih dokumenata pojedinih značajnih feudalaca do kraja XV vijeka. Okovane zakonima uobičajenih formula i šablona, povelje i slični rukopisi u prvi mah mogu da djeluju stereotipno, hladno, pa i dosadno. Dubljim poniranjem u njihovu sadržinu otkrićemo tek tada dijelove koji imaju veću vrijednost nego što ga pruža goli dokumenat, pronaći ćemo zrnca još nepoznate zlatne žice, pa i čitave partije poetski nadahnutog teksta, čak i onda ako dijak i nije išao za književnim rezultatom i poetskim kićenjem" <http://makdizdar.ba/?p=207>  
Iako Dizdar, pogotovo jer je pjesnik, ne svodi ove tekstove na голу historiografsku građu, on ipak shvata da književno-umjetnički stil nije u njima dominantan, nego naprotiv, to su tek "zrnca zlatne žice". Kao dokaz tome možemo navesti i sam naslov Dizdarove knjige *Stari bosanski tekstovi*, gdje je jasno da se ne radi samo samo o književnim tekstovima, nego tekstovima razne vrste.

<sup>2</sup> Refren o kojem je riječ glasi:

„Mi turčini virno žiti,  
I sa svitom oboditi,  
Bez puta se nije biti,  
Hod'te nami vi na viru!“



## Mirnes Sokolović: Povijest književnosti i plemeniti ketmani

(Enes Duraković. *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti*. Vrijeme, Zenica, 2003.)

### Uvod

Knjige Enesa Durakovića<sup>1</sup> sačinjene su od oglada koji su objavljivani u periodici, u hrestomatijama, u antologijama, u zbornicima, kao pogovori i predgovori izabranim i sabranim djelima pojedinih pisaca. Ti književnoistorijski članci kasnije bivaju preštampani u studentske knjige s nadom da će se one u svojim cjelinama zaklopiti sukladno zajedničkim kontinuitetima i usaglašenostima tih pojedinih oglada. To da književnopovijesne studije nastaju uvezivanjem prethodnih članaka koji su nastajali u raznolikim prilikama – to je ustvari uobičajena pojava na našoj književnoj sceni, i tu Enes Duraković, kao takav autor, ne predstavlja nikakvu iznimku. I ako se desi da ti pojedini članci, prethodno nastali u raznolikim prilikama, donesu različite registre, pa nekad i da proturiječe jedan drugome po metodu, uvijek ostaje nada da će ih, kao posljednje i neočekivano čudo, u konačnici dostojno uvezati spasonosna nit kritičarevog creda. – I ukazanje tog spasonosnog čuda predstavlja često i posljednji oslonac i uzdanicu naših kritičara. I sam privid u postojanju te i takve logike nekad biva dostatan za uvezivanje neke književnopovijesne projekcije, ili dovoljan razlog za ukoričenje date studije; i propitivanje tog kritičarevog creda, kao posljednjeg oslonca jedne studije, možda nije lišeno svake zanimljivosti i važnosti.

No razmatranje koje slijedi ne bi bilo samo po sebi zanimljivo i svrhovito da djelo Enesa Durakovića ne donosi jedan kuriozitet i u smislu komponiranja samih knjiga; ovaj naime autor iz knjige u knjigu preštampana svoje ogleda koji ne samo da su prethodno bili objavljeni u periodici, u hrestomatijama, u antologijama, u zbornicima, kao pogovori i predgovori, nego su bili zastupljeni i u okviru njegovih prethodnoobjavljenih knjiga. Tako će ovaj autor svoje prve dvije knjige *Govor i šutnja tajanstva* i *Pjesništvo Skendera Kulenovića*<sup>2</sup> preštampani u okviru zbirke eseja o bosanskohercegovačkim pjesnicima Riječ i svijet iz godine 1988.

Sljedeća Durakovićeva knjiga objavljena petnaest godina kasnije *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti* (2003) uvest će diskontinuitet u njegovo djelo donijevši eseje koje nije objavljivao u prethodnim knjigama, nego su bili samo štampani u periodici, u hrestomatijama, u antologijama, u zbornicima. Ta ista knjiga donijeće čak i jedan novi esej koji dotad nigdje nije bio objavljen: *Bošnjačke i bosanske književnopovijesne neminovnosti*. Jasno je da će se Duraković nakon petnaest godina vratiti na književnu scenu s jednom novom metodologijom, s novim mišljenjem, i takav kuriozitet, takav prividan novum i tobožnja brizantnost – bit će samo jedan od razloga zašto baš ovu knjigu problematiziramo u razmatranju koje slijedi.

U svojoj posljednjoj knjizi *Arka riječi* (2006) Duraković će se ponovo vratiti svojoj staroj maniri u komponiranju knjiga. Tu će opet preštampani one dvije studije o pjesništvu Skendera Kulenovića i Maku Dizdara. Ali da čitaocu ne bi ostao uskraćen širi uvid u njegovu knjigu Riječ i svijet iz 1988., on će nam u *Arki riječi* još prenijeti svoje eseje o Nikoli Šopu, A. B. Šimiću, Aleksi Šantiću. Zatim će nam prenositi i članke i iz svoje prethodeće knjige *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti* objavljene tri godine ranije; odatle će se ukazati ponovo predgovori antologijama *Bosanskohercegovačka poezija XX. vijeka*, *Bošnjačka pripovijetka XX. vijeka*, ali i esej presudno važan za buduće zasnivanje bošnjačke književne povijesti, objavljen tri godine pri-



## BOSNIACA

---

je, već pomenuti: *Bošnjačke i bosanske književnopovijesne neminovnosti*. Osim toga, Duraković i u okvirima iste knjige, na različitim mjestima, u različitim prigodama i člancima ponavlja iste citate i tvrdnje (v. str. 10-126, 38-126, 127-132).

Eto manire kako se na našoj književnoj sceni, u našem akademskom mehanizmu, uspjelo i uvjerljivo simulira čitav opus jednog velecijenjenog naučnika, kritičara i akademskog profesora. Eto naravoučenija za sve naše buduće asistente i profesore! Duraković se svojim metodom – već sada je izvjesno – nameće kao svijetli prethodnik svekolike bošnjačke nacionalne nauke.

Saberemo li i oduzmemo sve što je napisao, skupimo li na jednom mjestu sve što je štam-pao u četiri knjige koje je objavio u toku svoje skoro četrdesetogodišnje akademske karijere – složimo li te tekstove jedan za drugim ništa ne preštampavajući, vidjećemo da je Enes Duraković ustvari autor otprilike jedne i po književnopovijesne studije.

### Iz kritike: Ljubitelj i mezimac Bosne

Povjesničara i kritičara Enesa Durakovića naša književna kritika i štampa veliča go-dinama kiteći ga lovorikama rodonačelnika bh. komparativistike (sic!) (M. Džanko), darovitog znanstvenika i esejista (Z. Kovač), izuzetnog poznavaoca razvojnog kontinuiteta bošnjačke književnosti (E. Kazaz). Našoj štampi ojasnoviđice se kao jedan od rijetkih intelektualaca koji vole Bosnu i koje Bosna voli.<sup>3</sup> Raskrivanje pjesništva koje provodi Duraković otkriće se našim filozofima ne samo svojim vlastitim jezikom nego i vlastitom metafizikom.<sup>4</sup>

Teoretičar Enver Kazaz će u najobimnijem i najprilježnijem eseju o Durakovićevu književnohistorijskom, esejističkom i književnokritičkom djelu – upravo to djelo vidjeti kao prijelomnicu u izučavanju bošnjačke književnosti, „i to onu vrstu prijelomnice koja plodonosno sintetizira prethodeća dostignuća, naučne stavove, ideje, pa i cjeline naučnih opusa, da bi se, nadilazeći prošla, otvorila za nove mogućnosti čitanja, valoriziranja i sintetiziranja književnohistorijskog, kritičkog i teorijskog opisa cjeline korpusa bošnjačke književnosti.“<sup>5</sup> Kazaz će mjesto i značaj Durakovića vidjeti u kontekstu *tragike bošnjačke nacije* koja se „saobražava sa stvaralačkom dramom naučnika koji su prolazili mučne puteve dokazivanja autentičnosti i autohtonosti nacionalne književnosti u nedemokratskom kontekstu i obzoru ideologiziranog postamenta književnohistorijskih koncepcija susjednih naroda.“ Naučni profil Durakovića se dakle Kazazu otkriva kao znakovit i važan u *sociološkom i političkom* obzoru proučavanja bošnjačke književnosti koja je „svojatana od drugih, marginalizirana i potiskivana do stepena književnohistorijske likvidacije, opstajala zahvaljujući ne samo svojoj samosvojnosti, estetičkoj vertikali nego i snazi univerzalnih vrijednosti, autentičnoj i humanoj suštini koju je stvaralački iznjedrila u kontekstu krvavog balkanskog razbojišta i genocidnih političkih projekata prema bošnjačkoj naciji.“<sup>6</sup> Mile Stojić će Durakoviću također priznati zasluge za *apostrofiranje nacionalnog kao oblika kulture*, ističući i činjenicu da „tragajući za osobenostima muslimanskog poetskog stvaralaštva, Duraković nikad ne gubi iz vida prirodni kontekst ove književnosti, njenu vezu sa strujanjima i tokovima srpske i hrvatske, a potom evropske i svjetske literature.“<sup>7</sup>

### Književnost i stil: panerotski vitalizam i hranjivost pejzaža

U uvodnom slovu za studiju *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti* Duraković će istaknuti svoje nastojanje da se „otkriju književne vrijednosti i posebnosti naše literature, što su u jednom periodu naše povijesti bile zanemarene, potisnute i zaboravljene.“ (9) Nastaviće u tom smislu naglašavajući da su ti eseji samom autoru u vremenu u kome su nastajali značili *više od teksta* (10). Oni mu to, ističe, nesumnjivo znače i danas. I uopšte cijela ta knjiga koju ćemo razmatrati u nastavku promišlja mogućnost za uspostavljanje bošnjačke književne povijesti kao samosvojne cjeline unutar šire bosanskohercegovačke tradicije.



Bez obzira na to šta mi mislili o tome da se jedna književna studija posveti tako uskom problemu, da se jedno široko književno iskustvo gleda kroz nacionalnu ključaonicu – mi ćemo *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti* najprije odmjeriti u odnosu na taj skromni cilj koji je sama sebi postavila. Da li iole uvjerljivo ona uspostavlja i osvjetljava tu nacionalnu tradiciju na kojoj toliko inzistira?

Na čemu je to konkretno u literaturi zasnovana ta literarnopovijesna koncepcija bošnjačke književnosti? U tekstu *Bošnjačka poezija XX vijeka*, Duraković piše:

„Već će se kod Safvet-bega Bašagića uz **erotsko-hedonističku liriku** izraslu na **zasadima sevdalinke** javiti i **ezoterijsko-mistična poezija** (Harabat, Na pučini svjetla), da bi se kod Muse Ćazima Ćatića taj **paralelizam erotskog i mističnog** (profanog i svetog) javio u dramatičnom **dvojenju** između **zemaljskog obilja plotske strasti i mistične opomene on-ostranosti**. U dinamici književnohistorijskih preobraženja, mijeni stilskih formacija i plodonosnom prožimanju s raznolikošću južnoslavenskih tradicija i evropskih duhovnih obzora, ovaj će specifičan senzibilitet **čulnog misterija i ezoterijskog misticizma** biti stalno prisutan u bošnjačkom pjesništvu dvadesetog stoljeća. Od Bašagića i Ćatića, Hume i Muradbegovića, preko Kulenovića ili Dizdara, Kajana ili Sidrana, sve do najmlađih Hajdarevića i Ključanina, Musabegovića i Kujovića, on će se u punoj samosvijesti žive tradicije obnavljati svaki put u drukčijem vidu i ornatu, ali uvijek kao posebnost koju će književna kritika prepoznati i nedvosmisleno imenovati.“ (36)

Potonji citat jeste jezgro Durakovićeva koncepta bošnjačke poezije koji će on kasnije pripisati cijeloj književnosti koju naziva bošnjačkom. Glavni pojmovi su čulni misterij i ezoterijski misticizam koji navodno obilježavaju svu bošnjačku poeziju od Bašagića do Kujovića. Potonji pojmovi su kod Durakovića toliko stabilni da pretrajavaju sva povijesnopoetička zbivanja, sve stilske mijene, svako prožimanje (kako on kaže) s drugim tradicijama. Duraković kao povjesničar pobrojane pjesnike poima kao puke lego kockice koje će on posložiti u plastično zdanje bošnjačke poezije (ali kasnije, i cijele književnosti). Kao da ima posla s bezbojnim lutkama, a ne sa pjesnicima i njihovom živom riječju koja se mijenja i u cjelini njihovih opusa, u skladu sa zakonima povijesnog trenutka, sa čudi pjesničkog temperamenta – Duraković će nit jedne književnosti pružiti blesavo samouvjereno kroz stoljeće, nemaran za svako gibanje izuzev onoga koji neće narušiti tobožnju posebnost čitave jedne poezije, samosvojnost koju tobože donose njegovi termini. I tu posebnost je, kaže, kritika stalno prepoznavala i imenovala: koja to i čija kritika, kada? To nije navedeno.

Kao da je funkcija svakog pobrojanog pjesnika samo da se sjeća tog naivnog tobožnjeg paralelizma erotskog i mističnog, kao nacionalnog konstituenta, Duraković će te raznolike poetike ignorantski nivelirati kako bi odgovarale njegovom konceptu koji je u jednom pogodnom trenutku „bošnjačke glasnosti“ blagoizvolio nametnuti čitavim opusima. Trebalo bi samo jednom proći kroz poeziju pobrojanih pjesnika, u njenoj punoj datosti, i vidjeti šta se to zaista tamo pisalo, kada i zbog čega, pa da se ova brucoška koncepcija svetog i profanog, plotskog i mističnog (kakva opozicija!) raspadne kao najobičnija papirnata patkica. Trebalo bi u svjetlu potonje koncepcije, jednostrano i apriorno – kako to radi Duraković, prići poeziji bilo kojeg jugoslovenskog i evropskog pjesnika: i tu bismo našli bošnjačkije i od najbošnjačkijih pjesnika. Radi se o tome da je najstereotipniju formulu panerotskog vitalizma Duraković pripisao orijentalnoj senzibilnosti, nametnuvši tu tradicionalnu koncepciju dvadesetovjekovnoj poeziji.

Pogledajmo još jednom kako naučnik Duraković dijalektički uspostavlja ove opozicije:

„I dok se Antun Branko Šimić, njegov zemljak i drug iz zagrebačke ekspresionističke faze, gnušao tijela, Humo je pjevao ‘U zapaljenom tijelu je čudo’, te u njegovim stihovima postoji samo ta nezatomljiva ekstaza čulnog užitka.“ (46)

Gledano u cjelini Durakovićeva koncepta, razlog za gnušanje prema tijelu u pjesništvu A. B. Šimića jeste njegovo pripadništvo zapadnoevropskom (kršćanskom) kulturnom krugu,



## BOSNIACA

---

nasuprot Humi čije je pjesništvo kodirano orijentalno-islamskim senzibilitetom. Savršena opozicija; koliko je apriorna i tendenciozna, vidjelo bi se kad bi se samo pjesništvo potonjih interpretira i preispita u cjelini; da i ne govorimo ako bi se propitivao pjesništvo tih naznačenih sučeljenih „kulturnih krugova“.

Uprkos svemu, Durakovićeva detekcija panerotskog senzibiliteta u nastavku studije provodi se nesmiljeno dobivajući groteskne razmjere; pogledajmo u kojim sve djelima ovaj naučnik vidi svoj koncept panvitalističkog erotizma:

- „Već se u Očvalim primulama, uz nedvojbenost Čatićeva i Matoševa impresionističko-simbolističkog naslijeđa, jasno uočava silina **panerotskog doživljaja svijeta** i dinamička slikovnost jezičkog izraza koji preplavljuje granice zadanog sonetnog oblika“ (55)

- „**Žudnja za oplodnjom** dobila je u Ševi kosmičke razmjere i uzdignuta je do vrhovnog principa života.“ (56)

- „Istu ovu **silinu panerotskog senzibiliteta** (sic!) susrećemo i u prozama Skendera Kulenovića i Alije Nametka, Huseina Muradbegovića i Hamida Dizdara, ali i Meše Selimovića i Čamila Sijarića, Muhameda Kondžića ili Derviša Sušića.“ (Enes Duraković: *Bošnjačka pripovijetka XX. Vijeka*)

- „U stihovima Zilhada Ključanina “čistota duhovnoga stava” **mistične inspiracije** (sic!) u trenu se preobražava u senzualnošću natopljenu sliku **panerotske opsije** (sic!)...“ (Enes Duraković: *Bosanskohercegovačka poezija XX. Vijeka*)

- „Ali, Hamza Humo je pripovjedač čiji se **panteistički misticizam** (sic!) uobličavao impresionističkim postupkom eterizacije čulno-materijalne slike hercegovačkog pejzaža, čime on **erotizira atmosferu** (sic!).“ (Enes Duraković: *Bošnjačka pripovijetka XX. Vijeka*)

- „Već u ovlašnoj usporedbi, recimo, Huminih i Kikićevih pripovijetki strukturalno zasnovanim na motivima karakterističnim za sevdalinku i baladu, osjeća se ista lirska intonacija pripovjedačkog prosedea i, s druge strane, izrazit **panerotski doživljaj prirode** (sic!).“ (Enes Duraković: *Bošnjačka pripovijetka XX. Vijeka*)

Da je ovo najvažniji i jedini koncept koji Duraković koristi u svom razmatranju književnosti – jasno je i na osnovu citata iz njegovih tekstova koji nisu ušli u ovu knjigu, već su štampani u Arki riječi:

- „Dizdarev pjesnički doživljaj ljubavi u poemi *Plivačica* nosi sve oznake **vitalističkog panerotizma** (sic!), intenzivno strasnog viđenja svijeta u vizijama **sveopće plotske žudnje** (sic!).“ (Enes Duraković: *Govor i šutnja tajanstva*)

- „**Erotska žudnja za oplodnjom** (sic!) (u Skenderovoj Ševi, op.aut.) i ova nezatomljiva snaga što kola u krvotoku zemlje pojavljuje se ne samo kao odjek Spinozinog učenja, nego i kao vid **vitalističkog panerotizma** (sic!), intenzivno strasnog viđenja svijeta u vizijama sveopće plotske žudnje... **Erotska strast** (sic!) ukazuje se, naime, kao temeljni pokretač čovjekove čežnje za stapanjem sa iskonskom **elementarnošću prirode** (sic!). Ova **naglašena čulnost** (sic!) u duhu istočnjačkog **panteističkog misticizma** (sic!) istodobno je i trajna karakteristika bosansko-muslimanske lirike, narodne i umjetničke podjednako.“ (Enes Duraković: *Pjesnik ekstaze i apoteoze života*)

Prema profesoru Durakoviću bošnjačka je književnost poprište na kojem se gomile protagonista sukladno mističkoj orijentalnoj inspiraciji neprestano saobražavaju s prirodom i bivaju razdirani silinama panerotskog senzibiliteta u nevjerovatno naglašenim čulnostima i žudnji za oplodnjom. Jedno ozbiljno razmatranje najmanje dvadesetak djela kojima on pripisuje svoj koncept „panvitalističkog erotizma“ (kao posebnosti jedne nacionalne književnosti), nikada ne bi trebalo pobrkati sa jednostranim i olakim, frazerskim utemeljenjem jedne književnosti, od koje je profesor Duraković napravio jedan pandemonijum, jednu ludu kuću punu likova koji se ponašaju u duhu „panteističkog misticizma“. To je zapravo slika cijele jedne književnosti, nacionalne literature koju je on tobože zasnovao u nekoliko predgovora.





Na takvom smiješnom pogledu na književnost kod Durakovića počiva, dakle, cijeli koncept nacionalne književnosti: već se čini očiglednim da ova studija ne može odgovoriti utemeljeno i ozbiljno ni na doista skromni cilj koji je sama sebi postavila.

Grotesknosti svoga koncepta svjestan je izgleda i sam Duraković, pa na jednom mjestu samog sebe uvjerava da to što on konstruiše nije najobičnija i najneuvjerljivija etno-genetska sličica:

„Ma koliko bili neskloni etnogenetskom tumačenju književnih fenomena ne možemo a da opet ne istaknemo da je taj erotsko-mistički senzibilitet jedna od trajnijih karakteristika bošnjačke književnosti koja upućuje na obazrivost u klasifikaciji i periodizaciji književne građe.“ (92)

Dakle, taj mističko-erotski senzibilitet nije etnogenetska slika nego, znate, literarni fakt, koji Duraković budućim naučnicima stavlja u zadatak pri kvalifikaciji i periodizaciji književne građe! Koji je dokaz da taj senzibilitet nije etnogenetska sličica? To što je ovaj naučnik, kako sam za sebe kaže, nesklon etnogenetskom tumačenju književnih fenomena. Ali ipak „ne možemo a da opet ne istaknemo da je taj erotsko-mistički senzibilitet jedna od trajnijih karakteristika bošnjačke književnosti“... Itd.

Taj kukavički govor u litotama, ti autorski komentari puni proturječja, to stalno skrivanje i zamatanje najobičnije i najproskribiranije intencije da se uspostavi nacionalna literatura, ti pokušaji da se ta unosna rabota sprovede jednom samozatajnom demokratskom gestom interkulturne povijesti, da se legitimira kao naučno dostignuće i civilizacijski iskorak – što sve dovodi do neodrživosti Durakovićeva koncepta – sve je to zapravo mahinacija koja je zamaglila našoj književnoj nauci oči, i ona godinama ne može progledati, i vidjeti šta se to godinama na našim katedrama nameće u izučavanju književnosti; obične etnogenetske sličice kao najveći intelektualni, književnoteorijski i filozofski koncepti.

Tako Enver Kazaz piše da *Antologija* nacionalne književnosti koju je priredio Duraković, budući *zasnovana na imanentnim literarnim kriterijima*, predstavlja izuzetno dragocjen doprinos našoj književnosti.<sup>8</sup> Izgleda da je u pitanju imanentnost kao etnogeneza?

Amir Brka insistira na Durakovićevu rafiniranom i kultiviranom estetskom osjećanju.<sup>9</sup> Muh-sin Rizvić priznaje mu duboko poznavanje kritičkih metoda nauke o književnosti, a Nikola Kovač će otkriti njegov prepoznatljiv trag i biljeg koji ostavlja u bh. kulturi.<sup>10</sup>

Moramo konstatovati da Duraković iznimno rijetko govori o književnosti a da ne pominje samosvojnost nacionalne literature i panerotski vitalizam. Enver Kazaz piše pak da Durakovićev „metodološki pristup koji, baštineći i sinetizirajući iskustva savremenih metodoloških postupaka, izučavanja književnosti na širokom luku od stilističke, formalističke i mladogramatičarske, novokritičke do strukturalističke metode, istražuje genetičko-dinamičke aspekte pojedinog djela i opusa pisca, ali cjeline bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti proučavajući ih pri složenom suodnosu veza i ispreplitanja u kontinuitetu nasljednosti, ali i samosvojnosti i estetske samobitnosti.“<sup>11</sup>

Dakle, naši naučnici pišu da je Duraković i formalist i novi kritičar i strukturalist i stilističar, čak i mladogramatičar, a nama se čini da on samo uspostavlja samosvojnost i estetsku samobitnost bošnjačke literature. Također pišu, vidjeli smo, da je poznavatelj naučnih metoda i rafiniran estet.

U to ime valja nam propitati nekoliko momenata kada on govori samo o književnosti, iako ih je teško naći u njegovom tekstu:

„Već u mladenačkoj zbirci Nutarnji život (1919) Humina je lirika donijela nesumnjivu novinu, jer je u sebi nosila bitne karakteristike ekspresionističkog doživljaja i izraza. Slobodni stih, disperzivne, iracionalnim impulsima izazvane i asocijativno povezane slike pounutrašnjeg pejzaža, jaki i jarki kontrasti i snažni namazi osnovnih boja kao izraz iracionalnih psihičkih sadržaja, dinamička slikovnost – sve se to u ovim pjesmama javlja sasvim u duhu ekstatične pobune protiv naslijeđenih konvencija lirske poezije.“ (46)



## BOSNIACA

---

Ovakav brzinski opis Humine zbirke zaista nije mogao rezultirati boljim pogledom u krajnjoj liniji na književnost od panerotskog vitalizma; na djelu je nekoliko formula koje sažimaju ekspresionističku poetiku, koje kao da su preuzete iz rječnika književnih termina; dodatno su zamagljene bojama kritičareve impresije u pogledu na književno djelo.

„Horzovićeva prva zbirka *Talhe ili šedrvanski vrt* ilustrativna je, dakle, za onu vrstu novelistike koja je slijedom Borhesa gradila onu literarnu vizionarnost koja naoko nije vezana za društveno-historijsku sliku svijeta i koja sve razloge kreativnog nalazi jedino u samom Slovu kao Logosu, beskrajnoj Biblioteci kao jedinom zavičaju duha.“ (110)

Vrlo jednostavan pogled na postmodernističku književnost: nekoliko fraza: Slovo kao Logos, beskrajna biblioteka; to je izgleda najviše što se može o tome reći, uz jednu evokaciju Borhesa. Sistematizacija znanja o postmodernizmu profesora Durakovića: 1. Slovo kao Logos, 2. Beskrajna biblioteka, 3. Borhes.

„Tu se otkrivaju i one posebnosti uzbudljivog procesa susreta, uobličena i sinkretičkih saobraženja soneta i bejta, lirskog osmerca i aleksandrinca, deseterca i gazela kao simboličkih izraza oblikotvornih naprednosti i suprotnosti, ali i pretapanja i slivanja različitih poetika i senzibiliteta u čudesnom rasponu od njemačke romantike do usmene tradicije ili od francuskog simbolizma do poezije islamskog misticizma, i sve to nerijetko u opusu jednog pjesnika kakav je slučaj, recimo, s poezijom Muse Čazima Čatića.“ (127)

Ovdje su književne forme kao puki termini samo upregnuti u ostvarenje jednog pogleda na književnost koji se očituje u multikulturalističkom konceptu susreta i saobraženja; otud puko nabranje tih pjesničkih formi. Raspričanošću i nabranjem u ime uspostavljanja jedne kulturne – da ne kažemo: ideološke – projekcije simulira se književnokritička učenost, koja je ovdje na nivou priručnika iz književne teorije. Svagda se uspostavljanje te ideološke projekcije ukazuje kao preimućnije od bilo kakvog književnokritičkog razmatranja:

„Valja, međutim, odmah naglasiti da ni Humo a ni Muradbegović nisu ekspresionizam prihvatili kao vlastiti književni program (sic!). Prije bi se moglo reći da su oni u najzrelijim ostvarenjima nastavljali ali i preobražavali iskustva tradicionalne bošnjačke proze (sic!), tako da su njihove pripovijetke bitno obogaćene i stanovitim ideo-afektivnim sadržajima i stilskim iskustvima ekspresionističkog narativnog postupka (sic!).“ (Enes Duraković: *Bošnjačka pripovijetka XX. Vijeka*)

Šta nam govori ovaj odlomak? Osim toga što nam je jasno da svoje skromno znanje ovaj naučnik ponovo upotrebljava da bi glorificirao bošnjačku tradiciju. – Dakle, Humo i Muradbegović nisu prihvatili ekspresionistički program. Oni su nastavljali i preobražavali iskustva tradicionalne bošnjačke proze. Kako? Tako što su njihove pripovijetke bitno obogaćene i stanovitim ideo-afektivnim sadržajima i stilskim iskustvima ekspresionističkog narativnog postupka. Šta znači ova logička mizerija mladogramatičara, strukturaliste, formaliste Enesa Durakovića: da je tradicionalna bošnjačka proza bila ekspresionistička i prije ekspresionizma? Ili da Humo i Muradbegović nikada nisu bili ekspresionisti iako je njihov narativni postupak ekspresionistički?

Vjerovatno je već jasan kritičarski kapacitet i pogled na književnost ovog naučnika, a kao stilist Enes Duraković piše naprimjer ovako:

„Ali, Hamza Humo je pripovjedač čiji se panteistički misticizam uobličavao impresionističkim postupkom eterizacije (sic!) čulno-materijalne slike hercegovačkog pejzaža, čime on erotizira atmosferu (sic!), dok će se taj isti misticizam kod Hasana Kikića, kao i kod Skendera Kulenovića, književno uobličavati u ekspresivnoj naraciji koja je zagrcnuta (sic!) materijom (sic!), sočnošću (sic!) i hranjivošću (sic!) bosansko-posavskog pejzaža (sic!).“ (Enes Duraković: *Bošnjačka pripovijetka XX. Vijeka*)

Doista nije teško da se eterizacijom čulno-materijalne slike hercegovačkog pejzaža erotizira atmosfera, niti da se naracija zagrcne sočnošću i hranjivošću bosansko-posavskog pejzaža, ali je teško znati da se ovako o književnosti ne može pisati, teško je prepoznati netačne i



smiješne trope, što ne znaju uraditi ni naši kritičari nazivajući ovakvo pisanje novokritičkim, proglašujući ga osobenim biljegom u bh. kulturi, ili rezultatom rafiniranog i kultiviranog estetskog osjećanja. Ovakvo pisanje je, ustvari, teško shvatiti svima koje panteistički misticizam nije obdario inspiracijom, kao što jeste našeg profesora Durakovića i njegove kritičare.

## Tradicija i književnost: posebnosti i uzajamnosti

Književnopovijesni koncept Enesa Durakovića pun je proturječnosti koje se javljaju zbog stalnog govora u litotama i licemjernog skrivanja očiglednih nacionalnih kanonizatorskih namjera u interkulturalistička pletenja. Tako je moguće da sljedeće dvije tvrdnje nađu u okviru istog teksta:

„U burnim procesima svekolikih društvenih preobražaja i vrtložnoj matici suvremenosti Bošnjaci iznova prepoznaju sebe, svoje korijene i izvore duhovnosti, svoju dugo potiskivanu i zanemaranu književnost.“ (31) i „Bude li svedena na puku ilustraciju posebnosti nacionalnog bića, bošnjačka će se kulturna glasnost pretvoriti u zaglušnu dobošarsku ritmiku prirodne ekstaze.“ (33)

Dakle, moguće je iznova prepoznati sebe, naći korijene i izvore duhovnosti (sic!), ali i izbjeći ilustraciju posebnosti nacionalnog bića. Kako? U okrilju ovakvih durakovićevskih rečeničnih logičnosti moguće su i gore opačine pod krinkom interkulturalizma:

„Jer, nasuprot braniteljima nacionalne suštine književnosti, koji su počesto bdjeli nad svakim književnim djelom, zahtijevajući apsolutnu čistotu nacionalne duhovnosti, bošnjačka se književnost u XX vijeku u punoj mjeri otvarala prema sveukupnom književnom naslijeđu, ne gubeći pri tom ništa od svoje etno-kulturne samobitnosti.“ (29)

Po kojim je zakonima logike (a da o povijesnoj poetici i ne govorimo) moguće da jedna književnost, jedna (povijesnopoetička!) struktura, cijelo stoljeće bude otvorena prema sveukupnom (sic!) književnom naslijeđu a da pri tom ne izgubi ništa (ništa!) od svoje etno-kulturne samobitnosti? Ni po jednim osim onih zakona koji vladaju u bošnjačkoj književnosti u Durakovićevoj interpretaciji. Pogledajmo u tom smislu i sljedeći odlomak iz teksta *Bošnjačke i bosanske književnopovijesne neminovnosti*:

„Odnosi se to prije svega na odustajanje od dugovječnog i pogubnog razumijevanja kulture tek kao jednog od atributa nacije, i u tom smislu svođenja književnosti na homogenu, cjelovitu pripovijest nacionalne ekskluzivnosti i agonalnog sučeljavanja s drugim, naporednim kulturama. To, naravno, ne znači poricanje društvenopovijesne funkcije nacionalne književnosti i njenog značaja u prirodnom samoosvješćujućem ogledanju kompleksnih identitarnih samoidentifikacija.“ (161)

Prema ovoj rečenici se odustaje od razumijevanja kulture kao atributa nacije i svođenja književnosti na homogenu i ekskluzivističku pripovijest – ali to ne znači poricanje društvenopovijesne funkcije nacionalne književnosti i uloge u samoidentifikaciji i samoosvješćenju. Gotovo se čini nemogućim da ovako dvije proturječne rečenice slijede jedna za drugom.

Duraković se u ovome eseju direktno zalaže za multikulturalizam:

„U traganju za onom vrstom interkulturalnog modela povijesti književnosti kojom bi se izbjegle zamke (jugo) globalizacijske kulturne uniformnosti, ali i političkim diktatom projekiranog kulturnog getoiziranja, posebno mjesto nesumnjivo pripada multikulturalnoj zasnovi bosanskohercegovačke književne tradicije, a onda posljedično i bošnjačke literature.“ (165)

Potonji model podrazumijeva samobitnost nacionalnih literatura koje se isprepliću; to je Durakovićevo rješenje protiv getoizacije i jugo-uniformnosti. U takvom konceptu jedino je moguća ta fantazma da će jedna književnost očuvati svoju samobitnost otvarajući se prema drugim književnostima.

## BOSNIACA

„Saznanje o tragičnim razmirjima balkanske novovjeka historije s diluvijalnim političkim projektima eksterminacije (istrage) Drugog u svim vidovima njegova postojanja legitimira i pravo Bošnjaka na vlastitu pripovijest, ali koja i sama mora biti lišena svakog oblika ksenofobije i statičnog koncepta identiteta koji alteritet podrazumijeva kao historijsku inkarnaciju transcendentnog principa Zla.“ (158)

Postojanje povijesti nacionalne književnosti dovodi se u nastavku teksta u vezu sa predupređenjem političkih projekata progona i genocida nad tom nacijom. Prema tome: historija bošnjačke literature može spriječiti buduće genocide nad Bošnjacima. Kakvo diletantsko miješanje kulture i politike! Jer treba se samo pokušati suprotstaviti genocidu nad jednom etnijom njihovom književnom poviješću!? U suštini u pitanju je licemjerna legitimizacija jednog kulturnog projekta uskog kruga naučnika širokom tragedijom cijelog kolektiva. I tu logika Durakovićeve studije ne odmiče mnogo od mehanizma dominantnih (nacionalističkih) političkih naracija koje podređuju sebi sistem književnosti i umjetnosti.

Pogled na ispreplitanja unutar kompozitne integralnosti u svjetlu koje Duraković promatra bh. tradiciju u svom pravom značenju otkriva se u sljedećem odlomku:

„Stoga bošnjačka književnost 20. vijeka neponovljive uzlete i estetske vrhunce ima upravo onda kada se preobražajna snaga *žive tradicije* sinkretički slije, amalgamira i oplemeni s raznolikim literarnim oblicima što su se javljali u dinamičnoj smjeni razvojnih procesa i stilsko-formacijskih preobražaja novovjeka evropske književnosti. Kod Čatića i Hume, Kulenovića, Selimovića i Dizdara, Isakovića, Ibrišimovića i Sidrana, Horozovića, Karahasana ili Ključanina, ta se plodotvorna saobraženja i prožimanja otkrivaju u onim neponovljivim autorskim realizacijama kulturnih polimorfnosti, nesvodivih na bilo kakav opći obrazac ili konvenciju, petrificirani kanon *istočnog ili zapadnog divana*.“ (174)

Šta je ovdje živa tradicija bošnjačke književnosti? Nesumnjivo ono što se amalgamira sa preobražajima novovjeka evropske književnosti. A to je, znamo, orijentalno-islamska kodiranost. Jasno je da Duraković unutar bošnjačke književnosti kao preimućniju poima „istočnu“ tradiciju: baš kao da pobrojani pjesnici pišu divane koji tek ponekad poprimaju karakter evropske lirike. To je još jasnovidnije u sljedećem odlomku:

„Valja, naime, ovdje naglasiti da posebnosti bošnjačke književnosti ne izvire samo iz vrela orijentalno-islamske kulture i duhovnosti, nego su se u bošnjačkoj kulturi od srednjovjekovlja do naše suvremenosti taložila i primala raznovrsna književna iskustva, oblici i konvencije.“ (172)

Pogled na tradiciju očituje se u posezanju za tropom „vrela“ u označavanju orijentalno-islamske kodiranosti, a druga književna iskustva označeni su kao puki talozi. Jasno je da je ovakvo propitivanje u svjetlu kulturnih kodiranosti jedna posvema aliterarna i anaučna radnja, i tim više govori o našoj nauci u posljednje vrijeme budući da je obuzeta tim interliterarnim kodiranjima i dekodiranjima.

U slovu uz hrestomatije bošnjačke književne kritike Duraković se zapleo u još jače protuslovlje:

„Uredniku i priređivačima je, međutim, bila isto tako strana i ketmanska pozicija samozatajnosti koja činjeničnu izvjesnost različnosti naših nacionalnih kultura previđa zarad, u osnovi plemenitog, projekta kulturne sinteze koji naravno ima svoj smisao kao jednakovrijedan oblik našeg zajedničkog bosanskohercegovačkog prepoznavanja.“ (117)

Po čemu su to ketmani plemeniti, i kakav je to argument protiv kulturne sinteze, ako Duraković piše da kulturna sinteza ima svoj smisao kao jednakovrijedan oblik zajedničkog bosanskohercegovačkog prepoznavanja, istovremeno proskribirajući samozatajnost onih koji previđaju naše različnosti, tih ketmana za koje Duraković tvrdi da su plemeniti.

Ovakvi ekcesi u pojmovnom aparatu i rečeničnoj logici mogući su u okviru jednog širokog proturječnog koncepta istovremene posebnosti i uzajamnosti različitih nacionalnih literatura. Tu se istovremeno uspostavlja autentičnost nacionalne literature, ali je na snazi, kako piše

Duraković u zaključku svog teksta *Bošnjačke i bosanske književnopolovijesne neminovnosti*, i promjenjivo umnožavanje, dopisivanje i repliciranje intertekstualne umreženosti i mnogoglasnosti literature. – I kako onda ne bi bilo moguće i da ketmani budu plemeniti?

## Zaključak

Historija bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti nije napisana do danas. Svi argumenti koju su u okviru studije *Bosanske i bošnjačke književne neminovnosti* Enesa Durakovića izneseni u korist postojanja tih književnosti nisu uvjerljivi: ne mogu izdržati iole ozbiljniju verifikaciju na polju književne građe, a da ne govorimo o urušivosti koncepata koji tu književnost nastoje obuhvatiti. Vjerujemo da bi bili beskorisni i autorima koji bi se poduhvatili tog posla da pišu povijest te literature. Ako bismo sudili po uvjerljivosti argumenata i koncepata koji su izneseni u ovoj studiji, onda bismo mirne duše mogli konstatovati da te književnosti zapravo i ne postoje.

Posvećen upornom dokazivanju neodrživih koncepata panvitalističkog erotizma i mistične inspiracije kao distinktivnih obilježja bošnjačke književnosti, kao svojih najvećih povijesnopoetičkih izuma, Enes Duraković će ponuditi skroman metod i pojmove koji su nepotreblijivi u ispitivanju kako te strukture, tako i literature uopšte. On će istovremeno jednostrano protumačiti niz pjesnika na našem jeziku uklapajući ih u sopstvenu projekciju.

Ništa značajniji rezultati nisu ni na planu zagovorano modela povijesti bh. i bošnjačke književnosti: hinjeći naivnost Duraković će se povesti za interkulturalnom projekcijom prema kojoj je moguće da jedna cjelina ostaje neokrnjena iako je u stalnom interferiranju sa drugim cjelinama. Gdje je tu zajednički prostor i kako funkcionira? Šta ako se jedan pisac uklopi bolje u širu cjelinu u odnosu na nacionalnu? Sve su to pitanja savršeno bespredmetna, ako znamo da imamo posla s jednom politički korektnom ispraznom retorikom koja ima za cilj samo legitimirati historiju nacionalne književnosti. Sa retorikom koja će podijeliti jednu literaturu po najjednostavnijem (nacionalnom) kriteriju a da se to smatra kulturnim iskorakom i naučnim dostignućem, umirujući civilizovanu publiku smiješnim ispredanjima priče o uzajamnostima i dijalogu.

Djeluje nam savršeno izlišnim da dokazujemo kako s naše strane smatramo dopuštenim to pletenje nacionalne povijesti koja sada izgleda kao izandala nit, i mi bismo s naše strane našim naučnicima, metaforički govoreći, dali ne samo jedno – nego čitavu seharu klupaka nacionalne samobitnosti, pa neka se po našim katedrama igraju tog nacionalnog i interkulturalnog, pravolinijskog i uzajamnog pletenja, kad već u pogledu stvari literarnih nemaju druge ideje.

Nesumnjivo je da bismo zadržali pravo da to smatramo smiješnom rabotom koja se nastavlja godinama zahvaljujući prije svega moći Akademije, ali i profilima akademskih naučnika čija dostignuća neće pretrajati kao vrijednost na polju književne istorije i povijesnopoetičkog gibanja.

<sup>1</sup> „Duraković Enes, redovni profesor Filozofskog fakulteta u Sarajevu. ROĐ. 14. 8. 1947. u Polju, Derventa. ROD. Abid i Fatima. Udovac. DJECA: kći. OBR.: Filozofski fakultet u Sarajevu (1971), magisterij (1975), doktorat (1978). KARIJ.: docent Filozofskog fakulteta u Sarajevu (1978), vanr. profesor (1983), red. prof. (1988). Zamjenik i ministar obrazovanja, nauke, kulture i sporta u Vladi RBiH (1993-1994). Tokom 1995. direktor i urednik Izdavačke kuće „Preporod“. Iste godine osnovao Izdavačku kuću „Alef“. Predsjednik BZK „Preporod“ (1993), član Izvršnog odbora VKBI. DJELA: veliki broj naučnih i stručnih radova, među kojima i knjige: „Govor i šutnja tajanstva“ (1979), „Pjesništvo Skendera Kulenovića“ (1983), „Antologija bošnjačke poezije XX vijeka“ (1996), „Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka“ (1995). Priredio veliki broj značajnih izdanja, sudjelovao u radu znanstvenih simpozija. ODL./NAGR.: nagrada za esej „Braća Šimić...“ (Izvor: Ko je ko u Bošnjaka / Šglavni i odgovorni urednik Atif PurivatraČ, Vijeće kongresa bošnjačkih intelektualaca, Sarajevo, 2000. )

## BOSNIACA

---

- <sup>2</sup> Govor i šutnja tajanstva, pjesničko djelo Maka Dizdara, Svjetlost, Sarajevo, 1979. i Pjesništvo Skendera Kulenovića, Veselin Masleša, Sarajevo, 1983.
- <sup>3</sup> Nerzuk Ćurak. Slovo o Alefu, Dani, br. 156, 26. maj 2000. (<http://www.bhdani.com/arhiva/156/t1567.htm>)
- <sup>4</sup> Abdulah Šarčević: Iz predgovora II. izdanju knjige *Govor i šutnja tajanstva*, 2005.
- <sup>5</sup> Enver Kazaz. Poetika i struktura raskršća i ukrštanja. Književnohistorijsko i književnokritičko djelo Enesa Durakovića. U hrestomatiji Bošnjačka književnost u književnoj kritici, knjiga VI, Novija književnost – književna kritika, Alef, Sarajevo, 1998, str. 717.
- <sup>6</sup> Isto, str. 718.
- <sup>7</sup> Mile Stojić: Iz teksta Čemu nacionalne antologije, *Nedjelja* (Sarajevo), 17. februar 1991.
- <sup>8</sup> Enver Kazaz: Iz teksta: Od neoromantizma do fantastične priče, *Oslobođenje*, Slovo (Sarajevo), februar-veljača 1996.
- <sup>9</sup> Amir Brka: Iz teksta "Izvorišta i novi senzibilitet, *Književna revija* (Sarajevo), mart 1991.
- <sup>10</sup> Muhsin Rizvić: Iz teksta Riječ i svijet Enesa Durakovića, *Život* (Sarajevo), god. XXXVIII, knj. LXXV, br. 3–4, 1989. i Nikola Kovač: Iz teksta Ka poetološkom promišljanju književnosti, *Novi Izraz* (Sarajevo), god. VI, knj. VI, br. 26, septembar–decembar 2004.
- <sup>11</sup> Enver Kazaz. Poetika i struktura raskršća i ukrštanja. Književnohistorijsko i književnokritičko djelo Enesa Durakovića. U hrestomatiji Bošnjačka književnost u književnoj kritici, knjiga VI, Novija književnost – književna kritika, Alef, Sarajevo, 1998, str. 719.

## Mirnes Sokolović: Novi istoricizam – teorija i praksa (Sanjin Kodrić. *Književna prošlost i poetika kulture*. Slavistički komitet, Sarajevo, 2010.)

U uvodnoj bilješki svoje knjige Kodrić nastupa kao teoretičar i historičar književnosti koji će iskoristiti „temeljne postavke novohistoricističkog čitanja književnosti i kulture u oblasti proučavanja književnosti i književnog života BiH“ (12).<sup>1</sup> To će do kraja ove studije ostati dominantan metod, to je i njen osnovni cilj: „pokazati kako su moguća novohistorička razumijevanja različitih književnih pojava mimo onog predmetnog područja kojim se bavi američki novi historicizam i, naravno, izvan konteksta američke književne akademske zajednice“ (13). To su na kraju i dvije preokupacije prema kojima je koncipirana i sama knjiga u poglavlja: Teorija novog historicizma i Novohistoricistička praksa.

U tome smislu valja nam provjeriti kako je autor usaglasio te dvije svoje uloge: historičara i teoretičara književnosti, koje je sam sebi dodijelio već na početku knjige. Kakve su konsekvence primjene tog novohistoricističkog metoda na građu iz „književnosti i književnog života BiH“? Kakve oni imaju veze, i šta se želi time postići? Da li je uspješno sproveden taj metod koji je knjiga sama sebi zadala? To je sve, dakle, predmet sljedeće analize.

### Analiza logičkog haosa

Sam autor na početku knjige izražava svoje uvjerenje da interpretacija nema prednost nad teorijom, kao što ni teorija nema prednost nad interpretacijom, da se teorija i interpretacija ne mogu ni razdvojiti, da su one nerazlučive i nužno potrebne jedna drugoj (14). I pored takvog uvjerenja, autor razdvaja te svoje dvije glavne preokupacije, stavljajući ih u naslove dva dijela knjige odjelito: on tu razdvaja teoriju i praksu. – Najprije je izložena teorija novog historicizma, a potom je ona aplicirana na konkretnu književnohistorijsku građu. Jedno poglavlje nosi naslov: Teorija novog historicizma, drugo – Novohistoricistička praksa. Da li je to razdvajanje puka omaška ili već simptom protivrječnosti cijelog metoda? Da li je ta izložena teorija dosljedno aplicirana u drugom „praktičnom“ dijelu? To ćemo vidjeti. Ima li neke veze što autor nije spojio te dvije preokupacije u jedno tkivo? Zašto ih nije uharmonizirao na licu mjesta ako su podudarne?

U prvom dijelu knjige Kodrić objašnjava nastanak i karakter novog historicizma kao teorije. On, naprimjer, piše: „Usto, također, u skladu sa općom politikom postmodernizma, a naročito taktikom izbjegavanja striktnog i konačnog razlučivanja istinitog i lažnog, historijskog i fiktivnog, prošlog i sadašnjeg (usp. Hutcheon 1989), novi historicisti prihvatit će izazov ‘parcijalne objektivnosti’ (Veese 1989a: IX), koncept ‘znanja prošlosti u sadašnjosti’ (Hutcheon 1989: 62-92), i zajedno sa kulturalnim materijalistima te drugima, priključit će se trendu političke, mada – kako sugeriraju zastupnici ovakvog čitanja književnosti – ne i ideološke kritike, posebno zagovarane već od sedamdesetih godina 20. st.“ (30)

To je prva karakteristika novog historicizma koju trebamo zapamtiti: Kodrić, dakle, piše da novi historicisti prihvataju izazov parcijalne objektivnosti.

Kodrić dalje navodi kako pojava novog historicizma svjedoči da danas nije zamislivo „scijentistički objektivno historijsko kontekstualiziranje te precizna, provjerljiva i cjelovita retrospektivna analiza i evaluacija.“ (38) Da bi ovjerio svoju tvrdnju, on će se pozvati na Bitija koji piše da je tradicionalno književnoznanstveno uređenje rasparčano, da se klasična književnoznanstvena hijerarhija – književnost kao predmet, teorija kao instrumentarij, po-



## BOSNIACA

vijest kao osmišljenje – već dulje vremena pokazuje neprimjerenom današnjem stanju stvari. Kodrić će u tom smislu poantirati:

„U vremenu nakon, između čitavog niza drugih, Antonija Gramscija, Louisa Althusera, Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridaa, Michela Foucaulta, Jacquesa Lacana, Paula de Mana, Slavoj Žižeka, Edwarda Saida i ostalih, kao i brojnih tradicionalnih i novih marksističkih, crnačkih i postkolonijalnih, feminističkih, ženskih, rodnih ili queer te sličnih teoretičara i teoretičarki, u vremenu poststrukturalizma i dekonstrukcije te postfrojdotske psihoanalize, različitih usmjerenja u okvirima trenutno vrlo utjecajnih kulturalnih studija i njihova post-disciplinarna interesa te, naročito, tzv. političke kritike i teorije diskurza, u takvom vremenu – naprosto – ideja distance, znanstvene objektivnosti i općenitosti znanstvenih te uopće spoznajnih zaključaka već dugo je odbačena i, konačno, nemoguća: znanje je moć, moć je znanje – odavno je otužnim zvoncem kraja jednog nikad dovoljno dosanjanog humanističkog sna objavila savremena epistemološka paradigma“ (39).

Sumirajmo ovu rečenicu. Šta tu saznajemo? Najprije vidimo izvjesni eklektizam: otkud, naprimjer, Slavoj Žižek u društvu Derride i Foucaulta? Mislim da i osrednji studenti prve godine književnosti znaju za poduhvate Slavoj Žižeka da unekoliko spasi univerzalne kategorije, među koje spada i znanje. Nadalje: otkud Fuko i Derida u istom nizu, kada se zna za njihovu polemiku oko „Istorije ludila“, upravo polemiku glede epistema? Druga stvar koju vidimo u ovom citatu jeste nespretnost i tupost u vođenju rečenice: autor ju otvara dvjema nespretnim priloškim odredbama – jednom nasilno prekinutom i kljastom (u vremenu nakon), i drugom nejasnom i nedovršenom (nakon čitavog niza drugih). Koga? Time se rečenica na svom početku zamagluje. Potom se autor neukusno upušta u nabranjanje svega teorijskog što mu u tom trenutku pada na pamet, otvarajući mjesta novim članovima rečenice u tom nemuštom i nečitkom katalogu dvaputa, jedan za drugim, istim veznikom „te“, da bi svoj stilski galimatijas poantirao jednom rogobatnom dvogenitivnom sintagmom (kraja jednog nikad dovoljno dosanjanog humanističkog sna), koja se izbjegava i u seminarskim radovima, ali i jednom stilski doista slikovitim iznalaskom u kome se epistema oglašava zvoncem. Vjerovatno je to u pitanju neka cincilinci epistema! Kakvo je to zvonce? To je zvonce koje nam govori da su znanstvena objektivnost i općenitost, kao i spoznajni zaključci, redom odbačeni. To također valja upamtiti kao karakteristiku teorije novog istoricizma. Kako onda možemo Kodriću kao novohistoricističkom naučniku išta povjerovati, budući da i on djeluju u okviru te episteme? Kako se on uspijeva uzdići iznad tih okova?

Na taj spisak, prema Kodriću, valja dodati i Deridinu poruku da smo uvijek u području jezika, da smo uvijek njime ograničeni, da sve što znamo ili mislimo da znamo zapravo jeste samo jezički posredovano. (39) Novi istoricizam spada u epistemu u kojoj su dokinuti esteticizam, „ideološki ipak nepravedni esencijalizam“, univerzalizam, hermetizam i konzervativizam. (69) Tu će također biti prevaziđena ideja književnog djela kao organskog jedinstva, ideja o neraskidivosti spona između strukturnih segmenata, postupak razmatranja književnih djela izvan konteksta njihovog nastanka. (91) Za poststrukturalistu ili čovjeka postmodernog senzibiliteta historija nije više velika priča, on sumnja u historijski fakt, u objektivnu i nepristranu sliku prošlosti. Pozivajući se na Lindu Hečn, Kodrić tvrdi da su „činjenice događaji kojima smo dali značenje“ (80) U poststrukturalizmu i postmoderni sumnja se u „mogućnost saznanja istinske zbilje stvari“ (tri genitiva jedan za drugim!), a interpretacije su zapravo fikcije. (104) Novi istoricizam je dio projekta koji ima za cilj slabljenje koncepta književnosti kao tek estetskog objekta. (116) Novi historicizam je napravio raskid i sa preokupacijama drugih teorija: on je ostavio za sobom potragu za začudnostima književne riječi, njezine gramatike, fenomena, kao i „traganje za iako sasvim sigurno postojećim, ipak neiscrpivim i nikad do kraja prirodnim ljudskim jezikom kazivim značenjima književnog ostvarenja, koja nisu obična saopćenja u tek naročitoj formi, već su najuže, kao kost i meso, povezana sa samim biće književnosti i njegova genija, 'pjesnika u pjesmi.“ (55)





Šta nam govori ova rečenica? Treba obratiti naročitu pažnju. Najprije se potrebno probiti kroz stilsko šiblje jednog apsolutno stilski neosjetljivog i nespretnog autora koji slaže svoje rečenice jedva čitko i nemušto do iritantnosti: pogledajmo, naprimjer, sintagme: „za iako sasvim sigurno postojećim, ipak neiscrpivim i nikad do kraja prirodnim ljudskim jezikom kazivim značenjima.“ Šta to znači: neka značenja, iako sasvim sigurno postoje, ona su ipak neiscrpiva i nisu nikad do kraja kaziva prirodnim ljudskim (sic!) jezikom. Je li se mogla jedna besmislena tvrdnja reći na jedan nemušti način? Kako se drugačije mogu ostvariti neka značenja ako ne jezikom, i to izvorno i prirodno ljudskim, a da sigurno postoje i da su kaziva, iako su neiscrpiva!? Čemu ovoliko riječi, čemu služe; čemu ovoliko kolebanje koje unosi haos u rečenicu? No ova stilska zbrka, ovo prenemaganje jeste puka najava i alibi za jedan žestoki procjep koji će uskoro otvoriti, jedan lom koji će imati konsekvence na cijeli metod? Na cijelu knjigu! Kako se nastavlja rečenica: „...kazivim značenjima književnog ostvarenja, koja nisu obična saopćenja u tek naročitoj formi, već su najuže, kao kost i meso, povezana sa samim biće književnosti i njegova genija, 'pjesnika u pjesmi.“ Šta kaže ovaj novohistoricist i poststrukturalist? On tu piše o biću književnosti i geniju, o značenjima koja su sa tim bićem povezani kao kost i meso! Kakva kost, kakvo meso, koji genij, koja to značenja i kakvo biće književnosti? Kakva je to zbrka? On to piše u istom dijelu knjige u kojem je maločas govorio o nepostojanju organskog jedinstva u djelu, o kontekstualnoj uvjetovanosti teksta, o slabljenju književnosti kao tek estetskog objekta, o dokidanjima esteticizma i esencijalizma. A sada nas ovdje uvjerava kako postoji biće književnosti, kako je pjesnik u pjesmi ustvari genij, a značenja su povezana kao kost i meso sa samim bićem književnosti. To biće književnosti kao pojam ustvari je jedna formula u kojoj je potencijalno dato svekoliko bogatstvo čitavog korpusa različitih ideja i književnih kretanja. A takvo sažimanje je prva karakteristika esencijalizma od kojeg je Kodrić kao novohistoricist maloprije napravio otklon.

No to je protivriječe bezazleno u odnosu na ono što slijedi u drugom dijelu knjige; to je zanemarivo. Šta to on tamo piše, u drugom dijelu knjige?

On tvrdi: „Na kraju, uz čitav niz proza i eseja, ovdje bi trebalo uzeti u obzir i bitno drugačije intoniran autorov roman Ponornica (1977), u vrijeme objavljivanja u najužoj konkurenciji nekada za dobivanje ugledne Ninove nagrade za jugoslovenski roman godine, što se, međutim, nije desilo – prema nekim pokazateljima – i iz razloga koji ipak nemaju previše dodirnih tačaka sa imanentnoknjiževnom vrijednošću, ali, dakako, imaju karakter s potencijalnim političko-kulturalnim subverzivnim značajkama ovog književno teksta (povratak historijskoj traumi bošnjačko-muslimanskog nacionalnog korpusa) nepoželjnim u antinacionalnoj i antikofesionalističkoj ideologiji socijalističkog panjugoslovenstva.“ (136)

Zašto Ponornica nije dobila Ninovu nagradu? Zato što se vratila historijskoj traumi bošnjačko-muslimanskog nacionalnog korpusa. Otkud sada ta trauma može biti uvjerljiva i relevantna, kada je u prvom dijelu knjige Kodrić kao novohistoricist pisao kako ne postoji historija kao velika priča, kako ne postoji historijski fakt, kako su sve činjenice samo događaji kojima smo dali značenje? U tekstu Kodrića kao novog historicista sijevnuo je najednom tako blistav historiografski entitet. Zašto je Ponornica trebala dobiti nagradu? Zato što je posjedovala imanentnoknjiževnu vrijednost. Kodrić s punim uvjerenjem sada piše o tim imanentnoknjiževnim vrijednostima, kao novohistoricist koji je te vrijednosti maloprije osporavao dokidajući esteticizam, govoreći o kontekstualnoj uvjetovanosti svega književnog, o nepostojanju organskog jedinstva teksta. Citirajući Durakovića, Kodrić navodi da je bilo potrebno da se pojave takva izuzetna djela kao *Derviš i smrt* i *Kameni spavač* pa da se shvati da se na ovom usudom dodijeljenom nam tlu stvara literatura dostojna pažnje. Kodrić, dakle, kao poststrukturalist, ponovno priznaje imanentne književne vrijednosti, i bez ikakvog otklona – predočava nam jedan citat o nekakvim usudima kojima smo dobili ovo tlo i ovu književnost. Kodrić piše i osporavanju univerzalnih jugoslovenskih estetsko-literarnih kriterija, što je postigao Begić, kao naučnik koji se potvrđuje „visoko estetski (sic!) zasnovanim interpretativnim pristupom



## BOSNIACA

---

čitavom nizu tekstova savremenih bosanskohercegovačkih i bošnjačkih autora, koji tek u njihovu matičnom, ovdašnjem kontekstu pokazuju svoju pravu, a naročito književnohistorijsku vrijednost.“ (165) Sada je jasno: Kodrić je novohistoricistički orijentiran spram jugoslovenskog konteksta, i to njegovo opredjeljenje ne važi kada govori o bh. okvirima!

Na sličnom tragu nacionalne osviještenosti u nastavku knjige Kodrić još jače protivrječi samom sebi, ustrajno se opovrgavajući: „Naprotiv, bezrezervna vjera u književnu historiju već dugo je konstanta ovdašnje znanosti o književnosti, ali je, isto tako, realno osvjedočena činjenica da književnost određiva bosanskohercegovačkim imenom nikad dosad – pa ni danas – nije znanstveno obrađena u okvirima kakve cjelovite historije književnosti, kao naročitog književnoznanstvenog žanra koji kritički i aksiološki pokušava eksplicirati ‘sve ono što se u književnosti jednog naroda ili jednog civilizacijskog kruga zbivalo od početka (tj. od prvih književnih spomenika) do modernog doba’“. (151) Kodrić No1 smatra da je danas nemoguće „historijsko kontekstualiziranje te precizna, provjerljiva i cjelovita retrospektivna analiza i evaluacija.“ Kodrić No2 bezrezervno vjeruje u književnu historiju. Kodrić No1 misli da je književnoznanstveno uređenje rasparčano, a da klasična književnoznanstvena hijerarhija više ne postoji. Kodrić No2 misli da bi se bh. književnost trebala znanstveno obraditi u cjelovitog historiji književnosti, u naročitom književnoznanstvenom žanru koji kritički i aksiološki eksplicira svekoliku tradiciju. Prvi Kodrić vjeruje u parcijalnu objektivnost, on sumnja u nauku i znanstvenu objektivnost, on odbacuje spoznajne zaključke i konzervativizam, on dekonstruira historiju kao veliku priču, on osporava historijske fakte i nepristranu sliku prošlosti, drugi Kodrić piše da bi se tradicija koja svejednako postoji od prvih pisanih spomenika do modernog doba trebala aksiološki i kritički elaborirati. Na osnovu čega? Na osnovu kriterija koje je taj kandidat za književnog historičara – bio osporio u prvom dijelu knjige kao novohistoricist.

Neotklonjivost tog protivrječja – te alogičnosti – jedina je konstanta u ovoj studiji. Kodrić će na kraju svoje studije izravno pledirati za nacionalni kanon. On će kao poentu svoje knjige s potpunim uvjerenjem u tačnost donijeti jedan citat Enesa Durakovića: „Danas već sasvim uobličene (napisane ili ne – svejedno) povijesti srpske, hrvatske, bošnjačke i crnogorske književnosti u svakom se književnopovijesnom pregledu ukazuju nesumnjivim posebnostima kulturnih tradicija što su se u dinamici društvenopovijesnih i kulturnohistorijskih mijena ‘od početaka do modernog doba’ doista formirale kao prepoznatljiviji **književni** identiteti.“ (175) Dok Duraković u ritmu svoje najnormalnije mistifikacije, tako tipične za njegov naučni metod, tvrdi da se izvjesne nacionalne književnosti ukazuju nesumnjivim svojim posebnostima u čitavoj dinamici društvenopovijesnih i kulturnohistorijskih mijena, od početaka do modernog doba, i da tako postaju bogomdani književni identiteti, neovisno od toga i da li su uopšte i napisane historije tih književnosti, dotle Kodrić podržava tu mistifikaciju najnormalnije je iscitiravši, kao novohistoricist i postukturalist koji je pisao da smo uvijek u području jezika, da smo uvijek njime ograničeni, da sve što znamo ili mislimo da znamo zapravo jeste samo jezički posredovano. Ako smo tako uvijek strogo ograničeni epistemološkim poljem naše epohe, kako je onda bilo moguće da se pojave borci za bošnjačku književnost u doba zloćudnog jugoslovenskog socijalizma? Je li to Kodrić svojim teorijama iznesenim u prvom dijelu knjige hoće da ospori svijetle angažmane Durakovića ili Filipovića, o kojima s poštovanjem piše u drugom dijelu knjige?

Možda je već jasna konsekventnost tog protivrječja: munjevito ukazanje tog procjepa pretvorila je koncept ove knjige u smiješni prah! No nije samo to protivrječje problem ove studije. Njena dva glavna dijela – i kad bi egzistirala odvojeno – neovisno jedan o drugom – opet bi to bile dva problematična i logički unutar sebe neusaglašena djela. Nećemo ovdje ponovo osporavati smiješno pouzdanje jednog naučnika u nedodirljivost nacionalne tradicije koja ostaje netaknuta u dinamici društvenog kretanja! Podjednako je smiješna Kodrićeva vjera u postukturalizam. U prvom dijelu knjige – on otkriva da vjeruje u spasonosnu političnost novih teorija koja se treba pozicionirati naspram apolitičnosti larpurlartističke djevičanski netaknute ljepote, kako ju je shvatala novokritička tradicija. On tu pokazuje da ne zna ništa o angažmanu larpur-



lart književnost, on stvarno vjeruje u tu apolitičku čistotu djevičanske književne Ljepote. Čini se da ovu knjigu piše i naučnik koji nikada nije čuo naprimjer ni za kritiku Derridinog koncepta, koji vjeruje da je sve relativno i dvadeset godina nakon što je ta kritika napisana, na našem i na stranim jezicima. Davno je napisano: ko ne može nešto da tvrdi – ne može ništa ni da ospori! Struktura nema misteriozno svojstvo da raskine sa svakom signifikacijom. Znaci jednog teksta moraju posjedovati minimalni semantički identitet, i kada bi bilo drugačije – onda bi i Derridina tvrdnja da svako ponavljanje znaka implicira promjenu smisla bila lišena promjenljivosti. Ako nema minimalnog identiteta smisla znakova, onda promjena ostaje nešto bez kriterijuma, to znači da se više ne bi moglo ni nešto tvrditi.<sup>2</sup> Još konkretnije: ako bi diferenciranje znaka bilo totalno, niko ništa ne bi mogao tvrditi, i onda mi ne bismo ni znali da Kodrić samog sebe smatra književnim historičarem i teoretičarom, kao što sada znamo, jer je to tvrdio i napisao.

### Akademski stil: primjeri

Ne možemo očekivati da Kodrić kao teoretičar piše zanimljivo i živo kao da je esejist ili prozaik, i mi ćemo njegov stil i pokušati vrednovati znajući da to piše jedan akademski profesor koji kao stilist ne mora dosezati visoke kriterijume. Izdvojićemo dva citata, i ukratko ih pokušati analizirati, što možda neće biti lišeno svake zanimljivosti. Mi ćemo ga vrednovati samo u okvirima koje bi trebalo da poštuje jedan akademski stil.

„Vjerujem, iako jedan dio mojeg bića to vjerovanje ne čini sretnim jer mi oduzima jedan važan san, vjerujem, dakle, i ja da je, međutim, i sva moja spoznaja, sve ono što mislim znam i što želim znati, zapravo neznatno i krhko, baš kao što je – sve dok je nizu učvrstile duge godine učenja – lomljiva bila i moja utjeha da smrznuta djevojčica i dalje, samo sad s nešto više sreće, prodaje svoje žigice i, zadovoljna, u djetinje širok osmijeh razvlači usne, pune i crvene od tople, žive krvi“ (14)

Nakon prezenta: vjerujem! – u rečenici se otvara nagli ponor zato što je autor odmah odlučio staviti zarez, pa zatim i veznikom: „iako“ uvesti cijelu rečenicu. To prouzrokuje lom, i rečenica gubi ritam. Stvari su malo popravljene time što nakon te poduže interpolacije, nakon što se izgubio smisao, autor vraća prvobitni ton ponovljenim prezentom: vjerujem! – pa rečenica opet logično teče sve do riječice „međutim“, koja je upotrijebljena nemotivisano i bespotrebno, iznebuha, tako da samo autor ove rečenice zna na šta se tom riječicom referira: vjerujem, dakle, i ja da je, međutim, i sva moja spoznaja... Time se tvrdnja prometnula u haos, alogična i rogobatna u svakom pogledu. Ono što je zanimljivo i na planu usaglašenosti cijele studije – jeste činjenica da autor ovdje iskazuje vjeru u vlastitu spoznaju, iako će tu spoznaju kao takvu kasnije osporavati. On istina iskreno priznaje da je ta spoznaja neznatna i krhka, i da su godine učenja kod ovog teoretičara utvrdile samo djetinje povjerenje u jednu bajkovitu scenu. Je li nam to ovaj autor hoće da kaže da su te godine učenja od njega napravile dijete?

Razmotrićemo još jedan citat:

„Tu situaciju u imanentni interes zatvorene književne znanosti – kako se moglo vidjeti – više ili manje uspješno pokušavali su promijeniti brojni i različiti predstavnici i predstavnice alternativnih književnokritičkih usmjerenja i teorijskih opcija, autori i autorice marksističkih, feminističkih, rasnim pitanjima vođenih i uopće politički osviještenih metodoloških polazišta, jednako kao i, uz mnoge druge, i zastupnici te zastupnice nekoliko drugačijih razumijevanja dekonstrukcijske ideje, onih koji su je, nasuprot američkoj formaliziranoj interpretaciji, nastojali više vezati za njeno izvorno, francusko zanimanje, a svim ovim težilo se zapravo jednom, vrlo specifičnom i uvijek iznova izazovnom cilju, pogotovo aktuelnom u trenucima kada se lomi stara i nastaje neka nova teorijska ili uopće epistemološka paradigma – ispitivanju granica i mogućnosti područja književnih istraživanja i njegove sposobnosti prilagođavanja novim i nikad do kraja sasvim jasno predvidljivim uvjetima, izmijenjenim okolnostima, predmetima, načinima i ciljevima ili, pak, razlozima književnoznanstvenih proučavanja.“ (78)



## BOSNIACA

---

Alogičnost, nepravilnost konstrukcija: „tu situaciju u imanentni interes zatvorene književne znanosti“. Diletantsko ubacivanje apozicija odmah nakon veznika. Isprazno, naporno, bespotrebno pominjanje svih teoretičarki i teoretičara, zastupnika i zastupnica, autora i autorica, ovih i onih usmjerenja. Preopterećene, nesuvisle sintagme: „rasnim pitanjima vođenih“. Nemotivisana i trapava ekstenzivnost, iritantno i disharmonično produžavanje rečenice crticama: „pogotovo aktuelnom u trenucima kada se lomi stara i nastaje neka nova teorijska ili uopće epistemološka paradigma – ispitivanju granica i mogućnosti područja književnih istraživanja i njegove sposobnosti prilagođavanja novim i nikad do kraja sasvim jasno predvidljivim...“ Hinenjenje erudicije ispraznim nabranjem koncepata i riječi koji ništa konkretno ne znače: uvjeta, okolnosti, načina, predmeta, ciljeva! Kao da se želi povećati broj znakova, broj stranica knjige!

Dva primjera koja vam donosimo, prema našem zapažanju, amblematski su uzorci novog akademskog stila; to su dva eklatantna primjera kakvim ritmom, rečenicama i stilom jeste ispisana ova studija. Bez ikakvog pretjerivanja, sudeći samo po autorovoj ustrajnosti u ispisivanju ovih i ovakvih rečenica, može se konstatovati da je teško povjerovati da je ovu studiju ispisao neko ko je čitao književnost, ko se njome bavi, ko na kraju krajeva u okviru iste te studije o njoj i piše.

## Zaključak

Studija „Književna prošlost i poetika kulture“ Sanjina Kodrića pomiruje dva nepomirljiva književnoteorijska koncepta: novi historicizam i povijest nacionalne književnosti. Autor je želio postmodernizirati tradiciju i tradicionalizirati postmodernu, i to je obavio na neodrživ način koji otvara niz protivrječa. Takva teoretičarska intencija česta je u našoj najnovijoj nauci, i sudeći po takvom pokušaju sinteze – ovaj autor također nije originalan. Razmatrana studija želi istovremeno biti (post)moderna, ali i ostati odana Tradiciji! Kao takva, amblematski je proizvod našeg akademskog aparata. Bez ikakvog otklona ona reproducira dvije zastarjele i prevaziđene književne teorije: poststrukturalizam i nacional-koncept.

Sam autor kao jedan od svojih ciljeva istaknuo je i izvjesnu produktivnost u prilagođavanju novog istoricizma kao internacionalne teorije našim okvirima; ono što je jedino izvjesno jeste da je u drugom dijelu knjige uspio promašiti i iznevjeriti osnovne postavke te teorije, iako ih je u prvom dijelu reproducirao i usvajao bez ikakvog kritičkog otklona, prisutnog u književnoj nauci već decenijama. Ta teorija novog istoricizma možda je posljedni koncept koji bi trebalo evocirati u jednoj studiji koja se zalaže za nacionalni kanon.

Ono što predstavlja kuriozum ove studije – jeste i stil koji eventualnog čitaoca nesumnjivo može odbiti. To je stil koji kao dominantna ove studije prednjači po rogozatnosti i nesuvislosti u odnosu na bilo šta napisano u našoj književnoj akademskoj zajednici. Zato je morao i biti posebnim predmetom naše analize. Takvo stilsko opredjeljenje dodatno zamagluje ionako mutne i neodržive koncepte koji su uspostavljeni, dodatno spuštajući ukupnu kvalitetu studije. Ova knjiga može biti korisna samo kao uzorak kako se ne bi trebalo pisati, pa čak ni u okviru jedne akademske književnoteorijske studije. Zainteresovanom kandidatu ona može biti pokazatelj o kriterijumima pod kojima mogu biti odbranjeni magistarski radovi na našim odsjecima za književnost. Kao i o kriterijumima pod kojima je moguće objaviti knjigu u okvirima jedne elitne akademske edicije.

---

<sup>1</sup> „Dr. Sanjin Kodrić docent je za oblasti *Bošnjačka književnost i Teorija književnosti* na Odsjeku za književnosti naroda BiH Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Rođen je 1978. godine u Sarajevu, gdje je završio osnovnu i srednju školu (Prva gimnazija). Diplomirao je književnosti naroda BiH i bosanski, hrvatski, srpski jezik na Filozofskom fakultetu u Sarajevu (2002), gdje je potom i magistrirao (2007) te doktorirao (2009) iz književnohistorijskih nauka. Autor je pedesetak naučnih i stručnih radova, mahom iz bošnjačke i/ili bosanskohercegovačke književnosti te književne i kulturalne teorije, koje je objavljivao u referentnim domaćim te inozemnim književnoznanstvenim časopisima i zbornicima (na bosanskom, engleskom i njemačkom jeziku).“

<sup>2</sup> Manfred Franck. *Conditio moderna*. Novi Sad: Svetovi, 1995.



## Jasna Kovo: Kako je nacionalizam ubio interpretaciju (Andrić i Bošnjaci, *Zbornik radova – Bibliografija*. Bošnjačka zajednica kulture "Preporod", Općinsko društvo Tuzla, 2000.)

### Uvod

Andrić i njegovo književnoumjetničko djelo već odavno su postali plodotvornim poljem sukoba u takozvanim "nacionalnim" i "anacionalnim" interpretativnim zajednicama. Ukazati na vantekstualne, historijske i političke implikacije koje ideološki oblikuju njegovo djelo zadatak je koji se implicitno podastire pred književnu kritiku, pred čitaoca na braniku nacionalnih interesa. Etiketirati Andrića mrziteljem, mračnjakom, velikosrpskim ideologom, njegovu književnost *čitati* u obzorju genocidnih djela i generiranja genocidnih zlodjela, pisati o njemu kao velikom stilisti i pri tome reći da je stil koji dovodi do savršenstva vrhunska zamka za iščitavanje "pravih" namjera ovog nobelovca, smjernice su koje "običnog", "neinformiranog", pa i nesretno "zabludjelog" čitaoca trebaju povesti novim putem, situirati ga u korpus kolektivne, nacionalne interpretativne zajednice. Zbornik tekstova "Andrić i Bošnjaci" oblikuje upravo ovakvu interpretativnu scenu. Formirati kolektivnu (histeričnu) recepciju Andrića u Bošnjaka pretpostavlja i "ostrasćenu" zajednicu akademika, univerzitetskih profesora, književnih kritičara, historičara i pedagoga koji ovjeravaju ideološko čitanje Andrića titularnim predznakom i naučnoistraživačkim pretenzijama. Dokazati u tu svrhu da je Andrić ideološki zlotvor, može se jedino naknadnim radom na njegovoj ličnosti, političkim i diplomatskim ambicijama koje je pisac "posjedovao". Književnost je svakako irelevantna u odnosu na ono što je Andrić diplomata pisao i u službi obavljao, zaključuju skoro svi potpisnici tekstova u zborniku. Zbornik je u "neposrednoj vezi" sa znanstvenim skupom "Djelo Ive Andrića u historijskom i društvenom kontekstu" (5), u organizaciji Općinskog društva BZK "Preporod", održanom u Tuzli 13. i 14. 11. 1999. godine. Kao suorganizatori ovog skupa navode se i Filozofski fakultet u Tuzli i Tuzlansko muftijstvo što nedvosmisleno upućuje na ideološke implikacije čitanja Andrića, pa i neskriveno sadejstvo akademskih i religijskih institucija. Povod organiziranja ovog skupa bile su "rasprave koje je u bosanskohercegovačkoj javnosti izazvao zahtjev" Općinskog društva "Preporod" u Tuzli "da Andrićeva ulica u ovom gradu promijeni ime". (5) Zahtjev za preimenovanje Andrićeve ulice, BZK "Preporod" sa sjedištem u Sarajevu, u saopćenju za javnost (maj, 1999) ocjenjuje demokratskom i sa stanovišta "kulture ljudskih prava" legitimnom građanskom inicijativom koja je unaprijed ispolitizirana. Nadalje, ideološki okvir ovog saopćenja sagledava se i u slijedećoj ocjeni inicijative BZK "Preporod": ona, naime, otvara pitanje "koje dotiče ne samo društvenu etiku, politiku i kulturu, već i duboka ljudska osjećanja velikog broja Bošnjaka". (5) Politika demokracije, kao i uvažavanje ljudskih prava, krinka su politike tzv. dijaloga različitih (interpretativnih) zajednica u kojoj je moguća rasprava o Andriću u bošnjačkoj zajednici, rasprava od koje se očekuje "snošljivost prema drugačijem mišljenju". Zbornik je podijeljen u dva dijela, prvi sačinjavaju tekstovi (ukupno dvanaest) sa pomenutog znanstvenog skupa, u drugom pak dijelu nalaze se četiri teksta, nastala u tridesetogodišnjem razdoblju, sa zajedničkom "riješenošću" njihovih autora "da ne pristanu da im drugi pripisuju način recepcije Andrićeva djela" (6), piše u uvodnoj riječi. Andrićeva književnost je ocijenjena protivbošnjačkom: "Upoznavanje i tumačenje tih djela na način koji se ne iscrpljuje u imanentnom pristupu književnom djelu za Bošnjake je važna dionica u borbi za opstanak, borbi koja je dramatično zaoštrena najnovijim zbivanjima (Agresijom na Republiku Bosnu i Hercegovinu 1992-1995)". (7) Koliko je uostalom nesnošljiva interpretacija u ovome ključu vidljivo je u tekstovima Zbornika. Andrićeva književna djela se u potpunosti isključuju iz poetika kojima



## BOSNIACA

pripadaju, književnog konteksta, estetskih analiza, etičke su ionako podređene ideološkim, ne čudi stoga da su u svrhu dokazivanja protivbošnjačke ideologije Andrićeve književnosti potpuno ravnopravne esencijalistička, recepcionistička, poststrukturalistička i postkolonijalna interpretacija. Građa za potkrijepljivanje teza o antibošnjačkoj zavjeri Andrića uglavnom se uzima iz doktorske disertacije i diplomatskih spisa kao "temelja" Andrićevih književnih djela, ističe većina potpisnika tekstova. Posebno mjesto u kritičkoj evaluaciji književnosti zauzimaju pripovijetka "Put Alije Đerzeleza" i romani "Travnička hronika" i "Na Drini ćuprija", književni tekstovi koji korespondiraju sa historijskim aktima i mitološkim nasljedem.

### I

U prvom dijelu Zbornika sabrani su tekstovi koji ocjenjuju Andrićevo djelo kroz "historijsku stvarnost", "prisutnost pisca u djelu", Andrić se određuje "kao sudbina", reinterpretira se "život mladog Andrića" kao i doktorska disertacija i neki diplomatski spisi, utvrđuju "piščeve namjere", Andrić se brani kroz prizmu "dijaloga" i "politika identiteta", nadalje Andrić se sagledava kroz "medijsku kulturu" i pedagoški naputak kako i zašto ne/čitati, re/interpretirati Andrića u nastavi književnosti. Izostanak validne interpretacije Andrićeve književnosti moglo bi se opravdati tek činjenicom da sabrani tekstovi sa "znanstvenog" skupa o Andriću jesu produkt jedne nacionalističke histerije, dakle, nepobitnog ideološkog naboja u kojem su unaprijed propisani modeli čitanja Andrića. Poništavanje recentne književne kritike koja se "usudila" analizirati književna djela ovog pisca na razini stilskih i estetskih kvaliteta/dometa, a ne u obzoru zaoštrenih ideoloških naboja, prvi je korak kojeg će se latiti potpisnici ovih tekstova, uvjeravajući čitaoca da estetski i stilski kvalitet jednog književnog djela nisu samodostatni književne interpretacije.

Ahmed S. Aličić, sagledava književno djelo Ive Andrića u su-odnosu sa "historijskom stvarnošću", on nije književni kritičar, ali jeste historičar. Aličić je, dakle, historičar, stoga je iluzorno očekivati od ovoga teksta odgovornost ozbiljne književnokritičke analize. No, zašto se jedan historičar odlučio za analizu Andrićevog književnog djela i historijske realnosti? Aličić se u samom uvodu teksta ograđuje od poistovjećivanja historijskih fakata i historijskih tema u Andrićevom djelu. On piše: "Andrić kao književni umjetnik, po svom unutarnjem stvaralačkom porivu, po svom filozofskom biću, promišlja unutrašnju stranu, naličje stvarnog života, historijske stvarnosti, kao što to, uostalom, čine svi veliki i pravi umjetnici. Otuda **historičari, pa ni drugi čitaoci ni istraživači, ne mogu tražiti u njegovu djelu historijske i društvene procese, historijske događaje, prema njihovu stvarnom, pojavnom događanju**, o njihovim uzrocima i posljedicama. Po tome, **Andrićevo djelo ne podliježe historijskoj naučnoj kritici.**"(11) (podvukla J.K.) Iako Aličić nedvosmisleno piše da književno djelo nije mjerilo historijskih i društvenih procesa, on ipak iznevjerava ovo metodološko polazište i zaključuje: "Ali, ako se njegovo djelo, bar u izvjesnim segmentima, približava historijskoj stvarnosti ili je dodiruje, onda ono može biti predmetom historičarevog zanimanja, upoređivanja i ocjenjivanja i to, moglo bi se reći, zbog provjeravanja svog vlastitog shvatanja i dometa u povezivanju unutarnjeg i spoljnog, ali konkretnog i objektivnog, a manje zbog provjeravanja uspjelosti i vjerodostojnosti umjetnikova slikanja te stvarnosti i njenog promišljanja."(11) Nadalje, Aličić Andrića vidi kao pisca "bosanskog društva i zemlje Bosne", pisca koji je sklon negativnom viđenju svega što je "strano, tursko, bilo ono dobro ili ne, bilo da se radi o vlasti, vlastodršcima, njihovoj vjeri ili njihovim običajima"(12), i ne propušta priliku da Andrića ocijeni kroz prizmu "evrocentrizma" i "orijentalizma", kao ideja pod čijim je uticajem Andrić bio. Andrić je za Aličića pisac aristokratskog i gradskog sloja, no, ponovno se ograđuje pozicijom s koje nastupa: "Ipak, ne želim analizirati sva Andrićeva djela, jer **niti sam književni kritičar, a niti se to vjerovatno od mene očekuje.**"(13) (podvukla J.K.) Ukoliko nije književni kritičar, a nije, jer nam i sam to poručuje, jeste historičar za kojeg bi trebala biti irelevantna književna obrada historijskih i društvenih



zbivanja, kao što je unaprijed rekao, nameće nam se vrlo jednostavno pitanje zašto Aličić uopće pokušava analizirati književno djelo u historijskoj stvarnosti. U djelima u kojima pokušava dovesti u suodnos književna djela ("Priča o vezirovom slonu", "Za logorovanja", romani "Omer paša Latas" i "Travnička hronika") i historijsku realnost, Aličić čak potvrđuje (što mnogi drugi autori u ovom Zborniku ne čine) i zastupa Andrićevo viđenje historijskih procesa, ocjenjujući "Andrićevo opisivanje suprotstavljenosti Bošnjaka i centralne vlasti, odnosno sultana, historijski (je) utemeljeno". (15) Najveći nedostatak u Andrićevom opisu klasifikacije bosanskog društva, nalazi se prema Aličiću u klasifikaciji seoskog sloja stanovništva na Turke i hrišćane, raju. No, i ovaj propust Aličić sagledava u nešto prihvatljivijem tonu: "Svakako, ovdje ne treba izgubiti iz vida činjenicu da Andrić nije historičar pa se takav nedostatak može i prešutjeti." (15) Aličićev tekst je protivrječan sam po sebi, metodološki nekonzistentan i pun ocjena Andrićevog djela koje njemu kao historičaru, očigledno i nisu toliko proturječne ali su dio "dokaznog materijala" o neargumentiranom stavu o Andriću kao orijentalisti i evropocentričnom piscu.

Ovim skupom o Andrićevo djelu želi se formirati neka neupitna, homogena bošnjačka interpretativna zajednica koja mora osvjestiti Andrića kroz slijedeća pitanja: "prisutnost pisca, zapravo građanske ličnosti u djelu i odnos Andrićeva djela prema historijskoj zbilji vremena za koju se sadržajno veže". (17/18) To su ujedno pitanja koja Munib Maglajlić u tekstu "Ivo Andrić – prisutnost pisca u djelu", postavlja kao "posebno zanimljiva" za Bošnjake. Maglajlić za Andrića piše da nije bio ljubitelj Bošnjaka i islama, ali da za Andrića ipak mora biti mjesta u cjelovitoj, demokratskoj Bosni i Hercegovini. Potvrdu ovoga stava, Maglajlić nalazi u proznom triptihu "Put Alije Đerzeleza", primjeru negativne demitizacije pozitivnog bošnjačkog junaka i historijskih likova braće Morića. Osnovna zamjerka za tematsku osnovu ove pripovijetke jeste Andrićevo nebavljenje Kraljevićem Markom ili Ivanom Seljaninom, kao antipodima junačke tradicije "drugih" književnih tradicija. Koliko je zapravo uvrijedio Bošnjake, koliko je boli nanio Bošnjacima i danas ih "tišti", veli nam Maglajlić. Koliko i kako to "tišti" Andrić? Maglajlić ovako oštrim, banalnim, a nepotkrijepljenim, sudovima o Andrićevom viđenju Bošnjaka, o Andriću kao kreatoru slike "tamnog vilajeta", pokušava umaći pred nalogom istinske književne analize propisujući "za pravo" Andriću umjetničku slobodu kreiranja "sumornih" slika Bosne: "Ali, **Andrić kao pisac**, kao umjetnik riječi, **ima pravo na svoju, umjetničku, sumornu i tešku sliku Bosne**, tj. njezina svekolikog života u minulim stoljećima. Izostavljanje izvora koji bi osigurali dokumentarnu vjerodostojnost Andrićevo djelu nije umanjilo umjetnički dojam koji ono ostavlja na čitaoca. (...) Bošnjaci nemaju pravo Andriću ili nekom drugom piscu propisivati kako će u nekom umjetničkom djelu vidjeti Bosnu i njihovo mjesto u njoj. Ali, isto tako, niko nema pravo Bošnjacima osporavati vlastito čitanje Andrića." (18/19) (podvukla J.K.) Temeljom Andrićevih "sumornih" predstava o Bošnjacima i Bosni, uzima se Andrićeva doktorska disertacija koju Andrić za života nije želio objaviti, kao i diplomatska karijera u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca i Kraljevini Jugoslaviji. I sama pretpostavka da je doktorska disertacija (koju u ovom slučaju i ne treba uzimati kao relevantnu u pristupu Andrićevom književnom radu) osnova Andrićeve književnosti bespredmetna je za razvijanje teze o Andrićevom ideološkom pogledu (u književnim djelima) na Bosnu i napose Bošnjake. Zaključak Maglajlićevog rada mogao bi se predstaviti kroz nekoliko tačaka koje figuriraju kao imperativni nalozi čitanja Andrića:

1) Andrićeva djela su izvor i opravdanje agresije na BiH: "Uzaludno je danas Bošnjake – nakon svega što su preživjeli – uvjeravati kako im je u Andrićevim djelima dobro i da treba da su zadovoljni: oni najbolje znaju kako im je kada ih čitaju, ali treba da ih čitaju. (...) Jer da su bošnjački intelektualci pažljivije čitali ova i slična djela te literaturu koja im je komplementarna prepoznali bi i spremnije dočekali 'velike vode koje na njih brod.'" (20)

2) Bošnjaci ne treba da prestanu čitati Andrića na temelju ovih i drugih prigovora, naprotiv: "Ali Bošnjaci zaista ne treba da prestanu čitati Andrićeva djela na temelju prigovora da je slika ovog naroda, kao i slika historijske zbilje Bosne, u 'novoj zbilji' jezične umjetnine do kraja sumorna." (20)

## BOSNIACA

3) Andrić kao bud(il)nica: "Međutim, **djelo Ive Andrića** može za Bošnjake biti **od koristi kao budnica**, jer su im u prošlosti nekritičke pohvalnice-uspavanke, posebno one iz vlastitih redova, **nanijele veliku štetu**." (20) (podvukla J.K.)

4) Kritički odnos prema Andriću i prema piscima iz vlastite nacionalne kulture: "Kritički odnos prema Andrićevu djelu obavezuje Bošnjake i na kritički odnos prema piscima iz vlastite nacionalne okomice te prema svojoj kulturi općenito. (...) Oni (Bošnjaci, op.a.) nemaju razloga uljepšavati sliku državnopolitičkih gospodara Bosne u osmanskom razdoblju i ne uočiti i ono dobro i ono loše što su donijeli Bosni i Bošnjacima." (20)

Maglajlić je zapravo i sam prešao put od "nekritičkog" bavljenja Andrićem ka osvještavanju svoje pozicije unutar bošnjačke akademske zajednice. U tekstu koji je priložen u drugom dijelu Zbornika "Morići u Đerzelezu" objavljenom 1978. godine, Maglajlić se ne upušta u prethodno navedene ideološke opservacije mladog Andrića, ili pak Andrića kao pisca. Samu pojavu pripovijetke "Put Alije Đerzeleza" percipira kao dobar osnov daljnjeg bavljenja odnosima usmene i pisane književnosti i "historijske/povijesne zbilje", kako to Maglajlić voli reći. Izvjesna odstupanja od povijesti u transponiranju građe za ovu pripovijetku, Maglajlić ocjenjuje ne posve nezanimljivim. Povijest od Morićima "znade" više nego Andrić, i nego što je Andrić "mogao znati prije šest decenija, pišući Đerzeleza". (181) U ovom tekstu, iako iznosi niz "povijesnih dokaza" o braći Morićima pa i povijesnom liku Alije Đerzeleza, Maglajlić ne optužuje Andrića kao u tekstu nastalom na ovom "znanstvenom skupu", šta više: "Braća Morić su u pripovijetki 'Put Alije Đerzeleza' izuzetno živi i sugestivni likovi, ali u analizi ovog ranog Andrićeva djela nije naodmet imati na umu šta sve pruža tema Morića u ukupnosti povijesnog i legendarnog...". (184) Uvrštavanje oba teksta o Morićima i Đerzelezu kod Andrića dobar su pokazatelj izvjesnog diskontinuiteta u pristupu ovoj Andrićevoj pripovijetki; uostalom, Maglajlićeva izjava da je u bivšoj Jugoslaviji ovaj tekst dočekan sa neodobravanjem jer je piscu zamjerena povijesna neinformiranost o Morićima ili pak epskom književnom junaku, svakako ne doprinosi "praznom hod" u onome što se samo uslovno može nazvati pokušajem interpretacije Andrića, a svodi se tek na etiketiranje Andrića kao turkofoba i mrzitelja bošnjačkih "pozitivnih" epskih junaka. Pozitivni junak, kao nijedan drugi epski junak drugih usmenih tradicija, u demitiziranom književnom tekstu Andrića, ne odgovara ovoj zaokruženoj ideološkoj interpretaciji "dobrohotnih" Bošnjaka, ali bez ovakvog, čak poželjnog, viđenja epskih i baladnih junaka bošnjačke tradicije, ne bi bila ni moguća konstantna ustrajnost na viktimološkoj slici jednog naroda. Tražiti od ovih tekstova barem "zraku" književne analize, a ne insistiranje na romantičarskoj povijesnoj predstavi nacija i sukladno tome, utemeljenosti likova, neizvodiv je zahtjev autorima Zbornika.

O Morićima i Đerzelezu priložena su još dva rada Đenane Buturović i Lade Buturović. Rad sa skupa, "Od stvarnosti i tradicije do literarnog mita (Junaci bošnjačke usmene tradicije u djelu Ive Andrića 'Put Alije Đerzeleza')", je samo prerađena i proširena verzija nešto starijeg teksta Đenane Buturović pod naslovom "Morići u pisanoj književnosti" uvrštenog u drugi dio Zbornika. Poput Maglajlića autorice Buturović sagledavaju ovu pripovijetku u kontekstu bošnjačke usmene tradicije, a samog Andrića vide kao krivca za "rastočavanje bošnjačke tradicije". Tekst polazi od ove teze a metodološku zasnovanost interpretacije autorice temelje "na bazi poređenja do kojih su došle na kraju 20. stoljeća teorija književnosti i komparativistika, koje su postavile pitanje angažmana pisca u definiciji književnog korpusa" (92), prvenstveno na knjizi "Država i suveren" Pierre Brunela. Andrićeva politička orijentacija u vrijeme kad piše ovu pripovijetku, te njegovo diplomatsko angažiranje u vezi pitanja "postojanja islama na južnoslavenskim prostorima" čine okosnicu političkog i poetičkog gledišta Andrića u ovoj pripovijetki, vele nam autorice. Treba li uopće napomenuti da ni ova pripovijetka (uostalom, kao nijedno drugo Andrićevo književno djelo) nije kontekstualizirana u poetici i književnom periodu u kojem nastaje. Na tragu 'ovih' političkih teorija o književnosti, pripovijetka "Put Alije Đerzeleza" pokušava se nasilno kontekstualizirati u "povijesnu zbilju", politički program



tadašnje države, njeni "junaci" povijesno zaokružiti kao neupitne i nedodirljive nacionalne veličine. Izjednačavanje nacionalnih heroja sa kolektivitetom omogućava i ovim autoricama da poentiraju priču o Andriću i Bošnjacima slijedećim riječima: "Andrićev pristup Morićima izražava i njegov svjesni stav o islamu na južnoslavenskim područjima posebno u Bosni"(98), ili pak: "Junaci u tradiciji, i Đerzelez i Morići postali su heroji i šehidi, u Andrićevoj djelu predstavnici su svijeta koji je pisac ogradio."(100) Znači li to da Andrić u maniru "dobrog susjeda" mora ispoštovati zakonitosti što ih propisuje usmena tradicija, pa junake (heroje i šehide, op.a) mitske tradicije Bošnjaka dodatno mitotvoriti suprotno nalogu modernih književnih tendencija i raskida sa romantičarskim vizijama tradicije.

## II

Ne odstupajući od prethodnih modela čitanja Andrića, Hadžem Hajdarević u tekstu "Andrić kao sudbina" za Andrića kaže da je jedan od najvećih bosanskih književnika ali i jugoslavenski/velikosrpski diplomata, gdje se potonje dvije kategorije nominalno izjednačuju. Priča o Andriću tako postaje "priča o našoj društvenopsihološkoj istraumatiziranosti", zaključuje Hajdarević. Gledajući Balkan kao čvorište mitskih obrazaca, Hajdarević Andrićevo biografsku i književnostvaralačku sudbinu vidi kao prostor sukoba "dvaju ili više izvanestetsko-književnih mitskih obrazaca". Kao takva, Andrićeva književnost je za Hajdarevića izgrađena na strukturi "balkanskog deseteračkog mita", jednako kao što štovaoci Andrićevo djelo grade kritiku na pomenutoj strukturi. Dotičući se tek na momente teorijskih uporišta, Hajdarević ovu tezu želi potvrditi obrazloženjem da je "roman naslijeđe mita" (M. Solar) ili da je "književnost genetski povezana s mitologijom preko folklor" (E.M. Meletinski). Hajdarević pristaje na čitanje i razumijevanje Andrićeve književnosti tek iz perspektive mita, pa je i logičan zaključak da je ta književnost "monomitska i monološka". Hajdarević na temelju Rizvićeve studije o Andriću ("Bosanski muslimani u Andrićevoj svijetu") poentira da je Andrićev pogled na svijet, pogled "atrofiranog nacionalnog romantičara", jer je "epoha romantizma temeljena upravo na mitološkom i folklorističkom obrascu svijeta".(22) Hajdarević dakle svjesno ili u općem neznanju poistovjećuje epohu romantizma i Andrića kao pregaoca romantičarskog viđenja nacija/nacionalizma i književnosti koja se olako, tek na nivou etiketiranja, proziva/ocjenjuje mitološkom i mitomanskom. U ozračju ovakvog pisanja o Andriću, ideološki naboj kosovskog mita dovodi se u direktnu vezu sa Andrićevom književnošću, a pisac kojem se "sudi" ga dovodi do "neke vrste književnoestetskog savršenstva". Hajdarević ovako nešto piše, pa ipak izbjegava, makar i sadržajno, pristupiti analizi Andrićevih književnih djela. Tvrditi da je nešto dovedeno do književnoestetskog savršenstva tek je jedna u nizu floskula koja se provlači u tekstovima ovog Zbornika, kao svojevrsna ograda u kontinuiranom sataniziranju Andrića i njegove književnosti. Za Hajdarevića je, nadalje, i sam Andrić svojevrsna žrtva ove "mitološki uvjetovane stvarnosti". Nепrestanim ponavljanjem da je Andrić mitoman, da je njegova književnost mitološka, recepcija mitološka, tekst se samodostatno zaokružuje u jednu tezu koja od samog uvoda do zaključka nije niti pokušavana biti analiziranom i argumentiranom. Ona postoji tek kao potvrda romantičarskog, mitomanskog misionarstva potpisnika ovih ređaka o "Andriću kao sudbini". Hajdarević nagovještava da su "odškrinuta vrata" razgovora među konfliktnim različitostima, propagirajući onu "politiku dijaloga" branjenja vlastitog od tuđeg i tuđeg od vlastitog elementa.

## III

Kako je moguće na temelju 'postmodernističke teorijske paradigme' promišljati Andrića, vidimo u tekstovima Vedada Spahića i Nedžada Ibrahimovića.<sup>1</sup> Spahić nam u ovom tekstu nudi jedan "ogled" o Andrićevoj doktorskoj disertaciji. Doktorska disertacija pak nije nas-

## BOSNIACA

tala na odsjecima književnosti, nego je produkt Andrićevog bavljenja historijom. Ne ulazeći u sadržaj ili, šta više, metodološki instrumentarij kojim se Andrić poslužio u njenoj izradi, smatram da je za književnokritičku recepciju Andrićeve književnosti pomenuta disertacija irelevantna pogotovo u maniri "vulgarnog" uspoređivanja idejnog sadržaja Andrićevih književnih djela i teza iznesenih u njoj. Spahić nam samim naslovom rada sugerira bavljenje doktorskom disertacijom, pa ipak daje opširan uvod u književnoznanstveno stanje recentnih teorija i kritika. Spahić nas upozorava da je u povijesti književnosti izražena tendencija svjesnog i "nesvjesnog skrivanja stvarnih namjera koje kritičkom analizom žele postići".(46) Nadalje, piše Spahić, "književna kritika ne čita tekst nepristrasno", interpretacija je obavezna zajednici koliko i tekstu, a interpretacija koja svodi djelo samo na idejni plan, neodgovorna je. Citirajući Barta, Spahić zaključuje da "prioritet književne interpretacije nije šta tekst kazuje već način na koji funkcionira"(47), i sukladno tome umjetnikova ideja se ostvaruje unutar njegovog svijeta i samo unutar njega "estetski funkcionira". Pa ipak, te iste ideje utiču na izvanestetsku sferu političkog, sociološkog, mitološkog i drugih diskursa, i tada imaju sasna drugačiju svrhu postojanja, piše Spahić. Kako pomiriti ove ideje, ne iznevjeriti sud o autonomnosti umjetničkog djela za koju se zalaže, i "dokazati" da izvanknjiževne ideje ideološki oblikuju umjetničko djelo? Spahić u odveć poznatoj maniri književnog kritičara, nastupa iz pozicije jednog "postmoderniste" koja mu nemalo priskrbljuje jednu ležernost i neodgovornost da istovremeno pobija i zastupa ideje koje nam predočuje u ovom radu. Književna znanost, piše Spahić, je tako "etabliranjem jedne globalne postmodernističke ležernosti mišljenja, napokon u prilici da se oslobodi grča u koji je stezana nepomirljivošću dviju svojih osnovnih orijentacija: a) izučavanja unutarnje organizacije književnog teksta i b) izučavanja mjesta i funkcije koje tekst ima u datoj kulturi i društvu".(47)

Dajući Andriću za pravo da kreira vlastitu, negativnu, sliku "Bosne", Spahić ponovno u fusnoti potcrtava "postmodernu poziciju", sugerirajući da "nema stvarnosti koja se daje provjeriti" i da su "svi kriteriji provjeravanja sami relativni"(48) (V.Biti). U toj maniri, za Spahića su Andrićevo književno djelo na idejnom planu i doktorska disertacija na ideološkom isto što i "živ čovjek i njegov leš". Ovako nezgrapnom metaforom Spahić sav u "postmodernističkoj ležernosti" i proturječnosti, istovremeno izriče sud o idejno-ideološkoj podudarnosti umjetnički preoblikovanih, empirijskih nedokazivih teza doktorske disertacije u književnom djelu, i izvjesnu budućnost Andrićevog pripovjedačkog opusa vidi u činjenici da su "paradigme umjetnosti oblikovne, a ne empirijske, pogotovo ne idejne".(48) (podvukla J.K.) Sukladno pomenutoj metodološkoj nedosljednosti, radove Muhsina Rizvića i Esada Durakovića, unatoč svim "vrijednostima" što ih posjeduju, situira u "zatočeništvo" vantekstualnih realiteta "recepicionističkog" pristupa, i zamjera negiranje autonomnosti pripovjednog svijeta što ih dovodi do "utilitarističkog" poimanja "književnog djela kao instrumenta ideološke utakmice među antagoniranim civilizacijama".(49) Ovakav pristup smatra relevantnim tek ukoliko pristanemo čitati Andrićeve proze kao neknjiževna djela. Ocjenjujući vladajući profil znanstvene kritike, neznanstvenom, kočnicom "inauguracije" imanentnog interpretativnog postupka, Spahić se odlučio na obavljanje "prethodnih poslova", utvrđivanja geneze pišćevih namjera, koje, gle ipak nisu presudne za interpretaciju. No, potrebno ga se "riješiti" prije pristupa – "estetički relevantnom interpretiranju teksta".(50) Iako načelno, proklamira estetički pristup analize književnog djela, ne može se umaći kontradiktornosti izjave o naporu utvrđivanja pišćevih namjera, koje naposljetku, Spahićevim riječima, nisu presudne za interpretaciju. Ali jesu presudne za dovođenje u vezu ideoloških stavova Andrića pisca i Andrića znanstvenika. Iako nam u ovom proturječnom uvodu, a sve sa "postmodernističkom ležernošću", želi sugerirati zamke vantekstualnog bavljenja kontekstom književnog djela, Spahić analizom doktorske disertacije su-postavlja sebe u direktnu ravan sa Rizvićem i Durakovićem. Osim što iz Andrićeve disertacije izvodi zaključak o pišćevom pogledu "o islamu i onima koji su tu vjeru prihvatili", utvrdivši tako pišćeve namjere, Spahić ove insinucije "potvrđuje" najizravnije u

pripovijetkama "Mustafa Madžar" i "Za logorovanja" izvodeći slijedeći zaključak: "Andrić, sukladno proklamiranoj 'kritici posledica', sugerira da čovjek ovoga podneblja što više usvaja islamsko učenje to se dublje psihički deformiše." (54) Sukladno postavljenom "interpretativnom" zadatku, Spahić u posezanju za genezom piščevih namjera, izvodi ideološki stav koji je presudno uticao na književno djelo Andrića, ali nije presudan "estetski činilac". Ocijenivši kritiku neznanstvenom, Spahić je ovim ogledom stavio "omču oko vrata" vlastitom interpretativnom zadatku.

Nedžad Ibrahimović također nastupa iz "postmodernističke teorijske paradigme" tekstem "Kontekst u tekstu ili Fiktivna biografija u nejasnom interpretacijskom ključu", što ovaj rad čini ujedno i jednim koji se ne uklapa u pomenuto ideološko čitanje Andrića. Ono što je indikativno jeste upravo poststrukturalistički teorijski pristup analizi Andrića, u kojem, kao što vidimo u Spahićevom radu, Andrić istovremeno može biti i nacionalista i mirotvorac, sav uronjen u identitarne politike književnih i vanknjiževnih diskursa, pa su tako legitimniji psihoanalitički i poststrukturalistički diskursi i dekonstrukcija ove zamršene priče o Andriću nad pokušajem estetičke analize književnosti. Spahić, zapravo i ne griješi kada kaže da smo u jednoj relaksiranoj, "postmodernističkoj ležernosti" i relativnosti književnoznanstvenog diskursa. Ibrahimović, također, u pomenutoj maniri "postmoderniste", ovakvo čitanje Andrića ocjenjuje tendencijom stvaranja "interpretativnih nacionalnih zajednica" (S. Fish), i kao mogući model čitanja Andrića pretpostavlja dva tipa "priča-tražilica": "Fort-da" priče (na tragu Freuda) i "Priču o pješčanoj knjizi" (Borges). Prva bi pretpostavljala tzv. ispovijednu prozu, temelji se na uvjerenju o pripovjedljivosti života i okončava kada se 'rijeka ispovijedi do kraja iscrpi', dok bi druga na tragu Borgesa bila suvremena priča tražilica koja veli da su 'gubici stalni', kao i pronalasci, pronađe li se ono što se stalno gubi, nikada se neće poklopiti sa onim što je izgubljeno.

Ovi ponuđeni modeli čitanja uvod su u priču o politikama identiteta, koju Ibrahimović ocjenjuje okosnicom sukoba oko Andrića, razgovor o Andriću za njega je tako potraga za identitetom (Bosne i Bošnjaka u njoj i identitetom književnog djela i Andrića u njemu). Čitanje Andrića u ovakvoj interpretativnoj (bošnjačkoj) zajednici Ibrahimović vidi kao čitanje iz rakursa "fort-da" priče, nasuprot koje se otvara čitanje identiteta kao povijesnog pojma – uvijek "dinamičnog", "autoreferirajućeg" pojma, složenog i slojevitog, "lacanovske želje" i skližanja duž lanaca označitelja". Ukoliko "priča tražilica" kao antipod "fort-da"-priče legitimira razumijevanje identiteta u jednoj beskonačnoj dubini, jednoj raspršenoj i otvorenoj perspektivi, spram zatvorenog, homogenog, čvrsto utemeljenog identiteta, nije li onda legitimno i razumijevanje identitarnog pitanja o Andriću i kroz ponuđenu nacionalističku perspektivu. Nije li onda Spahić sasvim upravo kad kao "postmodernista" legitimiše ležernu perspektivu u kojoj je sve relativno, u kojoj je sasvim moguće čitanje Andrića u "bošnjačkoj interpretativnoj zajednici", sugerirajući nam, poput Ibrahimovića, da je sve samo dublji problem identiteta. Ibrahimović interpretacijsku zajednicu koja se nadvila nad Andrićevim djelom vidi kao "patrističku", čiji je rezultat potvrđivanje ili dokazivanje doktrina (religijskih, nacionalnih...), nasuprot koje stoji "postmodernistički diskurs" (85) kao oponent modernističkoj -prosvjetiteljskoj vjeri u preporodnu moć književnosti, bez potrebe za ovakvom "hermeneutičkom strategijom". No, Ibrahimović ovdje, ipak primjerenijim vidi filološku ili integracijsku hermeneutiku sa zadatkom rekonstruiranja "izbljedjelih značenja". Shodno tome, Ibrahimović nas upućuje na Kristevu i Foucaulta kao ovjeritelje značenjskih i diskurzivnih praksi. Pomoću takvih teorijskih pristupa možemo iz "Andrića naučiti kako se proizvode značenja", ali "ne možemo značenja književnih likova, slike narativnih zbivanja, mimetičke opise povijesnih vremena saobražavati vremenu Bosne". (86) Čitanje Džema se sukladno tome otvara preko pitanja identiteta, čime se i na "frontu odbrane" Andrića i njegova djela, interpretacija samo odmiče od konkretne analize teksta, usložnjavajući čitanje na izvođenje značenja i identitarnih sukoba u interpretaciji.

### IV

Sukob oko Andrića dodatno se ideološki umnaža u čitanju nobelovca iz perspektive ideologije evrocentrizma/orijentalizma (Esad Duraković) i njegovog rada protiv "bratstva i jedinstva" u Jugoslaviji u "pionirskom" radu o negativnoj slici 'muslimana' u "Travničkoj hronici" i "Na Drini ćupriji", Šukrije Kurtovića. Kurtovićev rad ujedno je i ona temeljna, izvorišna podloga za kreiranje interpretacijske zajednice znanstvenog skupa o Andriću i Bošnjacima. Objavljena 1961., kreće od premise da Andrić "naše muslimane" naziva Turcima čime narušava koncept odveć poznatog suživota u Bosni i Hercegovini i ideologije bratstva i jedinstva u jugoslavenskoj državotvornoj jedinici. Osim što pokušava utvrditi historijsku ne-utemeljenost Andrićeva pisanja, Kurtović piše da u "Travničkoj hronici" "nema nijednog simpatičnog tipa iz bosanske muslimanske sredine" (136), ukoliko ne bi bilo tendencije da muslimane prikaže u najgorem svjetlu Andrićev roman bi se mogao shvatiti kao "l'art pour l'art". Kurtović tako nasilno dovodi u vezu imagoško čitanje romana sa njenim estetskim ili pak poetičkim odlikama. Nepoznavanje osnovnih književnih zakonitosti i žanrovskih obrazaca, dovodi Kurtovića do smjele izjave da ni "Travnička hronika" kao ni "Na Drini ćuprija" nisu romani po njihovoj "unutarnjoj književnoj obradi", nego su samo niz "slika odnosno pripovijedaka, vješto komponiranih i majstorski obrađenih, ali bez one međusobne logične i sadržajne, stvarne povezanosti kakvu traži roman, i radi toga nikako ne čine jednu cjelinu kakvu roman zahtijeva". (162) Tako, kao "veliki" poznavalac književnosti, Kurtović roman definiše preko "fabule", čega, prema ovom autoru, nema u navedenim Andrićevim romanima, kao ni glavne ličnosti ili više njih, pa stoga nema ni romana. Temeljno nepoznavanje književnih epoha, pravaca i romanesknh žanrova, ne sprečava Kurtovića da iznese sud o "odsustvu realizma" što ovim djelima "ne dozvoljava" da se nazovu "književnim hronikama" ili "istorijskim romanima". Nema, nadalje, "tipičnih okolnosti" i "tipičnih karaktera" kao uslova pravog književnog djela, pa shodno tome Kurtoviću ova djela nisu prava književnost. Tako ga Andrićeva književnost "ne zadovoljava" ni sa estetske i etičke strane. Estetska strana književnosti za Kurtovića su "lijepa riječ" i "stil" i nadalje osnovni "moralni estetski zahtjev" pri opisu ličnosti i događaja. Književnost bi jedino tako mogla oplemenjivati i uzdizati "dušu i osjećaje čitaoca", poručuje nam Kurtović. Dakle, estetska strana ovih djela nije "zadovoljavajuća" jer ličnosti i događaji nisu oplemenjujući po dušu čitaoca. Stil mu je, pak, oplemenjen "bogatim rječnikom, lijepom frazom", artistički dotjeranom rečenicom, što čitaoca dovodi u stanje zabludjelosti pred drugim nedostacima njegovih djela. Andrić piše "ženskom strpljivošću", a u njemu i njegovom stilu nema one "muškosti" što je posjeduju "naši pisci". (podvukla J.K.) Kurtović evidentno ne posjeduje umijeće interpretacije književnih djela, ne razlikuje estetiku od etike ili pak stila, uostalom i sam kaže da je nedovoljno kompetentan za ovu analizu. Sudovima o negativnim slikama 'muslimana' u Andrićevu djelu, otvorio je put ka ideološkim interpretacijama Andrića.

Pored ovog rada, u drugom dijelu Zbornika priložen je i rad Esada Durakovića "Andrićevo djelo u tokovima ideologije evrocentrizma" (1997). Duraković Andrićevu književnost tako percipira u tokovima evrocentrizma, vidjevši je kao "literaturu koja se sredstvima umjetnosti angažira u (ovoj, op.a.) moćnoj ideologiji". Andrić je tako tipični predstavnik evrocentrične ideologije koja orijentalno-islamsku duhovnost "negativizira do mjere kada taj svijet i ta duhovnost postaju osmišljen i 'opravdan' predmet negativnog tretmana evrocentričnih sila". (192) Negativitet Andrićeva djela Duraković ne vidi samo u Andrićevoj disertaciji, nego smatra da se Andrićevi stavovi mogu pronaći u imanentnoj analizi njegova književnog djela, koju usput ne nudi, nego prelazeći preko ovog iskaza izriče sud o Andriću "rasisti". (200) Andrićeva djela tako nisu upućena samo bošnjačkoj čitalačkoj publici, nego i onim "drugima" gdje se drugi po automatizmu stvari vide kao srpski ili hrvatski, pa i hrišćanskoevropski čitaoci, koji spremno prihvataju Andrićevu "iluziju autentičnosti", i suprotno od prvih

(bošnjačkih, op.a.) kreiraju osjećaj supremacije prema bošnjačkim čitaocima i osjećaj prezira prema Bošnjacima. Ovim se "iskazom" čitanje Andrića pretpostavlja kao neko neumitno, lebdeće zlo nad čitaocima (upućenim i neupućenim), a svako onaj koji prihvati Andrićev svijet kao autentičan i "ko se pada emotivnom naboju koji proizvodi Andrićevo djelo smatrat će korisnim istrebljivanje Bošnjaka kao opasnog elementa u samome tkivu tzv. evropske civilizacije" (203), piše Duraković. Nobelova nagrada je shodno ovoj ideologijskoj matrici, samo potvrda evrocentričnih prezirnih pogleda na orijentalno-islamski element jednog naroda, čime se, po Durakoviću, legitimizira čin "istrebljenja" jednog naroda i jedne kulture u širem, internacionalnom prostoru. Andrića ne treba izbaciti iz škola, ali treba "obučiti" nastavnički kadar kako čitati Andrića u tokovima jedne ideologije "kojoj pripada". Iako je tekst sav u prokazivanju ideološkog mračnjaštva u Andrićevom djelu, i sam je u nemogućnosti da se izuzme iz "ideologijskih zamki" okcidentalističkog pisanja.

## Zaključak

Zbornik radova "Andrić i Bošnjaci" već i po svom naslovu implicira u kojem su ideološkom kontekstu tekstovi pisani i objavljeni i kakva se poželjna "interpretacijska zajednica" želi formirati u čitanju djela Ive Andrića. Po svome nacionalističkom naboju, ovaj Zbornik nikako nije kuriozitet u odnosu na "interpretacijske zajednice" s one, druge, strane nacionalne recepcije. Odsustvo književne interpretacije i pomjeranje "analize" na plan sadržaja i ideja u djelu i utvrđivanja piščevih namjera kroz neknjiževni rad, odlika je pokušaja "analize" skoro svih potpisnika tekstova. Pored analiziranih tekstova, u Zborniku su objavljeni i tekstovi Safeta Bandžovića, Bećira Macića, Uzeira Bavčića, Muhameda Hukovića i Rasima Muminovića, čiji sadržaj nije neophodno detaljnije analizirati, prevashodno zato što većina autora pobrojanih tekstova iznosi sud o Andrićevoj diplomatskoj karijeri (doktorskoj disertaciji i diplomatskom spisu o Albaniji) koja ipak nije presudna za čitanje Andrićeve književnosti, osim u ravni ponuđene ideološke matrice.

<sup>1</sup> V. više u tekstu: 'Jasmina Bajramović "Dijagnoza nedorečenosti": <http://akt.ba/bosniaca/jasmina-bajramovic-dijagnoza-nedorečenosti>: "U tom se smislu konflikt rađa i u susretu plana izraza i plana sadržaja: s jedne strane, brižljivo se njeguje postmodernistička teorijska paradigma, ne samo u kritičkom aparatu primjenjenom na date književne tekstove, već i na nivou citiranih i spominjanih autora (Adorno, Biti, Epštajn, Eko, Derida itd.), dok se s druge strane održava na životu slika književnosti bezuvjetno skopčane na svaku promjenu političke klime, odlučne da proživi i nadživi svako moguće preispitivanje koje ne dolazi iz odgovarajuće nacionalne/etičke pozicije."

## Dinko Kreho: Uvod u hegemonu paradigmu

(Velimir Visković. *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi*. Zagreb, Znanje, 2000.)

### Nevoljki antikomunizam i „očiglednost“ nacionalne stvari

Knjiga Velimira Viskovića *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi* (Visković 2000; brojevi stranica u zagradama upućuju na ovo izdanje) pogodan je izbor za analizu u ovoj etapi projekta AKT, kad se od razmatranja pojedinačnih naslova fokus već pomjera k obuhvatnijim zaključcima i hipotezama. Naime, po metodološkim polazištima koja (uglavnom eksplicitno) formulira, ova zbirka eseja umnogome jezgrovito ilustrira dominantnu paradigmu u književnoj historiografiji i kritici tzv. Postjugoslavije. Treba napomenuti da se radi o valjanom predmetu analize: posrijedi je vješto napisana, lako čitljiva i vrlo dobro informirana knjiga. Tim karakteristikama *Umijeće pripovijedanja* već na samom početku neusporedivo odudara od brojnih drugih naslova koje smo ovdje analizirali, a u prikazivanju kojih smo bivali prisiljeni krenuti od tako bazičnog nivoa kao što je demantiranje grubih materijalnih grešaka i ukazivanje na probleme s pismenošću. No, utoliko prije što je riječ o „ozbiljnom“ štivu, uz to i tiskanom kod velikog i značajnog izdavača (zagrebačko *Znanje*) – knjiga zaslužuje da joj se pristupi s punom kritičarskom pažnjom i analitičkom revnošću.

Za polazište naše analize uzet ćemo tekst koji zaključuje knjigu: upravo u tom ogledu, naslovljenom „Transideološkičnost umjetnosti“, umnogome su kondenzirana autorova stajališta. Pritom, tekst je datiran u 1990., godinu „demokratske promjene“ (Visković koristi upravo ovu sintagmu!), što znači da i kronološki stoji na početku jedne epohe, najavljujući modus tumačenja književnosti koji će ubrzo zadobiti hegemoni status.

Za početak, simptomatično je već i to što autor koji tvrdi kako u književnosti nikad nije tražio „potvrdu i potporu za ispravnost (svojih) političkih stavova“ (7), najavljujući u predgovoru kako se knjiga „ponajviše bavi i književnim postupcima kojima se demonstrira pripovjedačko umijeće, književnom formom i načinima semantizacije te forme“ (7) – osjeća potrebu uključiti u knjigu i jedan ogled u kojem se na manifestan način izjašnjava upravo o odnosu umjetnosti, napose književnosti, i ideologije. Evo kako Visković pristupa toj temi:

„Osobno držim da su literarni postupci i sredstva za svaku vrijednu literaturu mnogo važniji od konkretne političke orijentacije autora. Dobra literatura ima svojstva koja omogućavaju da je uvažavamo, cijenimo, prihvaćamo, da uživamo u njoj i onda kad autor ne dijeli naše političke, čak ni moralne preferencije. Dobra literatura posjeduje, dakle, uvijek i neke transideološke vrednote.“ (178)

Ravan književnih formi, konvencija i postupaka, Visković bezostatno razdvaja od ravni autorove „političke orijentacije“. Problem ideologije pritom se vulgarno-pozitivistički promatra kao stvar „orijentacije“: pitanje ideološkog uloga u književnom tekstu reducirano je na pitanje autorovih „uvjerenja“ – koja, sviđala nam se ili ne, figuriraju kao puki suvišak, pozadinska činjenica. Bez obzira na to što je u SFRJ, recimo, već sedamdesetih godina u humanistici bila dobro poznata bila althusserovska paradigma, po kojoj se ideologija tiče djelovanja, činjenja, zauzimanja određene pozicije a ne skupa kvantifikabilnih uvjerenja<sup>1</sup> – Visković ne nastoji teorijski zahvatiti problem o kojem piše. S druge strane, autonomija literarnog teksta za njega je nepobitna činjenica, fundamentalna kategorija koju nikakva intervencija „izvana“ ne bi smjela ugroziti. Estetika literarnog teksta apstrahirana je od „ideoloških pitanja“: konstatiramo, dakle, *estetizam i esencijalizam*.

Nadalje, u dijelu teksta koji se dotiče socijalističkog razdoblja u književnom životu Hrvatske, čitamo i ove retke: „Upravo po svojim svojstvima „oslobođenog diskursa“, formalne raznolikosti, relacionarnosti ne samo prema neposrednoj iskustvenoj zbilji već prvenstveno prema baštini svjetske književnosti ali i njezinim najrecentnijim piscima i djelima hrvatska književnost jest i u doba „komunističke strahovlade“ bila dio Evrope.“ (181)

Uporedo sa zagovaranjem „transideološkog“ pristupa književnosti, s insistiranjem na „literarnim postupcima i sredstvima“ – Visković daje naslutiti kako, ipak, postoje neke nimalo „transideološke“ kategorije koje on ne dovodi u pitanje. Recimo, *hrvatska književnost: neprikosnovenost*, pa i „prirodnost“ nacionalne književnosti kao eksplanatorne kategorije i povijesne odrednice kod njega se naprosto podrazumijeva. Štoviše, nacionalna književnost za Viskovića je i organska cjelina: bojkot književnosti hrvatske emigracije za vrijeme SFRJ za njega predstavlja „amputaciju (jednog) segmenta hrvatske kulturne baštine“, koje je pak izraz „barbarstva režima“ (181). Podjednako neupitna je za Viskovića i zamisao „Evrope“ i „evropejstva“ – ne samo kao mutnog osjećanja kulturne pripadnosti, nego i kao kvantitativno mjerljivog sastojka u svakoj nacionalnoj književnoj kuhinji.

S druge strane, opažamo i da Visković sintagmu „komunistička strahovlada“ ovdje stavlja pod navodnike. Naime, autor *Umijeća pripovijedanja* ni na jednom mjestu u potpunosti ne popušta iskušenju pada u diskurs o „totalitarizmu“ – koji bi cjelokupnu kulturnu produkciju u SFRJ sveo na niz binarnih opozicija: režim-disidencija, službeno-alternativno, laž (ideologizacija)-istina, itd<sup>2</sup>. Autorov odnos spram socijalizma ostaje ambivalentan: iako ne propušta ustvrditi kako je jugoslavensko društvo, iako „humanizirano“, ipak bilo „totalitarno ustrojeno“ (179), on će također ustvrditi kako je u SFRJ već od pedesetih godina postojao nepobitan pluralizam u sferi kulture, te, među ostalim, da je sorealizam u književnosti tamo figurirao kao marginalna pojava (180). Štoviše, on tek u zagradi, gotovo s nelagodnom referira na Bleiburg i Goli otok, dva mitska toposa postjugoslavenskog antikomunizma, koja su te 1990. godine vjerojatno spadale u sam vrh liste ključnih riječi u hrvatskoj štampi. Pa čak i iz perspektive ideologije evropejstva iz koje Visković govori, ispostaviti će se da socijalizam uopće nije bio tako represivan, poguban za književnost i kulturu. „Ako baš hoćete“, piše on, „držim da demokratska promjena (...) nije na planu književnosti bitno pridonijela povećanom stupnju (stil!) evropeičnosti naše književnosti (sic!)“ (181).

Stilsku rogovatnost potonje rečenice, inače nekarakterističnu za Viskovićevo pisanje, možemo pripisati upravo stanovitom *nelagodi* koja izlazi na vidjelo kad god ono tematizira socijalizam ili samu „tranziciju“. Drukčije rečeno, ono što Visković piše o „totalitarizmu“ i „demokratskoj promjeni“ kao da dolazi nevoljko, po inerciji pravila igre koja diktira ideologija „tranzicije“. Međutim, možemo tvrditi kako je Viskovićev tekst *upravo zato* reprezentativan za hegemonu paradigmu u proučavanju književnosti – možda i reprezentativniji od brojnih gorljivo antikomunističkih napisa kojim obiluje postjugoslavenska literarna historiografija. Jer, Visković ništa gorljivo ne proklamira; on se glavnom tijeku priklanja s dozom skepse, ali mu se ipak priklanja. Prema Viskoviću, „prilagođavanje gospodarskog sustava evropskim obrascima“ predstavlja, naprosto, etapu koja „nam predstoji“ (181); sviđalo se to „nama“ ili ne, „mi“ se pred takvim povijesnim nužnostima moramo povinovati. A upravo u diskursu „očiglednosti“ i „nužnosti“ ogleđa se učinak dominantne ideologije.

## Cijena esencijalizma

Ako se želimo uvjeriti u neprikosnoveni status koji kod Viskovića uživa kategorija nacionalne književnosti, nema boljeg primjera za to od njegovog ogleđa o Andrićevoj *Prokletoj avliji* („Pripovijedačko umijeće: Narativne strategije i simbolizacijske razine u Andrićevoj *Prokletoj avliji*“, 9-37), te autorovog komentara istog eseju u predgovoru. Sam tekst najprije nudi analizu prstenaste pripovijedne strukture *Proklete avlije*; zatim, tu je razmatranje fokalizacijskih tehni-



## CROATICA

ka i narativnih pozicija u romanu; naposljetku, Visković opsežno raspravlja o simboličkoj razini Andrićeve proze i mnogostrukim utjecajima koje ova rekapitulira – od gnostičkih i mitološko-kozmogonijskih matrica do filozofije egzistencijalizma. Evo dijela zaključka koji je polučilo to čitanje:

„(*Prokleta avlija* funkcioniše) i kao realistično-mimetički prikaz sudbine bosanskog fratra koji je zastupajući svoju vjeru i interese svog naroda biva podvrgnut torturi turskog zatvora, i kao apologija ljudskog vitalizma koji omogućuje pojedincu da i u krajnje okrutnim i oskudnim uvjetima zadrži dostojanstvo i ljudsku samosvijest, i kao simbolički komentar odnosa pojedinca prema povijesti i refleksima povijesti u suvremenosti, i kao filozofijski inspiriran metonimija ljudske egzistencije, i kao metaliterarni traktat o ulozi pripovjedačke umjetnosti u ljudskoj zajednici.“ (37)

Doista: dosljedno vlastitom credu, Visković se drži „književnih postupaka kojima se demonstrira pripovjedačko umijeće, književnom formom i načinima semantizacije te forme“. On ni jednog trenutka ne uzima u razmatranje društveni, politički i kulturni – dakle, materijalni kontekst unutar kojeg nastaje Andrićev roman. Koliko god zainteresirano bilo za, primjerice, povijesnu građu koja je integrirana u roman, njegovo čitanje *Proklete avlije* dosljedno ignorira mogućnost historizacije samog romana u odnosu na društveni horizont unutar kojeg se pojavljuje. Međutim, postoji jedna vrsta konteksta koji Viskovića ipak interesira, i to iznimno. Naime, dobar dio predgovora otpada upravo na autorovo tumačenje zašto je, *unatoč dominantnoj percepciji Andrića kao srpskog pisca*, u knjigu uvrstio i tekst o njemu. Visković tu među ostalim piše:

„Andrićev je stil utjecao na neke od hrvatskih prozaika; čak i danas odjeci njegova pripovjedačkog prosedea mogu se prepoznati u djelima tako ideološki i poetički različitih hrvatskih književnika kakvi su, primjerice, Ivan Aralica i Miljenko Jergović.“ (6)

Ovdje uviđamo pozadinu književnohistoriografskog i književnokritičkog esencijalizma kakav Visković zagovara. Ona se ogleda u bespogovornom prihvaćanju nacionalne književnosti kao ne samo „transideološke“, nego i „prirodne“ podloge na kojoj čitamo književne tekstove. Drugim riječima, koliko god položaj pisca unutar određenog političkog sistema i društvenog horizonta za Viskovića bio sekundarna stvar – položaj pisca unutar nacionalne književnosti za njega predstavlja prvorazrednu temu. Jer, učinak nacionalne književnosti jest učinak „upijača šoka“: ona nivelira sve političke antagonizme, ideološka proturječja i nesvodive političke razlike. Unutar horizonta jedinstvene hrvatske književnosti mogu tako nesmetano koegzistirati Andrić, Jergović i Aralica – ali zašto ne i npr. Mile Budak, Miroslav Krleža, Jure Kaštelan, Boris Maruna i svi ostali.

Ali, Visković ide i dalje. Na istom mjestu on će ustvrditi kako: „U krajnjoj liniji, ne smijemo zaboraviti da je Andrić podrijetlom bosanski katolik, Hrvat iz Bosne (...)“ (5). Ovom napomenom Visković govori, vjerojatno, i više nego što je namjeravao. Njegove riječi izravno upućuju na najbolje čuvanu javnu tajnu postjugoslavenskog filološkog mainstreama: činjenicu da se, iza svih meditacija o nacionalnom duhu, kulturnoj pripadnosti ili nacionalnom osjećanju pisca, svaki projekt nacionalne književnosti u suštini temelji na žilavom kriteriju koji se zove – genom. Ova neprijatna istina danas je dvostruko negirana: kako od onih koji žele uspostaviti ekskluzivne nacionalne kataloge književnosti, tako i od njihovih kritičara – multikulturalista koji plediraju za interkulturalno izučavanje književnosti, traže sjecišta tradicija, otkrivaju hibridizaciju nacionalnih identiteta, i sl. I jedni i drugi tvrde kako postoji nekakva specifična *supstancija* hrvatstva, srpstva, bošnjaštva ili bosanstva, koju u književnosti možemo detektirati i izmjeriti; i jedni i drugi podrazumijevaju postojanost nacionalnih književnosti kao „temeljnih“ znanstvenih i povijesnih kategorija. Upravo nebrojene polemike oko Andrića proteklih godina – pripada li Andrić samo nekoj od nacionalnih književnosti, ili njegovo djelo obitava izvan međunacionalnih literarnih granica? – najbolje to dokazuju.





## Uvod u „postjugoslavensko stanje“

Na primjerima iz ovih dvaju tekstova postaje jasno na koji način je Viskovićeva knjiga reprezentativna za trendove koji će uslijediti. Književnohistoriografski esencijalizam, praktičan na „spontano“ odabranom terenu nacionalne književnosti, uz nezaobilaznu komponentu antikomunizma i antijugoslavenstva – eto temeljnih sastojaka filološke paradigme koju sam, u svojim dosadašnjim priložima ovom projektu, nazivao *kulturidentitetskom*. Ova podrazumijeva da se u književnosti formira, čuva i zrcali sama supstanca nacionalnog identiteta, vitalna za opstanak zajednice. I sami koncept kulture shvaća se pritom, paradoksalno, kao nešto *prirodno*: trijada jezik-književnost-identitet predstavljala bi primordijalno tlo iz kojeg izrasta nacionalna kultura. Otud je moguće da činjenica nacionalne književnosti-i-kulture figurira kao „transideološki“ instanca.

Valja napomenuti kako se ova paradigma u mnogome razlikuje od devetnaestostoljetnih projekata izgradnje nacionalne kulture. Razliku potcrtava Rastko Močnik u svojoj izvrsnoj studiji o povijesti recepcije Franceta Prešerna (Močnik 2006). U devetnaestom stoljeću, s nastankom modernoga građanskog društva, dolazi do „izuma“, kako Močnik piše, „relativno autonomnih“ društvenih sfera – među kojima i sfere kulture, s pripadajućom institucijom lijepe književnosti. Autonomija o kojoj se radi jest, naravno, iluzija – koju je još i Marx raskrinkavao – no takva koja je konstitutivna za nastanak modernih pluralističkih društava. Štoviše, pretpostavljena autonomija zasebne „kulturne sfere“ upravo je omogućavala *ideološki pluralizam*: na podlozi nacionalne kulture kao „nulte institucije“, različite interpretacije literarnih tekstova, proizašle iz antagonističkih ideoloških perspektiva, borile su se za premoć (u Močnikovom primjeru, klerikalna, liberalna i socijalistička ideologija borile su se početkom dvadesetog stoljeća za prevlast u interpretaciji kanonskih tekstova slovenske književnosti). Danas je, ustvrdit će Močnik, situacija daleko gora: globalno je institucionalizirana tek ideologija neoliberalizma, a izučavanje nacionalnih književnosti služi kao pogon za reprodukciju *nacionalnih identiteta*. Kroz strukovne aparate kroatistike, srbistike, bosnistike, i ostalih – *istika* prakticira se upravo prognoza ideološkog pluralizma za račun reprodukcije ideološkog fundamenta kulture-i-identiteta (Močnik 2006: 114-124).

Kako sam već naglasio, „nevoljkost“ s kojom Visković pristupa nekima od „pravila igre“ – pogotovo onih koji se tiču afirmiranja superiornosti kapitalističke restauracije nad jugoslavenskim socijalističkim društvenim modelom – ne bi nas trebala zavarati. Prije nego tvrditi kako je riječ o odstupanju od glavnog tijeka, ovo povlađivanje-s-rezervom upravo možemo uzeti za tipično. Slično je i s Viskovićevim nekritičkim usvajanjem okvira nacionalne književnosti kao laboratorija nacionalnog identiteta – usvajanjem, dakle, pravila igre identitetske ideologije, nadgradnje za kapitalističku restauraciju. Naime, obje ove stavke karakteristične su za držanje kritične mase intelektualaca i kulturnih radnika na brutalnom prijelazu iz Jugoslavije u tzv. postjugoslavensko stanje. Iako nominalno suprotstavljeni nadolazećem šovinizmu, oni zauzvrat nisu artikulirali nikakav politički odgovor, nikakvu drukčiju političku, društvenu i kulturnu koncepciju. Otud i današnja nastojanja da se takva alternativa promišlja bivaju dvostruko opstruirana.

## LITERATURA

1. Jovanović, Nebojša, „Kinematografija bunkera“. U: Ines Prica i Tea Škokić (ur.), *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2011.
2. Močnik, Rastko, *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Založba Sophia, 2006.
3. Pervić, Muharem (ur.), *Marksizam : strukturalizam: istorija, struktura*. Beograd: Nolit, 1974.
4. Visković, Velimir, *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi*. Zagreb: Znanje, 2000.
5. Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

## Maja Abadžija: Zastranjenja nacionalne književne povijesti

(Krešimir Nemeć. *Putovi pored znakova*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.)

Otkako se u drugoj polovini 20. stoljeća počinje obraćati pažnja na slabosti i propuste zvaničnog, akademskog književnog kanona, književni historičari se posvećuju dekonstrukiranju poglavito ideoloških, a tek potom estetskih kriterija koji određuju zašto određeni pisci i njihova djela ulaze u taj posvećeni krug lektire. Na postjugoslovenskom području, unutar novonastalih nacionalnih historija također se formirao zvanični kanon i pripadajući interpretativni kompleks koji valja evaluirati. Stoga je knjiga književnih opita Krešimira Nemeća višestruko zanimljiva, jer on kao vodeći akademski ekspert za hrvatsku književnu povijest, nakon mukotrpnog rada na „kapitalnom djelu nacionalne književne historiografije“<sup>1</sup> također odlučuje da se uputi u neistražena područja hrvatske književnosti, odlučuje se za „veliku šetnju skrivenim i nepoznatim krajolicima hrvatske književne kulture.“<sup>2</sup> Nemeć želi pokazati da je predstavnik savremene nacionalne književne nauke koja prati aktuelne književnoteoretske tokove, želi pokazati da kanon koji proizvodi nije nikakva Prokurstova postelja u kojoj ima mjesta samo za određeni tip literature. Zadaća ovog teksta je da preispita intencije upisane u tekst knjige „Putovi pored znakova“, čiji podnaslov sugerira širok dijapazon savremenih književnih tema koje su koncipirane u triptih: „portreti, poetike, identiteti“. Prvi dio se bavi piscima sa margine zvaničnog kanona, u drugom se propituju poetička načela i žanrovski 'eksesi' pojedinih autora, dok je treći dio Nemećev interpretativni doprinos pomodnim feminističkim i postkolonijalnim čitanjima s fokusom na aktuelnom pitanju identiteta.

### 1. Izgubljeni, potisnuti, izbrisani: hrvatski pisci sa margine

Nemećovi portreti su zapravo posvećeni književnicima koje je književna povijest zaboravila ili posve izbrisala, odnosno pisci koje kanonizacijska akademska praksa nije uvrstila, iz estetskih ili ideoloških razloga, u reprezentativnu selekciju nacionalne književne povijesti. U maniru poststrukturalističkog prečitavanja tradicije Nemeć stremi da i za ove autore pronade mjesto u konstelacijama hrvatske književnosti. Međutim, on i ostaje na nivou manira. Njegova namjera nije, kao što bi se moglo pretpostaviti, učiniti da nemarnošću zapretno književno blago bljesne novim sjajem, niti ponovno ustoličenje cenzorskom uskogrudnošću neopravdano odbačenih majstora riječi. Njegova namjera kao vodećeg nacionalnog književnog stručnjaka jeste popunjavanje lakuna u kanonu, a ne njegovo prečitavanje i vrijednosno preispitivanje, što nije primjereno nazivati rekanonizacijom ili stvaranjem alternativnog kanona, nego bi možda trebalo koristiti precizniji termin – dokanonizacija, ili dodavanje novih kvaliteta postojećem vrijednosnom sistemu. Međutim, vrijednosti o kojima je ovdje riječ tek su sporadično književnoestetske, što Nemeć u svom tekstu i ne krije, naprotiv, na više mjesta izražava svoj ili citirani sud o estetskoj nedoraslosti pisca čije djelo tematizira. Mjerila su tako uglavnom nacionalna ili regionalna, a nekad ponukana anahronom potrebom tzv. male književnosti da u svom korpusu tekstova pronade tekstove analogne pojedinim zapadnoevropskim stilskim pravcima.

Primjerice, u Skici za Portret Blaža Lorkovića, autor opsežno piše o piščevom književnom angažmanu za roman kojem u epohi nakon Bachova apsolutizma i periodu preporoda nastoji stvoriti adekvatnu publiku, ali također i o njegovim vlastitim pionirskim naporima: „Najčešće su

posrijedi trivijalne i anegdotalne događajne sheme rađene po uzoru na suvremenu njemačku popularnu prozu na kojoj je tadašnja hrvatska čitateljska publika i bila odgojena.“ (10). Međutim, ove zamjerke poprimaju sekundarnu važnost kada Nemeć iznosi stvarne razloge za reaktualizaciju ovog autora koji je nosilac novih tematskih preokupacija i koji „usredotočuje pozornost na osamostaljena pojedinca, na njegov unutrašnji svijet i na proces njegova samospoznavanja“ (21), i to uvođenjem jedne nove formalne konvencije, epistolarnog romana koji je primjer „multiperspektivnog pripovijedanja i mnogostruke fokalizacije“ (14). Dakle, Lorković je ništa drugo nego ‘pronalazak’ jednog evropskog stilskog pravca koji hrvatsku književnost priključuje zapadnoevropskom dijahronijskom stilskom poretku, a to je sentimentalizam, dok Lorkovićev epistolarni roman, ma koliko slabašan bio, postaje ravnopravan u grupi gdje su Goethe, Russeau, Hölderlin i drugi autori epistolarne proze i sličnog senzibiliteta.

Motivacija je slična i u drugim esejima, primjerice eseja Vjernost zavičajnom, težnja univerzalnom koji se bavi „svijetom Josipa Kozarca“, gdje Nemeć teži obuhvatiti cjelokupno djelo ovog pisca, što je nesumnjivo nezahvalan zadatak osuđen na parcijalnost, ali i na površnost estetske procjene. Tako Kozarčeva poezija i drama bivaju ocijenjene kao umjetnički neuvjerljive, te im Nemeć daje isključivo „književnopovijesno značenje“, dok pravu vrijednost pripisuje tek njegovom proznom opusu, novelama i katkad romanima, mnogo više vrednujući njegov epski nego lirski ‘nerv’. Međutim, čini se da se pravi razlog pisanja ovog teksta sastoji u monopasusnom zaključku gdje Nemeć ovog književnika određuje kao regionalistu, koji je u književnom smislu ponajprije Slavonac, pa tek onda umjetnik, realist, društveni kritik. Zbog ponovljenih i citiranih lektirskih interpretacija djela nameće se utisak da ovaj tekst nema kritičkog ‘nerva’, niti donosi išta novo, osim naravno širenja kanona u pravcu lokalnog i regionalnog kvaliteta i pripadajućih tema, njegovog rastezanja da u sebe primi nove diverzitet hrvatske proze.

Naredna dva eseja bave se ispravljanjem ‘cenzorske nepravde’ nad piscima koji su nisu poput gorespomenutih tek ‘iščezli’ iz fokusa književne historije, nego su usljed vlastitih ideoloških uvjerenja od strane iste namjerno izostavljeni. O Đuri Viloviću on iznosi podatke koji govore o njegovoj izuzetnoj popularnosti, ili kako on to eufemistički naziva: „receptijskom uspjehu“ između dva svjetska rata, tolikom da se u njegovoj sjeni nalazio i sam Miroslav Krleža. (42) Čudeći se, on se pita kako to da se zametne svaki trag jednom od „najpopularnijih i najproduktivnijih međuratnih pisaca“, čemu je najvjerojatnije razlog utapanje „u magli političkih zabluda i ideoloških tlapnji“ (43) ovog bivšeg svećenika koji se prometnuo u bliskog saradnika Draže Mihailovića. Simptomatično je kako Nemeć opisuje raskršće njegovog književnog i političkog angažmana: „No iako je raskrstio s vlastitom vjerom i nacijom, Đuro Vilović nije raskrstio i sa hrvatskom književnošću. Evo još jednog paradoksa: Vilovićevo je djelo snažno povezano s hrvatskom zemljom i hrvatskim kulturnim prostorom i malo je pisaca koji su u to vrijeme s toliko zanosu pisali o ‘našim ljudima i krajevima’. Apostat i nacionalni renegat, čovjek koji je završio kao apologet četništva, u dobrom je dijelu svojega opusa zapravo **iskreni hrvatski domoljub** (...) I dok je građanski dio njegove biografije obilježen ideološkim zabludama, otpadništvom i izdajom, artistski segment ostaje čvrsto usidren u matricu međuratne hrvatske socijalno-kritičke i psihološke proze“ (44). Ovakve misaone konstrukcije ne iznenađuju kada dolaze od strane vodećeg nacionalnog književnog povjesničara. To je samo potvrda svojevrsnog neo-pozitivističkog strujanja koje je neizbježno u postjugoslovenskim nacionalnim književnostima i njihove neobične potrebe da čeprkaju po biografijama autora i (psiho)analiziraju njihova politička i ideološka uvjerenja, jukstaponirajući ih njihovu djelu ili čak iz njih izvodeći nemušte interpretacije (rašćerečeno djelo Ive Andrića je samo najradikalniji primjer). Nemeć također teško odolijeva da u bistu autora sa koje briše povijesnu prašinu istovremeno ne ureže i oznake ‘otpadništva’ i ‘izdaje’, ne prestajući se čuditi raskoraku između moralne čudovišnosti i zanosu s kojim je autor pisao o svom zavičaju. Pretpostavka da je domoljublje nužni kvalitet teksta koji govori o domovini, a i karakterna osobina autora, dovodi ga u dilemu koje ne bi bilo da je njegov interes bio od početka fokusiran na

## CROATICA

sam tekst i njegovu estetsku dimenziju, a ne na navodno ispravljanje cenzorske nepravde učinjene zbog političkih ubjeđenja pisca. Međutim, Vilović je važan hrvatskoj književnoj historiji iz istog razloga kao i Kozarac – ukoliko je ovaj potonji književnik Slavonije, Vilović je „prvi međimurski pisac, prvi autor koji je Međimurje prikazao u dostojnoj literarnoj formi i potigao mu literarni spomenik.“ (47) Dakle, regionalni kvalitet Vilovićevih djela mu je ‘propusnica’ za nacionalni kanon, dok su estetski kriteriji svedeni na neke opće smjernice, pri čemu bi mogao biti ilustrativan zaključak o romanu *Tri sata*: „Današnjega čitatelja Vilovićevo djeloviše ne može zaintrigirati jer mu je umjetnički potencijal skroman. No u vrijeme kad se pojavio, roman *Tri sata* svakako je znatno pridonio širenju istine o Međimurju, njegovim nacionalnim problemima i procesu njegove integracije u hrvatski politički korpus“ (55). Vidimo da je i pored amblema nacionalnog izdajnika, u nacionalnoj historiji mnogo težeg od artističke nekompetencije djela, Vilović uspio zadobiti pažnju vodećeg kanonizatora, koji osjeća potrebu i da se dodatno odredi prema njegovoj ličnosti zaključkom koji obiluje srednjovjekovnim kvalifikativima dostojnih viteza nacionalne književne nauke: „U konačnoj ocjeni Vilovićevih građanskih i ideoloških opredjeljenja ne može biti popusta i uvažavanja ‘olakotnih okolnosti’: zajednički je njihov nazivnik uvijek **izdaja**. S druge strane, estetska bilanca njegova književna stvaralaštva nikako nije za podcjenjivanje (...) Hrvatska književnost, naime, mora biti mjesto okupljanja svih, pa tako i svojih – zbog raznih razloga – **zabludjelih sinova**“ (59).

Slično je i sa esejem „Zvonimir Remeta – pisac u sjeni zaborava“, gdje se Nemeć ponovo prihvata uloge ispravljača cenzorske nepravde nanešene piscu koji je u Drugom svjetskom ratu pripadao ustaškom pokretu. U njegovu odbranu, i odbranu čitavog niza drugih pisaca koji su izbrisani iz hrvatske književne povijesti, on govori ovako: „Francuzi se nisu odrekli svoga Celinea, Norvežani Hamsuna ili Amerikanci Ezre Pounda, bez obzira što su svi ti pisci u jednom razdoblju svojega života otvoreno zastupalo pronacističke i antisemitske stavove. Pa i nama susjedne književnosti – slovenska i srpska – na sasvim su prihvatljiv način riješili status svojih pisaca sličnoga idološkog angažmana: oni su integrirani u nacionalnu književnost, a njihovo je djelo, bez ikakve cenzure, prepušteno sudu čitatelja i literarne kritike“ (60). Međutim, načini na koji se ‘grešni’ pisci integriraju u nacionalne književne historije su uglavnom fundamentalno pogrešni – ili se njihove ideološke pozicije prešućuju i pažnja se fokusira samo na estetske kvalitete djela, ili se uprkos nedvojbenoj vrijednosti njihova djela vode enormne rasprave o njihovoj etičkoj čistoći, gdje pojedini književni eksperti zdušno brane, dok drugi oponentski klub napada. Oboje čini podjednako veliku nepravdu prema piščevu djelu, prema fundamentalnom smislu književnosti: u prvom slučaju se propušta govoriti o ideološkoj vizuri pisca koja može, ali i ne mora imati upliva na njegov način gradnje fikcionalnog svijeta, odnosno propušta se dati cjelovita slika, s druge strane, kod pisaca koji su na središtu bojišta suprotstavljenih književnopovijesnih klanova, estetska vrijednost se zanemaruje u korist moraliziranja i analiziranja piščevog života i političkog angažmana. Nemeć, sukladno vlastitoj književnohistorijskoj dezorijentisanosti lebdi između dvije krajnosti, u eseu o Viloviću prepustivši se moraliziranju, dok kod Remete ekstenzivno opisuje stil, rečenicu, gotovo pa prepričava sadržaje romana romana (inače je ova strategija Nemećev drag alat za sadržajno popunjavanje nekih dijelova eseja), rijetko ili nikako ne dotičući ideološke pozicije romana (a ne autora) o kojima piše.

## 2. Katalogizacija ispred sinteze: ‘fenomeni’ hrvatske književnosti

Drugi dio Nemećevog knjige bavi se žanrovski i poetički raznolikim pojavama u hrvatskoj književnosti za koje se može reći da su također zanemarene, zaboravljene ili previđene od strane mainstream književne teorije, koje on naziva smatra fenomenima, dakle netipičnim za epohu, neobičnim, iznenađujućim žanrovskim ili stilskim rješenjima, bilo da je riječ o romanu kao jednoj od vrhunskih formi književnog izraza i njegovom poetološkom statusu,

te načinu na koji pojedini stvaraoци inoviraju u njega (Vladan Desnica, Dalibor Cvitan) ili o publicističkom žanru kao što je feljton, tradicionalno shvaćen kao niski žanr, ali koji se pod perom majstora približava beletristici (Tin Ujević, Dalibor Cvitan).

I dok se tekstu „Poetološki status romana u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća“ na planu informativnosti teško šta može prigovoriti, teško je izbjeći utisak da je njegova informativnost više kataloške nego sintetske naravi. Naime, nabrojanjem manje ili više eminentnih autora i njihovih pionirskih radova o romanu, bilo da je ovo pitanje tretirano poetički, teoretski ili pak kritički, na konkretnom djelu, stvara se jedan kontinuitet rane književne teorije u hrvatskoj književnosti, kontinuitet tako drag nacionalnim književnim tumačima, kontinuitet – ma koliko nestručan, površan, publicistički on bio, ali ipak – kontinuitet, kao himera trajnosti književnoteoretske misli kod Hrvata koja traje već dva stoljeća. Bez obzira na to ovome tekstu i dalje nedostaje prava sinteza, zaključak koji bi se izdigao nad spomenuto nabrojanje različitih viđenja romana od-do, posebice jer je opštepoznato da shvaćanje romana kao oaze trivijalnog narativa nije iščezlo sve do danas. Interesantno je i kritički plodonosno povezati ovaj Nemecov esej sa drugim koji nosi naslov „Od feljtonskih romana i ‘sveščića’ do sapunica i Big Brothera“; naime, u ovom eseju Nemec sebi zadaje kompliciran zadatak uvezivanja trivijalnih izražajnih formi i formata preko dva stoljeća umjetničkog oblikovanja, pa tako za njega tzv. feljtonistički romani 19. vijeka i soap-opere 20. vijeka počivaju istom tzv. „Šeherezadinom narativnom modelu“ (pojam je Nemecov) koji počiva na zakonima ‘beskonačne priče’ „koje su usvojili svi kasniji autori romana u nastavcima, stripova, filmskih i televizijskih serija: radnju treba prekinuti u najnapetijem trenutku, a rješenje zapleta prokušanim sredstvima odgoditi/odgađati za sljedeći nastavak/nastavke priče“ (202). Istini na volju, ovom se tekstu ne može odreći poznavanje konteksta i kurioziteta spomenutog doba i ranih oblika masovne književnosti (autor, primjerice, iznosi podatak da je u Njemačkoj i Austriji bilo 1894. godine oko 45000 kolportera, odnosno, prodavača i dostavljača onovremenih popularnih Heftrmana), ipak, on počiva na dubioznim postavkama koje se mogu svrstati u krug postmodernističkih opsesija izjednačavanja elitne i niske književnosti. To bi bilo posve uredu da je teoretski alat primjeren sadržaju, primjerice, u nekoj naratološkoj studiji. Međutim, previđanje da se pričanje priče, ma koliko se naratološka rješenja čine slična, obavezno zavisi od medija u koji je smještena, čini se kao ozbiljan propust, koji ne samo da miješa kategorije nego i pretpostavlja istovjetan recepcijski kontekst koji neobično kratkovido izjednačava priče iz 1001 noći sa sapunicama i emisijama tipa Big Brothera.

Na ovom mjestu treba reći nešto i o Nemecovom tretmanu čitaoca/konzumenta kojeg on ili dovoljno ne poznaje ili namjerno banalizira čitalačku/gledalačku praksu za koju je poznato da je veoma kompleksna. Ponajprije, on u već spomenutim portretima često sugerira zašto bi određeni ‘zaboravljeni’ pisac mogao savremenom čitatelju biti zanimljiv, odnosno zašto nije, pri čemu vrlo često upada u kontradikciju, primjerice, govoreći o Lorkovićevim novelama, koje karakterizira kao hibridnu formu, „na pola puta između putopisa i novele“ (11), kaže još i da je „pisana lako, ova proza može zainteresirati i suvremenog čitatelja“ (10). Potom u eseju o Đuri Viloviću kaže u gorespomenutom citatu da savremeni čitatelj teško može biti njegovim djelom zaintrigiran zbog „skromnog umjetničkog potencijala“. U eseju o srodnosti sapunica i Big Brothera sa Heftrmanima on implicira da se isto čitalačko čulo napaja na ovim naizgled raznorodnim no i dalje suštinski trivijalnim izražajnim formama s kojima se tako žestoko obračunava. Pa kakav je onda taj Nemecov čitalac kojem se uporno sugerira da zamišljeni tv-serije epistolarnom sapunicom Blaža Lorkovića? Je li to isti čitalac kojeg Đuro Vilović neće estetski zadovoljiti, ali će ga ipak čitati jer mu je stalo do nacionalnih kanonskih vrijednosti književnog djela? Nemecov bi čitalac morao biti veoma teoretski osviješten, sa fiksjom prema domovinskom, naročito regionalnom, ali da potajno uživa u trivijalnim zapletima i plošnim likovima, neki shizofreni poštovatelj (nacionalne) pisane riječi koji uvečer sjedi pred TV aparatom, gledajući Villu Mariu. Sve ovo nam govori da jedan od suštinskih problema ove



## CROATICA

knjige nije samo njena ciljana publika, koja se u nekim tekstovima može označiti kao usko stručna, dok u drugima ugađa narodnom ukusu, nego i da Nemeć prosjećenog čitaoca vidi uglavnom kao konzumenta nacionalne književnosti i kulture koji svijest o nacionalnom redovno stavlja ispred estetskog, bilo u svrhu čiste zabave ili prosvijećene kulturne 'transcendencije'.

Dalje, u eseju o ekspresionističkoj prozi čitamo pokušaj tipologizacije i sustavnog opisa proznih pokušaja hrvatskih ekspresionista. I pored precizno ocrtanog korpusa tekstova koji bi se mogli svrstati u ovaj tip stvaralaštva, te iscrpnog i detaljnog opisa stilskih i žanrovskih osobnosti pojedinih tekstova, teško je ne primjetiti da je autorov tekst posve lišen inovativnog mišljenja i čvrsto ukopan u obilje citata. Poseban problem je to što umjesto da ponudi razumijevanje proznog teksta traganjem za njegovom unutrašnjom logikom i inherentnim ritmom, Nemeć ih podvrgava evaluaciji prema vrijednosnoj skali na čijem je vrhu realistički, mimetički, logičan, reklo bi se, tradicionalan prozni model. Obično baš u onom trenutku kada se najviše približi razumijevanju poetičkih osobnosti ekspresionističke proze, on čitaoca zaskoči citatom ili češće, frazom, odnosno terminom nekog drugog istraživača istog problema. Nemeć se neće upustiti ni u šta zahtjevnije od sugestije, akademski arrogantno upućujući tek fusnotom na dodatnu literaturu, što odgovara intenciji tipologiziranja, portretiranja, dijagnostičiranja 'fenomena', koja se nikad ne može izdići na nivo sustavne analize. Još nešto: zašto bi ijedno književno djelo nosilo epitet 'fenomena' kada je općepoznata istina da svako poetičko razdoblje nudi specifičnu distribuciju žanrova koja, naravno, nikada nije pravilo, osim u školskim čitankama, na čijem je nivou, svakako, i ovaj tekst. A kanon kako ga zamišlja Nemeć, ipak mora u sebe usisati i 'fenomene' u značenju ekstraordinarnih pojava iako i tu zamjećuje sumnjiv estetski kvalitet.

Eseji o Šopovoj 'antimodernističkoj', u tematskom smislu, lirici („Šopova kritika civilizacije stroja“) i o romanu „Pronalazak Athanatika“ Vladana Desnice imaju ponajviše interpretativnog potencijala. I dok je interpretacija Šopove poezije relativno originalna, u eseju smiješnog naslova „Između utopije i distopije“ puko prepričavanje Desničnog nedovršenog romana zauzima nedopustivu količinu teksta, tako da poprima karakter lektirsko predstavljanje romana kroz temu i osnovna fabularna čvorišta. Neobičnost i skoro pa žanrovski interes u polju distopije značajne su karakteristike romana, pa i njegova nedovršenost koja ne sprečava čitaoca da uživa u uzbudljivom 'misaonom eksperimentu' o u daleku budućnost smještenoj civilizaciji koja je pronašla eliksir besmrtnosti, međutim, Nemeć odabire da ostane na njegovoj površini, interpretirajući ga u ključu 'opsesivne teme' Desničine i esejizirajući o smrti i besmrtnosti na krajnje stereotipan način. Esej o Šopu okuplja na jednom mjestu neke njegove pjesme koje su usmjerene protiv 'ideologije napretka', a istovremeno nastoji izbjeći da svoje čitanje marksistički intonira i da navedene pjesme pogleda i očima klasnog bunta protiv ugnjetavajuće logike kapitalizma čiji je stroj samo predstavnik, ili metafora. Zar je moguće da je stroj sam po sebi kao motiv u pjesmi lišen ikakvog simboličkog, upućivačkog značenja, a da poezija o kojoj govorimo zadrži artistsku snagu koju Šop zasigurno ima? Površinska, doslovna interpretacija biva potvrđena i Nemećevim pozitivizmom: „Ni u njegovoj (Šopovoj) lektiri, koliko znamo, nisu igrali važniju ulogu mislioci koji su na izazove liberalnoga kapitalizma i svijeta tehnike odgovarali primjerenim protuprojektima, poput Netzchea, Klagesa ili Heideggera“ (145). Tvrđoglavo odbijanje činjenice da se lirski subjekt ne mora napajati na istim intelektualnim izvorima kao i pjesnik sam, odnosno da iz lektire pjesnika ne mora nužno proistići određena interpretacija pjesme teško da može dovesti do dubljeg uvida u samu pjesmu.

Naposlijetku, u drugom dijelu knjige Nemeć se pozabavio i marginaliziranim 'fenomenom' feljtona u hrvatskoj književnosti i dvojicom istaknutih autora koji su se njime bavili – to su Tin Ujević i Dalibor Cvitan. U eseju o Ujevićevom feljtonu Nemeć daje zanimljiv strukturni obrazac feljtona (168) no esej se utapa u tematsko nadovezivanje na Ujevićeve feljtonističke teme; istinski važan je zaključni dio koji nam otkriva autorovu namjeru – da napravi kontinuitet feljtonizma analogan prihvaćenoj periodizaciji hrvatske književnosti gdje bi uvjetno



'prosvjetitljski' model bio onaj Šenoin, 'artistički' Matošev, dok bi se Ujevićev mogao nazvati 'analitičko-eruditskim' (169). Da li je osebjnost Cvitanove 'crne filozofije' (navod prema originalu) koja se dakako odražava i u njegovim esejima i feljtonima onemogućila njegovo svrstavanje u pobrojane feljtonističke modele, ili je autor takvu klasifikacijsku mogućnost jednostavno previdio, teško je dokučiti. U svakom slučaju, i ovdje imamo isti slučaj: prikazivački manir sa manje analitike a više deskripcije.

### 3. Savremenost interpretacije kao ugađanje trendu

U trećem dijelu knjige koji teži interpretaciji raznorodnih djela iz raznih pomodnih kritičkih rakursa koji posebnu pažnju posvećuju problemu identiteta, nalazimo eseje o Dnevniku Dragojle Jarnević, o Andrićevoj „Travničkoj hronici“ te „Pismu iz 1920. godine“ i savremenim literarnim 'odgovorima' na njega, te o hrvatskoj inzularnoj prozi.

Eseje o Višnji Stahuljak i Dragojli Jarnević treba razmotriti zajedno, ne samo zbog dijagonalno različitih pristupa koji koegzistiraju u istoj knjizi, nego i zbog činjenice da se pristupi književnicama u literaturi obično razlikuju od pristupanja njihovim muškim kolegama. Naime, tendencija da se apostrofira se njihov tretman tipično femininih životnih i književnih problema što unekoliko ograničava pogled na analizirano djelo, a prava je rijetkost da se u književnim historijama djelo određene autorice predstavlja sustavno i detaljno, sa svim njenim tematskim preokupacijama i stilskim rješenjima, sa izuzetkom, naravno, onih književnica koje su prihvaćene u kanonu, obično upravo zbog spomenutih femininih kvaliteta. Nemeć iskušava oba pristupa, jedan u eseju o Višnji Stahuljak, koji i svrstava među svoje portrete, komentirajući sve njene tematske i žanrovske preokupacije uz pripadajuću površnost koju njegov 'metod' portretiranja nosi, dok o Dragojli Jarnević govori kroz njen nedavno objavljeni „Dnevnik“ pri čemu preferira svoju varijantu feminističkog čitanja ovog štiva.

Iako Nemeć „Dnevnik“ Jarnevićeve u estetskom smislu postavlja iznad njenih pionirskih romana i novela, čini se da zaboravlja da dnevnicima žanrovski stoje na razmeđu literarne i dokumentarne sfere, te da ih od sudbine zanimljivog kulturnog artefakta može spasiti samo estetska izuzetnost. Sa Jarnevićevom, koliko god se ona u svom dnevniku otkrivala kao neobična persona zanimljivog života, to nije slučaj, što i Nemeć sam naglašava iznoseći podatak da autorica, iako hrvatskog porijekla, najprije pisala na njemačkom, a tek pošto biva 'zaražena' entuzijazmom svojih kolega iliraca, prelazi na hrvatski jezik koji s teškom mukom savladava (230). Zato ovaj opsežni tekst od preko 700 stranica on radije tretira tematski, pritom možda najveće rezultate postižući kada se dotiče upravo onih femininih aspekata dotad nezabilježenih u hrvatskoj književnosti, poput ženske tjelesnosti i seksualnosti, ženske pozicije u patrijarhatu, žene kao književnice i učesnice u javnom životu, itd. No u pokušaju da ih feministički interpretira, on tek ponavlja fraze i stereotipe, nabraja teme i motive, a njegova upotreba feminističke literature svedena je na terminološku upotrebu po formuli: prepoznatljiva fraza ili termin u tekstu – fusnota ispod teksta, što je tipična odlika akademskog manipulativnog stila. Njegovo nepoznavanje vlastite tradicije ženskog – po tematici i postupku – pisma govori i način na koji piše o Jarnevićkinim pasažima o tijelu: „Takva koncentracija žene na (svoje) tijelo nije dotad zabilježena u hrvatskoj književnosti i trebat će pričekati više od sto godina i prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić pa da iskustva pisanja ženskog tijela dobiju svoj moderni diskursivni oblik.“ (243). Neobično je kratkovidna ova tvrdnja prema kontinuitetu hrvatskog ženskog stvaralaštva koliko god 'nevidljiv' on bio, a koji upravo takvi književni historičari kao što je on previdaju, dok s druge strane iznenađujuće idealizira autoricu Dnevnika. O feminističkom kod Nemeća dovoljno govori njegova retorika u jednom drugom članku, onom o Đuri Viloviću i njegovoj zbirci novela „Zagaljeni životi“ u kojima je interes ovog pisca, između ostalog: „**Misterij žene**, ženske senzualnosti i ljepote, ponori nagona i ženska seksualnost. Ova je zbirka prezasićena erotikom, freudizmom i Weiningerovim tezama iz njige

## CROATICA

Spol i karakter, pa se ponajprije može govoriti o 'zagaljenim ženama' i njihovim libidinoznim čežnjama koje povremeno prelaze u pravo erotsko mahnitanje" (52). Autor koji u jednom eseju, kada mu to odgovara, citira Judith Butler, a ignorira Betty Friedan, čiju je knjigu „Feminine Mystique“ morao vidjeti bar na polici biblioteke, možda i svjesno odabire da 'zaboravi' kakva je to kvalifikacija koju upotrebljava, a to je tek jedan od brojnih primjera kada se feministička intoniranost njegovih tekstova prokazuje tek kao ugađanje interpretativnoj modi.

Drugi esej je od posebnog značaja jer se bavi Andrićevom „Travničkom hronikom“ kao literariziranom studijom identiteta. Nemecu se teško može odreći terminološka i konceptualna potkovanost u ovom tekstu – zaista je vidljiva odlučnost da se Andrićevo kultno djelo iščita prema smjernicama novih i trendovskih čitanja – no čitalac teško može u njemu pronaći interpretativni potencijal. Ponajprije, Nemeć polazi od simplificirane slike Bosne kao koja se ne može izraziti drukčije nego kao manje ili više izlizana metafora. Bosna ili 'križište svjetova', 'most između civilizacija i kultura', 'zemlja na krvavoj liniji', 'crna mrlja', 'suvremeni limes', 'bosanski prostor napetosti' (sve sintagme su iz navedenog eseja) po njemu je pozornica na kojoj se sukobe likovi koji su „eksponenti nadindividualnih cjelina tj. kolektiviteta kojima pripadaju.“ (206) Ovaj simplificirani kritički model potom se grana na analizu 'identifikacijskih ideologema', koji su ukotvljeni u pripadnosti istom kulturno-civilozacijskom, vjerskom, etničkom krugu, stranom ili domaćem, te u višepripadnosti odnosno nepripadnosti. Zabluda postmoderne kulture da je identitet individue određen njenom mogućnošću da se usidri u jedan od nekoliko 'zadatih' identitarnih rukavaca etniciteta, nacionalnosti, religije, rase, roda i drugog u potpunosti je, prema Nemecu, odredila ovaj Andrićev roman. Time je njegova interpretacija poprimila ton popularističkog 'sukoba civilizacija' i lišena je dubljeg uvida u djelo, te zaključuje: „U Travničkoj hronici bore se identiteti; ljudi ih samo zastupaju. Oni tvoje lica Bosne u svojoj njezinoj složenosti i sa svim proturječjima. Rezultat je te borbe identiteta težina povijesti i tragika bosanskog prostora napetosti u kojem se prezire Drugi i Drukčiji. Nju je najbolje formulirao Maks Levenfeld iz novele Pismo iz 1920. godine, još jedan Andrićev fluidni identitet, kada je Bosnu nazvao 'zemljom mržnje i straha.'“ (278)

Da je Nemeć tek teorijski prigodničar, pragmatik koji koristi teorijske uzuse tek onda kada osjeti da mu odgovaraju u datom trenutku, govori i da istu glasovitu tezu Andrićevog Levenfelda tek nekoliko stranica kasnije, u drugom eseju, komentira ovako: „Međutim, situacija s Andrićevom novelom i način na koji je u njoj posredovana teza o Bosni kao zemlji straha i mržnje ne dopušta jednostrana rješenja i simplificirana tumačenja“ (280). Nemećeva komparativna analiza tri bosanska pisma, tri epistole, podrazumijeva poređenje tri priče od kojih je jedna, Andrićevo „Pismo iz 1920. godine“ prototekst, dok su Jergovićevo „Pismo“ i Bazduljevo „Drugo pismo iz 1920. godine“ literarni 'odgovori' na poznatu tezu Andrićevog Maksa Levenfelda o Bosni kao zemlji mržnje, a polazi od njihovog intertekstualnog 'uzrok-posljedica' odnosa i analizira unutartekstovne zadatosti i inovacije propuštajući da progovori o ključnom problemu, gubeći se u fabularnim pojašnjavanjima. Prepričavanje doseže interpretativni nivo tek kada problematizira hibridni identitet Andrićevog junaka, te njegovu narav 'kivnog čovjeka', razočaranog, pesimističnog intelektualca koji je tako karakterističan za modernističku prozu. Ove dvije crte uistinu su ključ za razumijevanje Andrićeve priče; ova dva jaka unutartekstovna elementa ili bar njihove analogije također su odsutni iz slabasnih metatekstova koji Andrićevo „Pismo“ problematiziraju, a što Nemeć ni u jednom trenutku ne naglašava. Tako je Jergovićev pošiljalac koji nosi inicijale M.L. također identitarno distanciran od prostora o kojem piše, međutim, on je distanciran radikalno, i stoga banalno: učinivši svog junaka crncem, Jergović je onu Levenfeldovu identitarnu hibridnost kao nužnu distancu maksimalizirao; još važnije, njegovo pismo nimalo ne odiše individualizmom kao Levenfeldovo nego je samo dijagnoza i opis života u opkoljenom gradu čiji je on dio. Jedino što ga čini djetetom epohe jeste svijest o tome da je rat orkestrirana mržnja, ili kako sam kaže: „Ubijanje po Bosni, ovo ratno, djelovalo mi je kao tehnologija, urednost daleka od onog što sam poznavao.“<sup>3</sup> Bazduljevo je



Pismo pak 'nastavak' Andrićevog i otkriva se kao 'evolucija' Maksa Levenfelda koji nakon vremenske distance i intervencije legendarnog detektiva iz romana Agathe Cristie – Hercula Poirota, počinje shvatati da „svugdje ima mržnje. Vaša domovina nije zemlja mržnje. Ako je jedna zemlja – zemlja mržnje automatski je čitav svijet – svijet mržnje.“<sup>4</sup> Međutim, Bazduljeva priča kao tipična postmodernistička ironijska igrarija u potpunosti relativizira spoznaje glavnog junaka i junaka-pronalazača pisma koji netom nakon pronalaska protivargumenta za 'bosansku mržnju' gine u padu granate. Nemeć ne uspijeva povezati estetske slabosti sa idejnim u ove dvije priče, niti nudi adekvatno objašnjenje za njihovu intertekstualnu povezanost s originalom, te kakve implikacije to ima na početnu 'tezu' Maksa Levenfelda. Gubeći se u prepričavanju, on ponovno gubi i poentu, koja je da su 'odgovori' na Andrićev 'izazov' nedovoljno artikulirani i estetski nedorasli, te da ignoriranjem ove činjenice nikakva komparativna analiza ne može biti uspješna.

#### 4. Zaključak: neodrživost ili nepostojanje koncepta?

Knjiga Krešimira Nemeca odaje nam njegovu književnoteoretsku poziciju kao kontradikciju. On polazi od nacionalnog pristupa književnosti, koji karakteriše ne samo zatvaranje očiju na estetsku nevrjednost određenog pisca u korist nekog drugog njegovog svojstva (nacionalnost, regionalnost, političko uvjerenje, itd.), nego i po usisavajućoj moći i stalnoj permutaciji vrijednosti koja mu omogućava da kanon proširi u dovoljnoj mjeri da prihvati sve moguće diverzitete pod jedinstveno nacionalno okrilje. Tu je jedino na gubitku estetsko načelo, ono koje bi moralo biti vrhunarsvo. S druge strane, Nemeć se čitaocima želi predstaviti kao štovatelj i praktičar književne teorije poststrukturalističkog usmjerenja, o čemu govori i sama njegova namjera da kanon revidira. No u različitim tekstovima i u zavisnosti od potreba, on taj svoj inicijalni impuls modificira u skladu sa 'zahtjevima epohe', odnosno sa pomodnim čitanjima kakvo je npr. feminističko, tako da su ova dva pristupa prisutna u istoj knjizi u nekoj vrsti shizofrene koegzistencije. Stoga, u njegovoj praksi dokanonizacije, gdje se kriteriju proširenja kanona podređuje svaki drugi kriterij, poststrukturalistička čitanja nemaju većeg značaja osim što predstavljaju kuriozitet, nešto u čemu se autor tek okušava bez potrebe da ih prigrlji kao dosljedan i koherentan metod ni kroz jedan tekst, a kamoli kao čvrstu teoretsku poziciju. Pored ovoga, stil kojim je knjiga pisana govori mnogo o tome kako je zamišljena njena recepcija. To je stil određen pitkošću, lakoćom, prijemčivošću širim čitalačkim slojevima koja ne moraju nužno imati akademsko obrazovanje ili interese. Informativnost, kurioziteti, lektirizam čine potku tog stila koji ipak nije lišen one tipične akademske manipulativnosti putem citata iz 'korištene' literature koja zauzima veći prostor ispod teksta nego u tekstu samom, te uz prisustvo citata iz primarne literature i opsežnih opisa/prepričavanja djela koja ovoj knjizi daju karakter lektirskog priručnika za srednju školu. Sadržajno, ali i stilski u kontradikciji, „Putovi pored znakova“, i pored toga što nespretnom parafrazom iz naslova sugeriraju kretanje nekim neistraženim književnim prostranstvima, ipak ostaje duboko ukorijenjena u onaj prostor književne nauke koji je u znaku nacionalnog.

<sup>1</sup> Iz recenzije Dubravke Oraić-Tolić. Recenzentica aludira na Povijest hrvatskog romana od istog autora.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> M. Jergović, Sarajevski Marlboro, Šahinpašić, Sarajevo, 2008.

<sup>4</sup> M. Bazdulj, Drugo pismo iz 1920. godine, Sarajevske sveske br. 37-38. Dostupno na <http://www.sveske.ba/bs/content/drugo-pismo-iz-1920-godine>

# Dinko Kreho: Povijesti nacionalne književnosti – nevolje s jednim konceptom

(Krešimir Nemec. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Školska knjiga, Zagreb, 2003.)

## I

*Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* Krešimira Nemeca za ovo je istraživanje višestruko relevantna knjiga. Najprije, Nemecova studija reprezentativna je za hegemonu paradigmu u postjugoslavenskoj literarnoj i kulturnoj historiografiji: onu nacionalnu. Nadalje, *Hrvatski roman* predstavlja upravo pokušaj da se koncept nacionalne povijesti književnosti razvije i proširi izvan utvrđenih granica, da mu se daju nove i veće „nadležnosti“. No, ujedno, i upravo zbog takvih ambicija, Nemecova je knjiga također primjer na kojem jasno uviđamo kolaps nacionalne književnohistoriografske paradigme, njezinu neproduktivnost i gubitak kredibiliteta.

## II

Novum Nemecova pristupa ogleda se prije svega u pokušaju da objekt proučavanja nacionalne književne povijesti proširi na oba pola literarne produkcije: tzv. visoku i tzv. trivijalnu (žanrovsku) književnost. Elitna i masovna kultura kod Nemeca su tretirane kao dvije pripadajuće sfere jedinstvene nacionalne kulture, koja im ostaje neupitno nadređena. U najzanimljivije dijelove njegove knjige spada tako poglavlje o popularnom romanu (Nemec 2003: 226-243). Nemec tu među ostalim rekapitulira iznimno zanimljiva istraživanja Antuna Barca o hrvatskoj čitateljskoj publici, koja kulminiraju u Barčevom otkriću kako uopće ne možemo govoriti o jednoj i jedinstvenoj hrvatskoj publici, nego o nizu publikâ, nerijetko jasno i trajno razdvojenih (227). No, osamdeset godina nakon Barčevih radova, Nemec se uopće ne dotiče ključnog pitanja koje njegova istraživanja ostavljaju otvorenim: ukoliko postoji takvo mnoštvo paralelnih književnih produkcija, te publika koje ih konzumiraju – koja to još instanca jamči njihovu sretnu simbiozu pod krovom jedne-i-jedinstvene hrvatske književnosti? Nemec ne postulira ni problem specifične epistemologije *žanra* u parametrima nacionalne književnosti: na koji bi način, recimo, krimići Milana Nikolića ili sf romani Mladena Bjažića i Zvonimira Furtingera bili konstitutivni za povijest *hrvatskog* romana? Štoviše, osim pozivanja na Barca, te na publicističko-kritičke tekstove Igora Mandića ili Veselka Tenžere, Nemec se uopće ne trudi teorijski elaborirati fenomen popularne kulture, ili pak odnosa „elitnog“ i „masovnog“ u kulturnoj produkciji; primjerice, on ne evocira ni britanske studije kulture, koje danas predstavljaju *default* teorijsku referencu za ovakva pitanja. Umjesto teorijskog problematiziranja, književni povjesničar sklanja se iza autoriteta nacionalne povijesti, pod čijim se okriljem saniraju svi jazovi, rascijepi i proturječja unutar kulturne produkcije, sinkronijski kao i dijakronijski. Upravo u ovoj samorazumljivosti, vidjet ćemo, izlazi na vidjelo neuspjeh Nemecova književnohistoriografskog projekta.

Do suštinskih problema *Povijesti hrvatskog romana* doći ćemo već ukoliko razmotrimo tretaman koji Nemec rezervira za razdoblja oko dviju graničnih godina iz naslova, 1945. i 2000. Upravo način na koji daje okvir turbulentnoj drugoj polovici dvadesetog stoljeća ukazuje na poteškoće s kojima se susreće svaka nacionalno postulirana književna ili kulturna historija. Pogledajmo kako to izgleda kod Nemeca.

U prvom poglavlju, naslovljenom „U žrvnju socrealizma“, Nemeć se obruřava na koncepciju socijalistićkog realizma, dominantnu u kulturnom ųivotu SFRJ prvih godina nakon revolucije i NOB-a. Evo kako on opisuje taj trend:

Svi segmenti druřtva, pa tako i podruće kulture, potpali su preko noći pod nadleųnost partije. A ona je pak kulturi i umjetnosti namijenila novu, sasvim specifićnu ulogu: sluųenja progresivnim snagama, tj. radnićkoj klasi i njezinim interesima. Umjetnost je, dakle, postala tek oblikom ideologije. (6)

Nemeć ořtro kritizira socrealistićke romaneskne pokuřaje Josipa Barkovića („goli reportaųni mimetizam bez ikakvih dubljih analitićkih ambicija“, 10), Milana Noųinića („Toliko nepotrebniĳ pojedivosti, toliko praznog hoda, toliko suviřnih stranica i prizemne simbolike“, 13) i dr., kao primjer prevage ideoloćkog balasta nad umjetnićkom kreativnořću. Pritom, glavni izvor socrealistićke „pořasti“ on identificira u onodobnoj knjiųevnoj kritici, o kojoj piře:

Obzori socrealistićke kritike nevjerovatno su suųeni; njezin je dogmatizam – iz danařnje perspektive – naivan, a didaktika primitivna. Kritiĳar-ideolog uvijek istiĳe prednost ideje nad formom.

(...)

Knjiųevni kritiĳari i teoretiĳari socijalistićkog realizma odredili su romanu vaųnu ulogu u propagiranju nove umjetnosti. (...) Stoga su deklarativni zahtjevi za partijnořću knjiųevnosti trebali upravo u romanu dobiti i konkretan, prepoznatljiv oblik. (7-8)

Kao ilustraciju Nemeć navodi negativnu kritiĳku recepciju raniĳ romana Petra ųegedina i Vladana Desnice, od strane ondařnjih vodećih kritiĳara prokazane kao eskapistiĳke, dekadentne, nevjerodostojne ili jednostavno nerazumljive. „Budući da proizlaze iz jednaka estetićkog kanona, ideoloćke premise i jednake politiĳke prakse, sve socrealistiĳke kritike sliĳne su jedna drugoj kao jaje jajetu“ (19), zakljuĳuje on. No, iako je u njegovom knjiųevnopovijesnom prikazu neman socrealizama predoĳena kao ųilava i dugovjeĳna, Nemeć će ustvrditi kako „instrumentalizacija knjiųevnosti nije u nas uhvatila dublje korijene“ (9), odnosno da se socrealizam u ondařnjoj knjiųevnosti „nije osjeĳao toliko u samoj knjiųevnoj proizvodnji koliko u stvaranju jedne restriktivne, destimulativne atmosfere koja je prijeĳila razmah umjetniĳke kreativnosti“ (21). Dok s jedne strane navodi literarne sudbine mladoga ųegedina i Desnice kao reprezentativne za jednu represivnu klimu, Nemeć takoĳer spominje i ųegedinov referat s Kongresa knjiųevnika iz 1949., kojim romansijer istupa protiv diktature socrealizma, kao i Desnićinu osobnu polemiku s kritiĳarem Joųom Horvatom. Naposljetku, moųemo proĳitati i kako je partiĳski pritisak bio intenzivan samo do raskida s Informbiroom 1948., dok je „nakon 1952. godine ipak osjetno slabiji“ (23).

Naĳinimo sad *fast forward* do zakljuĳnog poglavlja knjige, koje se bavi razdobljem 1991.-2000. To je vrijeme kad izbija jedna druga revolucija, ona neokonzervativna: ruřenje socijalne drųzave, identitarni teror, konzekventni uspon fařizma, te, naposljetku, ratna klanica – svi se dogaĳaju pod parolom „demokratskih promjena“. Novi će sistem svoju legitimaciju traųiti prvenstveno u *kulturi*, kao navodno nadideoloćkoj, nepolitiĳkoj manifestaciji nacionalnog bića; sama esencija nacionalne kulture bila bi pak kondenzirana u instituciji knjiųevnosti. Pogledajmo kako Nemeć piře o romanesknoj produkciji tog razdoblja – konkretno, o prisustvu ratne tematike u romanu:

„Za vrijeme Domovinskoga rata muze, naravno, nisu ųutjele pa iznimno prodoran oblik romana devedesetih ĳine nefikcionalna djela-svjedoĳanstva o ratnim strahotama, u kojima se autorska svijest ĳesto pojavljuje u funkciji neposrednih svjedoka, oĳevidaca i komentatora zbivanja. ĳinjenica da je pred nama svijet viĳen oĳima ljudi koji su sve to doųivjeli osobno, na svojoj koųi, daje diskursu rata osobitu snagu i teųinu. Pritom se u poetiĳkome smislu ĳesto pribliųujemo konceptu „neizmiřljenih romana“, romana istine i „preslikane zbilje“, odnosno romana-dokumenta i romana-kronike koji u modeliranju zbilje posuĳuju narativnu strategiju tzv. novog ųurnalizma.“ (414)

## CROATICA

Ni traga superiorno-podsmješljivom tonu kojim je Nemeć poslao socijalistićki realizam u ropotarnicu povijesti! Kad je Domovinski rat u pitanju, umjetnost nije „postala tek oblikom ideologije“, kao u Barkovićevim ili Nožinićevim partizanskim romanima, nego su to „muze progovorile“ glasovima Igora Petrića ili Nedjeljka Fabrija; „dokumentaristićke ambicije“ romana nisu rezultat „instrumentalizacije knjiŹevnosti“, nego autentićne potrebe za svjedoćenjem. Štoviše, kao da inflacija teorijskih odrednica unutar ovog odlomka – „roman-dokument“, „roman-kronika“, „novi Źurnalizam“, itd. – sluŹe upravo legitimiranju domoljubne literarne produkcije kao knjiŹevnosti dostojne tog imena – za razliku od one proizašle iz NOB-a, kojoj je takva legitimacija uskraćena.

Tek u drastićnim slućajevima literarnog trasha, kao što su pojedini romani Feđe Šehovića, Stjepana Tomaša i Hrvoja Hitreća, Nemeć prepoznaje problem. No, uzrok toga, po njemu, jest „odveć izravan ideološki i emocionalni angaŹman“ (415) koji nalazimo u takvim ostvarenjima: ne, dakle, ni šovinizam kao takav, nego činjenica da je ovaj odveć agresivan, nezakamufliran, pušten s lanca na raćun „umjetnićkih kvaliteta“. Opravdanje za ovakve „devijacije“ dato nam je u vidu opaske o „blizini ratnih zbivanja“, teŹini teme i sl; kad bismo slićne isprike primijenili u slućaju partizanskih akćia i njihovih autora, Nemeća bismo vjerojatno tek dobro nasmejali.

No, što je s neposrednim materijalnim kontekstom s kojim se prepliće knjiŹevna proizvodnja devedesetih? Budući da je Nemeć pokazao posebnu osjetljivost za izvanjske „pritiske“ na umjetnost u socijalizmu, nije li za oćekivati da najoštrijoj kritici izloŹi etnićka ćišćenja škol-skih lektira i univerzitetskih kurikuluma devedesetih, ili pak praksu medijskog linćovanja nepoćudnih pisaca, u postsocijalistićkoj Hrvatskoj? O ovim temama, mećutim, knjiŹevni povjesničar Nemeć izravno ne govori: on upućuje na „burnu društvenu dramu“, odn. „negativnosti“ koje je ova donijela („pretvorbeni kriminal, preraspodjelu moći, korupciju, opću krizu pravne drŹave, moralno rasulo (...)“, 415) – ali cijelu stvar smješta u društvenu pozadinu, kao neki mraćni dekor. Ni notorna „afera“ s „vješticama iz Rija“ – slućaj medijskog stigmatiziranja skupine hrvatskih autorica kao vrhovnih izdajnica Nacionalne stvari, zbog njihove kritike Tućmanova ideološkog projekta – ne predstavlja graću za Nemećovu nacionalnu knjiŹevnu povijest. Kad su posrijedi partijski orkestrirane hajke na pisce i kritićare ćetrdesetih, društveno-politićki kontekst za Nemeća predstavlja nešto što nije izvanjsko knjiŹevnosti, nego se kroz nju prelama, pa i proizvodi; kad je u pitanju kapitalistićka restauracija, pripadajući kriminal, identitetsko nasilje, pa i fašizam, „burna društvena drama“ za Nemeća ostaje tek zaleće. O „teroru kulture“ (Ivan Ćolović) tih godina, o uloŹi knjiŹevne kritike i nastave knjiŹevnosti u proizvodnji šovinizma i generiranju nasilja, u njegovoj studiji nećemo ništa proćitati.

Što zaključiti iz ovako oćiglednih dvostrukih standarda? Naime, ono što usporedno ćitanje prvog i završnoga dijela Nemećove studije ogoljuje jest *ideološki ulog* investiran u njegov projekt pisanja povijesti nacionalnog romana. Da bismo tu investiciju prepoznali i kritićki pokazali, potrebno je usvojiti postavku koju sam Nemeć, kako bi njegova povijest hrvatskog romana zadrŹala privid koherentnosti, mora izostaviti: da je *ideologija najjaća upravo onda kad je navodno nema*. Ovakav „obrat“ nuŹno sadrŹi teorijski, tj. spekulativni moment, dok je upravo progon teorijskoga mišljenja ključni uvjet etabliranja stručno-disciplinarnih „mi-ologija“ (T. Kuzmanić) – kroatistike, srbistike, bosnistike, itd. – u svoj njihovoj opskurantistićkoj slavi. Rezultat je, kako piše Rastko Moćnik, getoizirana humanistika, lišena prosvjetiteljskog fundamenta, i reducirana na *struku* – koja se pak legitimira temeljnom opozicijom *politićko(ideološko)-profesionalno* (Moćnik 2006: 199-204). Projekt izgradnje nacionalnih knjiŹevnih historiografija predstavlja se, dakako, kao strogo stručni posao; ideologija, to su drugi. No, upravo u ovom „podrazumijevanju“ imperativa nacionalnog kao „prirodnoga“ kriterija i aršina po kojem se knjiŹevnost ima klasificirati, izućavati i sagledavati, u tom navodno „po-sebi-razumljivom“ (*qui-va-de-soi*, R. Barthes) principu sadrŹan je ideološki naboj o kojem govorimo.

Drugim rijećima, ideološki ulog Nemećova knjiŹevnohistoriografskog pothvata proizilazi iz same paradigme nacionalne knjiŹevnosti, usvojene za nepobitnu podlogu i polazište. Jer, to što



## CROATICA

trijadu književnost-jezik-identitet danas uveliko percipiramo kao „prirodni“ fundament iz kojega izvodimo našu predodžbu „kulture“, rezultat je rada ideologije. U ozračju „demokratskih promjena“ ranih devedesetih, uporedo s naturalizacijom kapitalističkih društvenih odnosa, ideologija kulture-i-identiteta naturalizirana je kao „spontani“ okvir ljudskog djelovanja – ne samo, dakako, uslijed neke specifično jugoslavenske kulturne regresije, nego i posve u skladu s globalno hegemonim multikulturalističkim okvirom. Oprirodnjenje nacionalne paradigme, s kojim Nemeć pristupa svom literarnohistoriografskom poslu – umjesto da, primjerice, kritički preispita samu mogućnost govora o kontinuitetu nečega što shvaćamo kao hrvatski nacionalni roman od Drugoga svjetskog rata naovamo – nameće blago rečeno problematičnu povijesnu perspektivu. No, da bi takav književnopovjesničarski posao mogao održavati privid profesionalnosti-umjesto-političnosti, potreban mu je bauk „totalitarizma“, tj. „ideologije“, ovdje inkarnirane u jugoslavenskom političkom projektu. „Totalitarna“ vizura koncipira prošlost kroz skupove binarnih opozicija: službena laž naspram neugodne istine, služenje režimu naspram disidentstva, u konačnici i ideologija naspram stvarnosti, itd<sup>1</sup>; dakako, efektivni učinak diskursa o „totalitarizmu“ sadržan je u legitimiranju određene sadašnjosti kao slobodne, demokratske, ne-totalitarne, ideološki neukaljane. U Nemećovom i našem slučaju, ta sadašnjost jest stvarnost nacionalne države, opriodnjene politike identiteta i kapitalističkih društvenih odnosa. Hoćemo li pretpostavke koje ona nudi uzeti zdravo za gotovo, ili ćemo tražiti da ih subvertiramo – u teoriji i šire – ostaje na nama.

## LITERATURA

MOČNIK, Rastko (2006). *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Založba Sophia.  
NEMEĆ, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.  
Yurchak, Aleksei. *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

<sup>1</sup> Za kritički prikaz „binarne“ retorike u proučavanju povijesti Sovjetskog saveza, v. Yurchev (2005)



## Vuk Bačanović: Agonija eseja

(Ivan Lovrenović. *Bosanski Hrvati, esej o agoniji jedne evropsko-orijentalne mikrokulture*, drugo prošireno izdanje.

Synopsis, Zagreb-Sarajevo, 2010.)

Ivan Lovrenović je književnik, publicist, novinar i politički analitičar. Knjiga "Bosanski Hrvati, esej o agoniji jedne evropsko-orijentalne mikrokulture", predstavlja sintezu autorove političke misli i istorijskih promišljanja o "katoličko-hrvatskom elementu u Bosni", kojeg Lovrenović definira kao "staru etničko-konfesionalnu strukturu". Sam autor u uvodnom izlaganju naglašava da njegov ogled o bosanskim Hrvatima "mozaik slika i uspomena, kojim se želi – u svakom slučaju nepotpuno i fragmentovano – pričati o jednoj zatajenoj i zaboravljenoj povijesti, te stanovita suma refleksija kojima se pokušava sugerirati da je *moglo* (i da bi možda još uvijek moglo?) biti i drukčije?" Imajući to na umu, u tekstu koji slijedi ću se truditi da iznesem kratku kritiku kako autorovih intepretacija istorijskih procesa i činjenica, tako i ponuđenih sugestija o mogućoj transformaciji hrvatskog nacionalnog identiteta u BiH.

Krenimo od samoga naslova knjige, koji je, poslužimo se ogradom samoga autora, "nepotpun", odnosno neprecizan. Šta bi to, precizno definisano, trebala biti Evropa, a šta Orijent i kakva je to bosansko-hrvatska "mikrokultura" da bi bila kombinacija ovih dviju navodnih komponenta? Sam Lovrenović ne ulazi u definicije Evrope i Orijenta (iako u svakoj studiji, pa makar bila "parcijalna i nepotpuna" naslov primarno obavezuje autora i određuje metodologiju izlaganja), dok u pogledu "mikrokulture" donosi protivrječne ocjene. Bosanski Hrvati su dio "balkansko-orijentalnoga povijesno-civilizacijskoga kruga (str. 18.), koji su "svoj identitet i status ostvarivali i potvrđivali u jedino mogućem okviru osmanlijskoga konfesionalizma, u statičnosti i bezrezervnoj potčinjenosti autoritetu franjevaca", čiji su "pogledi tihe ali uvijek žive čežnje bili... usmjereni na imaginarni, sugestivno snažan 'katolički Zapad' (str.262)". I ne samo to, oni su u Bosni prisutni, "kao u svom izvornom sociokulturnom habitatu, od najstarijih razdoblja bosanske politogeneze u IX stoljeću, pa kroza sve civilizacijske mijene i lomove do danas." Kako promišlja Lovrenović: "Cijela polumilenijska povijest ovog naroda u razdoblju od fetha (Mehmedova osvojenja) 1463. do Dejtonskog sporazuma 1995. godine zapravo bi se mogla predstaviti krivuljom dramatičnih oscilacija." (str. 94). Lovrenović, dakle, piše istoriju nekog transvremenskog identiteta, koji se u 19. i 20. stoljeću našao "ubačen u drobilicu nacionalne integracije" (str. 18), i našao na udaru "modernog demona nacije" koji je uništio odnos "spram zavičaja-zemlje-domovine, u kojemu se prirodno susreću i nadopunjuju sveto i svakodnevno, metafizičko i egzistencijalno". (str. 62).

U Lovrenovićevoj tužnoj priči o genezi, krizi i slomu bosansko-hrvatskog identiteta kao "europskog i južnoslovenskog unikuma" nema ni naznake razumijevanja i razlikovanja društveno-ekonomskih formacija, kao što su rani, razvijeni i pozni feudalizam, ili, pak, istorijske dinamike kapitala, odnosno razvoja kapitalizma do njegovog učvršćenja kao dominantnog odnosa proizvodnje, a time i sasvim novih društvenih odnosa u Evropi i svijetu. Ako govorimo o "evropsko-orijentalnoj mirkokulturi" i njenoj "agoniji", onda bismo valjda morali uzeti u obzir o kojim "evropama" i kojim "orijentima" govorimo? Zar su "Evropa", a prema tome i evropska politika, kultura, kao i "Orijent" (ma šta to da značilo) jedno te isto i 1463. i 1995.? Za Lovrenovića svakako jesu i to u svojoj knjizi na više mjesta demonstrira. Dok na strani 185. svoje knjige kritizira širok spektar hrvatskih nacionalista i katoličkog klera zbog "ahistorične" tvrdnje da su fra Anđeo Zvizdović (provincijal koji je 1463. od sultana Mehmeda II dobio Ahdnamu o slobodi djelovanja franjevačkog reda) i fra Josip Markušić ("crveni"

propartizanski franjevac), "ljubili papuče diktatorima i antihrvatskim tiranima Mehmedu i Titu", na str. 268. i sam čini sasvim isto. Prema Lovrenovićevom promišljanju istorije: "Između fra Anđela pred sultanom 1463, i Markušića pred maršalom 1949. kao da sja luk istog smisla. I jedan i drugi demonstriraju logiku posve nespojivu sa logikom sile i žrtve, kojoj kao lice i naliče iste medalje pripadaju Tito i Stepinac. Logika koju svjedoče Zvizdović i Markušić, i njihova vjera, rastu iz slabosti koja je snaga, iz ukorijenjenosti u svoju zemlju i u svoj narod; iz iste ukorijenjenosti raste i njihova paradoksalna nada."

Na isti način na koji fra Zvizdović i fra Markušić ne mogu biti ljubitelji skuta "antihrvatskim tiranima" (sultan Mehmed II je mogao biti opasnost jedino za hrvatsko plemstvo, dok su protivnici Josipa Broza Tita bili na prvom mjestu hrvatski fašisti i ostali desničari) među njima ne može biti ni "luka istog smisla". Dok je Zvizdović predstavljao franjevačku redodržavu u jednom od ekonomski najzaostalijsih kraljevstava 15. vijeka, odnosno ideološko vezivo feudalnog poretka (crkva je ta koja sakralizira kraljevsku vlast i feudalni-manoralni poredak) i koji je iznudilo privilegiju za svoj red u novom, osmanskom, timarskom sistemu, Markušić je, u svome vremenu, završenog procesa formiranja modernih nacija, imao sluha za tekovine antifašizma, te je shvatao da se upravo na tim temeljima stvara država BiH, kao socijalistička republika. Ma kakav ideološki stav imali prema socijalizmu, jasno je da u naučnoj analizi istorijskih procesa ne može biti govora o "istom smislu". Shodno tome, ni rimokatolički prelat Alojzije Stepinac i Josip Broz Tito ne mogu biti "lice i naliče iste medalje", zbog nekakve "logike sile i žrtve", budući da cjelokupna ljudska istorija predstavlja sukobe različitih ekonomskih, a prema tome i političkih interesa u kojima je neko, u ovisnosti od svojih sposobnosti, uvijek "sila", a neko "žrtva". To je valjda bilo jasno i fra Anđelu Zvizdoviću u vrijeme kada je kralj Stipan Tomašević progonio konkurentsku, jeretičku, Crkvu Bosansku, a i fra Josipu Markušiću, kada je shvatio da je, civilizacijskog progresa radi, nekako bolje, da u sukobu fašista i antifašista, "žrtva" ipak budu fašisti.

Prema tome, povijest bosanskih Hrvata, odnosno bosanskokatoličkog etnosa iz kojeg će se razviti u modernu naciju i ne može biti ništa drugo do "krivulja dramatičnih oscilacija", baš kao što je to cjelokupna dinamika istorije čovječanstva. Lovrenović, međutim, te oscilacije shvata sasvim drugačije. Unatoč tome što spominje prolazak Bosne i bosanskih katolika kroz "civilizacijske mijene i lomove", to mu ne smeta da zaključi da "papa i kršćanska Europa" 1463., "(tadašnji ekvivalent današnjoj Evropskoj zajednici, koja je isto tako pasivno gledala propast Bosne 1992.) nisu ništa učinili da pomognu pred osmanlijskom najezdom, već je iz njihove nečiste savjesti potekla sramotna, a lažna fama da je 'Bosna šaptom pala'."

Zaista ne treba biti prevelik znalac istorijskih procesa da se zaključi da konglomerat međusobno zavađenih feudalnih državina, tj "kršćanska Evropa" iz 15. stoljeća, skupa sa papom, ni u kom slučaju ne može biti ekvivalent uniji modernih kapitalističkih država. Isto tako, njihova trenutačna vojna i ekonomska nemoć da spriječe likvidaciju bosanskog feudalnog kraljevstva i njegovu postepenu inkorporaciju u osmanski timarski sistem, ne može biti isto što i hladni pragmatični stav evropskih imperijalista spram desničarskog komadanja Jugoslavije, a time i Bosne i Hercegovine.

Po Lovrenoviću je sekundarno pitanje je li bosanski katolik bio kmet koji prelazi iz podložništva bosanskom feudalcu u podložništvo osmanskom spahiji, čaršijski trgovac, svešteno lice ili, kasnije, u austrougarskom periodu, radnik i industrijalac i šta je sve proizlazilo iz tih klasnih relacija. Kritikujući vulgarne marksologe, poznati italijanski filozof istorije Antonio Labriola je pisao da su "svi oblici svijesti kako ih određuju uslovi života i sami... istorija. Nije to samo ekonomski kostur već, ujedno, i sve ono što taj kostur oblači i pokriva, sve do šarolikih odraza mašte. Ili, drugim rečima, u istoriji nema činjenica koje ne bi vodile svoje poreklo od uslova ekonomske strukture kao podloge. Ali u istoriji nema činjenice kojoj ne bi prethodili, koju ne bi pratili i sledili određeni oblici svesti, bilo da se radi o sujeverju ili iskustvu, bilo da je naivna ili promišljena, zrela ili neprikladna, nagoniska ili uvežbana, fantastična ili



## CROATICA

razumna.”<sup>1</sup> Lovrenović, dakle nastupa kao druga krajnost vulgarnim marksolozima. Dok oni, površno, insistiraju na golom ekonomskom determinizmu, Lovrenovićevi identiteti kao da egzistiraju nezavisno od cjelokupnog društveno-ekonomskog razvoja, o čemu svjedoči i niz dokumenata na kraju knjige. Prvi je *Pismo Stjepana Tomaševića papi Piju II iz 1462.* u kojem moli pomoć protiv Osmanlija, a zadnji *Otvoreno pismo dr. Franji Tuđmanu, predsjedniku Republike Hrvatske*, u kojem Lovrenović sa drugim bosanskohercegovačkim hrvatskim intelektualcima apeluje protiv politike podjele Bosne. Ovim se još jednom potvrđuje autorovo ahistorijsko razmišljanje, prema kojem je borba za očuvanje srednjovjekovnog feudalnog kraljevstva i apel za očuvanje moderne države, jedna te ista stvar.

Pokušavajući spasiti Bosnu i Hercegovinu od raspada, autor za bosanske Hrvate promišlja obnovu njihovog jedinstvenog i drevnog “europsko-orijentalnog” bosanskog identiteta naspram zagrebačkog koncepta unitarnog hrvatstva, a sve kako bi došlo do “pripitomljavanja” nacionalizma i konsocijacije po principu “poštuj tuđe, voli svoje”. To naravno proizlazi iz autorove ocjene o neminovnosti nacionalizama u BiH, koju iznosi u uvodnom izlaganju svoje knjige:

“Sve dosadašnje historijsko iskustvo uči nas da će opisane tri slike kao tri nova historijska mita ostati trajnim sadržajem u historijsko-političkom imaginariju naših konstitutivnih naroda, tri paralelna, razdvojena ideološka svijeta, čiji se simbolički i memorijalni repertoar velikim trudom i pažnjom nacionalno-vjerskih i kulturnih elita sve više učvršćuje, razvija i ritualizira.” (str. 10)

Za Lovrenovića, dakle, cjelokupno istorijsko iskustvo naroda BiH jeste iskustvo borbe za etno-konfesionalne identitete i njihovo slobodno upražnjavanje. Oni su osnovni subjekti i motori istorije, a njihovi sukobi, savezi i pomirenja iskustvo na temelju kojeg treba promišljati modifikaciju identitetskih politika, kako bi nacionalno-identitetski i kulturni getoi počeli činiti što funkcionalniju zajednicu. Lovrenović je sebi dao zadaću da smisli jedan novi, bolji i pitomiji nacionalizam za Hrvate:

“Pitanje identiteta, koje je, u nesretnom Dvadesetom vijeku, bilo kao pitanje svih pitanja, ideološkom kamuflažom za najveće progone i pokolje, u bosanskohercegovačkom slučaju ne samo da s novom panetničkom formulom nije apsolvirano, nego još nije suštinski ni otvoreno. (...) Ako Bosna i Hercegovina ikada doživi početak tog procesa, tada će kod bosanskih Hrvata – elementarnom logikom to je predvidljivo, ukoliko logika uopće vrijedi u povijesnim kontigencijama – morati izroniti iz sadašnje potinutosti i prezrenosti duboka utemeljenost i neideološki vitalitet *markušićevske paradigme*, i biti uloženi u proces redefinicije identiteta kao jedna od najvrijednijih zaloga zajedničke bosanskohercegovačke baštine.” (str. 273.)

Iako je nejasno zbog čega bismo “kamuflažu za najveće progone i pokolje” trebali dotjerivati kako bi, silom dobrih namjera, postala nešto drugo (baš kao da progoni i pokolji nemaju bazu upravo onome ispod kamuflaže – golim materijalnim interesima vladajućih klasa), još je nejasnije na čemu Lovrenović kani bazirati svoju “redefiniciju identiteta”? Na premodernoj “ukorijenjenosti u svoju zemlju i u svoj narod”, koju “satire “moderni demon nacije”? Tu tek u Lovrenovićevim ogledima dolazi do sveopšte konfuzije. Dok s jedne strane, kao političko rješenje zagovara da moderni hrvatski nacionalni identitet u sebe inkorporira “europsko-orijentalne” i balkanske osobenosti bosanskokatoličkog, odnosno bosanskohrvatskog identiteta, s druge strane na više mjesta iznosi tvrdnju da “struktura starog bosanskog konfesionalizma i konfesionalnog mentaliteta zapravo ni do danas nije zahvaćena procesom modernizacije” (str. 142.). Za Lovrenovića je bosanskohrvatski identitet “zapušten” i da je daleko od “političke modernosti sa svojim idejama demokracije i individualnih prava” (str. 261.), da bi, potom, samo malo dalje na str. 149. ustvrdio da “devetnaestovjekovnim modernizacijskim procesima stari, statični osmanski sistem konfesionalno-socijalnih identiteta počeo raspadati, a na njegovo mjesto počeli stupati moderni politički nacionalni identiteti.”

Lovrenović, čini se, ima problem sa razumijevanjem bazičnog koncepta “moderne nacije”.





Moderne nacije, nastale evropskim buržoaskim revolucijama u 19. vijeku upravo jesu bazirane "na idejama demokracije i individualnih prava" za svoje građane<sup>2</sup> i, kao takve, su, na različite načine i formirane i na južnoslovenskom prostoru. Kao što je to objasnio Eric Hobsbawm "ideološki argument nacionalizma bio je... u mnogo većoj mjeri radikalniji, demokratski i revolucionaran. On se zasnivao na činjenici da su, bez obzira na historiju i kulturu, Irci Irci a ne Englezi, Česi Česi a ne Nijemci, da Finci nisu Rusi, te da nijednim narodom ne treba da vlada neki drugi narod i iskorištava ga.... Zagovornici nacionalne države smatrali su, naime, da ova mora biti ne samo nacionalna već i progresivna, tj., sposobna da razvije vlastitu privredu, tehnologiju, državnu organizaciju i vojnu silu, što znači da mora biti barem srednje veličine. Ona bi, ustvari, predstavljala prirodnu jedinicu u razvoju modernog, liberalnog, progresivnog i de facto buržoaskog društva."<sup>3</sup> Prema tome, ni jednom nacionalizmu u Bosni i Hercegovini u 19. vijeku nije nedostajala ni trunka "modernosti", s tim što realizacija te modernosti, odnosno razvijanje moderne državne organizacije, ni u 19., ni u 20. stoljeću, kako u Evropi, tako i na Balkanu, ne isključuje najvarvarskije metode identitetske asimilacije. Građanskoj državi su potrebni lojalni građani, te je proizvodnja ideologije koja će garantovati (i ako treba silom nametati), tu lojalnost, nezaobilazan proces. Prema tome "devetnaesto stoljeće" nije, kako piše Lovrenović, "u Bosnu i Hercegovinu naprosto provalilo". U Bosni i Hercegovini jednostavno nije postojao nacionalni pokret koji bi pravoslavce, katolike i muslimane ujedinio u jedinstvenu naciju, ali i da jeste, zar bi on bio manje sklon asimilaciji i poništavanju lokalnih razlika nego bilo koji drugi nacionalni pokret? Drugim riječima, zar bi bio manje "moderan" nego bilo koji drugi? Ni jedna nacionalna politika nije bazirana na lijepim željama i mislima, nego na ekspanziji nacionalne ekonomije, odnosno njene podložnosti jačem susjedu.

U tom smislu, vrlo je naivna Lovrenovićeva konstatacija da "fatalna crta ovog (bosansko-hrvatskog op.a.) mentaliteta jest njegova lišenost sposobnosti za realnu procjenu vlastitog položaja, mogućnosti, stvarnih interesa, što se tragično pokazuje i u najnovije vrijeme, do danas." (str. 169), te da je za to odgovorno "kašnjenje demokracije", koje "nije moglo biti ni u austrougarskom sustavu, ni u monarhijskoj Jugoslaviji, a nije je bilo ni u socijalističkoj Jugoslaviji." (str. 142)

Uz sve to Lovrenović smatra da su, uz nacionalizam petrovačkih sveštenika, za sve krivi i komunisti: "Ničega trećeg nije bilo, nikakve laičko-građanske neutralizirajuće formacije ili sloja, unutar kojega bi moglo doći do fermentacije "loše povijesti" i apsorpcije one višestruke traume s kojom je za Hrvate svršio Drugi svjetski rat i počela nova Jugoslavije" (str. 262.).

Budući da Lovrenovićev "identitet" lebdi ni na nebu ni na zemlji, spreman je optužiti jedini integrirajući pokret u istoriji BiH, odnosno antifašistički NOB, da je saučestvovao u "lišenosti sposobnosti za realnu procjenu vlastitog položaja". Katastrofa fašizma u Evropi, upravo je proizašla iz nesposobnosti ondašnjih zapadnih građanskih demokratija da se nose sa velikom ekonomskom krizom prve polovine 20-og stoljeća, te se za rješenjima tragalo u instalaciji režima, koji će čvrstom rukom obezbijediti dominaciju određene nacionalne buržoazije. Isto tako se SFRJ nije raspala zbog nedostatka "laičko-građanske neutralizirajuće formacije", već zbog nepremostivih ekonomskih protivrječnosti i konkurencije među republikama koje su republičke birokratije "rješavale" svaka u svoju korist, vraćajući se kapitalističkoj ekonomiji, konceptu građanskog nacionalizma i nezamjenjivosti nacionalne države. Napokon, zar "lišenost sposobnosti za procjenu vlastitog položaja" ne postoji i u najrazvijenijim građanskim demokratijama, poput SAD-a, gdje se većina stanovništva da ubijediti da imperijalistički ratovi štite njihove "nacionalne interese" i da su "mjere štednje", smanjivanje plata i penzija, te masovno otpuštanje ljudi, zapravo dobri po zdravlje ekonomije. Distorzija stvarnosti koja postoji u društvu u kojem vladajuća klasa, u svome interesu, nameće svoju ideologiju drugim klasama, ne može polučiti "neideološkim vitalitetom" o kojem mašta Lovrenović.

Prema tome "laička građanska kultura, oslonjena na individualitet i osobnu slobodu, a ne na neku od varijanata kolektivističkih ideologija (klasnu, religijsku ili nacionalnu, svejedno)",

## CROATICA

---

jeste nemoguća jer je liberalizam nemoguć bez nacionalne države, odnosno proizvodnje univerzalističko-kolektivističke ideologije, koja podrazumijeva "nas", odnosno "naš" ekonomski, odnosno nacionalni interes, protiv tuđega.

Sve u svemu, Lovrenovićeve knjige "Bosanski Hrvati – esej o agoniji jedne evropsko-orientalne mirkokulture" predstavlja istorijsko promišljanje koje je bazirano na očiglednom neshvatanju istorijskih procesa, odnosno razvoja različitih društveno-ekonomskih formacija, te same konstrukcije i uloge identiteta u istoriji, a, prema tome, i politici. Autor pokušava predložiti politička rješenja, ali očigledno ne shvata njihove primarne uzroke, skučujući tako političko djelovanje na redefiniciju identiteta, bez najmanje shvatanja, čemu bi (i komu) i takav redefinisani identitet, eventualno, mogao politički služiti. Ivan Lovrenović pokušava sopstvenom konstrukcijom istorije bosanskokatoličke zajednice usprotiviti unitarnom hrvatskom nacionalizmu i tako dati prijedlog za svojevrsnu "mekšu" subnacionalističku ideologiju bosanskih Hrvata i to u političkom momentu, kada je jasno da su partikularni nacionalni interesi omča oko vrata daljnjem napretku čovječanstva. Radi se, riječju, o knjizi loših i neizvedivih rješenja za aktuelne probleme.

### LITERATURA:

Antonio Labriola, Materijalističko shvatanje istorije, BIGZ, Beograd, 1976.

Filip Putinja, Žoslin Stref-Fenar, Teorije o etnicitetu, XX vek, Beograd, 1997.

Umut Ozkmmh, Contemporary Debates on Nationalism – A Critical Engagement, PALGRAVE MACMILLAN, New York, 2005.

Eric Hobsbawm, Doba kapitala 1848-1875, Zagreb, 1989.

---

<sup>1</sup> Antonio Labriola, Materijalističko shvatanje istorije, BIGZ Beograd 1976, str. 33.

<sup>2</sup> Umut Ozkmmh, Contemporary Debates on Nationalism – A Critical Engagement, PALGRAVE MACMILLAN New York 2005, str. 35.

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm, Doba kapitala, Zagreb 1989, str. 73.

## Kristina Špiranec: Teorijska mreža

(Tatjana Jukić. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Ljevak, Zagreb, 2011.)

### I

Već je dobro poznato kako je posljednjih dvadesetak godina unutar akademskoga polja hrvatske književnosti porastao interes za interdisciplinarna i multidisciplinarna istraživanja književnosti te se teorija sve više udaljila od svoga specifičnog predmeta. Također, pojavljuje se sve više tumačenja književnih tekstova koja svome predmetu proučavanja nastoje pristupiti iz nesigurne pozicije, postavljajući drugačija pitanja, izokrećući perspektive. Suvremena teorija, naime, *samoj sebi permanentno izmiče uporište*<sup>1</sup>, pri čemu su joj najvažniji uzori poststrukturalistički mislioci. Koliko god nas takvi tekstovi fascinirali i pomalo oćaravali, oni ujedno predstavljaju ozbiljniji pedagoški i didaktički problem kada je u pitanju studij književnosti zato što najčešće izbjegavaju donošenje zaključaka o svome predmetu i gotovo nas u potpunosti lišavaju konkretnih podataka. Također, takvim tekstovima nedostaje kompozicijska preglednost i jasna argumentacija, a obilježava ih preplavljenost citatima i fusnotama, koje nerijetko postaju oblik autorova tijeka misli. Iako nas nova kritika može zaintrigirati i ohrabriti udaljavanjem od zamorne „objektivnosti“ i „asimbolije“ tradicionalne kritike, koju je još šezdesetih godina ironijski napao Barthes, moramo se zapitati kakav je njezin realni doprinos hrvatskoj znanosti o književnosti, odnosno, kako takva suvremena tumačenja mogu unaprijediti naša viđenja književnih djela.

Tatjana Jukić u predgovoru svoje knjige *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti* (2011), koja je jedan od reprezentativnih tekstova suvremenih interdisciplinarnih strujanja u hrvatskoj znanosti u književnosti, priznaje kako konfiguracija erotizma kakvu opisuje Freud u tekstu *Trauer und Melancholie* postoji i u podlozi njezina tumačenja. Naime, cilj je njezina rada, povezivanjem konstitutivnog rada obećanja, žalovanja i melankolije, na primjerima iz hrvatske (jugoslovenske) književnosti pokazati specifična uvjetovanja književnosti i politike. No, autorica se već u predgovoru ograđuje naglašavajući kako je izbor tekstova kojima se bavi u svojoj knjizi uvjetovan njezinim afinitetima te kako tekstove nije još proradila, pa se prema njima odnosi poput melankolika. Jukić uz to ističe kako su i fusnote u njezinu tekstu mjesto gdje se otvaraju nove pozicije i nova čitanja te kako je zbog njih njezin tekst *nalik na Freudova melankolika – ako i naoko i obaseže fusnote, to čini zato što je zbog fusnota izvan sebe*<sup>2</sup>. Dakle, autorica teoriju koja joj služi kao put za čitanje hrvatske književnosti primjenjuje i na vlastiti diskurs, čime pokazuje konzistentnost teorije kojom se bavi, ali i vrlo smjelo opravdava vlastitu nesistematičnost i nepreglednost. Brojne i često opsežne fusnote samo nastavljaju stil njezina pisanja koji je u cjelini veoma nalik tijekom misli, kompleksan i nerijetko zbunjujući.

Naime, kada je u pitanju problem novije znanosti o književnosti, simptomatičan je i citat koji Jukić stavlja ispred svoga teksta. Rečenica Johna le Carréa *I don't know what I've bought with it but I've paid a hell of a lot* stoji ispred njezinih eseja kao komentar na vlastiti tekst. Za analizu tekstova, među kojima su joj najbitniji *Badessa madre Antonia* i *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka, *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga, *Grobница za Borisa Davidovića* Danila Kiša te Šoljanov epilog *Dunda Maroja*, autorici su posebno važni tekstovi Derridina studija *Sablasti Marxa: stanje duga, rad žalovanja i nova Internacionala* te Freudov tekst *Trauer und Melancholie*, pri čemu ne zaobilazi ni mnoge druge teoretičare i filozofe poput Austina, Deleuzea, Lacana,

## CROATICA

Felman i drugih. Jukić tako gradi vrlo složenu mrežu filozofije, psihoanalize i književnosti, no kao da se i sama pita što je tom mrežom uhvatila.

## II

Svoje kompleksno umrežavanje Jukić započinje povezivanjem Derridine studije o Marxu i Freudove studije o žalovanju i melankoliji, kritički obrađujući Derridinu studiju koja izbjegava koncept melankolije, ali u kojoj se, smatra Jukić, melankolija pojavljuje kao slijepa pjega. Jukić, naime, naglašava logičnu spregu revolucije i melankolije, upućujući na strukturnu povezanost melankolije i biopolitičkoga, odnosno patološku vezanost melankolika za budućnost. Također, ona naglašava da je književnost, s obzirom na to da se ponaša kao uvjet zahvata filozofije u politiku seanse i vlastitu memoriju, mjesto specifične sprege melankolije i revolucije. Krugovaška književnost posebno je važna stoga za promišljanje europske političke i ekonomske budućnosti zato što u bivšoj Jugoslaviji postoji specifičan slučaj uspostavljanja socijalističke države tokom komunističke revolucije. Uz to, autorica naglašava kako čitanje hrvatske književnosti iz doba socijalizma nikako ne smije isključiti politiku Hladnoga rata.

Ono što u ovoj knjizi može biti najzanimljivije i očaravajuće za proučavatelja književnosti zasigurno su konkretne analize tekstova u kojima Jukić nastoji pokazati kako je hrvatska novija književnost formirana oko *političke geste*. Autorici treba zavidjeti na njezinu minucioznu i pažljivu radu s tekstovima, na čitanju koje je komparativno u pravom smislu te riječi. Jukić ne samo da međusobno povezuje odabrane tekstove nego i, primjerice, uspoređuje dvije verzije Novakove novele *Badessa madre Antonia*, bavi se prevodilačkim radom Danila Kiša, supostavlja Kišov i Benjaminov egzil, proučava i određene jugoslovenske filmove, itd. Jukićkin zahvat krugovaških tekstova temelji se na strukturnome povezivanju sadržaja samih djela te književnoteorijskih i filozofskih misli, što je dovodi do začudnih podudarnosti i neobičnih zaključaka.

Naime, strukturnim se umrežavanjem brišu granice između književnoteorijske/ filozofske misli i književnosti, pa tako Jukić naglašava, primjerice, kako rad žalovanja, onakav kakvim ga opisuje Freud, zahvaća krugovašku književnost, suvremenu teorijsku akademsku misao, ali i samu psihoanalizu. U eseju *Politika i melankolija: Slobodan Novak, „Badessa madre Antonia“* autorica započinje tumačenjem imena pripovjedača maloga kao onoga što predstavlja manjak i prazno mjesto te je zbog toga strukturno edipsko<sup>3</sup>. Jukić nastavlja, budući da je „ja“ u naraciji manjkavo, manjak je konstitutivan u Novakovu pripovijedanju i uvjet narativnoga djelokruga, dok badessa predstavlja sam pripovjedni glas, odnosno rodno mjesto naracije. Autorica zbog toga zaključuje kako se budućnost ne može zahvatiti drugačije nego kao ranu, a Novakov mali *komunističku revoluciju ne može zahvatiti osim iz pozicije svetosti*<sup>4</sup>. Nadalje, u drugome eseju o Slamnigovoj *Boljoj polovici hrabrosti* manjak naracije u hrvatskome devetnaestom stoljeću povezuje s praznim mjestom seksualnosti oko kojega se formira lik tete u Slamnigovu romanu. Književni rad u Slamniga, koji strukturno povezuje s opsesijom grobljem u Slamnigovu romanu, Jukić tako supostavlja revoluciji u Novaka. Krugovaška generacija prokazuje se kao *zajednica sinova bez oca*<sup>5</sup>, a krugovaški pripovjedači kao bodlerovski *flâneuri*, dokoličari čija je struktura erotizma oformljena oko *spleena*, odnosno, melankolije. Jukić zaključuje kako su krugovaški pripovjedači uvjetovani manjkom te pate od krivnje zbog manjka ili izostanka žrtve, zbog čega ih ta žrtva neprestano progoni.

Zatim, brišu se granice između prevodilačkoga rada, dovršavanja okrnjenih tekstova i autorskih tekstova. Autorica u posljednjem eseju *Spleen gulaga: Danilo Kiš, „Grobnica za Borisa Davidoviča“* svoju analizu počinje naglaskom na Kiševu prevođenju Baudelairea. Također, Kiševu biografiju Baudelairea uspoređuje s biografijama u *Grobnici za Borisa Davidoviča* te zaključuje kako Kišev korpus pokazuje da socijalistička Jugoslavija održava pamćenje revolucije

karakteristično za Baudelairov Pariz nakon Drugoga Carstva, a Borisa Davidoviča, nazivajući ga revolucionarom i melankolikom, uspoređuje s Hamletom. Nastavljajući dalje, Jukić takvog *boljševičkog* Hamleta prepoznaje i u epizodi Kiševa i Mandićeva filma, u kojem po njezinu mišljenju dolazi do premještanja sablasnoga u sferu nepodrživoga nasilja i gologa života. Također, baveći se Šoljanovim epilogom Držićeva *Dunda Maroja* u eseju „*Dundo Maroje*“ kao scena instrukcije: *Šoljanov Držić*, autorica ukida i podjelu na stariju i noviju književnost. Jukić naglašava kako nedovršenost Držićeve komedije nije njezin manjak, nego uvjet Držićeve fabularne ekonomije te kako se Držić Šoljanu ukazuje kao *strašna figura koja se ne može naslijediti, ali koja svoje čitatelje unaprijed stavlja u dužničku poziciju*<sup>6</sup>. Njezin je zaključak kako je Držić u hrvatskoj povijesti književnosti nalik na Hamleta u Lacanovoj teoriji ili, poput Marxove sablasti s početka *Komunističkog manifesta*, nužnost recentnoj hrvatskoj kulturnoj povijesti da je *prizove, provocira, sablazni*<sup>7</sup>.

U njezinim analizama književnost tako nema povlašteno mjesto, nego je samo jedan od područja u kulturi na kojem se reflektira političko, štoviše, Jukićin pristup podsjeća na novohistoristički koncept retrofleksije književnosti i politike. Naime, simptomatično je kako Jukić zamjećuje kako i Novak i Slamnig na ključnim mjestima u svojim tekstovima upotrebljavaju citate, i to Shakespearea, a hamletovsko obećanje sablasti provodni je motiv njezine čitave studije. Podsjetimo se, novi historizam, kako ga je opisao Greenblatt, antiteorijska je i interdisciplinarna praksa koja oprezno lavira između poststrukturalizma i marksizma te svoje uporište pronalazi u dramskoj književnosti renesanse kada su političko i poetičko najtjesnije isprepleteni. Iako autoricu *Revolucije i melankolije* ne zanimaju toliko odnosi moći u kulturi, kao što je to važno novim historistima, mora se priznati da njezin pristup neodoljivo podsjeća na novohistorističko čitanje, pri čemu autorici, kao novim historistima Shakespeare, posebno odgovaraju pisci socijalističke Jugoslavije.

### III

Mora se priznati kako Jukić jako dobro poznaje domaću i svjetsku književnost te odlično ovladava teorijskim mislima, stoga se može reći da je njezino umrežavanje uspješno izvedeno. Također, treba je pohvaliti za kritičko bavljenje teorijskim tekstovima, što nije čest slučaj u novijoj teoriji književnosti, gdje se prečesto nailazi na nekritičko preuzimanje teorijskih misli i modela tumačenja. Autorica svojoj temi pristupa veoma pažljivo i odgovorno, što je vidljivo iz njezina razmatranja značenja melankolije u srednjemu vijeku i antici, kako bi se došlo do dubljih uvida u različite aspekte predmeta kojim se bavi. Pomno rastavlja te ponovno sastavlja tekstove kako bi došla do nove mreže odnosa revolucije i melankolije.

Međutim, problem je s konceptom mreže što se u mreži možemo pomicati u svim smjerovima, od Derridinih *sablasti Marxa* do Držićeve *strašne figure*, od Držića do Freudove melankolije, od Freudove melankolije do Baudelaireova *spleena*, od Baudelairea do Slamnigove klape, od Slamnigove klape do Derride, ali se u mreži ništa ne ističe, ništa nam ne zapinje za oči. Formalno se to odnosi na nesistematičnost i nepreglednost njezine studije, na preplavljenost citatima i fusnotama te kontinuirano ispreplitanje teorijske misli i sadržaja književnih djela, što jednom studentu književnosti zasigurno otežava snalaženje u njezinu tekstu, a kamoli prosječnom čitatelju koji ima afiniteta prema temi kojom se knjiga bavi. Sadržajno, njezina studija ukidanjem granica između teorije, filozofije, književnosti, filma te prevodilaštva ukida specifičnosti svakoga od navedenih područja, što dokazuje i vlastitim diskursom.

Na kraju, Jukić dokazuje kako je književnost povlašteno mjesto za razumijevanje političkoga, odnosno, veze melankolije i političkih emancipacija, što vrlo dobro i oprimjeruje analizom različitih ulomaka iz krugovaških tekstova. Ipak, čitanjem se Jukićine knjige gotovo zaboravlja kako je književnost umjetnost, specifično jedinstvo sadržaja i forme koje proizvodi neograničen broj značenja. Suvremena teorija, kakvu slijedi Jukić u svojoj knjizi, nerijetko kreira

## CROATICA

---

složenu mrežu odnosa, no izoliranjem strukture najčešće ukida slojevitost književnoga teksta. Obmanjujuća i zadivljujuća sa svojim mogućnostima povezivanja i obuhvaćanja, Teorija prečesto pokazuje kako, gradeći sveobuhvatnu mrežu, urušava posebnost književnoga djela, a u mrežu ne uhvaća ništa drugo doli sebe same.

---

<sup>1</sup> Mijatović, A., „Druga teorija“: bilješka o trenutnim kretanjima u hrvatskoj znanosti o književnosti. [http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=667%3A druga-teorija-bilješka-o-trenutnim-kretanjima-u-hrvatskoj-znanosti-o-književnosti&catid=39%3A prikazi-kritike&Itemid=48&limitstart=1](http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=667%3A druga-teorija-bilješka-o-trenutnim-kretanjima-u-hrvatskoj-znanosti-o-književnosti&catid=39%3A prikazi-kritike&Itemid=48&limitstart=1)

<sup>2</sup> Jukić, T. (2011) Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti. Zagreb: Ljevak. Str. 8.

<sup>3</sup> Ovdje njezina analiza podsjeća na povezivanje Edipova imena s motivom nogu u Sfinginoj zagonetki kakvim se vodi, primjerice, Cynthia Chase u svome tekstu Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of Oedipus.

<sup>4</sup> Isto kao i 3, 81. str.

<sup>5</sup> Isto kao i 3, 89. str.

<sup>6</sup> Isto kao i 3, 200. str.

<sup>7</sup> Isto kao i 3, 223. str.

## Haris Imamović: Stihija i besmisao

(Vasa Pavković. *Stih i smisao*. Službeni glasnik, Beograd, 2010.)

"Ako verujete, kao autor knjige *Stih i smisao*, da o poeziji najbolje pišu upravo pesnici, ovo je knjiga za vas."

Tako piše na koricama ove knjige g. Pavkovića.

Vasa Pavković je, dakle, pjesnik i najbolje piše o poeziji. On je "jedan od najagilnijih srpskih pesnika i književnih kritičara", i u ovoj se knjizi "bavi promišljanjem srpskog lirskog pesništva u poslednjih vek i po". G. Pavković je, dakle, pjesnik književni kritičar, jedan od najagilnijih, srpskih, i on piše najbolje o srpskoj lirskoj poeziji u posljednjih 150 godina. Ako vjerujete.

Autor ovih redova (tj. H. I.) ne vjeruje da o poeziji najbolje pišu pjesnici, već da o poeziji najbolje pišu oni koji najbolje pišu o poeziji, i neka mu bude dozvoljeno da kaže da je sopstvenik – doduše nerijetke, ali rijetko intezivne – idiosinkrazije pred reklamnim mikrorecenzijama sličnim navedenoj. Najprije zbog kengurske vjere njihovih autora koja nema veze s lirskom poezijom i spoznajnim sposobnostima razvijenijih vrsta sisara, a ima veze s logikom crijeva, s logikom kengursko-reklamnog mozga. Najprije zbog toga, ali još više zbog samouvjerenog tog čitinskointimizirajućeg tona u kojem izražavaju ti en-en recenzenti to uvijek isto, brzopozno i kengursko svoje poetičko vjeruju.

Autor ovog teksta je, međutim, pretpostavio, jer nije nerazumno, da je možda sam g. Pavković, svojim senzibilitetom i logikom, ipak pjesnik i daleko od uma i senzibiliteta autora rečenica s korica njegove knjige.

Moje takve pretpostavke su bile, da tako kažem, poprilično kengurske.

\*\*\*

Knjigu "Stih i smisao" sačinjava 36 tekstova koje je njihov autor u uvodnoj napomeni žanrovski odredio kao eseje. "U ovoj knjizi čitalac će pronaći esejističke tekstove..." Ili: "Nesumnjivo da je ova kolekcija eseja..." Ili pak: "Posebnu zahvalnost dugujem Gojku Tešiću, koji me je u proteklim sezonama podsticao da pišem i istrajavam u pisanju ovih eseja." I još "Zbog te 'nenaklonjenosti' izostaju eseji o nekim pesnicima..." G. Pavković, dakle, u svojoj jednostraničnoj uvodnoj napomeni, četiri puta kaže kako su tekstovi u njegovoj knjizi eseji. Ako se ova napomena sagleda spram uobičajenih napomena esejističkim zbirkama, čak i onih koje su duže od jedne stranice, onda u njoj očevidno strši ovo autorovo četverostruko samoodređenje. Razumno bi bilo povjerovati da, na primjer, g. Pavković to radi da bi se distancirao od lažne naučničke skromnosti koja zazire od izravnog samodefiniranja, a posebice od njegovog potenciranja. Nerazumno bi bilo povjerovati u to ako u istoj napomeni stoji i rečenica u kojoj se očituje jedan baš takav, tipski, naučnički sentiment: Nema sumnje, kaže g. Pavković, da će čitalac u ovoj knjizi naći ideje mnogih drugih autora. "Zablude i greške su moje, lične." Dakle, razlozi potenciranja esejističke prirode tekstova koji čine ovu knjigu nisu estetske prirode.

To postaje itekoliko jasnim kad se završi s čitanjem same uvodne napomene i kada se završi s čitanjem prvog eseja u ovoj knjizi – *Snivanje snova*.

"**Snovi su dosadni:** ovu tvrdnju Rolana Barta pročitao sam davno, kao mladić. Facinirala me je. Ona je moto jedne od najboljih pesama koje sam napisao i koja je upravo opis jednog mog fascinantnog sna. Dakle, intencija samog teksta moje pesme direktno prkosi tvrdnji samog semiotičara", piše na 9. strani Pavkovićeve knjige. To su prve rečenice prvog Pavkovićeve eseja. G. Pavković piše dalje kako je nemoguće da su snovi dosadni, pitajući se zašto bi ovdašnji čitaoci čitali "Dnevnik" Laze Kostića iz 1903. godine – taj dnevnik "koji nije ništa drugo do prozni niz prepričanih i povremeno komentarisanih snova" – da su snovi uistinu dosadni.



## SERBICA

---

Suspektan je način na koji g. Pavković negira tvrdnju Rolanda Barta da su snovi dosadni, jer navodeći primjer **vlastite** fascinacije **svojim** jednim snom, teško će **dokazati** da snovi, objektivno – dakle, svi snovi ili većina njih – nisu dosadni. Jednako je tako g. Pavković neubjedljiv i kada kao dokaz navodi zanimanje koje čitaoci iskazuju prema zapisanim snovima Laze Kostića. Naime, suludo nenaučna je tvrdnja implicitna u rečenicama g. Pavkovića da: ako su zapisani snovi Laze Kostića zanimljivi čitaocima Laze Kostića, onda Bartova tvrdnja ne stoji, jer čitaocima Laze Kostića nisu zanimljivi snovi *kao snovi*, već snovi *Laze Kostića*, tj. njihova neobičnost proistekla iz njegove neobične prirode, tj. način na koji on govori o njima i povezanost tih snova s njegovim književnim djelom. U oba protustava argumenti g. Pavkovića su nenaučni: u prvom on se tek poziva na vlastito iskustvo i vlastiti ukus; u drugom se poziva na snove koji su književno obrađeni, a ne *samo prepričani*, ne na snove kao takve.<sup>1</sup>

Snovi, jasno, nisu dosadni. Ja ne pokušavam braniti Bartovu – vjerovatno ironičnu – generalizaciju koja je ukoliko biva neironično kazana itekako nepametna. Želim samo reći da g. Pavković tu i takvu, očividnu, univerzalizaciju opovrgava načinom koji je jednako neubjedljiv i takva podudarnost između stava i protustava, u početnim rečenicama, jedinstvo u naivnosti teze i antiteze, pažljivog čitaoca ove knjige čini itekako sumnjičavim i onda: ili g. Pavković gubi njegovu pažnju ili – ukoliko nije nervčik i ne odluči ončas pokloniti ovu knjigu slučajnom prolazniku na pločniku ispod prozora njegovog stana – taj čitalac postaje još pažljivijim.

Čitalac koji je odlučio zaboraviti ovu početnu misaonu naivnost g. Pavkovića i pratiti njegove ostale misli u ovom, prvom, eseju njegove knjige, naići će ipak na stanovite prepreke u praćenju misli g. Pavkovića. Hoću da kažem sljedeće: ako je u prvom pasosu ovog eseja g. Pavković čak i naivno raspravljao, *mislio*, nastavak je još neplodotvorniji jer ne donosi ma kakva originalnija mišljenja ili makar pokušaj mišljenja; autor u svom "eseju" o Kostiću samo prepričava to Kostićevo "samo prepričavanje" snova i daje neke – pažljivim srednjoškolicima dakako poznate – biografske podatke o Kostiću i bibliografske – samo srednjoškolicima nepoznate – podatke o *Dnevniku*. Neka čitalac ispita stranice 9, 10, 11, 12 i 13. ove knjige.

G. Pavković, prepričavajući, tek katkad, kao da nehotice skrene pažnju da bi se ti snovi mogli i (književnokritički) komentarisati, analizirati: "U nekoliko snova iz 1905. godine verovatno je najinteresantnija simbolička pojava jednog gigantskog belog vola, koji sprečava Lazu u njegovom snovnom naumu, kao i scena u kojoj on kao beba sisa prst svoje mrtve drage", prepisuje Pavković Kostića na 11. strani, a jedini njegov komentar je: "Ovi momenti se prosto nameću nekom psihoanalitičaru i upućuju na dublji analitički tretman." Pjesnik piše kako je sanjao da je beba koja sisa prst svoje mrtve drage, a književni kritičar može o tome reći tek da je to materijal za psihoanalitičara?!

I nakon što u uvodu svojega eseja (?) neubjedljivo osporavao jednu tvrdnju koju možda nije ni trebalo osporavati, jer je očigledno pogrešna – i vjerovatno ironična – nakon što je većim dijelom tog eseja (!) prepričavao Kostićevo prepričavanje snova, g. Pavković na kraju piše jedan kratak zaključak, toliko kratak da ga mogu na ovom mjestu navesti u cjelini:

"Erotski dnevnik Laze Kostića", piše g. Pavković na 13. stranici svoj knjige, "žanrovski je usamljeno ostvarenje u našoj modernoj književnosti. Primer visoke fantastičke književnosti. Čak i docnije, retko su se u srpskoj beletristici pojavljivala slična dela i tek u novije vreme, u nekim prozama Jovice Aćina i Ljubomira Simovića, recimo, žanr se obnovio jednakom snagom. Inače, ovi neobični snovi su podstakli postmodernističkog prozaistu Milenka Pajića na stvaranje više interesantnih proza.

Misaona složenost intimnih ali i univerzalnih (antičkih i hrišćanskih) simbola koje Kostićevi snovi sadrže zgodan povod da se povuku paralele prema njegovoj poeziji i uvide motivske analogije, ali i savremene sponse s njegovim pesništvom, imajući na umu da je sve to vreme radio na svojoj labudovoj i najboljoj pesmi."

G. Pavković, dakle, u svom zaključku, *Dnevnik* Laze Kostića sagledava (isključivo) unutar konteksta srpske književnosti, naznačujući sličnost u pisanju različitih srpskih pisaca i Kostića





i to na način hipotetički. To što g. Vasa Pavković tvrdi da postoje sličnosti između djela Kostića i Aćina, Simovića i Pajića, **bezrazložno** je, metodološki nekorektno i ostavlja neubjedljive utiske, ne samo u smislu odsustva analitičkih vrijednosti Pavkovićevog teksta, već je i estetski neadekvatno: g. Pavković je na koricama i u uvodu svoje knjige označen kao pjesnik ("a pjesnici, je li, najbolje pišu o poeziji"), kao autoritet, čime je dobio slobodu da piše ne nudeći razloge, ali za čitaoca koji nije čitao njegovu poeziju ovi njegovi nepotkrijepljeni sudovi sugeriraju samo neukusnu samohvalisavost i ostavljaju osjećaj zazora od rečenica ovog pjesnika. S druge strane, njegova druga tvrdnja o mogućnosti povlačenja paralela između *Dnevnika* i Kostićeve pjesme *Santa Maria della Salute* je balast, jer to je mogao zaključiti bilo koji čitalac a dva teksta, jer su izvjesne analogije među njim očevidne, a kada g. Pavković takvo što napiše kao *zaključak* svog eseja o Kostiću, bez detaljne komparativne analize, bez elaboracije tih veza, onda je ta tvrdnja smisljena koliko i kosilica trave na Mjesecu.

Već poslije ovog prvog teksta o Kostiću postaje jasno zbog čega je g. Pavković onoliko potencirao da je njegova knjiga zbirka eseja. To njegovo vikanje je sasvim razložno, jer ovo što piše g. Pavković nema nikakve veze s esejima. To je još očiglednije na primjeru njegovog drugog eseja o Lazi Kostića, drugog teksta u njegovoj knjizi.

Neka mi čitalac ne zamjeri što ću sada navesti nemali dio Pavkovićevog teksta *Pesnik Laza Kostić*. Ne činim to bez razloga.

"Prošlo je preko sto i šezdeset godina od rođenja Laze Kostića.

I devedeset pet od njegove smrti.

Bibliografija radova o njemu i njegovom delu konstantno se uvećava i obimom, raznovrsnošću i kvalitetom, čini mi se, premaša bibliografiju o bilo kojem drugom srpskom pesniku.

O Lazi Kostiću pisali su najznačajniji srpski kritičari i izučavaoci književnosti – Ljubomir Nedić, Bogan Popović, Jovan Skerlić, Slobodan Jovanović, Isidora Sekulić, Todor Manojlović, Anica Savić-Rebac, Milan Kašanin, Dragiša Živković, Zoran Mišić, Miodrag Popović, Svetozar Petrović, Petar Milisavljević, Svetozar Brkić, Žarko Ružić...

Njime su se bavili pisci – Jaša Ignjatović, Simo Matavulj, Veljko Petrović...

Svoje eseje su mu posvetili veliki srpski pesnici – Crnjanski, Vinaver, Popa, Miodrag Popović, Ljubomir Simović...

O Lazi Kostiću pisali su istoričari, filozofi, estetičari, psiholozi...

Može se reći da je ceo svoj život Mladen Leskovac posvetio Lazi i njegovom delu. Njegovom trudu i stranju možemo zahvaliti za mnogo toga što o pesniku danas znamo. U redakciji Mladena Leskovca i izdanju Matice srpske u novije vreme izdata su i *Sabrana dela Laze Kostića*, koja će doprineti daljem interesovanju za velikog pesnika.

Delo Laze Kostića je i danas podsticaj za mlade pesnike, pisce, kritičare i čitaoce.

\*\*\*

A život Lazin i njegova pesnička karijera priča su za sebe.

Pojavivši se sa sedamnaest godina, on je do svoje dvadeset treće ispevao osamdesetak mahom ljubavnih i patriotskih pesama, koje su mu donele opštu slavu. Do trideset treće napisaoće oko stotinu pesama da bi, zatim, do smrti štampao još samo dvadesetak poznica.

Dve najveće Lazine pesme – *Spomen na Ruvarca* i *Santa Maria della Salute* dele četrdeset i četiri godine! Za prvu je Crnjanski napisao: '... smatram tu pesmu, i sad još, za najlepšu pesmu XIX veka. Svih, evropskih, literatura.' Za drugu je Vasko Popa primetio: 'Ispevao je na kraju života najlepšu pesmu našega jezika.' "

Zatim slijede (još!) tri i po stranice navođenja misli koje su o Lazi Kostiću i njegovoj poeziji ispisali ljudi koji nisu Vasa Pavković, tj. slijede misli Ljubomira Simovića, Ljubomira Nedića, Jovana Skerlića, Milana Kašanina, Veljka Petrovića, (i opet) Miloša Crnjanskog, Isidore Sekulić, Stanislava Vinavera, Zorana Mišića, (još jednom) Vaska Pope, Petra Milosavljevića, Miodraga Popovića, (i još jednom!) Vaska Pope.



## SERBICA

---

Ako čitaoca zanima šta su to navedeni autori pisali o Kostiću neka pročita 17, 18, 19. i 20. stranicu Pavkovićevo *Stiha i smisla*. Autora ovog rada interesuje šta sam Vasa Pavković napisao o Kostiću, zato će navesti i posljednji dio ovog Pavkovićevo "eseja":

"S nogama na zemlji i glavom u oblacima, kako je to precizno formulisao jedan od Kostićevih najljućih kritičara, pesnik je boraveći između jave i sna, o čemu bolje od bilo kakvih reči govori 'laka kao leptir' čuvena pesma, između težine i lakoće, stvarnosti i žudnje, smisla i zvuka, taj međuprostor pokušavao da ispuni srpskim (!) jezikom. Pokušao je da ga natera da misli i govori, znači i zvuči ono što on, *pesnik*, želi, verujući da taj jezik može i više nego što naizgled pokazuje svojom spoljašnjom ljuštrom.

I uz najrigorozniji kritički izbor, Laza Kostić ima više velikih pesama nego ijedan srpski pesnik pre njega, i dugo posle njega. Mislim na slavne pesme: *Među javom i med snom*, *Pevačka 'imna Jovanu Damaskinu*, *Spomen na Ruvarca*, *Snove snivam*, *Razgovor sa čuvenom srpskom zastavom u mađistratu novosadskom i Santa Maria della Salute*.

Ali, uglavnom, ne uzimajući u obzir sjajne fragmente iz njegovih tragedija i prevoda i nekih dužih pesama, recimo: balada, predložio bih, između ostalog zbog jezika, pažnji savremenih čitalaca i novo, pažljivo iščitavanje sledećih pesama: *Među zvezdama*, *Snio sam te*, *Sablja i kruna*, *Posle pogreba*, *Sim*, *Ljubavna guja*, *Postanje pesme*, *Moja zvezda*, *Nad Kostom Ruvarcem*, *Neverice*, *1863*, *Poljupčev put*, *Pevačka 'imna...*

Tako će se lakše, makar i na trenutak, dogoditi ono što je Laza Kostić želeo:

*u spusima nek potone*

*nesnosiv očigled!*

Pančevo – Beograd (1991 – 2005)"

G. Pavković je utrošio cijelih 14 godina! da bi popisao još jednom osnovne bio-bibliografske podatke o Lazi Kostiću! da bi iscitirao niz mišljenja najvećih autoriteta u srpskoj nauci o književnosti o Lazi Kostiću! da bi još jednom napisao ono književnokritičko opće "među javom i med snom" mjesto! da bi objasnio, uzgred kazavši, da je Laza uspio s jezikom ono što je i *želio* i da je zato dobar pjesnik! i da bi napisao svoju listu ("toplo preporučujem") Lazinih pjesama, svoju top-listu Kostićeve poezije! Dakle, 14 godina je g. Pavković pisao ovaj svoj "esej", ovaj mozaik citata koji ispodprosječno inteligentan srednjoškolac može sastaviti za nekoliko sati uz pomoć interneta, ako ne podjednako dobro, onda sigurno mnogo bolje.

U ova dva navedena "eseja" očituje se "način mišljenja" i "naučni postupak" koji g. Pavković primjenjuje cijelim tokom svoje "zbirke eseja". To je jedan prepričavalački metod, metod stalnog i iritantnog navođenja tuđih misli i, još iritantnijeg, patetičnog pisanja općih mjesta o poeziji, o književnosti, o životima velikih pjesnika, metod prepričavanja života i pjesama kanonskih i nekanonskih pjesnika. Pisac *Duše i oblika* kaže kako je od Montenja osnovna oznaka eseja pojmovna novost: ne samo uvođenje novih pojmova, već davanje novih značenja postojećim pojmovima, a eseji g. Pavkovića podjednako istrajno ne ispunjavaju nijedan od ova dva vida novosti. Eseji g. Pavkovića, njih 36, pretenduju da budu enciklopedijski. I to je osnovna kontradikcija ove knjige: ono što je esej proturječno je enciklopedijskom članku, novost koju traži žanr eseja sasvim je suprotna općem mjestu koje je odlika enciklopedije. Enciklopedijski esej je *contradictio in adjecto*. Tako je sam g. Pavković sasvim pogrešno shvatio žanrovsku pripadnost knjige koju je napisao, i zato se njegovi tekstovi u *Stihu i smislu* mogu biti podvedeni pod pojam eseja samo ukoliko taj pojam podvedemo pod navodnike; ne samo zato što su njegovi "eseji" pretrpanima tuđim mislima i općim mjestima, već upravo zato. Stihija tih općih mjesta i dosadnih, dosadno datih, bio-bibliografskih podataka, je stihija besmisla i ova knjiga bi se, bez mnogo pretjerivanja, mogla nazvati Wikipedijom srpske književnosti.

I ona u tom smislu može biti korisna, ali ne studentima književnosti zainteresiranim za ozbiljnu hermeneutiku stiha, već tajlandskim turistima u Srbiji, zainteresiranim za "srpsku književnost", naravno ukoliko *Službeni glasnik* napravi prevod knjige g. Pavkovića na taj jezik.



Ono što, međutim, razlikuje ovu knjigu od Wikipedije jesu, nerijetki, subjektivni, pa i ispo-  
vjedni, intimistički, pasazi Vase Pavkovića, koji osjećajući se kao pjesnik vjeruje da ima pravo  
pisati i tako. Primjer:

“S Raičkovićevom poezijom susreo sam se”, piše Pavković na 99. strani, “kao i drugi, još u  
osnovnoj školi. Tada sam mislio da je reč o klasičnom pesniku koji odavno nije živ. I zapanjilo  
me je, možda prvi put u lektirskom dodiru s pesmama o starom Guriji, saznanje da je pesnik  
živ. Sve je to za moju dečačku pamet bilo neobjašnjivo.”

Neobjašnjivo je zašto autor piše **ovakve** rečenice, sasvim lične i spoznajno nevrijedne, u je-  
dnoj knjizi koja pretenduje da je ozbiljna, u smislu analitike i ukusa; neobjašnjivo jer je g. Vasa  
Pavković pjesnik (“a pjesnici najbolje pišu o poeziji”) i ne bi trebalo da je dječačke pameti.

Ja sam i poslije čitanja posljednjih rečenica ove knjige, duboko uvjeren da g. Pavković nije  
dječačke pameti, iako sam u njoj našao i ovakve rasporede misli:

“Definišući šta cenim kod velikog pesnika, Hristić se zadržava na tri karakteristike:

- visok stepen verbalne artikulacije
- univerzalnost i
- dubina.

Malo docnije pesnik obrazlaže svoje zahteve: govori o jeziku kao materijalu pesništva. Pod  
univerzalnošću podrazumeva širinu tema i značenja. Konačno, dubina se prepliće sa univer-  
zalnošću i tiče suštine samog pesništva.

Ove zahteve vidim kao suštinske osobine Hristićeve poezije, kako onih njegovih pesama u  
kojima je inspiracija antička (mitska ili istorijska), tako i onih u kojima je pesnički govor zasno-  
van na ličnom iskustvu kao intelektualnom tragu vlastite lirske meditacije”, piše g. Pavković o  
(poeziji Jovana Hristića) na 104. stranici svoje knjige.

Kada to piše g. Pavković pomalo liči na književnokritičkog dječaka. Ne kažem da on jeste  
dječak, da je dječije pameti, ali liči, pomalo. Jer, u rečenicama koje idu jedna za drugom, go-  
vori, navodi, šta je Hristić vidio kao osnovne zahtjeve pjesnika, a onda kaže kako on smatra  
 (“ove zahteve vidim...”) da su *upravo to* suštinske oznake baš tog istog Hristića. Da bi se takvo  
što napisalo i očekivati da bude smisljeno potrebno je bilo, svjesno ili nesvjesno, pretpostaviti  
da je Hristić literarni šizofrenik koji piše *jedno* o poeziji, a sasvim drugo u poeziji. Ja takvo što  
neću pretpostavljati, već ću reći da je g. Pavković napravio misaonu grešku.

Ali ta greška je sitna kao atom, kada se sagleda spram sljedeće logičke greške koju g. Pavko-  
vić čini u istom eseju.

1. G. Pavković: “Pre četrdesetak godina Hristić je izdvojio kao svojevrсни credo ovu Be-  
rensonovu rečenicu: *Čim se odvojimo od konkretnog, teško ćemo moći da izbegnemo krasnorečivost i  
praznoslovlje.*” (str. 103.)

2. Isti autor, tj. Vasa Pavković: “Želim da kažem da ćemo integralnog (!) liričara (!) Hristića  
otkrivati i u fragmentima njegovih eseja i studija.

Pred kraj ovog osvrta, evo nekoliko primera.

U studiji *Čehov, dramski pisac* možemo pročitati i sledeće lirske sentence:

- Klasična drama ništa ne voli tako kao što voli apsolutan kraj, a šta je apsolutniji kraj od  
smrti?

- Nevažno ponekad zauzima daleko više prostora od važnog; važno zna da se dogodi tako  
da ga i ne primetimo, dok nam nevažno odmah pada u oči...” (str. 106)

3. Očigledno je da Jovan Hristić ove sentence nije pisao s namjerama liričara, ali isto tako  
je nerazumljivo – opet ću kazati nerazumljivo, a ne dječački pametno – zašto g. Pavković koji  
je maločas, navodeći Hristića, kazao kako se odvajanjem od konkretnog ubija svaka lirika ova-  
kvo odvajanje od konkretnog naziva lirikom.

Osim tih logičkih grešaka, kojih sam pronašao sijaset, ali mi okviri ovog teksta i pažnja pre-  
ma čitaocu ne dozvoljavaju da ih sve navodim, grešaka kojima neću tražiti uzroke u strukturi  
ličnosti g. Pavkovića, i za koje neću reći da su očitovanje jedne dječačke pameti, postoje u

## SERBICA

ovoj knjizi problematična mjesta i u smislu poznavanja književne historije. Kao primjer, uzet ću Pavkovićeve "esej"- "analizu" jedne pjesme Milana Ćurčina. Milana Ćurčina g. Pavković vidi, jednako kao i g. Gojko Tešić, kao rodonačelnika srpske avangarde. To piše na 23. strani "Stiha i smisla". Ćurčin je, kako kaže g. Pavković, pjesnik koji raskida sa starom poezijom, romantičnom, srpskom i uvodi moderni senzibilitet. "Zato", kaže g. Pavković na strani 24, "ponovo obraćam pažnju na jednu od njegovih najboljih pesama, meni svakako najdražu (sic!), verujući da u njenoj atipičnosti i smisaonoj složenosti treba tražiti i razloge Ćurčinovog prevrednovanja."

Pjesma se zove *Pod jelama što se suše*, i navest ću je ovdje u cjelosti, strahujući od mogućeg nesporazuma:

*Mirno k'o u hramu, svečano bez kreta,  
Šumica od jela u vrtu, van sveta,  
U plavo na nebu svoje grane spleta,  
I zatovara ćutljiv i osamljen kut.  
Isušeno bodlje tu mek ćilim stere.  
To sam mesto uvek voleo bez mere,  
I poznajem dobro skoro svaki prut.*

*Sred jela i mraka, s pola sna u oku,  
Lež'o sam tu juče. Ko u snu duboku.  
Ćutale su jele; u jednakom toku,  
Spirala je voda, blizu, kamen go.  
Tad prođe šumar na neke utrine.  
I reče mi nuzgred, da polako gine  
Ta šumica jela. Osećo sam to.*

1. "Tu se, san, u hramu, tišina i zvuk vode, u mrtvom, zaustavljeno izdvojenom svetu spajaju u neku vrstu himničkog poklona pred fascinacijom lirskog subjekta ukupnim psihološkim doživljajem. (...) Dobro! – lirski subjekt, mladi Ćurčin, leži tu, nepomičan, u mraku gotovo, s pola sna u oku, čuje taj ravnomerni (dakle, uporni, odnosno neumoljivi) zvuk vode, ali sve je to kao neka vrsta iluminacije o usamljeniku u prirodi. Gotovo romantičnom liku iz neke idile." (str. 28.)

2. "Šumar otkriva da je reč o idealnom predelu koji nestaje, umire, dok se sve to zbiva, i da to ginuće traje polako..." (str. 28.)

3. "Obratite pažnju na poentni prekid u poslednjem stihu. Na snažni akcent uviđanja suštine osećanja koje se i lirskom subjektu odjednom raskazuje, putem govora drugog, prolaznika, za kojeg je sve to nuzgredno, dakle, nevažno." (str. 29.)

4. "U stvari, u pesmi *Pod jelama što se suše* umro je naš romantizam, a individualni, nejasni doživljaj moderniteta preko tišine i empatije sa smrtnošću i smrću tog predela, ušao je u srpsku pesničku reč." (str. 29.)

Ćurčin, dakle, nije sanjar koji odlazi u prirodu kojoj se prepušta, i uslijed intezivnog doživljavanja ukida vrijeme, već sanjar koji susreće šumara i koji mu – kao znalac – ukida moguću ekstatičnu iluziju o neprolaznosti i vanvremenosti, tj. vraća ga u vrijeme, u vremenski tok. Bezvremenitost i vremenitost, besmrtnost i smrtnost, to je opozicija na kojoj g. Pavković osniva razliku između onoga što zove romantičnim i modernim, kojoj, dakle, daje suštinsku vrijednost.

Međutim, tako postavljene stvari su problematične. Ja ih neću nazvati mislima proisteklim iz jedne dječake pameti, ali one imaju sljedeće konsekvence. Jovan Dučić, na primjer, ima nemali broj pjesama, nemarginalnih ("U zelenoj jasnoj pomrčini granja, / Tu nađem Samoću, u ćutanju večnom"), a zbog kojih bi ga, po ovom književnohistorijskom kriteriju g. Pavkovića, morali svrstati među srpske romantičare, romantičare kojima je najviše oponirao gradivši svoju poetiku.

S druge strane, ako je romantičar sanjalica koji ide u prirodu i tamo je vanvremen, onda autor sljedećih stihova nije romantičar:

I ja samoću volim, i tako to – konkretno,  
 Al' molim da shvatite da ja živeti hoću  
 Ne sam sred pustog peska; ja znate, želim barem  
 Da živim sam k'o sultan u kući što je harem.  
 (Don Žuan, prev. Ranka Kuić)

Autor ovih stihova je Bajron. A Bajron nije romantičar, samo, prema književnohistorijskim kriterijima g. Vase Pavkovića. Problem Pavkovićeovog teksta o Ćurčinu je problem prejednostavnog shvatanja romantizma i modernizma, i njihove razlike, kao i njegova neobjašnjivo slijepa želja da kanonizira Ćurčina kao rodonačelnika avangarde i modernistu. Ćurčin međutim jedva da ima veze s onim što je modernizam u poeziji bio, i njegova negacija "romantičnog" sanjalice nije ni nova, niti je u toj mjeri radikalna da bi mogla biti nazvana modernizmom ili avangardom, da bi Ćurčin mogao biti nazvan rodonačelnikom avangarde: čak je, kako se moglo vidjeti, mnogo mekša od Bajronovog romantizma, te je Bajron – iako nije modernist – itekako moderniji od Ćurčina. A ona doživljajnost koju donosi sa sobom modernizam i koja je različita, kvalitativno, i od onoga što je bio Bajron i od onoga što je bio Milan Ćurčin, to je, na primjer, pjesma "Cocaina" čiji je autor Sofronio Pocarini. Ja ću se suzdržati od daljih komentara, i umjesto pobrojavanja kvaliteta i sumiranja ("Ako vjerujete odnosima koje uspostavlja razum ovo nije knjiga za vas."), neka čitalac pročita pjesmu koja slijedi i neka sam uvidi njezinu avangardnu istovjetnost s "Jelama što se suše":

Cocaine

After snorting cocaine  
 I walk through the countryside in a childish daze  
 Strangely intoxicated.  
 The grass and the flowers  
 Are glowing breasts  
 Which I squeeze with my neurasthenic fingers  
 Girdling them a new transparency.  
 Striped with green, the plain's

Violent and harsh blasts  
 Resound in my coiled heart:  
 They are solemn and diaphanous caprices  
 Of the warbling drug.  
 What a curious ringing in my head  
 If my eyes spring open, allowing country songs  
 To converge  
 On me to enjoy the radiant poet's  
 Fantastic life.

My transfiguration  
 Is simply a fever that dissolves in divine dreams.

I just stepped in some cow shit.

\*\*\*

Vasa Pavković piše o srpskoj književnosti da bi rekao štogod o srpskoj književnosti, i još manje o književnosti. On piše, pretjerano hvaleći; piše o pjesnicima, preporučujući njihove

## SERBICA

biografije i bibliografije, prepričavajući bibliografije o njima i tuđe sudove o njima. Pavković piše sve to samo da bi na kraju svojih "eseja" napravio poentu u kojoj će biti rečeno kako je g. Tajitaj pjesnik i "jako značajan za razvoj srpske književnosti". U tom smislu g. Pavkoviću nije toliko ni stalo do poezije ijednog od pjesnika o kojima govori, što će reći da mu nije stalo ni je razumije kao takvu, kao njihovu, jedinstvenu, kod kojih i jeste ona jedinstvena, već je prevashodno koristi kao povod da bi sugerisao kako je taj pojedinačna poezija samo emanacija Srpske poezije: pogled na poeziju g. Pavkovića jeste nacionalistički holizam. Time ne želim reći da on hvali samo one pjesnike koji promovišu svojim pjesmama konzervativne srpske vrijednosti, ne: on to ne radi. Ali on bilo kojeg pjesnika, ma kakve vrijednosti zagovarao, toleriše, sve dok je taj pjesnik srpski. Tako on pišući o Daviču, na primjer, stalno potencira srpskost ovoga pjesnika, a o njegovoj poeziji jedva da ima šta i reći: u oba svoja "eseja" o Daviču g. Pavković ponavlja, od riječi do riječi, jedne te iste anegdote. Tako g. Pavković pišući o Radmili Lazić hvali "alhemiju njezinog jezika" i govori kako su odlični njezini sljedeći stihovi:

*Loše sam volje.*

*Ništa mi nije potaman,*

*Ništa mi ne ide od ruke.*

*Promašeno! – čega god se taknem*

*Umorna sam i svega sita.*

Ili (iz pjesme "Fuck you too"):

*Bravo curo! Imaš moju podršku,*

*Daj mu šut kartu i ne žali*

Ovo su, dakle, stihovi Radmile Lazić, koje g. Pavković posve pozitivno estetski vrednuje a za koje bi se teško moglo reći da su i stihovi, a kamoli vrijedni. Ovo nisu stihovi, i zato nisu vrijedni, jer se, i to je očigledno, ne razlikuju od najobičnijih, najsvakidašnjijih rečenica koje izgovara gđa Bilo Koja ili ih piše na svom fejsbuk profilu. I nemalo je smiješno kada g. Pavković navodi ove, ovakve "stihove" Radmile Lazić, neironično, i onda potencira samosvojnost njezinog pjesničkog izričaja. "Iz jednog **izrazito ličnog doživljaja stanja stvari** Radmila Lazić", piše g. Pavković na 231. str, a podvlačenja su moja, "**alhemijom svog pesničkog jezika**, čas rugajući se, čas osmehujući se, čas prkosno, a nešto ređe besno, gradi **naročitu** emotivnu i duhovnu sintezu **vlastitog** pevanja i većina ovih odličnih pesama protiče u pomirenju tih stavova."

Razumljivo je što će neki čitaoci ovog mog teksta, videći da nisam navodio bilo kakve pozitivne strane Pavkovićeve knjige, pomisliti da sam itekako nepristrasan. Nije da u ovoj knjizi nema zanimljivih misli. Ima. Tu postoji nemali broj originalnih misli Crnjanskog, Vinavera, Vaska Pope, Jovana Hristića itsl, o književnosti. Pisati, međutim, o vrijednim zapažanjima autora *Stiha i smisla* značilo bi izmišljati ta vrijedna zapažanja.

G. Pavković možda misli za sebe da je pjesnik, ali daleko od toga da on ("kao i svi pjesnici") piše najbolje o poeziji. G. Pavković piše kao slab i plašljiv asistent, hvaleći sve što stigne i što može biti od bilo kakve koristi za ideologiju "srpske književnosti". On piše slabo, jer piše ne nudeći razloge i na donoseći originalne zaključke i piše plašljivo jer ga je strah ma koga pokuditi ili sagledati bilo čije djelo u kontekstu koji bi bio širi od srpskoknjiževnih okvira. On piše plašljivo, ali nepažljivo: njegova knjiga obiluje logičkim greškama, besmislicama. On misli za sebe da je pjesnik, a piše o poeziji rijetko nemaštovito i stihijski iritantno. Na koricama njegove knjige piše: "Ako verujete, kao autor knjige *Stih i smisao*, da o poeziji najbolje pišu upravo pesnici, ovo je knjiga za vas." Ja ću na kraju još reći samo: nemojte vjerovati.

<sup>1</sup> To da ovi snovi pjesnika Kostića nisu – mogli biti – "samo prepričani", reći će u poenti svog teksta i g. Pavković, iako je, vidjeli smo, na početku kazao da jesu "samo prepričani": "Erotski dnevnik Laze Kostića", piše Pavković na 13 stranici svojeg teksta, "žanrovski je usamljeno ostvarenje u našoj modernoj književnosti. Primer visoke fantastičke književnosti."

## Edin Salčinović: Znanstvena uvala

(Đorđe Despić. *Preživeti u tekstu. Službeni glasnik, Beograd, 2011.*)

Posao književnog kritičara oduvijek je bio posao tumača i suca. Jer, *kritikovati* znači „protumačiti“, „prosuditi“, „ocijeniti“, „vrednovati“; kada je riječ o književnom djelu *kritikovati* znači „protumačiti“ i „ocijeniti“ svojstva, značenje i vrijednost jednog konkretnog književnog djela.

Kako će književni kritičar valjano obaviti svoj posao? Kao što se pri svakom djelanju koristi alatom, tako je i književnom kritičaru potreban alat kojim će se poslužiti. Na njegovu nesreću, jedini alat s kojim raspolaže jeste znanje o literaturi. Da bi se mogao pravilno obavljati posao državnog tužioca nužno je poznavati pravo i zakon, za valjanu ljekarsku službu neophodno je poznavanje ljudskog tijela, prirode bolesti i svojstava ljekarija, shodno tome i posao književnog kritičara zahtijeva poznavanje literature, zahtijeva poznavanje historije književnosti i zahtijeva poznavanje vještine literarnog pisanja. Znanje o literaturi uvjetuje valjanost kritike, njenu tačnost, ispravnost tumačenja i jasnoću mišljenja. Što je znanje manje kritika je neuvjerljivija, kriterijumi padaju, meritorne granice se brišu, sloboda u tumačenju i vrednovanju je apsolutna. Nevolja je s tom apsolutnom slobodom u tome što iz nje uvijek proizlazi iskrivljena predstava o književnom djelu, netačna, nejasna, zamagljena mnogobrojnim neodređenim pojmovima i terminima koji vode u logički kaos, jer logička zakonitost procesa tumačenja i vrednovanja nužno nalaže postojanje utvrđenih vrijednosnih limesa. Govor kritike sa slobodom interpretacije uvijek je mondeno brbljanje u kojem naučni pojmovi škljocaju poput signala.

Književna kritika je književno-znanstvena disciplina, i zajedno sa teorijom književnosti i historijom književnosti čini znanost o književnosti. Prema tome, književni kritičar je involviran u jedan institucionaliziran znanstveni aparat sa već postojećom aksiomatikom, sa izgrađenim hermeneutičkim modelima, sa razvijenim analitičkim i interpretativnim metodama i sa definiranom znanstvenom terminologijom, i premda je njegov sud nužno subjektivan, svejednako ostaje neodvojiv od izvora znanja i kao takav lako provjerljiv. To znači da je svako književno-kritičko „tumačenje“ i „prosudivanje“ prethodno ograničeno društvenim vidokrugom kojem pripadaju i književno djelo i čitalac, tako je svaki sud zasnovan na nekim teorijskim, estetskim, moralnim, ideološkim, etc. načelima, a funkcija književne kritike normirana je uzusima realnosti kojoj pripada: estetskom i teorijskom modom, političkim pregnućima, moralnim idealima, diktaturom ponude i potražnje, etc. Iz svega ovoga lako zaključujemo da i književna kritika ima svoju vrijednost u koju valja sumnjati, podvrgavati je provjerama i problematizirati moduse u kojima se objavljuje. To je cijena tačnog i valjanog mišljenja.

Sve što je prethodno izrečeno, nekolicina jednostavnih misli o prirodi, zadacima i svrishodnosti književna kritike, rečeno je s namjerom da se predstavi idejni okvir za analizu književnih kritika potpisanih imenom gospodina Đorđa Despića. Kritike koje će biti analizirane pisane su i objavljivane tokom cijelog prošlog desetljeća, potom skupljene i objavljene u knjizi *Preživeti u tekstu*. Cilj ove analize je preispitati metod interpretiranja i provjeriti znanstvenu dosljednost u gore navedenim kritikama.

### Gospodin Despić, kritičar i poststrukturalist

Kritika gospodina Despića neobičan je amalgam znanja stečenog učenjem teorije književnosti, autorovih literarnih afiniteta i narcisoidnih stilskih vježbi, nažalost negativno neobičan. Jer kao što je sve neobično pozitivno u književnosti jednako je pozitivno i u književnoj kritici.

## SERBICA

Dobro je i pohvalno kada kritičar piše sebi svojstvenim literarnim stilom. Loše je kada kritičar posveti više pozornosti svojem nego li kritikovanom djelu, loše je kada kritika postane samodovoljna i izgubi svoju svrshodnost, loše je kada kritika prestane biti kritika i postane besmisleno teoretisanje koje gubi svaku vezu i sa književnošću i sa realnošću. A upravo je to problem sa kritikama gospodina Despića. Njegov stil ni po čemu nije književan, naprotiv, gospodin Despić baš od toga uzmiče i skriva se pod krinkom znanstvenog govora koji bi mu trebao obezbijediti sposobnost objektivnog interpretiranja. Jedina odlika koja njegov stil čini osobitim i razlikuje ga od drugih jeste svojevrsno teoretičarsko brbljanje. Iz njegovih kritika nikada nećete doznati ama baš ništa o kritikovanom djelu. Dobro, pretjerujem, saznaćete upravo toliko koliko vam treba da nikad ne poželite pročitati djelo koje je gospodin Despić na vaše oči kritikovao.

Ništa neobično. Gdje danas naći poštenog kritičara a da ne radi tako!? Biće da ste u pravu, ali ovaj je ipak osobit. Ima tu nečeg neobičnog. Neobičan je registar „književno-teorijskih“ pojmova kojima se gospodin Despić koristi: tako književnik Miodrag Pavlović ima „omiljenu intertekstualnost“, kod književnika Jovice Aćina „junak prestaje da bude književni lik i postaje simbol“, osim toga taj književnik „njeguje alogično funkcionisanje teksta“, još mu i „tekst halucinantno funkcionise“, kod književnika Vladimira Albaharija „problemski centar romana neprestano izmiče, a suštinska odlika mu je spiralno vrtloženje“, kod književnika Dragana Velikića roman je „strukturalno i kompoziciono unekoliko eterično ostvaren“, kod književnika Save Damjanova „jasni smisao priče ostaje zatamnjeno uskraćen“, književnik Đorđe Pisarev uspio je objediniti „spiralnu naraciju i hipnotišuću strukturu teksta“, a junak mu „poput čitaoca bukvalno osvaja romaneskni svijet iz reda u red i priziva teoriju o slojevitosti strukturi književnog dela, Romana Ingradena“, kod književnika Veselina Markovića „prigušena, ali i neizostavna tema romana obezbeđuje egzistenciju njegove fikcije“, kod književnika Vladimira Tasića „pripovedački postupak istovremeno ubrzava i odlaže diskurs“, etc... Moglo bi se ovo nabranje odužiti sve dok ga se ne nakupi dovoljno za publikaciju debljine doktorske disertacije, ali je već i ovoliko dovoljno da shvatite s čime imate posla. Svi nabrojani „književno-teorijski kvalifikativi“ tjeraju čitaoca da zaključi kako su književnici o kojim piše gospodin Despić literarni bezjaci i šarlatani koji će prije valjano skovati kredenac nego napisati roman da valja. Može biti da takvo rasuđivanja pogađa blizu istine, ali ne treba osuđivati književnike prije nego li se bude raspolagalo s boljim argumentima od kritika gospodina Despića. A do tad, vrijedilo bi malo razmisliti o njegovoj terminologiji.

Prije nego li počnem analizirati kritike gospodina Despića i dokazivati da o književnim djelima ne govore ama baš ništa, potrebno je dati još nekoliko informacija koje će pomoći čitaocu da lakše razumije problem. Prethodno sam govorio o znanju i znanstvenom aparatu i sada je potrebno reći još nekoliko riječi o tome.

Gospodin Đorđe Despić pokušava tumačiti književnost sa mnogobrojnih poststrukturalističkih stanovišta i na osnovu raznorodnih poststrukturalističkih teorija, što znači da on vjeruje u sve sumnje poststrukturalista.

Ako znamo da poststrukturalističku kritičku praksu karakteriše nastojanje da se otkriju aporije u tekstu, htijenje da se ospori simetrija binarnih suprotnosti, insistiranje na isticanju diskrepancije između svjesne namjere i ostvarenja, te upućivanje na intertekstualnu bit nekog teksta, onda nam neće biti teško da provjerimo šta od kritike sa takvim načelima saznajemo o književnom djelu. Ne želim, dakako, reći da postoji univerzalni obrazac poststrukturalističke kritike po kojem bi svaki poststrukturalist mislio i rasuđivao jednako, samo mi se čini zanimljivim da opšta načela (koja zaista postoje i koja kao pretpostavljena određuju principe određene kritičke prakse) dovedem u vezu sa određenim autorom, njegovim znanjem, mišljenjem, tumačenjima i sudovima.

Od navedenih karakteristika poststrukturalističke kritike kod gospodina Despića lako je prepoznati posljednju. Ostalo se valjda može uočiti u *spiralama*, *vrtlozima*, *halucinacijama*, *hipnozama*, ali nema sumnje da je tu, samo treba biti dovoljno pametan i sve će se ojasnoviti. lako





sam čvrsto uvjeren da ove kritike baš i nisu najbolji primjerci poststrukturalističke kritike, ipak su jasnovidni poststrukturalistički postulati u njihovim temeljima, stoga je kroz njih još uvijek moguće problematizirati načela poststrukturalističkog pristupa književnom djelu. Ovdje je to važno samo utoliko što će čitaocu biti lakše shvatljivo zašto se ovom kritičaru sve *opire preciznom definisanju*.

Druga bitna odlika g. Despićevog kritičkog pisanja je eklektizam. Iako se mahom spominje Rolana Barta, Volfganga Izera, Hansa-Roberta Jausa, neće se ustručavati da svoga čitaoca uputi na sasvim oprečna učenja, npr. Viktora Šklovskog ili Romana Ingardena. Takav eklektizam pri tumačenju književnosti nema nikakvu praktičnu svrhu, i jedino što može to je da izazove logičku i terminološku zbrku. Treba imati na umu da književna djela nisu podložna teorijama, teorijama podliježe samo nauka o književnosti, a književna djela uvijek, i samo uvijek, podliježu literarnim zakonitostima koje se s vremenom ne mijenjaju.

Iz svega navedenog lako je zaključiti da kritikama gospodina Đorđa Despića vlada haos. Zbog toga su one potpuno nerazumljive. Nijedan od pojmova koji su stoljećima imenovali radnje, postupke i procese vezane uz nastanak i postojanje književnog djela ovdje više ne važi, iako se pojavljuju. Njihovo pojavljivanje zapravo je prividno, ne imenuju ono što bi trebali imenovati, a svojim pojavljivanjem stvaraju iluziju da nešto jeste imenovano. Zbog toga ću, u nastavku ovog teksta, na primjerima iz kritika pokazati kako gospodin Đorđe Despić u iluziju prevodi književno-teorijske pojmove, što bi u konačnici trebalo potvrditi moju tezu da iz njegovih kritika ne saznajemo ništa o kritikovanim djelima.

O tome toliko.

## Poetička doktrina i mistični poetički natprincip

Poetika je *pjesničko umijeće, pjesnička vještina*. Riječ *poieo* znači tvoriti, činiti, uzrokovati, raditi nešto, nečim činiti. Pojam se javlja u antici (starogr. pridjev ποιητικός – pjesnički), obnovljen je u epohi humanizma, odbačen u epohi romantizma (romantičari vjeruju u genij i aposulutnu stvaralačku slobodu, zbog toga prekidaju tradiciju poetike, jer nikakva pravila više ne mogu određivati piscu kako da piše), da bi se ponovo počeo koristiti u drugoj polovini prošlog vijeka, mahom od stručnjaka koji pišu udžbenike za studij književnosti. Danas možemo reći da je poetika disciplina koja se bavi umjetnošću istražujući svjesne i podsvjesne formalne postupke kod pojedinih pisaca, pri tome ističući formalna diferencijalna obilježja i distinktivne faktore. Na osnovu toga zaključujemo da postoje opće poetičke zakonitosti spram kojih se diferenciraju posebna djela pojedinih pisaca.

Gospodin Despić često koristi pojam *poetika*. Koristi ga proizvoljno, nikada ne govori o formalnim postupcima nekog pisca, o elementima koji čine strukturu i kompoziciju, niti o sredstvima umjetničkog oblikovanja kojima se neki književnik koristi. Navest ću nekoliko primjera:

„Pavlović u ovoj knjizi promovirše i poetičku doktrinu potiranja „negativnih simbola“ iz nacionalne istorije težeći da ih pretvaranjem u fikciju, u izmišljaj, odvoji od nas samih.“ (str. 12.) Odmah shvatamo da je narečeni Pavlović nekakav promotor, jer očito je da osim „poetičke doktrine potiranja ‘negativnih simbola’ iz nacionalne istorije“ promovirše i neke druge stvari. Ali to nije važno. U navedenom iskazu gospodin Despić govori o „poetičkoj doktrini“ i na tome se treba zaustaviti. Problem sa poetičkom doktrinom jeste u tome što ona ne postoji. Postoji opća poetička zakonitost. To je formalna zakonitost (npr. „Prostom radnjom zovem takvu radnju koja se, za vreme dešavanja, razvija, kao što je već određeno, povezano i jedinstveno, bez preokreta i prepoznavanja, a prepletenom takvu koja se razvija u vezi s prepoznavanjem, ili s preokretom, ili i sa jednim i sa drugim.“; Aristotel, *Poetika*, X). I kao što je svakome jasno da se poetika Dostojevskog razlikuje od poetike Franca Kafke, tako mu je jasno da ta razlika proizlazi iz piščevog bića, iz njegove sposobnosti da stvara književno djelo. Ne postoje dva čovjeka koja bi mogla napisati identično



## SERBICA

književno djelo. Kako se kroz epohe mijenja shvatanje književnosti, tako se mijenja i odnos prema općim poetičkim zakonima, njih se negira, ili potvrđuje, ili obnavlja. U skladu sa prevladavajućim raspoloženjem epohe može se pokušati definirati karakteristična poetička obilježja za neki period u umjetnosti. U tom smislu poetika ne može biti doktrina. Doktrina je skup učenja neke filozofske škole, ili literarne, ili skup dogmi neke vjere. Moguće je da doktrina obrazuje poetiku neke književne škole ili posebnog pisca, ali još uvijek ne može proizaći iz same poetike. Doktrina poetiku obrazuje izvana. (Npr.: Pretpostavimo kako je u antici postojala škola koja bi učila da svaka radnja treba biti prepletena. Mi već znamo da postoji i prosta radnja. Pristalice pretpostavljenog učenja morali bi svjesno odbaciti prostu radnju, takvo svjesno odbacivanje jeste poetički čin, ali on nije proizašao iz same poetike, nego iz učenja koje je izvanjsko. Na nesreću, dogodi se da niko od pristalica učenja ne zna pisati prepletenu radnju. E to znati i ne znati, to je poetika. Doktrina je htjeti i vjerovati.) Ali dobro. Ne treba zalud trošiti riječi. Neka bude da postoje „poetičke doktrine“. Kakva je *poetička doktrina* koju „promoviše“ Pavlović? To je „*poetička doktrina potiranja „negativnih simbola“ iz nacionalne istorije*“. Dobro. Ne znam šta bi bili „*negativni simboli*“ iz *nacionalne istorije*, ali znam da njihovo *potiranje* nema nikakve veze sa poetikom. I još znam da književni kritičar Đorđe Despić ne razlikuje formu od sadržaja. Jer, da razlikuje znao bi da se formalnim, tehničkim postupkom ništa iz *nacionalne istorije* ne može *potirati*. A eto književnik Pavlović ne samo da može, nego on, sem što *potire „negativne simbole“*, još i „*teži da ih pretvaranjem u fikciju, u izmišljaj, odvoji od nas samih*“. Kako to razumjeti? Nikako. Nerazumljivo je. Izgleda da književnik Pavlović nije samo promotor, on je i iluzionist koji *od nas samih odvoja „negativne simbole“ iz nacionalne istorije*, i to nakon što ih *potare* svojom *poetičkom doktrinom*. Vi to razumite. Ipak mislim da gospodin Despić nije bez razloga upotrijebio riječ doktrina. Samo je pobrkao poetiku sa ideologijom. Jedna od izvedenica od riječi doktrina je riječ doktrinarac, označava čovjeka koji se ne mareći za stvarnost, slijepo drži nabubanih pravila nepovezanih sa životom. Eto tako. Možda iluzionist Pavlović *promoviše* ideološku *doktrinu potiranja*... i sve ostalo, ali to nije predmet ove analize. Treba još dodati da gospodin Despić objašnjava kako to promotor i iluzionist Pavlović izvodi sva ona čudesa, i za ne povjerovati kako je stvar prosta. Sve ono što ja ne mogu razumjeti književnik Pavlović napravi tako što pripovjedača, koji je kraljevski ađutant, gurne u akciju, a ovaj kad već može spasi od pogibije kralja Aleksandra Obrenovića i kraljicu Dragu. Stvar prosta k'o pasulj. Ako to nije *poetička doktrina*, onda šta je!?

Navodim novi primjer upotrebe pojma poetika: „*Stoga stvaralački postupak svakim svojim elementom sugerise da ovaj romaneskni mauzolej zapravo proishodi iz jednog mističnog poetičkog natprincipa, odnosno da svojim oblikom priziva ključnu Hermesovu pouku...*“ (43) Riječ je o romanu gospodina Radoslava Petkovića „Savršeno sećanje na smrt“. Šta bi imao biti „*mistični poetički natprincip*“? Instrukcije za razumijevanje najprije potražimo kod gospodina Despića. On nam kaže da je „*struktura novog Petkovićevog romana zapravo savršeno elastična i prilagodljiva oblikujućem smislu.*“ (str. 39.) Zatim nas upućuje da tu *elastičnu* strukturu odlikuju sve „*tekovine (post)modernog romana* (ako dobro razumijem, i modernog i postmodernog), te da *otuda* potiče *prostorno-vremenska skokovitost.*“ (str. 39.) I još veli gospodin Despić da ta „*uočena prostorno-vremenska skokovitost jeste vid strukturnog, i kompozicionog fingiranja jedne spiritualne, netelesne egzistencije, da je posredi ovaploćenje vanvremenskog i natprostornog prisustva jedne filozofsko-religijske ideje, te da sam tekst ide u pravcu odgovarajućeg zapisa, odnosno da je sam tekst vid romaneskne grafije ostvarenog mističnog iskustva*“, pa dodaje, „*ovo začudno dejstvo ka kojem roman teži još ubedljivije biva istaknuto spoznajom strukture teksta kao zbornika jedne nad-knjige, svete i magijske istovremeno, u kojoj se prožimaju aluzije na Platonove dijaloge, starozavetne i novozavetne tekstove, ali i apokrifne spise, knjige u kojoj se prožimaju fikcija, istorijski zapisi i onirička svedočenja*“.

Jasno je, sve ovo nikako ne bi moglo biti bez „*mističnog poetičkog natprincipa*“. Ovakva stvar, pa sa običnim poetičkim principima. Ako je *nad-knjiga* *onda* i *natprincip*, a Puškin, Gete, Gogolj i slični pisci koji su pisali knjige, njima princip. Pravedno da pravednije ne može.

Eto vam ga na, „*natprincip*“, pa još i „*mističan*“. Sada bi ja još i dokazivao da se struktura romana ne može prilagođavati nikakvom „*oblikujućem smislu*“ (prvi put čujem da postoji *oblikujućim smisao*) kojemu se prilagođavaju strukture romana, biće da je to nekakav *nadsmisao*), ali sa *mističnim natprincipom* sve može. Romaneska struktura i kompozicija (zašto ne *nadstruktura* i *nadkompozicija*) mogu postojati samo da bi „*fingirale spiritualnu i netelesnu egzistenciju*“ i to u „*vidu prostorno-vremenske skokovitost*“, a baš roman (ne autor) može težiti tom *dejavtu*. Oprostite što psujem, ali, ili nas neko zajebava, ili je ovaj Petković nekakav negromant.

Dobro, jasno je da sve može biti po „*magičnom poetičkom natprincipu*“, ali čovjek bi zauvijek ostao bezjak ako ne bi i sam pokušao dokučiti šta li to ima biti *magični poetički natprincip*. Ako sam dobro razumio (u što nikako nisam siguran) gospodin Despić želi reći da je osnovna komponenta strukture ovog romana *prostorno-vremenska skokovitost*. To bi bilo jasno. Gospodin Despić ne nalazi za shodno da čitaocu svoje kritike objasni o kakvoj je to *prostorno-vremenskoj skokovitosti* riječ. Čitalac može naslutiti da su u romanu iznevjerena načela jedinstva vremena i jedinstva prostora, pri čemu se vrijeme ne razlaže samo na realno (fizičko vrijeme u romanesknom hronotopu) i psihološko, nego autor mijenjajući pripovjednu situaciju kreira novo historijsko vrijeme uz to mijenjajući i prostorni okvir. Da li je zato potreban *magični poetički natprincip*? Naravno da nije. Postupak je jasan i može ga se objasniti bez ikakve magije i ezoterije, kao što i neki pisac bez ikakve magije i ezoterije može takvim postupkom sklopiti konstrukciju svoga romana. Znači li to onda da *magični poetički natprincip* ne postoji? Bogme znači. Ne postoji. Jedina vam je nada (a i meni zajedno s vama) da ja nisam nešto dobro razumio.

Tu ćemo se zaustaviti. Ne navodim više primjera. Kada bi ih sve pobrojao bilo bi teksta za studiju u trotomnom izdanju, sve sa po cirka pet stotina strana. A kakva korist od toga? Već je i ovoliko dovoljno da bude jasno kako gospodin Đorđe Despić pojam *poetika* koristi proizvoljno i pogrešno.

## Dramatizirani i onostrani pripovjedač

Nemoguće je ne primijetiti da je gospodin Despić zaslužan za otkrivanje nekih novih literarnih pojava, pa shodno tome on je i tvorac novih književno-znanstvenih termina. Tako je svojim otkrićima novih tipova pripovjedača svekoliku zemaljsku nauku o književnosti zadužio za vijekove vjekova, i zaslužio da mu se ime objavljuje u priručnicima za studij književnosti. Takvo revolucionarno otkriće zaslužuje da se s njim detaljnije upoznamo.

Prvi novi tip pripovjedača kojeg je otkrio književni kritičar gospodin Đorđe Despić jeste „*dramatizirani pripovjedač*“. O njemu gospodin Despić kaže: „*Ovde prvenstveno imamo na umu opredelenje za dramatizovanog pripovedača kao za onaj izvor narativnog glasa koji svojom aktivnom i povlašćenom pozicijom treba što objektivnije da svedoči o vremenu i događajima u kojima je učestvoovao*“. (str. 28.) Uzgred napominjem da se za ovaj tip pripovjedača *opredijelio* književnik David Albahari, u romanu „*Pijavice*“. Dakle, sve je jasno. „*Dramatizovani pripovjedač je izvor narativnog glasa koji svojom aktivnom i povlašćenom pozicijom treba što objektivnije da svedoči o vremenu i događajima u kojima je učestvoovao*“.

Ovo revolucionarno otkriće zauvijek će promijeniti prirodu književnosti. Književnik David Albahari uspio je u nečemu nevjerovatnom. Ništa se u cjelokupnoj povijesti književnosti ne može sa ovim usporediti. Takvom otkriću mora se posvetiti koji redak, iako bi priličilo mnogo više, ali to što je ovako malo neka bude meni na sramotu.

Šta je pripovjedač, to svi znamo. Svi znamo i da je dramatizacija postupka prerađivanja, preobrazbe epskih književnih djela u dramsku formu, pri čemu se karakteristično izražajno sredstvo epike, dakle pripovijedanje, transponuje u dijaloge i monologe. Ali sam siguran kako ste i vi prvi put čuli da se pripovjedač može pretvoriti u dramu. A eto, baš za to se *opredijelio* književnik David Albahari. I još se ispostavilo, zahvaljujući akribičnoj kritičarskoj trudbi gospo-



## SERBICA

dina Despića, da je pripovjedač, nakon što je pretvoren u dramu, dospio u „*aktivnu i povlašćenu poziciju*“, pa bi trebalo, kada je već tako, „*da što objektivnije svjedoči o vremenu i događajima u kojima je sudjelovao*“. Nažalost, gospodin Despić više ništa nije rekao o pripovjedaču pretvorenom u dramu. Ponešto ipak saznajemo o posljedicama: „*Kao da problemski centar romana neprestano izmiče: kao da se struktura i smisao Pijavica svojom pokretljivošću i preobrazivošću opiru preciznom definisanju, i takav utisak ne predstavlja tek jedan hir proizvoljnosti, već niče upravo iz motivsko-tematškog jezgra same fikcije.*“ (str. 28.) O tome će biti riječi kasnije, sada je red da se upoznamo sa još jednim novim tipom pripovjedača.

Drugi novi tip pripovjedača je „*onostrani pripovjedač*“. Evo šta gospodin Despić kaže o njemu: „*Bivstvujući (ponovo!) u okruženju onoga praishodišta i prvobitnih elemenata, datih u metaforičkom obliku ali u primarnom smislu, onostrani pripovjedač prerasta u ontološku energiju božanskog, objavljujući time figurativno rađanje nove Stvarnosti, novog Vremena.*“ (str. 50.) Takav pripovjedač pripovijeda u priči *Glosolalija* iz istoimene zbirke izabranih i novih priča Save Damjanova. Odmah pada uoči da je *onostrani pripovjedač* nestalan i nestabilan. Tek što se pojavio kad evo ga gdje je *prerastao u ontološku energiju božanskog*. Nažalost, gospodin Despić nam nije predstavio kakav je to bio *onostrani pripovjedač* prije nego je *prerastao*. Jasno je da je *prerastao* kako bi „*objavio figurativno rađanje nove Stvarnosti, novog Vremena*“, to nije sporno. Ali kakav je prije bio, i da li je nešto objavljivao? Ponešto možemo naslutiti iz slijedećeg podatka: „*imaginarnom igrom uvodeći eshatološku perspektivu i prenatalno iskustvo, Damjanov stvara mistični doživljaj čovekovog iskonskog i izvornog konteksta.*“ (str. 50) Dobro, vi kažete da se ovdje govori samo o tome šta radi autor priče Sava Damjanov. Ali, molim vas, nemojte suditi nepromišljeno, morao je i autor nešto uraditi da bi se pojavio *onostrani pripovjedač*. Kada su se stvari tako fino složile, „*uvedena je eshatološka perspektiva i prenatalno iskustvo, stvoreno mistični doživljaj čovekovog iskonskog i izvornog konteksta*“, on se morao pojaviti. Na našu žalost i nesreću, odmah je *prerastao*. Čujem da protestujete, još uvijek se ne zna kakav je bio i je li nešto objavljivao prije nego je *prerastao*. Dobro, možda se nađe još neki podatak o priči. Evo ga: „*No, pravi, jasni smisao ove možda i najbolje priče u knjizi ostaje zatamnjenouskraćen.*“ (str. 50.) To je sve, više podataka o ovoj priči nema. Potpuno je razumljivo da je *pravi, jasni smisao* priče *ostao uskraćen*. To je moralo tako biti zato što je „*onostrani pripovjedač prerastao u ontološku energiju božanskog*“. Priča nije besmislena, naprotiv, ona je sjajna, *možda i najlepša u knjizi*, smisao je *ostao uskraćen*. Uskratiti smisao, eto to je funkcija *onostranog pripovjedača*, Zamislite kakvu je književnost svijet mogao imati samo da su Bokačo, Po, Mopasan i slični pisci znali za *onostranog pripovjedača*. Koliko se sjajnih priča sa *uskraćenim smislom* moglo napisati. Samo da su znali.

Opet vi negodujete, ali kakav je bio *onostrani pripovjedač* prije nego je prerasta. Pa čujte, možda je osobina *onostranog pripovjedača* upravo da *preraste* čim se pojavi. U tom slučaju i nije bitno kakav je prije *prerastanja*, bitno je samo da *preraste* u nešto, u *ontološku energiju božanskog*, ili nešto drugu, možda „*destruirajuću antimateriju crne rupe*“, nije važno, bitno je da *prerasta*, jer to je njegova osobina i njegova literarna funkcija. Još je važno da *prerasta objavljujući* nešto, može *figurativno rađanje novog Stvarnosti*, može i „*figurativno razgrađivanje antigravitacione entropije*“, valja samo paziti da *smisao* ostane *uskraćen*. Jer bez *uskraćenog smisla* nema ni *onostranog pripovjedača*. I to je sve. Da ima nečega sem toga gospodin Despić bi to sigurno napisao.

Eto takav je napredak savremene književnosti i savremene nauke o književnosti. Zalud ste vi, Borise Aleksandroviču, pisali vaše studije o tački gledišta u književnom djelu, zalud ste vi, Mihaile Mihailoviču, ispisali hiljade stranica o romanu, zalud ste vi, Fjodore Mihailoviču, napisali sve one romane, a vi, Antone Pavloviču, sve one priče. Sve je to slabo. Ništa. Evolucija književnosti vas je ostavila u mraku i kaljuži vašeg doba. To znaju savremeni književnici i teoretičari. Oni vas bacaju sa platforme našeg svemirskog broda. Mi imamo pravu književnost, i pravu nauku o književnosti. Književnost koja se piše po mjeri savremenog čovjeka i nauku o toj književnosti koja je izučava po mjeri savremenog čovjeka.



## Kabala i efekt romanesknog vrtloženja

Vratimo se sada *Pijavicama* Davida Albaharija. Već smo vidjeli kako je taj književnik pripovjedača pretvorio u dramu. Da vidimo sada šta su posljedice toga.

Gospodin Despić piše: „Kao da problemski centar romana neprestano izmiče: kao da se struktura i smisao *Pijavica* svojom pokretljivošću i preobrazivošću opiru preciznom definisanju, i takav utisak ne predstavlja tek jedan hir proizvoljnosti, već niče upravo iz motivsko-tematskog jezgra same fikcije.“ (str. 28.) Ja nažalost moram zanemariti ovo kao da, jer ako nije tako kako je zapisano, koja je onda svrha takve kritike. Istina, problem za kritičara može biti i to što se sve opire preciznom definisanju, jer kako da on o nečemu sudi ako to prethodno ne može definisati. A u ovom slučaju „pokretljivost i preobrazivost strukture i smisla“ romana „niče iz motivsko-tematskog jezgra fikcije“. I šta da kritičar radi s tim? Na motivsko-tematsko jezgro fikcije ne smije ni pomišljati, jer kakvo li je tek ono kada su struktura i smisao ovakvi. Čemu da se domišlja? Kako da o tome sudi? Zamislite tako kritičara kako čita roman, pa se slučajno dogodi da ga ne pročita odjednom, nego ga neka nužda prekine. Recimo da je predavač na univerzitetu, pa mora vježbati sa studentima. Pa kada se vrati da nastavi čitanje, a ono se „struktura i smisao pokrenuli i preobrazili“. I šta sada da on radi? Evo na primjer ja tu ne bi mogao ništa. Sigurno ni vi ne biste. A gospodi Despić se sa takvom stvari hrabro hvata u koštac.

Evo s čime se on dalje suočava: „Roman zapravo počinje kao stvarnosna proza, uz uočljivu težnju glavnog junaka da uspostavi neki vid novog, dubljeg, istinskijeg tumačenja stvarnosti. No, ova potreba za davanjem smisla i značenja činovima i pojavama, postepeno će, gotovo neosetno prerasti u volšebno ostvarenje interpretirajuće svesti, odnosno u fingiranje procesa „stvaranja“ svoje empirije, u jednu vrstu oživljavajuće fikcionalizacije realnosti.“ (str. 28.) Odmah uočavamo da se gospodin Despić pored svih nevolja još mora nositi i sa glupim glavnim junakom. Eto vidite i sami kako se glupo ponaša taj glavni junak, on teži davanju smisla i značenja činovima i pojavama, a budala ni ne sluti da su struktura i smisao ovog romana pokretljivi i preobrazivi. I normalno, zbog te budale od glavnog junaka sve prerasta u oživljavajući fikcionalizaciju realnosti. Običan čovjek tu bi odustao. Oni sa manjim srcem u grudima čak bi se i uplašili kada bi se realnost pred njima počela fikcionalizirati i oživljavati. Ali gospodin Despić ne odustaje tako lako.

On nastavlja, najprije konstatujući: „Interpretirajuća percepcija sveta dramatiзованog pripovjedača postaje proces ovaploćenja stvarnosti u tekst.“ (str. 29.) Sigurno vam jeza mili niz kičmu dok uviđate sa kakvim mirom gospodin Despić ovo govori. Ko bi drugi tako mirno, hladnokrvno, stoički mogao promatrati kako se na njegove oči „stvarnost ovaploćuje u tekst“? A on, kao da je to vidio sto hiljada puta, sve onako flegmatično nastavlja: „No, s ovim nivoom konstituisanja Albaharijevog romanesknog tkiva direktno korespondira kabalističko verovanje o oživljavanju nežive materije, odnosno o tehnici stvaranja golema, oživljenog teksta koji sam oblikuje svoju strukturu i smisao. Ovaj efekat romanskog vrtloženja, odnosno naprednog odvijanja romaneskne fikcije kako na planu oblikovanja same književne stvarnosti, tako i kroz funkcionisanje samog teksta kao samosvesnog, živog entiteta, uzrokovano je zapravo mističnim dejstvom pronađenog kabalističkog rukopisa „Bunar“, koji ima svojstvo „prelivanja“ u druge tekstualne forme, u kojima traga za uspostavljanjem svoje konačne strukture i smisla.“ (str. 29.) Sjajno. Sada i ja počinjem shvatati. Zapravo je neko, možda onaj glavni junak, pronašao nekakav kabalistički rukopis, pa se taj rukopis prelio u roman. To što su se onda struktura i smisao romana počeli pokretati i preobražavati znači da kabalistički rukopis nije uspio uspostaviti svoju konačnu strukturu i smisao za kojim je tragao u ovoj tekstualnoj formi. Zbog toga se roman počeo vrtložiti. Sva sreća pa se gospodin Despić nije uplašio golema pred sobom, inače nikada ne bismo saznali kakve su osobine oživljenog teksta koji sam oblikuje svoju strukturu i smisao.

Ali ne prekidajmo, da vidimo koja je to suštinska odlika Albaharijevog romana. „Ukoliko dakle, rukopis „Bunara“ određuje junakovo oblikovanje književne stvarnosti, kao što nam to sam dramatiзованi pripovjedač evocira, onda se krug smisla, značenja i nauma nikada ne zatvara, a spiralno vrtloženje, ono kojem celovitost i dorečenost strukture neprestano izmiče, postaje suštinska odlika ovog romanes-



## SERBICA

knog ostvarenja.“ (str. 30.) Jasno, zbog *pokretljivosti i preobrazivosti strukture i smisla* gospodin Despić ne može biti siguran koja je to suštinska odlika Albaharijevog romana. Ali on pretpostavlja da bi to moglo biti *spiralno vrtloženje*, ipak samo „*ukoliko rukopis „Bunara“ određuje junakovo oblikovanje književne stvarnosti.*“ Ja se slažem s tim. Ukoliko rukopis „Bunara“ ne određuje *junakovo oblikovanje književne stvarnosti, spiralno vrtloženje* ni u kojem slučaju ne može biti suštinska odlika Albaharijevog romana. Ukoliko bi nešto drugo određivalo *junakovo oblikovanje književne stvarnosti, spiralno vrtloženje* nikada ne bi moglo postati suštinskom odlikom, jer to što se *krug smisla, značenja i nauma nikada ne zatvara* zapravo se i ne bi ticalo *glavnog junaka*. On bi možda zatvorio svoj krug, i to zatvaranje ne bi imalo nikakve veze sa *nezatvorenim krugom u spiralnom vrtlogu*. Vi, ako se usudite pročitati ovog *golema*, možda procijenite drugačije. Još valja dodati i da se *dramatizovani pripovjedač* pokazuje kao nepouzdan, jer mi možemo tek staviti pod *ukoliko* to što on *evocira*.

I kada sve ovako profesorski protumači, baš kako to rade pravi znanstvenici, gospodin Despić se zapita: *Kako, najposle, čitati Pijavice?* (str. 32.) Na to pitanje ipak ne odgovori. Umjesto odgovora redaju se pitanja. Sve to neka vas ne čudi. Može biti da se onaj *kabalistički rukopis „Bunar“* prelio i u njegov tekst, pa se i književna kritika počela *spiralno vrtložiti*.

### Tekstovi koji halucinantno i alogično funkcionišu

Gospodin Đorđe Despić je pravi heroj-kritičar. Osim onog *golema*, hvata se on u koštac i sa drugim tekstovima koji neobično funkcionišu.

Na primjer: „*Autor u priči prepliće nivo fikcije s nivoom teorijske koncepcije nadrealizma, pripovedački i jezički savršeno stvarajući utisak fantazmagoričnog dejstva tematizovanog, ali i izmičućeg centra priče, pa bila to aromatično-opijajuća lula, ili pak erotična metaforičnost i grotesknost. Tako tekst halucinantno funkcioniše kroz stilsku i jezičku ravan u eksplicitnom „dosluhu“ sa književnom teorijom, čineći da se naslovna metafora na bar dva načina umetnički i semantički ovaploti u neuhvatljivoj i omamljujućoj čaroliji priče.*“ (str. 26.) Na *izmičući centar priče* već smo navikli. Ništa neobično. I na *preplitanje nivoa fikcije s nekim drugim nivo* smo navikli. I to, ništa neobično. Novo je *halucinantno funkcionisanje* i to kroz *stilsku i jezičku ravan*, pa još u *eksplicitnom „dosluhu“* sa *književnom teorijom*. Vidite kako je teško biti književni kritičar. Kako tumačiti tekst koji *halucinira*? Može li to? Očito ne može, jer gospodin Despić o priči ništa više nije rekao, sem da je „*možda i najbolja u Malom erotskom rečniku*, te da *autor kroz paradoksalno iskustvo pripovedača predstavlja iracionalno i začudno ljubavno i erotsko načelo.*“ (str. 25.) Ko bi od ljudi mogao i reći više o tekstu koji *halucinantno funkcioniše*.

Ima i drugačijih tekstova: „*Nastaoljajući svoje stvaralaštvo linijom fantastičkog diskursa, negujući efekat začudnosti i alogično funkcionisanje teksta i insistirajući na njima, Aćin je uspeo da posredstvom modela strukturno-formalnog paradoksa, kao i metaforičkim i figuralnim poigravanjem, pripovedački osveži i inventivno produbi literarnost savremene srpske proze.*“ (str. 22.) Evo teksta koji *alogično funkcioniše*. Gospodin Despić na to nas upozori u zaključku. Ali mudri čitaoci njegove kritike to su mogli zaključiti i prije. Najprije saznajemo da se knjiga (*Ko hoće da voli, mora da umre*; Jovica Aćin) može čitati i kao knjiga priča i kao roman, i to, kako se gospodinu Despiću čini, potpuno ravnopravno. Potom saznajemo da je koncepcija knjige *blizanačka*. To znači da priče u knjizi vode dvostruki život, a da to i ne znaju. Potom saznajemo da „*rasparčana celina kontinuiranom recepcijom smisla kao vezivnim tkivom, biva integrisana u celinu.*“ Svakako, da bi se *celina integrisala* u *celinu* tekst mora *alogično funkcionirati*. Potom saznajemo kako autor uspijeva da *figira metamorfozu književnog teksta, tj. fikcije, u sam život, odnosno književnu stvarnost*. Ne moramo se truditi da shvati šta je autor uspio, dovoljno je znati da mu tekst *alogično funkcionira*. Naposljetku saznajemo kako junak prestaje da bude književni lik i postaje simbol (o tome nešto više poslije). Poslije svega ovoga potpuno je jasno zašto se u zaključku kaže da tekst *alogično funkcioniše*. Kada bi tekst logično funkcionirao, niti bi junak prestao biti književni



lik, niti bi se cjelina integrisala u cjelinu, niti bi se knjiga mogla čitati kako nam se hoće. Ali vidite kakvih sve neobičnih tekstova ima.

## Kako je junak postao simbol

Osim neobičnih tekstova, ima i neobičnih junaka. Na primjer Ruža. Ona je *prestala da bude književni lik i postala simbol*. Kakav simbol? Postala je „*prava mera za spoznavu suštine i održivosti našeg sveta: postala je simbol ljubavi i žrtve, i one kohezije supstance koja jedino može spojiti razbijeni intergritet sveta i ideju simbola*“. Kako je to plemenito, kako je to moralno, veličanstveno, epski, Ruža je zaslužila da je historija pamti. Teško da će se u ljudskoj historiji naći nešto što bi se moglo sa ovim anđeoskim činom usporedi. Tek takvog nečega u historiji književnosti ne treba tražiti. Pa ipak, možete me sada slobodno osuditi, moram reći da je Ruža nekako pomalo hirovita. Nije morala baš tako radikalno da postupa. Razmislite šta bi bilo da su svi književni likova radili tako. Da je Marja Timofejevna usred druge knjige *zloduha* prestala biti književni lik i postala simbol. Ili da se Gregor Samsa jednog dana pretvorio u simbol. Mislim, razumijem ja Ružu. Ali ne razumijem gospodina Despića.

## Nedosljednost i neargumentovanost

Čak i kada napiše nešto što je smisljeno i razumljivo, gospodin Despić se ne trudi to argumentovati. Tako kaže: „*Petkovićev inventivni postupak potpuno se uklapa u avangardno destruisanje tradicionalnog definisanja romana, i to po brojnim parametrima: od strukture i kompozicije, preko oblikovanja teme i figuriranja glavnih junaka, do fenomena teksta i procesa konstituisanja smisla*.“ (str. 38.) Ova tvrdnja je jasno izrečena i potpuno je razumljiva. Ali gospodin Despić se ne trudi da je dokaže. Nigdje u nastavku teksta on ne pokazuje na koji način Petkovićev roman negira sve ono što bi bila romaneskna tradicija.

Također je nedosljedan u izricanju sudova: „*Ma koliko istoriografski diskurs bio u današnje vreme smatran gotovo ravni fikciji, jer je proizvod ljudske konstrukcije, rman ipak mora imati odgovarajuću sižejnu i narativnu strukturu, motivacijski mehanizam i izvesno dublje ocrtavanje bar glavnog junaka. Mi ovdje, međutim, ne možemo više govoriti o nekoj sižejnoj liniji kao elementu romaneskne literarnosti, budući da se zbivanja odigravaju burlesknom brzinom i uz zaprepašujuću stepen denotativnog značenja*.“ (str. 47.) Ovo gospodin Despić kaže za roman Vladislava Bajca „*Bekstvo od biogradije*“. Sve je rečeno jasno, razumljivo i ja se u potpunosti slažem s njim. Ali moram primijetiti izvjesnu nedosljednost u donošenju sudova: zašto mogu golemi, mauzoleji, spirale, a ovo ne može. Zašto bi kabalistički rukopis mogao biti roman, a historiografski tekst ne bi? Čitajući kritike gospodina Despića nisam uočio nikakav razlog.

## Zaključak

Književna kritika gospodina Đorđa Despića je besmislena. Besmislena je iz dva razloga: prvi je je taj što je nesvršishodna, a drugi što je lažno znanstvena.

Nesvršishodna je zbog toga što čitalac iz nje ne dobiva nikakve informacije o kritikovanom djelu. Nesvršishodna je i zbog toga što ne ispunjava osnovni zadatak svake književne kritike – tumačenje i donošenje kritičkog suda.

Lažno je znanstvena zato što se u njoj književno-znanstveni termini proizvoljno upotrebljavaju, tvrdnje se ne nastoji argumentovati, a donošenje sudova je nedosljedno. Zbog toga je ova kritika nerazumljiva.

## Maja Abadžija: Progon interpretacije

(Dragana Vukićević. *Anarhija teksta*. Službeni glasnik, Beograd, 2011.)

Historija književnosti nas uči da koncem književnog 'stoljeća', u vrijeme nužne smjene književnih epoha, na raskršću divergentnih tokova literature uvijek na važnosti dobija pojava koju bismo mogli označiti kao 'kritiku kritike'. Književna sfera u kojoj je kritika utihnula pokazuje ozbiljne simptome bolećivosti, a sama kritika sustala je i iscrpljena, njena fiksacija za određene književne topose sprečava je da krene naprijed. Iznenađujuće zvuči da i pored naslijeđa antitradicionalizma koje baštini još od avangarde, savremena kritika opsesivno zadržava tradiciju, sada želeći da zrelo promišlja njene temelje, da je dekonstruira, reevaluira, prečitava... Međutim, ova generalna usmjerenost se rasipa u kaleidoskopu 'perspektiva' i 'rakursa' najrazličitijih književnokritičkih pristupa, pri čemu istinske književne vrijednosti – ne nužno one tradicionalne! – blijede pred autoritetom aspekta. Aspektualno čitanje, kako bismo mogli eufemistički nazvati babilonsku situaciju savremene kritike, prilazi djelima na parcijalan način, orijentirajući se pri čitanju uvijek na različite elemente teksta, što nužno onaj primarni, estetski kvalitet čini tek jednim od mogućih 'interpretativnih slojeva'. Ovakav status estetskog stvara utisak koji je sve teže ignorirati, a koji ova knjiga i njoj slične nameću u svom kolopletu teorija, u nepristupačnosti pristupa, u vrtlogu manipulativne terminologije, u neuhvatljivosti tumačenja – a to nije tek zamor i učmalost. Sve ukazuje na jedan mnogo dublji problem, a to je marginaliziranost interpretacije, njen progon iz bastiona kritike, čak svojevrsan stid pred pitanjem pravog značenja (ili pravih značenja) djela kao cjeline.

U takvom kontekstu knjiga eseja „Anarhija teksta“ jeste itekako reprezentativan dokument u epohi koja više cijeni informativnost i eksploataciju teorije od inovativnosti i pronikljivosti koje bi svako novo čitanje moralo imati. Njena okrenutost tradiciji, koja je posebno naglašena u južnoslavenskim književnostima, dodatno je pojašnjena podnaslovom 'Ogledi iz srpske književnosti 19. veka', što ovu knjigu posvećuje, prije svega, srpskim realistima, odnosno, aspektualnom prečitavanju odabranih djela i opusa. U uvodnom dijelu koji govori o 'realizmu i privatnosti', autorica, uprkos svim svojim terminološkim i konceptualnim kompetencijama koje je mogu svrstati u legiju poststrukturalizma, bira da srpsku devetnaestovjekovnu književnost bezrezervo 'krsti' kao realističku. I kod nje u tom pogledu nema oklijevanja, ona odmah počinje pojašnjavati neke ključne elemente realističke poetike, bez opravdanog zazora koji svaki historičar književnosti pokazuje kada primjenjuje znanje o evropskoj periodizaciji na južnoslavenske prostore. Paradoksalno je da sa ovakvim stavom, autorica koncipira svoju knjigu kao potragu za 'anarhičnim elementima' teksta. Čini se da je semantika ove riječi rastegnuta da u sebe primi sve namjere autorice, jer sama knjiga ne daje jasan odgovor na pitanje šta su ti 'anarhični elementi', kako ih možemo identificirati, javljaju li se u svim književnostima, ili samo u realizmu, ili samo pak u srpskom realizmu? Jesu li to neke visoko reaktivne čestice srpskog realizma ili neki radikali u hemijskim reakcijama stvaranja? Odgovori bi mogli 'definirani' u sažetku sa zadnje korice knjige: 'kontrola teksta u vidu autocenzure', ili 'privatnost', za autoricu nezamisliva u korpusu realističke književnosti, odnosno 'erotski kriptogram', ili 'mitski sloj priče'<sup>1</sup>. Međutim, pitanje je da li su ova svojstva teksta zapravo 'anarhična' ili su zapravo integralni dio tekstualnog ustrojstva? Primjerice, 'mitski sloj priče' sugerira, lingvistički rečeno, dubinsku strukturu priče, nužnu potku tekstualnog nesvjesnog, a ne svjesno služenje mitskim obrascima, na koje autorica referira (esej „Katabaza i mitski slojevi priče: 'Večnost' Janka Veselinovića“). Također, 'kontrola



teksta u vidu autocenzure, koju autorica vidi kao 'erotski kriptogram' je samo tek jedan od unutrašnjih mehanizama teksta pisanog u sredini kakva je Srbija 19. vijeka, teško da je to neko skriveno blago koje samo čeka da bude pronađeno i raskrinkano. Shvatanje književnosti kao 'kriptograma' djeluje pomalo anahrono, ako ne i pretjerano, jer je onda moguće reći da je cjelokupna književnost – kriptogram, jer zahtijeva poznavanje određenih kodova za dešifriranje. 'Rezerviranje' ove odrednice za erotski diskurs, ili pak neki drugi, prilagođavanje je književnog teksta namjeri interpretatora. Tako valja čitati i sam naslov ove knjige, 'inspirisan studijom o Ljubomiru Nenadoviću i isprovociran njegovom tezom iz Pisama iz Nemačke', jer 'anarhični elementi' teksta mogu biti samo tematski, a prestaju to biti kada su funkcionalno osviješteni u njegovoj strukturi.

Prema glavnoj tematskoj preokupaciji eseja u ovoj knjizi, isti se mogu ugrubo podijeliti u one koji tretiraju estetske aspekte teksta, odnosno, neke elemente žanra, roda ili postupak koji se na određen način funkcionalizira u tekstu; te na one koji se bave vantekstualnim aspektima, poput onih koji istražuju 'mitsko', imagološki intoniranih koji istražuju stereotipe 'u glavama likova', te one koji propituju tzv. etnološki kod naspram književnog. Ovakva kritička pozicija autorice obavezuje je da se služi teorijskim konceptima i metodološkim alatima koji pripadaju drugim disciplinama radije nego književnoj znanosti. S druge strane, ponajbolje rezultate postiže upravo u onim analitičkim esejima koji su orijentirani na estetski aspekt djela, radije nego na etnološki ili imagološki.

Među tim esejima 'estetičke' orijentacije, svakako, možemo izdvojiti manje ili više uspješne, a neuvjerljivim analitičkim rezultatom ističe se esej pod nazivom „Duša je čekala Lazu K. Lazarevića“. Iako želi ispitati kritičku recepciju Lazarevićevog djela, on u fokus pažnje stavlja onaj u drugim esejima toliko zanemareni estetski kvalitet. Pojednostavljeno rečeno, esej je 'odbrana Lazarevićeva' od zlu radnih čitalaca kakav je Matoš, i prečutno odobravanje naklonjenog čitaoca kakav je Kostić, čine ovaj esej veoma neuvjerljivim. Kamen spoticanja su 'estetski pregnantni' (116) 'luftovi' u Lazarevićevom tekstu, kako ih naziva Kostić, odnosno iskakanje određenih rečenica iz cjeline teksta, što Matoš ocjenjuje kao stilski nedoraslo. Evo kako autorica komparira kritičke sudove Matoša i Kostića: „Kostićevo izdvajanje ekscentričnih rečenica koje se odvajaju od ostatka teksta, otkriva nekolike aspekte tumačenja: prvo stilističke – Kostić piše o 'primami kontrasta što će zanijeti svakog pravog umjetnika' (...) Kostić kao da anticipira budućeg čitaoca (Matoša) kome će ovakvi delovi 'smetati uživanju'. Tamo gde je Matoš video krah i stilsku inferiornost, Kostić je prepoznao realistički podsmeh i stilsku superiornost, 'realizam neumoljiv i neodoljiv'.“ (116) Veći broj navoda iz Kostićevog teksta nego iz Matoševog sam je po sebi indikativan, kao i upotreba glagola 'prepoznati' u slučaju naklonjenog, a 'vidjeti' u slučaju kritičnijeg čitaoca. Također, autorica Matošu pripisuje biografizam kao ozbiljnu kritičarsku manu („Stilsku neumešnost pisca Matoš pokušava da objasni nedovoljnim i neadekvatnim književnim obrazovanjem. Spočitavajući Lazareviću poznavanje evropskih pisaca (jer je za Matoša Evropa zapravo Francuska), on zanemaruje činjenicu da je Lazarević čitao i nemačke i ruske pisce.“ (117)), dok isti taj postupak u Kostićevoj kritici navodi posve neutralno („Druga argumentacija je vezana za autorsku katarzu – za pisanje kao čin oslobađanja od nerazrešivih napetosti i korene joj treba tražiti prvo u biografskoj kritici, a potom u psihoanalitičkoj ili njenim lakanovskim derivacijama.“ (116)) Obilje citata i maska objektivnosti djelimično prikrivaju pristrasnost, a zaključak, posve predvidivo, pokušava kroz stilsku figuru katahreze<sup>2</sup> 'pomiriti' dva suprotstavljena shvatanja. Autorica to argumentira ovako: „Međutim, priznanje „nemosti“ duše i kapitulacije realističkog diskursa pred onim što je neimenljivo, još uvek nije dovoljan razlog da se samom odricanju odriče stilska legitimnost.“ (117) Legitimisanje ovakve pojave u tekstu izvršeno je 'pronaskom' adekvatne stilske figure, čime autorica ne samo da obezvređuje Matoševo, a potvrđuje Kostićevo čitanje, nego i hrabro tvrdi da upotreba ove figure ima svjesno utemeljenje „u delovima pripovedaka koji korespondiraju sa 'kompleksnim spoznajama, složenim psihičkim stanjima“



## SERBICA

(120). Primjer je svakako izostao, njime i interpretacija, a naivna uvjerenost u namjeru pisca koja 'pravda' njegove stilske omaške omogućava da ovaj esej pravim primjerom one reintegracije u realistički kanon ponovnim, naizgled dubljim čitanjem.

Kritičarska praksa Vukićevićeve obuhvata estetičke elemente i u eseju „Između govora i priče: pripovjedanje Milovana Glišića“ koji se može označiti kao plodonosna stilistička analiza Glišićevih pripovjedaka: „Glišićeva pripovetka može poslužiti kao idealan obrazac unutar samog književnog jezika, nastalih prožimanjem realističkog stila sa: a) stilovima usmene književnosti, b) ranije pisane književnosti, v) i neknjiževnim stilovima (razgovornim, administrativnim, naučnim, publicističkim).“ Doduše, nije baš najjasnije šta autorica smatra 'realističkim stilom' – stil epohe, kako nas uči historija književnosti, nikada nije potpuno transponiran u djelu pojedinačnih pisaca – njena analiza različitih izvora kojima se koristi Glišić kao stilista bila bi potpunija kada bi nadišla puku katalogizaciju u korist interpretacije. Sličan utisak ostavlja i naratološki esej „U ritmu pripovjedanja Janka Ignjatovića“ koji u naslovu posve transparentno otkriva svoj glavni interes: proticanje pripovjednog vremena; modusi, varijacije i kombinacije ponovno su pronicljivo uočeni i pobrojani, ali također bez interpretativne potke koja bi ih uvezala sa sadržajem i značenjem samog teksta, osim u bljedim i generaliziranim opservacijama poput ove: „I elipsama i sažimanjima relativizuju se sudbine junaka u vremenu, razvejava motiv njihove prolaznosti, a tekstu daje prizvuk barokne orkestracije smrti.“ (89) Zajednička mana ovih eseja, uključujući i onaj o Lazareviću, jeste upravo to stavljanje naglasaka radije na generalizaciju nego na sintezu, što nije motivirano tek nedostatkom primjera, nego konceptualnim problemom raspršenosti fokusa na nekoliko djela ili paragrafa, bez osjećaja za cjelovitost literarnog djela. I kada stavlja fokus na estetsko, autorica ne uviđa interpretativni potencijal svojih teza ili ga namjerno izbjegava, birajući lakši put pobrojavanja i sortiranja koji ostavlja dojam 'naučnosti'.

Među esejima 'vanknjiževnog' pristupa ističe se „Slika o Drugom: stereotipi o Grcima i Cincarima u 19. veku“, koji je autoričin doprinos učmalom imagološkom pristupu, za koji i sama kaže da ima 'epistemološku povlašćenost'. Ukoliko na trenutak zanemarimo činjenicu da je ovaj pristup, uz feministički, toliko eksploatisan da je postao opšte mjesto čak i u studentskim seminarskim radovima, moramo uzeti u obzir da ova disciplina koja korijeni u studijama orijentalizama i začecima postkolonijalne kritike, zahtijeva i spremnost da se etički evaluira upotreba stereotipa u književnom tekstu. Od autorice u tom smislu nećemo dobiti ništa, i pored pitanja koje postavlja u uvodu: „Ako ustvrdimo da književni junaci nisu papirnati klonovi realnih ljudi, da li to znači da nas fikcija oslobađa odgovornosti i da time želimo da pobegnemo u formalizam ili se iznova zatvorimo u analize strukture ili jezika?“ (48) Ironično je što autorica čini upravo ovo drugo, i stoga je njeno 'upozorenje' tek prazna retorika, pošto se tekst očigledno od ove tačke kreće 'lakšim putem' pobrojavanja stereotipa i 'opozicijskih osa' kojima su modelirani likovi Grka i Cincara u srpskoj književnosti 19. vijeka, istovremeno prateći u stručnoj etnološkoj i historiografskoj literaturi bilješke o postojećim stereotipima tog vremena. Katalogizacija stereotipa ima prednost čak i pred pronalaženjem stereotipa kao stilogenih elemenata, gdje se jedino ističe autoričina interpretacija djela Stevana Sremca koji ih koristi kao „izvor umnoženih komičnih portreta nastalih kroz spajanje heterostereotipa o izgledu junaka (niski, zdepasti), heterostereotipa o osobinama (radni, škrti, štedljivi).“ (63) Stereotipi se tu posmatraju kao 'retorska zaliha' ili 'gotova rješenja' (63), dok je estetska evaluacija takvog postupka pisca izostala. Međutim, i pored nesumnjive pronicljivosti u prepoznavanju stereotipa i njihovih kombinacija i derivacija, utisak da je riječ o pukom nabranjanju ostaje, te, što je još važnije, nedostaje procjena nivoa estetske obrade istih: komičnost utemeljena na stereotipima, kakva je Sremčeva, često i sama postaje stereotipna.

Da estetika docentici Vukićević nije primarni cilj pokazuje i esej „Etnološki kod kao književni kod u pripovetkama Janka Veselinovića“ u kojem ona posve transparentno piše: „Izbor građe je uslovljen njenom reprezentativnošću, a ne estetskom podsticajnošću.“ (143) Nema



sumnje da je cilj njenog teksta posve legitiman, a to je da 'proveri (potvrdi ili ospori) interpretativni potencijal interdisciplinarnog pristupa' (143). Međutim, činjenica da autorica uzima reprezentativnu, a ne estetski relevantnu građu već govori o primjenjivosti etnoloških metoda na književnost – teško je povjerovati u to da je za interpretaciju istinski dobre književnosti dovoljno poznavati obrede i običaje i druge etničke značajke naroda. Štaviše, čitljivost književnog teksta ovom metodom kao da ukazuje upravo na suprotno – nedostatak kvaliteta istog. Također, u ovom tekstu teško da možemo govoriti o nekoj kompletnoj i sustavnoj interpretaciji, nego radije o iščitavanju etnološkog koda koji sam po sebi teško da može biti koristan za razumijevanje teksta. Svrstavanje književnih djela u ladice etniciteta i drugih identitarnih odrednica – hronična boljka savremene kritike, i ovim je tekstom potvrđena.

Još u uvodu smo rekli zbog čega shvatanje 'mitskog sloja priče' kao nečeg što valja raskrinkati ne stoji u slučaju svjesne obrade mitskog obrasca u priči Večnost Janka Veselinovića. Ovoj opsesivnoj potrazi za 'skrivenim blagom' teksta treba dodati i esej naziva „Erotski kriptogrami“, koji je možda i ponajbolji uradak u knjizi, međutim, ignorira činjenicu da je da je sama suština erotskog diskursa upravo njegova skrivenost, samozatajnost, suspregnutost, odnosno, da je upravo to stilogeni element, a ne tek ideologijski: „Međutim, kako je suština erotskog govora upravo u njegovoj zapravi, prividno dopušten (suštinski metaforičan, eliptičan) govor počeo je da otkriva i svoju destruktivnu (subverzivnu) snagu. U tretmanu erotskog realistička poetika se otkrivala kroz jednu dinamičku, ambivalentnu realciju, kroz otvoreno represivni i prikriveno emancipatorski odnos prema erotskom.“ Ironično je da autorica u tekstu koji slijedi ne uspijeva pronaći elemente erotskog koji su suštinski subverzivni prema patrijarhalnom poretku, nego tek one koji su subverzivni prema ustaljenim oblicima flertovanja i ljubavnog upoznavanja, uglavnom preuzetim iz narodne ljubavne lirike i folklornih modela ponašanja. Napominjanje ove činjenice kao da signalizira da je analiza mogla poći tim putem, no nije, pošla je lakšim putem evidentiranja mjesta 'prodora' erotskog i njegovog transformiranja u druge tipove diskursa što jeste zahvalan i poučan, ali ni u kojem slučaju zahtjevna ili inovativna 'misija'. Također, shvatanje književnosti kao 'kriptograma' zaziva neku vrstu dešifriranja koje teži dekonstrukciji, no zahvaljujući katalogizatorskom metodu ne uspijeva je dostići.

Ovih nekoliko primjera povezuje autorski stav koji realizam, kao što je već gore rečeno, shvata posve kanonski, kao nepromjenljivu kategoriju, uz podkategorije psihološki, folklorni i sl., kako ih definiraju svi oni tradicionalni književni historičari poput, primjerice, Derećića. Međutim, izražena težnja da se propituju elementi koji tekstove devetnaestovjekovne srpske književnosti distanciraju od realizma neproduktivna je na više nivoa. Ponajprije, ovaj metod čitanja ne prilazi tekstu kao samosvojnoj cjelini ni na mikroplanu (tekst je važan ukoliko sadrži element subverzivnosti, 'anarhičnosti'), ni na makroplanu (tekst je samo manje ili više 'čvrsta' karika u poetičkom nizu). Naposljetku, svi ovi tekstovi čija se pripadnost realizmu na ovaj način propituje aspektualnim strategijama čitanja ponovno su inkorporirani u realističku tradiciju, što je možda i najvažniji cilj ove knjige. Prevrednovanje tradicije u južnoslavenskim okvirima je uglavnom samo pomodna krinka za istinsko vraćanje njoj i njeno potvrđivanje kroz aktuelne književnoteorijske moduse čitanja. To potvrđuju i glavne teze u ovoj knjizi koje se mogu posmatrati i kao 'odbrana' određenih pisaca od zahtjevnih čitalaca kao što je Matoš (u slučaju Laze Lazarevića) ili od zluradog suda kritike, u slučaju Sremca, koji je u ovoj knjizi 'otkriven' kao subverzivan, kako prema književnoj tradiciji, tako i prema patrijarhalnom poretku. Slično je i sa pobrojanjem društvenih stereotipa transponiranih u književne koji se nikada, osim nominalno, ne propituju sa etičkog aspekta, ili se pak dešava obrnuta situacija: da se estetski aspekti djela minimiziraju zarad propitivanja njegove 'čitljivosti' nekim vanknjiževnim metodom (kao u slučaju ekstraktovanja etnološkog koda u pripovijetkama Janka Veselinovića). Vjerovatno najveća mana ove knjige jeste upravo zanemarivanje estetskih vrijednosti u korist nekih drugih, ali i zazor prema interpretaciji, njen

## SERBICA

---

progon pred aspektualnim pristupima koji olakšavaju 'novo čitanje', lišavajući ga potrebe da istinski bude novo i originalno. Naposljetku, prilagođavanje književne građe pristupu – iako bi trebalo biti obratno – odaje i krajnji (ideološki) cilj ponovnog ustoličenja tradicije bez obzira da li je ona toga vrijedna ili ne.

---

<sup>1</sup> Svi navodi su iz kratkog prikaza na poleđini knjige.

<sup>2</sup> Autorica navodi definiciju iz Rečnika književnih termina (1986, Beograd): „Katahreza (gr. κατάγρησις, , kriva upotreba, zloupotreba) – termin antičke retorike: 1. za 'metaforu od nužde, kad za neki pojam ne postoji ime pa se govornik pomaže upotrebom slikovitog (metaforička k.) ili prenesenog (metonimijska k.) izraza'. 2. upotreba neadekvatnih metafora čime se griješi protiv jedinstva slike.“

## Mirnes Sokolović: Megalopolis i nacija

(Slobodan Vladušić. *Crnjanski, Megalopolis. Službeni glasnik, Beograd, 2011.*)

### Uvod

Možda redovi koji slijede neće biti zanimljivi samo kao analiza jedne akademske studije. Možda će sljedeće provjeravanje sudova te studije dati doprinos u detekciji jednog metoda koji je zanimljiv prije svega po svojim (skrivenim) funkcijama u pristupu djelu Miloša Crnjanskog, u studiji jednog eminentnog docenta. To su funkcije koje imaju veze sa političkim dominantama nametnutim u izučavanju književnosti na našim fakultetima. To ćemo dokazati. U pitanju je metod koji bi mogao postati internacionalan na našem prostoru; nacional-naučnici bi možda trebali početi učiti jedni od drugih. Nesumnjivo, metod koji je Vladušić razvio predstavlja ono najbolje što je dala nacional-nauku u postjugoslovenskom okviru. Vladušić<sup>1</sup> uvjerljivo vlada brojnim teorijama: on poznaje teorije Badjua, Fukoa, Deride, Adorna, Liotara, Hajdegera, Ransijera, Todorova, Horkhajmera, Linde Hačion, Stivena Grinblata, i pročađa. To su okviri jedne dostojne akademske erudicije. On suvereno vlada kritikom poststrukturalističkih teorija, i on će tu kritiku upotrebljavati u svoju korist. To ćemo vidjeti. Studija koju ćemo analizirati predstavlja ustvari proširenu i izmijenjenu verziju njegove doktorske disertacije.

Svoju intenciju – koja na nekim mjestima i u studiji jasno eksplicirana – Vladušić je donekle naznačio već u svom opredjeljenju za moto knjige; on je odabrao citat Petera Sloterdajka u kojem stoji da će generacijama opstati jedino onaj narod koji je u stanju da u pogonu održi proces samoinspiracije. Prema tom motu, obeshrabreni narodi utapaju se u snažnije kulture, ili se rasipaju na lutajuće bande i poneku zaostalu grupu bez potomaka. Vladušić nesumnjivo želi da održi u pogonu proces samoinspiracije u svom narodu; on tako daje doprinos opstanku svoga naroda. On će kao docent u to ime skovati jedan metod koji nije lišen svake uvjerljivosti u pristupu najvažnijem piscu nacionalne književnosti. Ova studija je za 2011. dobila nagradu „Isidora Sekulić“ kao najbolje esejističko djelo. U obrazloženju žirija stoji da „provokativni rezultati Vladušićevog tumačenja Crnjanskog postavljaju nova pitanja i daju nove odgovore o značenju njegovog dela i predstavljaju važan izazov za buduća čitanja ovog velikog pisca i za savremeni pristup modernoj srpskoj književnosti i književnoj kritici našeg vremena.“<sup>2</sup> Naš zadatak je provjeriti usaglašenost i koherentnost tog metoda s tako velikim pretenzijama, ali i egzaktnost i utemeljenost nekih sudova koje donosi Vladušićeva studija o Crnjanskijevim djelima.

### 1. Megalopolis i nacionalna elita

Vladušić na samom početku svoje studije istupa sa zalaganjem za autonomiju univerziteta: on na univerzitetu želi misliti slobodno izvan granica kojim je mišljenje sputano u javnom prostoru. Univerzitet bi, prema Vladušiću, trebao biti mjesto za nemoguće mišljenje. (7) Humanističke discipline tu nemaju zadatak samo da „sklope sliku sveta, već i da ustanove pre nego što proizvedu široku intelektualnu bazu koja će tu sliku uzimati u obzir, pre nego slepo verovati u nju – tako se stvara nacionalna elita, na razmeđu nacionalnog i univerzalnog.“ (8) Potonja rečenica je nesumnjivo malo akademski neartikulisana: čini se da Vladušić želi reći da valja proizvesti sliku svijeta i intelektualnu bazu (sic!) koja će tu sliku uzimati u obzir. On nam tako daje recept za stvaranje nacionalne elite.

## SERBICA

Međutim, sistem je tako ustrojen da ukida mogućnost za novo „svim disciplinama koje stvaraju znanje uz pomoć koga nacionalne zajednice mogu simbolički da trguju sa ostalim zajednicama i tako opstanu“, misli Vladušić (8). Jedino discipline koje proizvode znanje što se u formi profita može prelići na nominalno transnacionalne korporativne račune – imaju mogućnost za stvaranje novog. Postmoderni stanje traži od univerziteta da obrazuje kompetencije, ne više ideale. (8) Ljudi su svedeni na funkcije, i u demokratiji odlučuju o onome što te funkcije treba regulisati (9). Prigodom takvog poimanja Vladušić evocira Badjua, i to nije čudno, nimalo, jer cijelo vrijeme koristi tu najnoviju marksističku kritiku zapadnoevropskog kapitalističkog društva. Vladušić će se, prema Badjuu, založiti i za nauku, koja je „inherentno slobodna, apsolutno superiornija i od tehnologije, ne čak i onda kad je tehnologija profitabilna, nego posebno tada.“ (10)

Vladušić pokušava razmišljati izvan važećeg diskursa. On s pravom misli da postoji znanje koje je bilo prije diskursa, znanje koje je dočekalo diskurs. On misli da je pozicioniran na granici diskursa, u prostoru koji je diskurs podvlastio, ali koji mu još uvijek ne pripada. Vladušić zato ne želi širiti istinu diskursa kome ne pripada, zato što mu ne pripada, iako ga prihvata, jer je taj diskurs podvlastio i njegov prostor, i zato će on pokušati vidjeti taj svijet izvan zavjese od riječi diskursa. Morali bismo se osloboditi iluzije o decentriranosti diskursa, kaže Vladušić (14). Kako će to on sprovesti? To ćemo tek vidjeti.

Koji to diskurs Vladušić gleda kao zavjesu? To je tzv. urbani diskurs koji obezbjeđuje ideološke pretpostavke za nesmetani dotok populacije iz svjetske provincije u u Megalopolis: „mrežu velikih gradova civilizacije Zapada“. Megalopolis je prostor „koji zasniva jedan poseban tip identiteta koji ne može biti poistovećen sa nacionalnim identitetom, kao i jedan poseban tip urbane svijesti koji određuje odnos između ljudi i prema ljudima... Ta urbana svest je istovremeno i oznaka jednog (negativnog) odnosa prema tradicionalnom sklopu humanističkih vrednosti čija je žiža, kao što ćemo videti, nekada bio grad.“ (23)

Urbani diskurs stigmatizuje nacionalni identitet, dok istovremeno učestvuje u konstruisanju hiperkolektiva kao što je to, recimo, koncept mnoštva. Elemente urbanog diskursa, piše Vladušić, pronalazimo u različitim teorijskim praksama: imagologiji i studijama nacionalizma, postkolonijalnoj kritici, u studijama kulture, novom istoricizmu. (24) Svi termini kojim bi se kritikovao Megalopolis u okvirima urbanog diskursa već su kompromitovani, a na snazi su eufemizmi koji nemaju nikakve veze sa realnošću (24). Preko svih simptoma i znakova Megalopolisa urbani diskurs spušta zavjesu od riječi.

Hibridni identitet, piše Vladušić, vezan je za neko tlo, za određeni prostor koji je suprotstavljen drugom prostoru. Taj novi prostor je Megalopolis koji hibridnim identitetom opravdava imperijalne ratove, tim kosmopolitizmom i moralnom superiornošću. (33) Megalopolis stigmatizuje one koji su izvan njega, hibridnost kao obilježje Megalopolisa postaje norma. (34) Urbanim diskursom Megalopolis podržava uvoz biomase koja napušta svoje zemlje i odlazi služiti u Megalopolis. Zato se urbani diskurs usremljuje na ideju nacionalnog identiteta kao temelj suvereniteta. (35)

U tom smislu Vladušić kritikuje Edvarda Saída, zbog prilagođavanja – i prvi simptom tog prilagođavanja, prema Vladušiću, jeste odbacivanje nacionalnog identiteta. (30) Saíd svojom emigrantskom retorikom projektuje, piše Vladušić, sebe i sve postkolonijalne kritičare „u ulogu žrtvi, marginalizovane manjine, autsajdera, kako god, a da pri tome zna da je Saíd svoj radni vijek kao profesor na Univerzitetu Kolumbija, jednom od najelitnijih koledža u Americi i svetu. Jasna je taktička potreba da se svoja pozicija tako konstruiše, ali nesrazmer između empirijskih činjenica i onoga što o sebi i sličnima Saíd piše – stvara utisak mučnine.“ (31)

Izgleda da Vladušiću sraz između empirijskih činjenica i onoga što se piše pričinjava mučninu. No Vladušić se u ovoj kritici malo zaboravlja. Šta je s njegovom plediranjem za rađanje jedne nove slike svijeta koja će biti orijentir nacionalnoj eliti? Gdje nastaje ta ideja? Gdje nastaje njegovo djelo? Ono je legitimno odbranjeno na univerzitetu kao doktorska disertacija,

tamo gdje ga pipci megalopolisa i njegovog kapitala, izgleda, nisu dohvatili. Kako je to bilo moguće? Na univerzitetu na kome se još uvijek, dakle, slobodno misli, izvan granica kojima je mišljenje sputano. Taj univerzitet je, ergo, mjesto slobode, na njemu nastaje ova slobodarska studija. Vladušić kaže da on stoji u prostoru koji ne pripada urbanom diskursu. Dakle, tamo urbani diskurs nije još uvijek sve osvojio. Kakav je to prostor? Na drugom mjestu u istoj studiji Vladušić će napisati kritičku opasku o ždanovljevsom političkom romanu čija „implicitna popularnost u Srbiji zakonomerno govori o stepenu totalitarnosti države u kojoj je popularan.“ (233) Otkud sada to, kakva je to totalitarnost? U Srbiji nastaju ždanovljevske romane. Da nije možda Vladušić svoje djelo kao kontratezu ždanovizmu napisao na logorskoj prični? Vladušić sugerira da pekićevski preferira onaj angažman koji ostavlja konsekvence na život angažovanog. Šta je Vladušić sve izgubio napisavši ovu knjigu?

Vladušić za samog sebe misli da slobodno razmišlja, on umiče sudbini da širi istinu diskursa kome ne pripada, on ne lišava samog sebe slobode mišljenja i izbora, njegova knjiga „ide obrnutim smjerom“ (14). On u prostoru koji još uvijek ne pripada Megalopolisu, misli protiv Megalopolisa. Kakva hrabrost! On se ističe svojim angažmanom: on misli u skladu sa kulturno-identitetskom politikom, koja je dominantna u postjugoslovenskim zemljama, pa i u Srbiji. On dakle misli u skladu sa kulturnom politikom države koja ga plaća. Protiv kakvog to totalitarizma Vladušić govori? On je ugledan član društva, on sjedi u žirijima i objavljuje knjige u najprestižnijim edicijama najvećih izdavačkih kuća. On snebljivo priznaje da je po potrebi, eto, i docent na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, na Odsjeku za srpsku književnost, sada utorkom i srijedom. Pružajući otpor tome totalitarizmu, on se koristi antitotalitarističkim simbolima npr. ždanovljevske pokazujući da je umislio da živi u nekom dvadesetovjekovnom totalitarizmu, toliko da zaboravlja kako je naveo razliku između suverene vlasti i biopolitike, kao nove aktualne totalitarnosti Megalopolisa. Je li to Vladušić hoće reći da živi u Megalopolisu? On tim simbolima kao da poistovjećuje te totalitarnosti. On kao da je u dvojbi: kao da ne zna da li se protivi suverenoj vlasti ili biopolitici? On se boji da prostor u kome piše ne pripadne urbanom diskursu, on stoji pred tom najezdom riječi i termina, a kada počne pisati protiv totalitarnosti u društvu u kome živi, sudeći prema simbolima koje koristi (ždanovljevska, orvelovski novogovor), on piše protiv koncepta suverene vlasti, jer su simboli kojima označava stanje potpuno neadekvatni za označavanje biopolitike. A to je bilo ono što je možda želio. To je zanimljivo, kao simptom, ta nepreciznost i to protivvrjeće.

Služeći vjerno kao aparatčik svojoj državi, on će stalno umišljati da je autsajder zato što protivvrjeći urbanom diskursu Megalopolisa kome, kako sam piše, još uvijek ne pripada prostor u kome djeluje i piše. Otkud dolaze novci za disciplinu u kojoj Vladušić stvara ovo novo znanje? Vladušić se protivi urbanom diskursu zato što stvara kolektiv i koncept mnoštva: a zatim pledira za ideju nacionalnog identiteta, jer on, znate, ne konstituiše koncept mnoštva! Za kraj – kazaćemo njegovim riječima, njegovim moralizatorskim riječima, kojim je kritikovao Saida: Vladušić, sebe i sebi slične kritičare projektuje u ulogu žrtve, marginalizovane manjine, autsajdera, kako god, a da pri tome zna da svoj radni vijek provodi kao profesor na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, jednom od nacionalno najelitnijih fakulteta u Srbiji. Jasna je taktička potreba da se svoja pozicija tako konstruiše, ali nesrazmjer između empirijskih činjenica i onoga što o sebi i sličnima Vladušić piše – njemu, izgleda, sada ne stvara utisak mučnine, kao obično.

## 2. Poststrukturalistički novogovor

U zaključku svoje studije Vladušić piše da je želio izmjestiti vlastitu analizu iz poststrukturalističkog diskursa, kako bi izbjegao sljepilo za tuđu riječ koja se unaprijed optužuje da krivotvori stvarnost. (345) Ipak, primjetno je da se često služi poststrukturalističkim jezikom u označavanju pojava: „Upravo taj čvor organizuje na prvi pogled nepovezane asocijacije u niz

## SERBICA

zamišljenih replika, ali kretanje koje će se u tom dijalogu ostvariti ne donosi nikakvo značenje (sic!). Time se potvrđuju reči Gatarija i Deleza koji su u rizomskom pripovedanju videli mogućnost stvaranja svojevrsnog 'stanja ne-značenja'" (188).

Vladušić želi umaći poststrukturalističkom diskursu, ali u interpretaciji Hiperborejaca vjeruje da dijalog može donijeti „nikakvo značenje“, i da se time potvrđuju riječi Gatarija i Deleza o stanju ne-značenja. Ako je moguće da jedan dijalog donosi ne-značenje, kako je onda Crnjanski iskazao bilo šta; kako je moguće da je iskazao i negativan odnos prema Megalopolisu, što je glavna teza Vladušićeve studije.

Vladušić međutim nastavlja sa svojim poststrukturalizmom: „Utopijsko čitanje veza između naroda kod Crnjanskog je tako zapravo trag volje za moć, koja toj volji ne stremlje direktno, već indirektno, težeći da je dekonstruiše, ne samo tu geopolitičku opoziciju, već i binarnu opoziciju samu po sebi – Sever/Jug, uhranjenost/neuhranjenost, priroda/kultura.“ (219) Vladušić gleda Crnjanskijevo književno djelo kao da je ovaj pisac neki dekonstrukcionista kojemu je cilj razbijati nekakve geopolitičke opozicije; Vladušić ovdje ne može vidjeti ništa drugo u tome djelu osim pripisati mu nekoliko teoretičkih deridijanskih fraza koje je usvojio. Otkud sada ovi deridijanski tropi u jednoj studiji koja, kako je na početku iskazano, ne vjeruje u decentriranost jer je ona iluzija? Otkud ovo u studiji čiji se autor, kritičan prema tzv. urbanim teorijama, želio izmjestiti iz poststrukturalističkog diskursa osporavajući ga već u uvodu svoje studije, pozivajući se na npr. Nikolu Miloševića?

Vladušić će u sličnom tonu nastaviti i u interpretaciji „Romana o Londonu“: „Deridijanskom terminologijom rečeno, identitet postaje nepokretnost u polju igre znakova na licu koja sama ne učestvuje u toj igri i upravo zato može da je reguliše.“ (304) Teško je razumjeti šta ovdje Vladušić htio tačno reći; ta rečenica je i pravopisno zbrkana. On se ovdje oslonio na vrijednost nekoliko deridijanskih tropa kao pojmove kojima se treba predstaviti nešto, što bi trebali svi izrijeком razumjeti. On se pouzda u taj poststrukturalistički žargon kao ustaljeni i okoštali jezik unutar akademske zajednice, i tu bi trebalo sada biti jasno što neki identitet postaje nepokretnost u polju igre. Kakve igre? Igre znakova na licu! Šta ćemo mi sa tom igrom znakova na licu? Ona, znate, ne učestvuje u toj igri i upravo zato može da je reguliše. Sudeći prema zamjenici ženskog roda „koja“ mi ne možemo tačno prosuditi da li igra ne učestvuje u igri ili nepokretnost ne učestvuje u igri. Logičnije je, naravno, ako je to u pitanju nepokretnost! Možda samo trebali ostati fascinirani ovom rečenicom već nakon njenog prvog člana kojim nam je saopšteno da će nam se nešto deridijanski reći!

O čemu se zapravo radi? Vladušić uistinu rijetko sebi dozvoljava ovakve rečenične konfuzije, one doista nisu česte, ova studija je ispisana jednim korektnim akademskim registrom. No činjenica je da se na nekim presudnim mjestima Vladušić na nivou rečenice zbuni. Sljedeća rečenica koju ćemo citirati možda će nam približiti Vladušićev izbor da se u jednoj antipoststrukturalističkoj studiji koristi poststrukturalističkim žargonom; na jedan konfuzan i nejasan način: „Stoga Megalopolis neprekidno nastoji da u sferi mišljenja ukine mogućnost ovog individualnog samoizuzimanja: u sferi metodologije to su: novi istoricizam, imagologija, postkolonijalne studije. U sferi ličnih imena: Mišel Fuko i Derida.“ (260) Šta se ovdje hoće reći? Da li Vladušić želi reći da su metodi novog istoricizma, imagologije, postkolonijalnih studija samoizuzeci iz diskursa Megalopolisa? To nam ne mogu jasno i sa sigurnošću saopštiti ove nedovršene rečenice koja gube dah iskasapljene tačkama i dvotačkama. Ako je Vladušić stvarno želio reći da su se ti metodi i te ličnosti samoizuzeli iz Megalopolisa, onda će biti jasnije njegovo stalno referiranje na Fukoa i Deridu, ali će na drugoj strani nedopustivo opovrgavati samog sebe jer je, sjetimo se, pisao kako su upravo teorije novog istoricizma, imagologije i postkolonijalnih studija stjecišta urbanog diskursa kojeg je oštro kritikovao u uvodu. Kako bi onda one sada mogle biti samoizuzetak iz Megalopolisa? Ako pak želi reći da se ove ličnosti i teorije nisu izuzele iz diskursa Megalopolisa, onda je protivrečno njegovo stalno referiranje na Fukoa i Deridu u kritici Megalopolisa. Osim toga, otkud je sada po Vladušiću uopšte moguć taj kon-



cept samoizuzimanja kada na str. 248. piše da je bijeg iz Megalopolisa nemoguć? Trebalo bi se upitati: ko je plaćao rad na znanju Fukoa i Deride? Zar to nije također bio Megalopolis? To su sve protivrječja ove studije.

Jedno je sigurno. Iako je nominalno proklamovao svoju antipoststrukturalističku provenijenciju, iako je kritikovao te teorije, Vladušić kao naučnik nije imao dovoljno snage otrgnuti se od pogleda na literaturu u svjetlu istih teorija. Ipak je on na univerzitetu – tom mjestu slobode mišljenja – naučio čitati knjige, naučio je tamo o njima govoriti, i sada tom akademskom aparatu vraća dug, makar i nesvjesno. Da li je to potmulo dejstvo Megalopolisa? Vladušić u svojim biografijama prije svega samog sebe poima kao književnika, on je romansijer, docent je tek – kaže – u slobodno vrijeme, ali on ipak nije osjetio nikakvu averziju prema upotrebi jednog teoretičkog žargona. On nije ostao imun na taj žargon, na akademsko slaganje citata i rečenica, on nema nikakav problem s tim, kao romansijer. Njemu nije smetalo da u takvom registru i ritmu ispiše svoju knjigu, kao što ih konfekcijski ispisuju još hiljadu takvih docenata na postjugoslovenskim univerzitetima, zadržavajući svoja radna mjesta, varirajući ukrug pregršt fraza koje ne mogu reći o literaturi ništa novo.

### 3. Postmodernizam i nacionalna književnost

Vladušić odlično kritikuje postmodernističku književnost. Ta kritika nije originalna, on samo ima dobar uvid u nju. On je s pravom vidio da postmodernizam svojim insistiranjem da svijet ne postoji, svojim poricanjem svijeta i stvarnog, ulazi u kolaboraciju s moći. Pozivajući se na Pekića, on navodi da se svijet ne može ni mijenjati, ako ne postoji. (43) On pronicljivo primjećuje da je postmodernizam podudaran sa urbanim diskursom jer govori kako se do istine prošlosti ne može doprijeti: kako su onda moguća svjedočanstva npr. o holokautu? Pita se s pravom Vladušić. (44) Vladušić sada kritikuje i Derridu proglašavajući njegovo djelo „teorijskom poezijom“. On zamjera Derridu što je nametnuo tezu da nema ničeg izvan teksta, to jest da nema nikakve veze između stvarnog i teksta. (44) Nije li to sada zanimljivo, ta kritika Deride? Vladušić primjećuje da je postmodernistička književnost preuzela zadatak da bude puki reprezent prema drugim kulturama. Tako urbani diskurs koji reproducira tu književnost zadržava svoju moralnu superiornost i kosmopolitizam. Nestala je ideja o cjelini književnosti koja je bila iskazana u metafori književne republike. (46) Isključeni su tradicionalni kriteriji vrednovanja, i tako su nastale književnosti manjina, u ime čega su poništeni objektivni estetsko-spoznajni kriterijumi koji su dotada isključivali iz kanona književnost manjinskih grupa. (47) Sada se vrednuje samo politička reprezentativnost. Otuda se sve manje pažnje obraća na estetske vrijednosti teksta. (202) Djelo postkolonijalne književnosti je bolje što je postkolonijalne. Vladušić je ovdje upravu.

On pledira za estetsku relevantnost povezanu sa idejom književne autonomije (202). Kritički angažman subjekta je žrtvovan dogmatičnosti reprezentativne funkcije književnosti. (48) „Ali sa ukidanjem individualnosti autora ukidaju se i druge individualnosti: individualnost žrtve, naprimjer, do koje je Kišu bilo posebno stalo, jer sada smrt pojedinca ima svoj značaj jedino u kontekstu grupe kojoj pripada: ona nije skandal čovječanstva, jer ako nema književne republike, shvaćene kao cjelina, onda nema ni čovječanstva, a kada nema čovječanstva, nema ni individualnosti, a kada individualnost nema vrednost, ništa nas ne sprečava da se upustimo u konačna rešenja.“ (48) Prema Vladušiću, tome zastrašujućem antihumanizmu urbanog diskursa valja se suprotstaviti. Kako? Tako što se tome urbanom diskursu valja približiti „izokola, iz ugla nečega što nastaje naspram njega“ (51). Vladušić će to pokušati na osnovu slike svijeta kakvu konstituiše Miloš Crnjanski, zato što u toj slici još uvijek ima nešto od Realnog, na osnovu čega Vladušić ponovo kritikuje Deridu koji je tvrdio da nema (51). Sliku svijeta Vladušić shvata kao osobito tumačenje svijeta, kao sliku koja pokazuje ono što drugi diskursi ne mogu vidjeti, i u tome je politika književnosti (53). U umjetničkim opusi-

## SERBICA

ma se razvija, kao film, jedna lična epoha ličnosti pisca u kome se sudaraju čitave istorijske epohe, i u toj dinamičnosti mi možemo prepoznati i anticipaciju budućnosti. Taj metod je Vladušićeva alternativa.

Kako ga on ostvaruje u studiji? Vidjeli smo maloprije da se u kritici manjinske postmodernističke književnosti Vladušić oslonio na Kiša, tačnije na onaj Kišev opštepoznati citat u kome on proklamuje svoj prezir prema svim vrstama manjinske književnosti, prema književnosti bilo koje manjine: seksualne, etničke, političke. To treba zapamtiti. U svojoj kritici postmodernističke književnosti Vladušić je u jednom trenutku zastao. On je napisao da se njegova kritika postmodernizma ne odnosi na najbolja postmodernistička djela, kakvo je naprimjer „Hazarski rečnik“ Milorada Pavića. Zašto? Jer je u tom djelu poetički subjekt, stari majstor, izgradio svoju spoljašnost u onosu na postmodernistički diskurs. Kako? Prije svega zbog jedne Pavićeve ideje. Koje? „Nestanak jednog naroda (Hazara, Srba, bilo kog malog naroda) odlaže se seobom tekstova o njima, zahvaljujući časnim i pouzdanim čitaocima.“ (43) Vladušić evidentno pledira za nacionalnu književnost. Ovaj docent se ne bi upuštao u kritiku najvažnijeg postmodernističkog pisca u srpskoj književnosti, na njega se njegova kritika postmodernizma ne odnosi. Vladušić će u smislu nacionalnog koncepta i poantirati u tumačenju Crnjanskijevog odnosa prema Beogradu, u kome će pronaći i naglasiti tradicionalne vrijednosti: čast, ljubav prema državi, oficirski vojni etos. Crnjanski će, kaže Vladušić, u svojim tekstovima o Beogradu, izmiriti prestonicu i Megalopolis, tradicionalne i moderne vrijednosti. (335-336) Kako je to najednom moguće kad je Vladušić pisao o pogubnim mehanizmima Megalopolisa koji sve obuzima? Je li to ne važe proturječja kada treba smisliti neki koncept u korist samoinspirisanja vlastitog naroda?

Trebamo li se sada vratiti na Kiša i njegov odnos prema nacionalnoj književnosti, otkuda je Vladušić maločas krenuo? Kako bi sam Vladušić rekao: sada u njegovoj studiji ne postoji jedan jezik književnosti, nego se taj prostor reže različitim diskursima, ali ne samo manjinskim, nego i onim nacionalne književnosti! Jesu li prema njegovom konceptu pisci važni u kontekstu grupe kojoj pripadaju? Je li sada to Vladušić hoće reći?

Zašto su ustvari Vladušiću značajni Crnjanskijevi tekstovi? Povodom „Irisa Berlina“ Vladušić će napisati da je taj tekst važan zato što „omogućava da sagledamo nastajanje Megalopolisa, da osetimo to nastajanje pre nego što se Megalopolis zaokruži u urbanom diskursu koji će konstruisati jednu sliku sveta u čujem centru će se, kao temelj oko koga se sve kreće, naći upravo Megalopolis.“ (140) Dakle, Vladušić, kao pobornik estetske autonomije, Crnjanskijeva djela čita u svjetlu svoje političke teorije, svoje preokupacije Megalopolisom. Crnjanski je važan zato što možemo naučiti kako nastaje Megalopolis. Nije li to ona ideološka utilitarnost protiv koje Vladušić toliko piše? Vladušić se gnušao reprezentacije, on je tu partikularnost maloprije izjednačio sa antihumanizmom, a Crnjanskog cijelo vrijeme tretira kao najvažnijeg nacionalnog pisca koji vidi floskule kojim urbani diskurs prijete nacionalnom identitetu: dakle, njegova djela su važna zato što su politički reprezentativna! Njegova djela su važna u kontekstu grupe kojoj Crnjanski pripada, on nije važan kao pisac. Vladušić spočitava urbanim teorijama ideologizaciju književnosti, a sam sa Crnjanskim radi isto, svodeći njegova djela na jednu teoretičku ideološku akrobatiku koja ispunjava sva Vladušićeva kritička očekivanja. Kao da je Crnjanski svoja djela napisao zato što će Vladušiću početkom 21. vijeka naumpasti da urniše Megalopolis! On piše, naprimjer ovako: „U Romanu o Londonu je moguće uočiti tragove i mikroplanove vršenja biopolitičke vlasti“ (250) Vladušić u svojoj opsjednutosti Megalopolisom ostaje slijep za sve nijanse unutar Crnjanskijeva djela, on tu strukturu navlači da bi odgovorili onome što njegova teorijski maniheizam potrebuje; on samo pobrojava mikro- i makroplanove politike koja njega interesuje. On će Crnjanskijeva djela u tom smjeru i falsifikovati, i to ćemo vidjeti na primjeru „Romana o Londonu“. U dobrom maniru poststrukturalističkih teorija, Vladušić ostaje slijep i za Crnjanskijeve postupke, on ne vidi način na koji je Crnjanski rekao izvjesne stvari, pa i te o Megalopolisu; on ne vidi ništa drugo osim Mega-

lopolisa. On je spočitavao novim teorijama izostanak estetskih kriterijuma. Da li ih zadržava on? On ne vrednuje ništa od Crnjanskog, i sasvim je normalno što je iz njegovog razglabanja izostao naprimjer putopis „Ljubav u Toskani“ koji je nekoliko puta estetski vrijedniji od „Irisa Berlina“. Zašto? Zato što u „Ljubavi u Toskani“ nema najvažnije Vladušićeve preokupacije kroz koju čita književnost, kao kroz ključaonicu – tu nema Megalopolisa! Susljedno tome, Vladušićeva kritika postmodernizma i kritike koja je afirmisala tu književnost u najmanju ruku jeste nedosljedna i neujednačena; ona je samo poslužila da se deklarativno napravi otklon od te dominante, u ime afirmacije nacionalnog koncepta radi čega se ništa manje nije težilo partikularnosti i ideologizaciji literature. Vladušić se tako samo priključio na dominantne tendencije u nauci o književnosti.

#### 4. Moral, biopolitika i suverena vlast

Megalopolis karakterizira izvjesno licemjerje jer se unutar njega neprestano insistira na pacifističkoj, nadnacionalnoj, kosmopolitskoj poziciji izvan svih raznovrsnosti i opozicija, što je dodatno garnirano retoričnom odurnom autoviktimizacijom o ugroženosti hibridnog identiteta. (182) Međutim, naglašava Vladušić, niz podjela, zaključavanja boljih kvartova, pred najezdom beskorisnih stanovnika, dokazuje nam da nije na djelu nikakva neutralizacija identiteta, nego jačanje opozicija koje ne mogu biti svedene na miroljubive postmoderne razlike. (183) Vladušić osuđuje jačanje svih opozicija. U Megalopolisu se građani bore za preživljavanje, ignorišući svaku brigu za drugog, dok je jedan od motiva nacionalnog osjećanja čovjeka „upravo izostanak indiferentnosti prema drugim u prostornom i vremenskom smislu bliskim ljudima.“ (110) Da li nacionalno osjećanje podrazumijeva i brigu za drugog koji nije „blizak“ u prostornom i vremenskom smislu, to Vladušić ne eksplicira, a to je glavni problem Megalopolisa. Nacionalno osjećanje samo po sebi upravo donosi to jačanje opozicija na kojemu je Vladušić toliko insistirao moralistički kritikujući Megalopolis. To jačanje identitarnih opozicija jeste, prema najnovijim marksistima koje Vladušić stalno evocira, i glavna poluga u ostvarenju klasne nejednakosti u Megalopolisima. Vladušić pokazuje da nije ni dosljedan moralizator, da i u tom smislu studija ima pukotina, što donosi njegova tolerantnost prema nacional-konceptu. A to moralizatorstvo koje usmjerava prema Megalopolisu jeste jedna od najizrazitijih tendencija ove studije, i morala bi biti koherentna.

Vladušić će sličnu nedosljednost pokazati i u toku evociranja Fukoove distinkcije suverene vlasti i biopolitike. „Suverena vlast je ubijala i puštala ljude da žive. Sada se pojavljuje vlast koju bih nazvao vlast regulacije, koja se, nasuprot tome, sastoji u davanju života i puštanju ljudi da umru. Linija razlikovanja onih koji treba dati život (tj. održati ih u životu) i onih koje treba pustiti da umru, po Fukou određuje rasizam... Veštački virus koji bi bio tako podešen da mu jedna 'niža' grupa ljudi bude podložnija od druge 'više' bio bi savršen mehanizam vlasti, ali uz napomenu: on bi pre mogao biti opisan kao ubijanje, nego kao puštanje drugih da umru. Tako bi se pokazalo da je bio-vlast nastavak suverene vlasti drugim sredstvima.“ (249-250) Vladušić dobro izvodi stvari, i on je prema Fukoou pokazao da biopolitika, kao totalitarnost Megalopolisa, proizlazi iz suverene vlasti koja je bila obilježje dvadesetovjekovnih fašizama i nacionalizama. Naravno, kao svaki pravi fukoovac, Vladušić pravi kritički otklon i od jedne i od druge opcije primjećujući slične strategije likvidacije ljudi. On tu moralizira, akademski.

Da li on taj i takav stav u punoj razvedenosti ostvaruje u metodi svoje studije? To ćemo sada vidjeti. Jasno je da osnov njegove studije predstavlja kritika biopolitike u Megalopolisu, u tom svjetlu on analizira i „Roman u Londonu“. On će se naprimjer s pravom obrušiti na tezu Kevina Robinsona prema kojoj je London grad koji se izdiže iznad svih antagonizama; Vladušić tu jasno argumentira mehanizme biopolitike i klasne sukobe kojim London kao

## SERBICA

Megalopolis pušta izvjesne ljude da umru. (37) Kakav je njegov stav, međutim, prema mehanizmima suverene vlasti? To bi trebalo provjeriti. U uvodu svoje studije Vladušić u fusnoti montira jedan memoarski segment: tu prepričava sekvencu iz svojih studentskih dana devedesetih godina prošlog stoljeća, priču o poznaniku koji je svoju namjeru da napusti Srbiju pravdao moralnim razlozima – govorio je da ne može ostati u zemlji koja je drugima nanijela toliko zla. Vladušić piše da ga je takav stav beskrajno zabavljao jer bi tog poznanika njegovi razlozi mogli odvesti u Bangladeš, moralno superiornu zemlju, bar kada je u pitanju odnos prema drugima. (33-34) Šta se ovim želi reći? Očigledno se aludira na vlast koja vladala Srbijom devedesetih godina, koja je izvršila neke zločine, i Vladušićev poznanik je osjetljiv na to. Kako se Vladušić postavlja prema tome? On tu pojavu opušteno, zabavljajući se, karakteriše kao jednu sveprisutnost, on tome pristupa relativistički: koristi svoju mogućnost da bude i ovdje i tamo, jer koja to država nije nanijela zlo drugima, osim Bangladeša, moralno superiorne zemlje. Sada ovakav stav prema jednoj suverenoj vlasti treba odmjeriti u odnosu na jaku kritičku distancu koju je Vladušić zauzeo prema npr. Londonu. Kevin Robinson bi na njegovo ustrajno dokazivanje likvidacije ljudi mehanizmima biopolitike mogao odgovoriti: ali koji to Megalopolis ne koristi te mehanizme? Otiđite, molim vas, u Megalopolis koji ne likvidira ljude!

Šta se dešava? Konkretno, Vladušić se oglašuje na jednak kritički odnos i prema suverenoj vlasti i biopolitici za koji se prethodno bio založio. Koji je prethodno samom sebi zadao metodološki se obavezavši. Sada se najednom otkriva da taj odnos nije ravnopravan u njegovoj studiji. A prethodno su bile dovedene u vezu politika koja ubija ljude (suverena vlast) i politiku koja te ljude pušta da umru (biopolitika). Neravnopravnost ovog odnosa vidi se i u diskrepanciji između njegovog kritičkog odnosa prema Prvom svjetskom ratu koji je pored tehnokstatičnosti (Vladušić) donio i jednu ekstazu nacionalnog identiteta, i njegovog plediranja za ideje o nacionalnoj samoinspiraciji i nacionalnoj eliti; njegovog zalaganja za koncept nacionalne književnosti, u okvirima iste studije.

Mi nismo dalje zainteresovani za analizu stavova koje prema postjugoslavenskim događanjima devedesetih godina ima Vladušić kao intelektualac. Nas to ne interesuje. Mi se sada držimo okvira njegove studije. Mi sada samo vidimo da je Vladušić još jednom u protivrječju sa samim sobom, sudeći prema dva različito intonirana impulsa prema suverenoj vlasti i biopolitici, koje je prethodno bio deklarativno povezao. To je samo još jedan argument u korist teze o izvjesnoj konceptijskoj razdrtosti te studije, o protivrječjima koje Vladušić namire samom sebi upornim insistiranjem na određenim principima, i iznevjerevanjem istih kada se ukaže potreba u nametanju nacional-koncepta.

## 6. Napoleon, spomenici i „Roman o Londonu“

Vladušić je svojoj studiji ispisao jednu zanimljivu interpretaciju „Romana o Londonu“. On je tu još jednom iskazao karakter svog metoda u punoj datosti. To se prije svega odnosi na tumačenje Rjepninovog odnosa prema spomenicima. To nije čudno, jer je Vladušić prethodno definisao spomenike, prema Elijadeu, kao tačku u gradu u kojoj se događa nacionalna hijerofanija, to je polje ispoljavanja nacionalnog u gradu. (138)

I sada nekako valja protumačiti taj Rjepninov patološki bijes protiv spomenika koji je u tom ruskom junkeru izazvao život proveden po evropskim gradovima; to je bijes i protiv „pobeda u prošlosti, kao i protiv velikana čovečanstva, i pojedinih naroda u prošlosti – iako je i sam, stalno, u svojoj prošlosti živeo. Sa nekim, prezrivim, osmehom bio je postao neprijatelj svih takvih spomenika u svetu. Osećao je da, pod uticajem tih spomenika, on, i žive ljudi, a naročito na vrhu društva i država, sve češće, vidi, kako iskrivljenih ruku, sabalja, glava, kao nakaze, koje mlataraju, stalno, rukama, a stoje raskrečenim nogama, pa nešto viču i deklamuju.

“ (Roman o Londonu, Nolit, Beograd, 1983, str. 234) Šta će reći Vladušić na ovaj bijes Rjepnina koji umnogome ima veze sa krajnjim značenjem romana, barem u smislu koji prevashodno zanima Vladušića? Njemu su spomenici važni.

On će napisati: „Precizna odrednica ‘gradovi’, a ne zemlje ili države, čini se razumljiva, jer se ovde ne govori o prošlosti kao takvoj, već upravo protiv spomenika prošlosti koji se nalaze u gradovima. Kao centri političke moći, gradovi postaju mesta karikaturalnog spoja između bezimernih spomenika i bezimernih ljudi sa vrha države. Pa kome pripadaju svi ti bezimerni spomenici? Ako su spomenici bezimerni oni su i besmisleni, jer spomenik slavi ime, a ne bezimernost. Bezimerni, besmisleni spomenici mogu biti samo pohvala onome ko je obesmislio prošlost, onome ko je učinio da imena koja su je čuvala padnu u zaborav, a to je Napoleon.“ (264) Šta se ovdje dogodilo? To što je Crnjanski napisao jednu literarno življu i tačniju odrednicu gradovi, to što je napisao da je Rjepnin živio po određenim gradovima, kao što uostalom i u romanu živi u Londonu, pa je to onda „Roman u Londonu“, a nije napisao da je živio po državama i zemljama, što bi bila jedna nevjerljiva i mutna literarna konstrukcija, kao što je sada neuvjerljiva sva Vladušićeva argumentacija, ovaj docent je iskoristio da bi nam prikazao tobožnji antimegalopoliski kritički naboj Crnjanskog, njegovu kritiku bezimernih spomenika, samo besmislenih spomenika koji su pohvala onome koji je uništio prošlost. Crnjanski ne kritikuje prošlost kao takvu, uvjerava nas Vladušić, on samo kritikuje spomenike prošlosti koji se nalaze u gradovima. Pardon, u Megalopolisima! Čudno je da nije Crnjanski napisao da su u njegovom junaku bijes izazivali samo spomenici koji se nalaze u Megalopolisu! Vladušić prešućuje da u Rjepninu isti bijes izazivaju velikani čovječanstva, pobjede u prošlosti, narodi u prošlosti. Svi takvi spomenici na svijetu!

Vladušić će, međutim, cijelu analizu u istom tonu proširiti i na Rjepninov obračun sa Napoleonom u pretposljednem poglavlju romana. I tu će, tobože, Napoleon biti simbol Megalopolisa. Otkud to? On će Rjepninovu simpatiju prema Velingtonu kao Napoleonom protivniku iskoristiti kao Crnjanskijev mig simpatije u korist nacionalne armije. „Tako se između Velingtona i ruske (sovjetske) armije stvara jedna čudna veza oličena u crvenoj boji koja simbolizuje obe armije. Ta veza je moguća, jer obe armije, i ruska i Velingtonova, simbolizuje vojnički sklop vrednosti, za razliku i od Napoleona, čija je hipertrofirana pokretljivost zapravo simbol Megalopolisa.“ (328) Veza je jasna: London i Napoleona povezuje pokretljivost, to je dovoljan argument da se oni u jednoj interpretaciji ovako presudno povežu! Prema citiranoj rečenici, Napoleon uopšte ne simbolizuje vojnički sklop vrednosti! Vladušiću će se u ovom interpretatorskom zanosu još i više ukazivati tajne simboličke veze: crvene mundire ruske i sovjetske vojske on će čak povezati i sa crvenim gunjevima srpske vojske koje ona nosi u „Drugoj knjizi Seoba“. (328) To je već nacionalna egzaltiranost koju Vladušić u ovoj studiji rijetko sebi dozvoljava! To je potpuno subjektivna projekcija. On u „Romanu“ ne vidi ni tačnu funkciju Rjepninove oduševljenosti sovjetskom vojskom.

O čemu se zapravo radi, otkud to oduševljenje Rjepnina za Velingtona? Vladušić ovaj roman ne promatra više kao književno djelo, i on ne može vidjeti udio te Rjepninove simpatije u motiviranju i uvjerljivosti njegova lika. Rjepnin je vojnik, i sigurno je da bi on bio nevjerljiv lik da se odjednom obruši na sve vojničko. Crnjanski s raznih strana motivise to oduševljenje Velingtonom, u ime uvjerljivosti. Vladušić konstruiše nacionalnu vrijednost takvog odnosa i spaja nespojivo kako bi dokazao svoje političke teorije! Vladušić navodi da je Rjepnin lik kojim dominira nostalgija, apsolutni identitet, odanost nacionalnom i porodičnom identitetu. To je tačno. Ali Vladušić šuti o postepenom obesmišljavanju takvog profila, kako roman odmiče, o izglumljenim iluzijama, o nijansama koje nam Crnjanski sugerira zapažanjima Rjepninovim. On ne primjećuje kod Rjepnina povremene nacionalne resentimane koje se sve više stišavaju i obesmišljavaju kako njegov život ide kraju. Krajnja konsekvenca prevazilaženja i osporavanja takvog identiteta biće upravo krajnji obračun Rjepnina sa Napoleonom. Još jedna nijansa u tom smislu je Rjepninovo oduševljenje generalicom Barsutovom, koja je dugo u romanu



## SERBICA

---

jedina žena, pored Nađe, koju Rjepnin rado viđa; on sudi po njenom govoru i izgledu i nika-ko ne može da povjeruje da ona nije Ruskinja. To ga čak pomali i sablažnjava. Taj jedan od najljepših i najzagonetnijih Crnjanskijevih likova Vladušić će kasnije svrstati među likove čiji je identitet fasada: „fasada upućuje na površnost ispod koje nema ničeg.“ (289) Argument je to što generalica govori aristokratskom verzijom ruskog jezika koja se više ne govori, što je u Crnjanskijevom romanu napisano sa funkcijom sasvim drugačijom u odnosu na ono što je Vladušić umislio! To on ne može vidjeti u sljepilu svog ideologizacijskog pristupa književnosti. Nećemo se više upuštati u problematiziranje banalnosti na koje Vladušića navodi njegov teorijski maniheizam!

Vladušiću je važno da Crnjanski kritikuje Megalopolis, i on brojne odlomke vidi samo u tom svjetlu. Crnjanski će napisati: „Niti Engleska pripada Englezima, ni London onima koji su rođeni u njemu, ni Rusija njemu iako je toliko voli. Prolaze kroz njih i to je sve.“ (253) Vladušić će tumačiti: „Problem nepripadnosti, odnosno tog simboličkog beskućništva prenosi se, dakle, na najširi plan, plan megalopolisa koji, za razliku od prestonice, ne pripada onim koji u njoj žive.“ (241) Ponovo ima tu malo pravopisne konfuzije! Trebalo je pisati: onim koji u njemu žive! No očividnija je falsifikacija iskaza Crnjanskog: on tu lijepo piše da ni Engleska ne pripada Englezima, ni Rusija Rjepninu, sada čak upotrebljava nazive zemalja a ne gradova, a Vladušić tu svejedno vidi kako Crnjanski beskućništvo uzdiže na plan, čega li nego, opet Megalopolisa.

Ta će se tendencija, kako poglavlje o Romanu bude odmicalo, polako pretvarati u pravu maniju. Crnjanski piše: „U devet se slušaju vijesti, a zatim odsvira engleska himna. A posle se odlazi na sprat da se spava. Muževi i žene ležu u postelju mirno, jedno pored drugog, kao što će ležati u grobu.“ Vladušić tumači: „Pomen engleske himne u nizanju radnji koje su osenčene smrću, simbolično ukazuju i na prelom o kome je već bilo reči: grad kao nacionalna prestonica lagano umire u kolotečini himne koja se ponavlja. Himna, kao nacionalna oznaka Londona, zauzima periferiju Londona. U centru ima mesta za Napoleona.“ (271) Jasno je da je ovdje pominjanje himne kod Crnjanskog u funkciji približavanja jedne građanske atmosfere učmalosti, jedne isprazne ritualnosti, kao što je to i tiho svakovečernje lijevanje supružnika. Vladušić, osjetljiv na sva državna obilježja, taj simbol himne želi spasiti pripisujući ga periferiji koja još uvijek ima obilježja prestonice. On odbacuje sve ironične žaoke Crnjanskog. Možda Crnjanski kritikuje London zato što ne pušta himnu u centru, gdje se nevjerojatnim teorijskim Vladušićevim hologramiranjem našao Napoleon?!

Potonji odlomak će Vladušić još grotesknije upotrijebiti u poglavlju o seksualitetu u „Romanu o Londonu“. Tamo Vladušić piše: „Slično kao što se se na primeru kontrasta između starog Jevrejina i vesele gomile novih ljudi pokazalo da je moderna partikularna, odnosno da velegrad nije homogeni prostor koji objedinjuje sve građane, tako se i ovde pokazuje da u Romanu o Londonu postoji korenita razlika između društvene periferije Londona, koja ide na spavanje sa vlastitim partnerom/partnericom uz zvuke engleske himne i društvenog centra čiji su seksualni afiniteti i preferencijali transnacionalni“ (278) Prvo: otkud Vladušić zna da seksualitet partnera koji liježu na periferiji nije „transnacionalan“ kad o tome Crnjanski ne govori? Zato što partneri liježu uz zvuke himne, to možda utiče na jednonacionalnost njihova seksualiteta! Drugo: koja je razlika između internacionalnog i jednonacionalnog seksualiteta? Crnjanski je napisao da na periferiji „muževi i žene ležu u postelju mirno, jedno pored drugog, kao što će ležati u grobu“. Je li to Crnjanski jednonacionalni seksualitet poredi, prema Vladušiću, sa ležanjem u grobu? To ni u kojem slučaju nije tako. Radi se samo o tome da, kritikujući građansku učmalost na periferiji, Crnjanski ustvari ironično tretira brak. On uopšte, dakle, nema u vidu nekakvu transnacionalnost i jednonacionalnost seksualiteta, što mu Vladušić u svome docentskom interpretativnom zanosu učitava. Još manje ima u vidu razliku periferijskog i seksualiteta centra, Megalopolisa! Tako da nije tačna ni Vladušićeva tvrdnja da Crnjanski kritikuje neograničeni promiskuitet zato što dezintegriše „bračnu zajednicu kao



simbol vrednosti zajedničke prošlosti muškarca i žene“ (279). Crnjanski, vidjeli smo, ironizira i brak; a njegovo kritičko osvjetljavanje merkantilnosti seksa drugačije je prirode u odnosu kako se to pričinilo Vladušiću. To nema nikakve veze sa političkim opozicijama Megalopolisa i prijestonice koje Vladušić nasilno uspostavlja! Sve te ljubavne odnose Crnjanski nijansira u brojnim uobličanim slučajevima, u Rjepninovom odnosu sa gospođom Krilov, u seksualnoj vezi lejdi Park ponajbolje, gdje se nevjernost i „promiskuitet“ konstituišu kao vjernost bračnom partneru, ali za sve te valere i tu dijalektiku koju Crnjanski uspostavlja Vladušić će ostati slijep! I on to nije mogao pročitati u svom ideološkom zanosu.<sup>3</sup>

Vladušić će i kraj „Romana o Londonu“ protumačiti kao pravi postjugoslovenski docent. Šta će to on tamo napisati? On kaže da je Crnjanski na kraju uspostavio „metafizičku vertikalu“: „Ta najviša tačka priče sugerisana je i pojavom zvezde kao poslednje reči romana u okviru komparacije koja svetlost svetonika upoređuje sa svetlošću zvezde.“ (331) Na osnovu čega, dakle, ovo Vladušić tvrdi? Na osnovu posljednje rečenice u romanu koja dolazi nakon samoubistva Rjepninovog: „Samo je sa svetonika, na visini te velike stene, kojom se park završavao treperila, jedne svetlosti, cele noći, trepetom, kao da, tu, zemlja pokazuje neku zvezdu“ (360) Na osnovu jedne ironično upotrijebljene figure koja ima cilj dati još besmisleniju dimenziju Rjepninovom samoubistvu, na osnovu te zvijezde kojom će bljesnuti Tehnika oličena u svjetioniku, Vladušić će profesorski benevolentno na kraju čitaoce politički sasom svoje humanističke apoteoze navevši da ta zvijezda „spuštena na zemlji, umesto uspinjanja od zemlje ka nebu svedoči o jednoj drugačijoj vertikali, vertikali koja se konstituiše dizanjem zemlje upravo onako kako to savetuje Velingtonova pobeda nad Napoleonom. Zvezda koja se pojavljuje kao svetlost svetonika, dakle kao horizontalna, a ne vertikalna svetlost, ukazuje na napor da se urbana horizontala humanizuje. Svetlost svetonika jeste ono što je preostalo od spasa Fausta i uspinjanja Dantea: to je posljednji znak ljudskosti koja više ne može da se pozove na nebo, pa tako ostaje nema i gotovo slepa u mraku Megalopolisa. Svetlost svetonika ukazuje otuda da je Rjepninova smrt bila ipak ljudska smrt, i da, označena svetlošću neke nemoderne, dakle arhajske ljudskosti, ona nije uzaludna.“ (334) Vladušić ovom interpretacijom humanizuje urbane vertikale! On vjeruje u svetonik kao posljednji znak neke arhajske ljudskosti! To sve ima veze sa podizanjem Velingtonove vojske! Naravno, Vladušić ima pravo na svoje petparačke izljeve militantnog humanizma, to mu je dopušteno, ali su oni gnusniji tim više što ih on pripisuje jednom od najpesimističnijih evropskih pisaca, Milošu Crnjanskom, i to na kraju jednog romana koji ne ostavlja nikakvu nadu! Ovakvu interpretaciju kraja „Romana o Londonu“ najavilo je već njegovo pogrešno shvatanje sumatraizma: on je u tome poetičkom konceptu prepoznavao čudesnu energiju ličnosti koja na tome konceptu insistira (332). Treba li ovdje govoriti o tome koliko je rat provalio u sumatraizam, koliko je hinjenja jednog bespomoćnog subjekta u uspostavljanju tih čudesnih veza, koliko se ironičnošću te utjehe naglašava ludilo i groza stvarnosti. Koliko je tu crnog humora: gospodo, smiješite se, neko će na Sumatri to osjetiti! Mnoštvo ubijenih i neke zlatne, crvene, mlade šume; ubijanje i sloboda u plavetnilu neba; sanjarija umjetnosti i radost klanja; smradna, vašljiva, derna kasarna i zaljubljenost u vode i drveće; i bolje stoljeće koje uvijek dolazi.<sup>4</sup> To ironično hinjenje sklada ne može prepoznati stalna profesorska žudnja za optimizmom i utjehom! Oni to shvataju bukvalno, i to su onda interpretativne groteske. Otud nije čudno da je Vladušić u sličnom smislu pročitao i „Roman o Londonu“.

Na početku interpretacije Vladušić je istaknuo svoje uvjerenje da između različitih čitanja ne treba voditi tihi rat za nadmoć, putanje raznih čitanja su različite, razna čitanja su neuporediva, nije se nužno opredjeljivati za jedno ili drugo, nego ih zadržati u horizontu teksta (239). To sve Vladušić misli u najboljem duhu poststrukturalističkih teorija. Tako bi možda trebala biti dopustiva i njegova interpretacija. Oglušivši se na manire i dobar takt Megalopolisa, nakon što smo provjerili njegove sudove u samom tekstu, mi možemo sada sasvim neakademski zaključiti da Vladušićevo čitanje „Romana o Londonu“ nije nikakvo čitanje, nego najobičnija mistifikacija i falsifikovanje literature.

### 7. Zaključak: romantizam i nacija

Vidjeli smo da Vladušić kritikuje „nacionalnu strukturu civilizacije“ zato što unutar sebe nije lišena svake hijerarhije (266). U tome moralizatorskom zamahu nije dosljedan, kao da konačna nacional-rješenja ne podrazumijevaju izvjesnu hijerarhiju. Kao da ta nacionalna struktura ne podrazumijeva i izvjesnu nacionalnu konstituisanost unutar sebe. To i Vladušić zna: jer na početku, vidjeli smo, govori o samo „nominalno transnacionalnim“ korporativnim računima. Vladušić koristi Crnjanskijevo djelo da bi potkrijepio svoju tezu o romantičarskom kosmopolitizmu kojim se prijestonice ponovo uvezuju sa državama (261). Taj kosmopolitizam je opreka hibridnom identitetu i raskorijenjenosti koju nameće Megalopolis. Poetička struktura koja dokazuje taj Crnjanski kosmopolitizam je navodno sumatraizam kojim se povezuju različiti prostori i narodi, nadilaze nacionalne granice, prema Vladušiću (260). No Vladušić ignorira činjenicu da sumatraizam nije usmjeren ka prevazilaženju nekakvih granica i spajanju naroda, to je jedan literarni koncept, djelotvoran samo u okviru date literarne konstrukcije, on svojim dejstvenim namjerama stoji izvan tih teorijskih apstrakcija. Vladušić opet misli književnost utilitarno. Sumatraizam stoji protiv svog tog nedostojnog teoretičkog pletenja, on nema nikakve veze sa razdvajanjima i spajanjima naroda i zemalja, prijestonica i država, on nema nikakve veze sa dekonstruisanjem urbanih diskursa i Megalopolisa, to nema nikakve veze sa funkcijom koju sumatraizam ima u djelima Crnjanskog. On uopšte nije usmjeren u tom smislu; ta evociranja različitih prostora i gradova nisu uopšte upotrijebljena doslovno, kako misli Vladušić. Oni su tek ilustracija, metonimija. Sumatraizam je prije svega anacionalan. To je naprimjer očigledno na osnovu scene iz „Dnevnika o Čarnojeviću“ (kojeg Vladušić apsolutno ignoriše, iako hoće poimati Crnjanskijevo opus) u kome svećenik tjera Čarnojevića da se izjasni o svojoj pripadnosti, na što mu ovaj anarhistički sentimentalni junak odgovara da je sumatraista! On mu je isto tako mogao odgovoriti da njegovo nacionalno i vjersko opredjeljenje zavisi od nekog cvijeta koji se upravo otvara na Sumatri. Možda bi i tada Vladušić našao neku interkulturnu vezu!

Rješenje koje Vladušić predlaže na kraju knjige jeste ustvari jedan, kako kaže, defanzivni kosmopolitizam romantizma: „naime, konstituisanje vlastite kulture kao okvira za stvaranje, ne znači nužno niti njenu afirmaciju na račun drugih kultura. Ono pre upoznaje subjekt sa fenomenom drugih kultura i pobuđuje njegovo interesovanje za njih.“ (353) Vladušić taj model konstituiše na jednom prostoru koji je i dalje povezan jezikom i hiljadama kulturnih i povijesno-poetičkih cirkulacija, čak i godinama nakon što je urušen politički projekt koji je taj prostor objedinjavao, i pri tom tvrdi, u ime kosmopolitizma, da stvaranje nacionalne kulture neće ići na štetu drugih kultura. On ponovo u ime nacional-koncepta ignorira žive empirijske podatke u presudnom trenutku.

Konstituišući alternativni koncept tog romantičarskog kosmopolitizma, on će Crnjanskom pripisati romantičarske impulse koji se međusobno logički opovrgavaju: šlegelovsku ironiju i univerzalnu progresivnu poeziju koja obuhvata sve, novalisovsku fantazijsku igru kao prostor prema beskonačnom, kantovsku uzvišenost u dodiru sa apsolutnom veličinom (sve te sumnjivo apstraktne pojmove, s jedne strane) i vezu individue i istorije/naroda. (348-349) U ovoj studiji nije jasno dokazano prisustvo nijednog od ovih impulsa u Crnjanskijevom djelu. Pitanje je da li bi se oni uopšte mogli i složiti negdje, u jednom djelu, ako bi neko uopšte i odgonetnuo njihovo tačno značenje.

Vladušić se u svojoj studiji neprestano trudio misliti alternativu. Vidjeli smo da je kritikujući Megalopolis pisao ustvari dekonstrukcionističkim jezikom tog Megalopolisa. Kritikujući utilitarni model koji je nametan postmodernističkoj književnosti, dogodiće se da će svojom metodom Crnjanskog osvijetliti kao ništa manje „reprezentativnog“ manjinskog pisca. I krajnja rješenja koja predlaže doći će u istom smislu: Vladušić vjeruje u herderovski vrt raznolikosti, gdje narodne kulture u razgraničavanju, razmjeni i uzajamnom oplodavanju razvijaju svoje



najbolje mogućnosti. (351) Ovo se odnekud čini poznato. Zar to nije opet onaj koncept Megalopolisa koji ipak u sebi sačuvava nacionalni identitet, podstičući interkulturno razmjenu i hibridizaciju identiteta? Šta se dogodilo? Najobičniji i najproskibiraniji interkulturni sistem (kojeg kritikuje naprimjer i Badju) Vladušić je prepakovao u pojam romantičkog kosmopolitizma, pripisavši ga niodakle jednom velikom piscu i njegovom djelu, i servirao ga kao rješenje. Šta podrazumijeva ovaj koncept raznolikosti? – Drugi je prihvatljiv sve dok njegovo prisustvo nije napadno, dok je stvarno Drugi, dok drži sigurnu distancu; biti tolerantan znači ne prilaziti preblizu. To je u najnovijoj marksističkoj kritici odavno označeno kao kulturna politika unutar kasnokapitalističkog društva. Dakle, Megalopolisa!

Donijevši opštepoznatu i neoriginalnu kritiku Megalopolisa, ova je studija u svojim krajnjim sudovima ipak pledirala za koncepte koji ustvari idu na ruku mehanizmima koje kritikuje. Opšte mjesto neomarksističke kritike je također teza da su proizvodnja i reprodukcija homogenih identiteta itekako znakovite u konstelaciji liberalnog tržišta, gdje se ti proizvedeni identiteti otkrivaju u ostvarivanju rivalstva i hegemonije, a nikako jednakosti i ekvivalentnosti. Otuda je jačanje nacionalnog identiteta, što zagovara Vladušić u ime stvaranja novog znana, kao otpor Megalopolisu, paradoksalno, apsurdno, simptomatično!

Riječju, prostor koji se trudila alternativno promišljati – ova studija svojim konačnim rješenjima kao da želi otjelotvoriti na sliku i priliku Megalopolisa kojeg je cijelo vrijeme u ime alternative kritikovala. To ponajprije svjedoči o nedosljednosti njenog autora i logičkoj neusaclašenosti metoda kojim taj autor provodi analizu. Otuda ova studija nije mogla ispuniti svoje ambiciozne pretenzije koje je sama sebi zadala na početku.

<sup>1</sup> Slobodan Vladušić je rođen 1973. godine u Subotici. Studije srpske književnosti završio je u Novom Sadu 1998. godine, gdje je i doktorirao 2011. godine (tema „Црњански, мегалополис“). Књижевну критику објављивао је у уметничкој периодичи, био је критичар „Политике“, а тренутно пише за „Вечерње новости“. Добитник је награде „Милан Богдановић“ за најбољу књижевну критику (2004). Један је од оснивача и члан књижевне групе „П-70“ (види текст у 146. броју од 24. децембра 2010). Објавио је роман „Форвард“ (2009) који је овечан признањима „Борислав Пекић“ и „Виталовом“ наградом. Објавио је следеће књиге: „Дегустација страсти“ (књижевне критике, 1998), „Портрет херменаутичара у транзицији“ (студије књижевности, 2007), „На промаји“ (студије, есеји, критике, 2007), „Ко је убио мртву драгу“ (магистарски рад, 2009), „Форвард“ (роман, 2009) и „Црњански, мегалополис“ (докторска дисертација, 2011). Тренутно је запослен као доцент на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Живи у Суботици.

<sup>2</sup> V. <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1108516/Slobodanu+Vladu%C5%A1i%C4%87u+%22Isidora+Sekuli%C4%87%22.html>

<sup>3</sup> O tome v. Mirnes Sokolović. Mračno zavještanje. <http://www.sic.ba/rubrike/temat/mirnes-sokolovic-mracno-zavjestanje/>

<sup>4</sup> O tome v. Mirnes Sokolović. Ironija, grčevitost. <http://www.sic.ba/rubrike/temat/mirnes-sokolovic-ironija-grcevitost/>

## Nađa Bobičić: Šukalovština ili kolažno citiranje

(Mladen Šukalo. *Oblici i iskazi (ogledi)*. Art print, Banja Luka, 2007.)

### Prije otkrića postmodernizma – Oblik u književnoj teoriji XXI vijeka!?

Poželimo često da postoji neki vremeplov da nas vrati u prošli period, kada, čini nam se često, bilo je mnogo toga zanimljivijeg. Ratovi su bili krvaviji, žene su ljubile slasnije, i književni su teoretičari raspravljali o književnosti (ovo posljednje je rečeno bez ironijskog otklona). Većini nas ostaje samo da gledamo visokobudžetne holivudske filmove, tako ćemo možda zadovoljiti još uvijek postmodernističku žudnju za recikliranjem prošlosti. Ima međutim i drugih ljudi, malo onih srećnika, poput Šukala Mladena, univerzitetskog profesora. Kada pročitamo prvo poglavlje iz knjige "Oblici i iskazi", čini se da je profesor odlučio da ne čita književno-teorijske knjige iz perioda poslije 1960. godine. Zna on da su se književne teorije razvijale i granale i poslije te buntovne decenije prošloga vijeka, no hrabro, poput Alihodže, odbija da se suoči sa vremenima koja dolaze. Mada, promakne mu pokatkad i pomen poststrukturalističkih teorija, svakako za njega novijih. Lijepo je to vidjeti, hrabrog čovjeka, onog odlučnog da ostane u blaženom neznanju. I lako je nama da zavidimo njemu jer se on nikada nije umorio od postmodernističke najezde, nikad, kako se čini, tu najezdu i ne prihvativši. Zašto ne bi ostao u zlatnom periodu kad su formalisti zaključili da im je dosta da čitaju životopise i žitije domaćih i svjetskih pisaca (manje-više svi su bili isti), da ih ne zanimaju rasa, ni sredina, ni trenutak, pa su u toj pobuni skovali termin literarnost? I mi bismo kao i Vi, gospodine, srećni Šukalo, živjeli u blaženom neznanju.

U prvom poglavlju, naslovljenom "Umjesto predgovora", oglede u knjizi Šukalo naziva prigodnim i pokušava da ih „imenovanjem“ objedini. Zbog toga mu je potrebno da prije svega definiše pojmove oblika i forme, te ukratko navodi leksikografske odrednice ovih termina iz različitih rečnika. No, tu nastaje i prvi problem. Pitamo se kako to Šukalo vrši izbor rečnika. Prvo pominje Rečnik srpskohrvatskog jezika, zatim Rečnik književnih termina (redakcija Dragiše Živkovića), da bi na kraju naveo i Filozofijski rječnik (u redakciji Vladimira Filipovića). Poziva se i na estetičara Tatarkjeviča, na njegovu konstataciju da je forma jedan od najtrajnijih, ujedno i najviše značajnijih termina. Da bi opravdao citiranje filozofa, i to što koristi njihova tumačenja pojma forme, Šukalo nam nadahnuto govori o povezanosti filozofije i književnosti, o nužnosti njihove saradnje. Profesor će se truditi da i u ostalim ogledima iznosi, ili bolje, uznosi do nas svoje originalne misli do kojih je došao nakon godina akademskog bavljenja književnošću. Često će nam tako on predočiti čemu se i kome sve treba diviti i počesto će nam okrivati istine dosad nepoznate ljudskom umu, poput ove istine o prepletenosti filozofije i književnosti.

Nakon što je završio sa citiranjem filozofa (nešto kasnije će još samo pomenuti Fosijona, istoričara umjetnosti), Šukalo konačno citira i teoretičare književnosti. Objašnjava nam profesor šta su, redom, Jan Mukaržovski, Rene Velek, Žan Ruse i Svetozar Petrović podrazumijevali pod oblikom i/ili formom. Pomenuće kasnije i Vladimira Propa, samo da se čitaoci i čitateljke uvjere u njegovo poznavanje radova najznačajnijih autora stukturalizma. Profesor detaljnije obrazlaže i Kasirerove ideje. I dalje, a sve u toku sa raspravom, zaključenom sad već davnih doba, Šukalo kao potpunu novinu kaže: „Na ovaj način se opozicija sadržaj/oblik ne poništava već dovodi u sasvim drugačiju ravan odnosa među njima.“ (17) Ovaj bi zaključak nekada

možda i mogao zvučati kao revolucionarno čitanje Kasirera, no danas u fokusu interesovanja teoretičara nije priroda odnosa sadržaja i forme, što ne znači da se uskoro opet neće polemisati o tom odnosu. Autor ogleđa o oblicima će nas podsjetiti i na Kloda Bremona i začetak naratologije, kao da je to tek juče bilo. A kad smo kod naratologije, nezobilazan je i Ženet. Možda bi univerzitetski profesor mogao da sastavi neki priručnik, kakav pregled književnih teorija iz prve polovine XX vijeka. Tako bi, umjesto što se neuvjerljivo opravdao zašto je raznorodne prigodne tekstove ipak sastavio u ovu knjigu, možda i napisao solidnu skriptu za svoje studentkinje i studente.

Zadivljujuće je strpljenje sa kojim Šukalo navodi sve te autore, kao da su njihovi tekstovi štampani prije samo nekoliko godina, kao da su u centru savremene književne teorije. Nikako to ne bi bilo loše da umjesto studija kulture, tj. onog što je u XIX vijeku bilo nazvano pozitivizmom, danas ponovo počnu da pišu talentovani teoretičari poput perjanica strukturalizma, ali profesorovo rješenje recikliranja strukturalističkih ideja bez ikakvog kritičkog otklona je neprihvatljivo. Ako pomislimo da je Šukalo u uvodnom tekstu možda pokušao da ponovo formuliše pojam oblika, da ispita njegov potencijal zato što se taj pojam vraćao u različitim periodima, uvijek na tragu Aristotelove poetike, preko klasicizma do formalista, pogriješili bismo. On ne pokušava da analizira ideje teoretičara koje prepričava, već ih predočava kao posljednji „krik mode“, kao nešto i dalje relevantno i aktuelno, u onom smislu u kojem je to bio slučaj u prošlom stoljeću. Ova kritika nije upućena tim teoretičarima, čiji tekstovi su dovoljno značajni i kvalitetni da postaju kanon teorije književnosti; ti su tekstovi inteligentno napisani te ih uvijek vrijedi čitati. Kritika je upućena profesoru banjalučkog univerziteta, nedovoljno analitičnom da ih pročita i dalje razvije, već se zadržava na pukom ponavljanju, bez mogućnosti da ponudi nešto više od kolažnog navođenja citata, što će biti njegov manir i u daljem tekstu.<sup>1</sup>

## Na korak do postmodernizma

Kao i u prethodnom poglavlju, Šukalo i dalje prepričava tuđe teorijske postavke, „sljepljujući“ ih jedne na druge. Naći će se mjesta i za Rolana Barta i njegove kritike književne istorije, ali i za Pjera Burdijea. I jedan i drugi spojeni su u poglavlju o književnoj istoriji i interdisciplinarnosti. Povremeno, međutim, nešto što bi se moglo nazvati glavnom niti argumentacije, ako ona postoji, profesor rastereti digresijama. Dovoljno mu je da se pomene neki pojam ili čak neka metafora kod dva različita autora, koji su te dvije riječi koristili u drugačijim kontekstima, da bi ih profesor već nekako povezo. Ako se kod Kasirera pominju granice umjetničkog predmeta, Šukalo neće oklijevati da usput pomene šta je Lukač govorio o našim granicama. (17) Iako naše granice nemaju baš mnogo veze sa granicama o kojima piše Kasirer.

Treće je poglavlje naslovljeno „Naučnost nauke o književnosti (književnost i prirodne nauke)“. Sintagma iskorišćena u naslovu najčešće upućuje na nekadašnja, davna razmišljanja teoretičara kako da se teorija književnosti učini egzaktnijom, preciznijom, te time bližom prirodnim naukama. Ali već nas podnaslov može zbuniti. Šukalo ne želi da nam obrazloži zbog čega je iznevjerio naša očekivanja, već nas prvom rečenicom direktno uvodi u glavnu temu poglavlja – autobiografski spis Mihajla Pupina. Sad nam mora biti jasno, on će proučavati hemijske elemente književnosti, koristiće matematičke formule da bi objasnio strukturu, zakone fizike (pretpostavljam one predajnstajnovske) da bi analizirao odnose likova. Kao što je prethodno upoređivao „slične“ pisce, tako se sad Balzakov roman „Traženje apsolutnog“ upoređuje sa Pupinovom autobiografijom. Banjalučkom je profesoru tekst jednog od najvećih romanopisaca svjetske književnosti uporediv sa ličnim reminiscencijama značajnog naučnika, no ipak lošeg pisca autobiografije, čija je vrijednost samo u tome što je svjedočanstvo o životu originalnog prirodnjaka i vremenu njegovog rada.

## SERBICA

### Sterijanje

Kako li bi dobro došlo starom našem komedijašu da jedan od likova u njegovoj drami bude univerzitetski profesor kolažnog stila. Koliko li bi mu samo elegija trebalo da je znao da će takav jedan profesor poslije dvije stotine godina napisati i izdati tekst o njegovoj drami. Kako je jadnom Steriji sad na panteonu slavnog? Koliku nepravdu čini Šukalo, kada pokušava da piše o književnosti? Koliko je njegovo neznanje, i kako malo kritičan prema sebi bi morao biti da bi se uopšte usudio da piše o Steriji. No, počujmo kritičara naših dana šta on o Steriji ima reći.

Najvažnije što je Sterija učinio jeste to što se protivio Vuku, te branio „srpsko nacionalno osećanje pothranjivano pravoslavljem“. (58) Takođe je važno što je odbio da ide u Zagreb jer je smatrao da svako društvo ima svoja ograničenja i trebaju mu posebni lijekovi. (60) Da bi Šukalo još jednom potcrtao nemogućnost uspostavljanja kontakta između različitih kultura, ako se odrekne sopstvene, citira Bahtina. Nastavlja se profesorov vječiti metod citiranja, ali ono je parcijalno, izvučeno iz konteksta i/ili jednostavno pogrešno interpretirano: namjerno se akcenat stavlja na nešto od sekundarnog značaja ili se proizvoljno „uparaju“ neodgovarajući primjeri sa navedenim odlomcima tuđih tekstova. Umjesto da iskoristi Bahtinove teorijske tekstove u analizi Sterijinih drama, profesor sa banjalučkog univerziteta radije polemise o očuvanju svoga ugla kako bi se i druge kulture mogle razumjeti.

Naslov ovoga ogleada je "Sterija i imaginarno", pa nakon što je deventaestovjekovnog književnika pohvalio zbog razvijenog nacionalizma – valjda misleći da je iste vrste kao što je i njegov dvadesetovjekovni – Šukalo pokušava da teorijski definiše imaginaciju. Ali mu to ne polazi za rukom, pa upada u objašnjavanje ideja Rolana Barta o modi i književnosti. Ovdje valja napomenuti da je Rolan Bart najmlađi autor čije ideje profesor dosada detaljnije objašnjava. Ako već nijesmo shvatili o kakvom je galimatijasu riječ, očito od one vrste koju tako divno ismijava Rable, možda se u to možemo uvjeriti kada otkrijemo da je prije pasaža o Rolanu Bartu naveden dio iz drame 'Beograd nekad i sad' (67-70), dug tri i po stranice, valjda samo zato da bi se čitateljke i čitaoci uvjerali u sličnost Njogoša i Sterije. Još nam nije dovoljno? Onda moramo da zamislimo kako se usred tog pasaža citira Kalvino, koji je rekao da je Musolini dotad najstilizovaniji talijanski državnik. (74) Tim Kalvinovim riječima prof. Šukalo objašnjava značaj mode. Na tom tragu značaja mode i pomodnosti, Šukalo nam valjda želi otkriti veliku tajnu starih majstora književnih kritičara, da je kontekst u kojem nastaje književno djelo bitan u interpretaciji. I to nam genijalni Šukalo želi reći na primjeru tako očiglednom kao što je Sterijina komedija, ili bilo koja druga komedija, jer je u tom žanru gotovo nemoguće pisati bez referenci vezanih za određeni istorijski i lokalni kontekst. Na kraju možemo zaključiti da nam je prof. ponudio zanimljivo i originalno tumačenje Sterijinog teksta, dosad neviđeno, ili preciznije, nepročitano. Njegova knjiga svakako može biti plodonosan materijal, ali nikako ne ozbiljnim čitaocima i čitateljicama, već prije (ne)ozbiljnom savremenom Steriji, koji bi znao kako uobličiti intelektualne iskaze jednog poštovanog univerzitetskog profesora.

### Drugi period – postmodernizam

Baš kada smo u prvim tekstovima počeli Šukala da doživljavamo kao Don Kihota, jednog od onih tužnih, ali dragih nam ljudi, koji odbijaju da prihvate vrijeme; kada smo gotovo počeli da se divimo njegovom daru da se zadrži u strukturalizmu, kao da se Derida nikada nije rodio, Šukalo nas opet razočarava. Umjesto tekstova koji imaju čar prošlih vremena i daju nam osjećaj kao da smo negdje na bakinom tavanu otkrili knjigu iz 1950. godine sa književnoteorijskim tekstovima, do kraja knjige nam profesor nudi oglede na nivou studenskih seminarskih radova napisanih noć pred kraj roka za njihovu predaju. Odlike tih tekstova svi mi koji smo prošli ili još uvijek prolazimo kroz različite nivoe jedne od državnih institucija za prilagođava-

nje, kontrolu i nadzor nad našim mislima, dobro poznajemo (up. Altiserove državne ideološke aparate).

Potrebno je napisati rad tako da se citira što je moguće veći broj autora iz tzv. sekundarne literature. Ako se u radu od desetak stranica pet stranica utroši na objašnjavanje i preporučavanje tuđih teorija ili interpretacija, osim što će se dobiti na dužini seminarskog rada, moguće je ubiti dvije muve jednim udarcem – profesoru se dokazuje veliko poznavanje književne teorije, a od većih kritika štiti autoritet mislilaca originalnijih nego što je i većina profesora. Ako profesor bude tražio da mu se obrazloži argumentacija, uvijek je moguće pozvati se na autoritet jednog Auerbaha na primjer, te umjesto da se da odgovor na postavljeno pitanje, napravi se začuđen izraz lica, ponove Auerbahove riječi i zaključi dalja rasprava riječima: „Auerbah je tako rekao.“ Iskusi profesor će znati da cijeni poznavanje kanonskih tekstova teoretičara, kao i inteligentnu analizu istih. No, on će znati i da kritikuje ako primijeti da su citirani djelovi izvučeni iz konteksta, ako su nedovoljno pažljivo pročitani navedeni tekstovi ili, što je najvjerojatnije, ako je knjiga prelistana i iz nje nepažljivo „iskorišćeni“ određeni djelovi, kasnije spojeni sistemom slobodnih asocijacija. Zamislimo li da je Šukalo jedan od takvih studenata, on bi svakako dobio ukor od strane profesora, kao što smo već mogli vidjeti u slučaju interpretacije Sterijine komedije.

Druga odlika šukalovskih seminarskih radova je citiranje primarne literature, gdje god je to potrebno, i naravno, još više na mjestima gdje to nije potrebno. Uzme li se da je deset stranica prosječna dužina takvog teksta, a odbijemo li pet stranica utrošenih na način pokazan u prethodnom poglavlju, student ima još pet stranica nekako da „popuni“. Postoji nekoliko rečenica kojima se objašnjava nužnost obimnijeg citiranja primarne literature, poput „prisjetimo se šta sam pisac kaže“ (uglavnom su to mjesta opštepoznata, koja su se mogla i parafrazirati), „najbolje se to objašnjava primjerima iz samog teksta“ (možda bi bilo bolje kada bi se ipak pokušalo argumentovati šta znači to „to“), i sl. Ako se već bliži jutro, pa je nužno što prije završiti rad, onda autori takvih genijalnih interpretacija upadaju u pjesničke zanose, dive se daru Šekspira, Servantesa i ostalih „velikana svjetske književnosti“, „ljudima zlatnog pera, drhtave energije“; pošto su od tolike divote zanijemili i nekako osjećaju da bi počinili grijeh ako bi pokušali da je parafraziraju, onda oni tu ljepotu prekucaju u svoj rad, da bi joj se i drugi, tako netaknutoj, divili.

Ovako se stvori dirljiv kolaž tuđih misli i ideja, i uspije se već dogurati do desete stranice. Možda deset posto rada zauzima i samostalna interpretacija, uglavnom ograničena na jednostavnu ideju, o kojoj je dotad već mnogo zanimljivijih radova napisano. Ili možda malo kreativniju od toga, ukoliko je njen tvorac u toku čitanja nešto usput i naučio, pa mu je jedan od velikana na trenutak poslao Hermesa da mu pomogne na mukotrpnom putu interpretacije. Ovim citiranjem primarne i sekundarne literature, te minimalnim, manje ili više nekonzistentnim tumačenjem, nastaju groteskni galimatijasi, bez mnogo ili imalo smisla. Prvih nekoliko „strukturalističkih“ tekstova iz Šukalove knjige istovjetni su po tim odlikama radovima koji slijede nakon njegovog otkrića postmodernizma. Mogli bismo mu skromno predložiti da se umjesto profesorskog zanimanja vrati u studentske klupe, ali da se ovoga puta malo više potudi da nešto i nauči.

## O Andriću i Njegošu

Kako prvo primijeniti poststrukturalizam, sada kad smo otkrili koje nam mogućnosti pruža? Naravno, valja ga primijeniti na vrhove (ne Mont Everesta, već naše književnosti). Iako u trećem pogledu (52) Šukalo dekonstrukciju poistovjećuje sa postmodernizmom: „dekonstrukcionisti, odnosno postmodernisti“, u ovom pogledu ipak koristi postkolonijalnu kritiku. Kao i svi teoretičari sa Balkana, iz ove regije jugoistočne, i banjalučki profesor voli da u djelima ova dva diva tumači kako je prikazan Drugi. Šukalo se ne trudi da nam objasni o kojem tačno

## SERBICA

Drugom govori, jer mnogo je Drugih u različitim teorijama. Ali zato može da nam detaljnije objašnjava odnos između kultura i granice zbog kojih nije moguće uspostaviti kontakte među njima. Primijetićemo da ga problem granica (po čemu takođe nije jedinstven, već prije prati „trend“) opterećuje u većini tekstova ove knjige. Jer šta bi imali naši pisci i kritičari, naši akademici da rade od 1990. godine da ne premošćavaju regionalne granice. Granice u biću, tzv. unutrašnje, i ove međudržavne, tzv. spoljašnje. Koliko mora da je bilo dosadno onima u SFRJ, kada takve granice nijesu postojale.

No, da se vratimo u granice ovog teksta i prikažemo šta nam je to Šukalo svojim ogledom otkrio. Već pominjani Auerbah je otvorio Mimezis koristeći komparativni metod, upoređivao je Bibliju i Homera. Nakon njegove komparativne analize ni jevrejska ni starogrčka tradicija nije mogla biti tumačena kao dotad. Uspješna komparativna metoda ne služi tome da se upoređuju opšte poznata mjesta o knjigama dva autora, te da se na tome i ostane. Ona je svrsishodna samo kada se u komparaciji otkrivaju neka nova moguća tumačenja. Postupak komparacije poznat je i iz književnih tekstova, kada se dva lika po sličnosti ili razlici upotpunjuju, čime se čitaocima i čitateljicama skreće pažnja na detalje, na naizgled nebitne razlike, ili sličnosti, koje im često mogu promaći. Šukalo osim navođenja citata iz primarne literature, čime nas podsjeća na ljepotu Andrićevog i Njegoševog stila, i originalna otkrića poput onog da vojvoda Draško iz vizure svoje kulture posmatra Mlečane (84), ili da je predstava o Drugom stereotipna (85), ne otkriva nam ništa originalno, ili nešto što prosječan čitalac ili čitateljka ne bi mogli da uoče. Izostaje i razvijenije poređenje vojvode Draška i Mehmed-paše, ali se korišćenje komparativnog metoda ipak pokazuje opravdanim jer profesor uspijeva da donekle pređe ono najjednostavnije u korišćenju teorije o drugom, koje se na prvom nivou analize zadržava na otkrivanju stereotipa. Tako naš profesor dolazi do zanimljive ideje da Draško Mlečane karikaturno prikazuje, kako pred svojim ne bi ispao smiješan. (88) Šukalo je u analizi pokušao da primijeni i zanimljive antropološke teorije, a kao što znamo interdisciplinarni metod otkrio je već u ogledima iz prvog, pred-post-modernističkog dijela knjige. Ipak se čini da je ideju o pozorištu i prikazivanju drugosti mogao barem upotpuniti teorijama o pogledu, jer su te teorije manje-više kompatibilne. I pored nekih (da ne kažemo rijetkih) zanimljivih komentara, možda bi dragi nam, sad već poststrukturalista, mogao još nešto zanimljivo da napiše o velikanima Andriću i Njegošu.

## O odavno prošlim vremenima

Bilo bi bespotrebno detaljno analizirati ostale eseje u drugom dijelu knjige jer se u svima ponavljaju greške iz prethodnog dijela. Ukoliko je riječ o komparativnim analizama Kiša i Prusta, odnosno Mir-Jam i Isidore Sekulić, autor se pokazao manje uspješnim nego u prethodnom eseju o Andriću i Njegošu. O vremenu kod Prusta, te o njegovom uticaju na Kiša (mogli bismo reći i obratno, o Kišovom uticaju na Prusta, prateći ideju Harolda Bluma o anksioznosti od uticaja) napisano je dovoljno zanimljivih knjiga, te nam tekst profesora Šukala ne djeluje ni zanimljivo ni relevantno. Isto toliko je knjiga već napisano o fenomenu pamćenja, pa ako nas ta tema baš zanima, možemo uzeti te knjige; ne mora se profesor opterećivati da nam ih preporučava. Ne mislimo da se o bilo kojoj temi ranije problematizovanoj ne treba nikada više pisati, jer je gotovo suvišno podsjetiti na to koliko je svaka književna teorija podložna kritici, ali je nužno razvijati ili osporavati prethodne postavke, a ne kao u Šukalovu slučaju, biti na nivou do kojeg su stigli prethodnici naših prethodnika.

Drugi esej o Mir-Jam i Isidori Sekulić je možda i najlošiji. Zamislio je tako Šukalo da nam da odgovor na odnos žanrovske i kanonske književnosti. I misli profesor da smo mi njegovi đaci, da nama trebaju osnovne lekcije. A kakve su te njegove lekcije? Kako vješto profesor piše esej, a da i nema glavne niti, niti cilja nekog ka kome rasprave vode. Počinje on tako od Bahtinove teorije o govornim žanrovima, pređe preko fenomena jednostavnosti (citira filozofe, lingviste,

književne teoretičare), i dođe do konstatacije da je ljut i da se čudi zbog Skerlićevog grijeha spram Isidore, čijoj se hrabrosti i naprednosti u odnosu na njeno vrijeme divi, kao i zbog postojanja i danas, kao i tada, književnica poput Mir-Jam. Obavijesti nas opet Šukalo o Bahtinovoju tezi o tome kako primarni žanrovi ulaze u sekundarne. Tek na kraju moramo priznati da ovaj esej ima neku nit, shvatili smo konačno (možda bismo to saznanje mogli nazvati i epifanijom) da su žanrovski jasno određene knjige neumjetničke, a da složeniji umjetnički tekstovi u sebe uključuju i neke žanrovske odlike, ali prevazilaze žanrovska ograničenja. Kao i u svim prethodnim slučajevima, ostaje nam da se divimo profesorovoj originalnosti.

Ostali su eseji posvećeni pojedinačnim autorima: Bošku Petroviću, Borislavu Pekiću, Aleksandru Tišmi, Slobodanu Seleniću i Vladanu Desnici. Uz neke zanimljivije komentare, slično kao u slučaju analize izvještaja vojvode Draška, Šukalo ostaje isti profesor kao iz prethodnoga dijela knjige. Otkriva nam odavno otkrivene teze, strukturalističke ili poststrukturalističke. Dokazuje davno dokazane i ispravljene nepravde nad Isidorom Sekulić i Vladanom Desnicom. Koristi poststrukturalističke teorije identiteta odavno konstuisane, dekonstruisane, rekonstruisane, te ponovo dekonstruisane na kvadrat. Ukratko, prof. dr Mladen Šukalo zaglavljen je u sopstvenim granicama nekonzistentnih, rupičastih, monotoni i često konfuznih analiza.

## Definisanje šukalovštine

Nekoliko je osnovnih odlika šukalovštine pomenuto u ovoj kritici. Ona se karakteriše kolažnim citiranjem tuđih ideja u akademskim radovima bez nekog otklona ili daljeg razvijanja. Za potrebe zamagljivanja osnovne niti, neuvjerljive argumentacije, a sve u cilju postizanja šukalovštine, nužno je navoditi mnogo citata i iz primarne literature. Šukalovština se razvija na akademskim ustanovama, posebno onim gdje se gaji prosječnost kao vrhovni ideal. Posebno je potrebno biti oprezan ili oprezna na njene zamke, jer često svoje postojanje opravdava i brani time kako je u duhu pravila i tradicije, u duhu kanona. Zbog tog očuvanja tradicije zahtijeva se od svih da što manje samostalno misle; možda najbolje i da ne pokušavaju da problematizuju ponuđenu im tradiciju. U krajnjem, tamo gdje se šukalovština dobro primila nije potrebno zaista čitati književnost, nije ju je potrebno uvijek ispočetka čitati. Time se književnosti oduzima njen osnovni odbrambeni mehanizam, a to je vječita živost i nemogućnost jednostranog njenog tumačenja. Šukalovština u svojoj najrazvijenijoj fazi uspijeva da okameni književnost i da svim čitateljicama i čitaocima ukine osjećaj uživanja u procesu čitanja.

Za razvoj ovog fenomena u našim krajevima između mnogih drugih zaslužan je i profesor banjalučkog univerziteta Mladen Šukalo. Njegova je prosječnost toliko izuzetna (gotovo na nivou devetnaestovjekovnih tipskih likova), da je u njegovu čast ovaj fenomen i nazvan šukalovština.

<sup>1</sup> Sličan način koriste i Vasa Pavković. U tekstu Harisa Imamovića "Stihija i besmisao" v. takođe o tom fenomenu i up. sa Šukalovim slučajem. Probijanje kroz citate postaje zamorno, isto koliko je u argumentaciji nedostavno pozivanje na svima poznate autoritete, bez ikakvog originalnog komentara, ili barem pokušaja istog.

## Gjorgje Bozhoviq: Potkrovljenje srpske balvan-garde

(Gojko Tešić. *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja (knjiga prva)*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa, Beograd, 2005.)

### 1. Tešićev *Org(ij)anon*: o problemu s premisama, teorijom i metodom

„Ogrezla nam je kultura u tradicionalizmu. Valjda tako mora da bude.“ (135) Pomalo auto-ironično, s podtonom iz kojega progovara sveznajući akademski nacionalni dušebrižnik, ovim riječima Gojko Tešić, profesor književnosti na Filozofskom fakultetu u Novome Sadu i višedecenijski suradnik na projektima istraživanja avangarde u jugoslavenskoj književnosti, počinje esej „Antiskerličevski duh Stanislava Vinavera“, uvršten u prvu od dvije knjige eseja o avangardi - *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja* - uz Vinaverov izvorni tekst „Moderna jugoslovenska književnost“ iz 1921. godine (135-138).

Pošto „tako mora da bude“, i Tešić svoje bavljenje avangardnim pokretima u srpskoj književnosti usmjerava prema, kao što to sâm naziva, „tradiciji avangarde ili avangardi kao tradiciji“ (12-13). Polazeći od teze kako se, dakle, o toj tradiciji „danas i ovde može i mora govoriti“ (12), Tešić ju zasniva na dvama postulatima: prvo, avangardni stvaraoci upostavili su nov sistem vrijednosti u srpskoj književnosti između svjetskih ratova, čime sami stvaraju i tradiciju avangarde; i drugo, nova čitanja avangarde nakon Drugog svjetskog rata inspirišu i nove književne pokrete tokom pedesetih, sedamdesetih i osamdesetih, a što otvara mogućnost govora i o „avangardi kao tradiciji“ (13). Tako u startu postavivši avangardu, kao pojam čije je, po definiciji, ključno i osnovno temeljno obilježje radikalni otklon od tradicije i otpor svakoj vrsti tradicionalizma ili konstruiranja tradicije u stvaralačkoj praksi, - u konceptualnu vezu s njoj oprečnom tradicijom i tradicionalizmom, Tešić za posljedicu već na početku upada u ono za što i sam priznaje da je „pomalo paradoksalno“, tj. najbanalniji moguć logički paradoks - postojanje „avangarde unutar avangarde“ (12).

No, kada je uopšte o osnovnim definicijama pojmova riječ, na problem s baratanjem njima naići ćemo i ranije, već u prvoj rečenici „Uvodnih napomena: uz tekstove u kontekstu ili avangarda kao tradicija“ (10-11), nekoj vrsti predgovora Tešićevoj knjizi eseja, gdje se ovako pokušava *definisati* avangardu:

„AVANGARDA - stilska formacija sa osnovnim predznakom radikalnog poetsko/poetičkog prevrata, preloma, obračuna i raskida s tradicijom „pevanja i mišljenja“; ili: serija -izama unutar najšire shvaćenog stvaralačkog projekta/pokreta koji je u englesko/američkoj književnoistorijskoj tradiciji imenovan pojmom modernizam...“

Osim prihvaćanja Flakerovog pojma *stilske formacije* u definiciji avangarde - mada će od njega kasnije, nekamo usput, i odustati (59) - čini se kao da Tešić ni u prvoj rečenici predgovora svojoj zbirci eseja, u kojoj i deklarativno kani definisanju predmeta istraživanja, nije sasvim siguran što bi to avangarda trebala biti. Je li avangarda „stilska formacija sa osnovnim predznakom...“, ili je pak „serija -izama“ (kakav je međusobni odnos književnih „-izama“ u jednoj „seriji“; ili: što u književnosti označava pseudotermin „serija“, tj. „serija -izama“?); je li ona, zatim, „stvaralački projekat“, ili je „pokret“ (ili pak „projekat/pokret“ kao semantička složenica?); te kakve su njene veze s time što se „u englesko/američkoj književnoistorijskoj tradiciji“ imenuje „pojmom modernizam“; i konačno, što bi trotačka na kraju nečega što kani biti *definicijom* (sic!) trebala signalizirati



rati (nedorečenost? stav autora prema pojmu ili prema definiciji? nedostatnost?); - iz ovoga nije lahko razlučiti. Stoga je Tešiću potrebna još jedna trotačka i jedna rečenica (10):

„Da li je avangarda nadređeni pojam za sve *-izme* (A. Flaker, A. Marino, R. Vučković, N. Petković), ili je pak podređeni pojam - segment modernog rušilačkog projekta unutar modernizma (M. Bredbori, A. Petrov, M. Pantić); ili nešto sasvim treće (kao npr. u srpskoj kritičkoj tradiciji gde je terminološka i književnoistorijska zbrka poprimila neslućene razmere: svi *-izmi*, pa čak i moderna koja je *-izmima* poništavana, pripadaju modernizmu, ili što je još pogubnije - sve je to, po nekima, ekspresionizam (?!); u novijim istraživanjima ide se dotle da se i socijalna literatura nasilno uključuje u avangardne tendencije...“

Čime i konfuzija, dodatno pojačana dekadentnom sintaksom, već na početku Tešićeve knjige „poprima neslućene razmere“. U toj konfuziji, autora kao da i gotovo plastično vidimo kako između redova donquixoteovski vodi pravu bitku s terminima i pokušajima definisanja avangarde; on se isprva dvoji između autoriteta (Flaker, Marino, Petković; Bradbury, Pantić), zatim panično ukazuje na „terminološku i književnoistorijsku zbrku“, te i polemise sa njemu znanim džinovima-vjetrenjačama, zgranut nad - „po nekima“ - svrstavanjem „svega toga“ pod ekspresionizam, zgrožen nad - „u novijim istraživanjima“ - „nasilnim uključanjem“ i socijalne literature „u avangardne tendencije“; i ovdje ostajući bez teksta...

U ovoj konfuznoj *borbi s vjetrenjačama*, panici i polemici oko definisanja avangarde, Tešić propušta uočiti, upravo, ono u čemu i jest uzrok čitave furtutme: *avangardu se ne može definisati*. Avangardno jeste ono što, upravo, po sebi izmiče takvoj *tradicionalnoj* definiciji. Ono može biti i „projekat“ i „pokret“, i „podređeno“ i „nadređeno“, a svakako i ono „pomalo paradoksalno“: avangardno „unutar“ avangardnog; - jer, svaka revolucija kao otklon od bilo koga kanona, svaki takav radikalni raskid s bilo kakvom praksom, tradicijom i normom, zbog čega i izmiče mogućnosti definisanja u „starim“ terminima, upravo *to* jeste avangardno. Zato i hoćemo uvijek, pokušamo li ovako *definisati* avangardu kao Tešić, završiti kao i on u dvije iznad citirane rečenice, u bunilu.

Slično će proći, kako namjeravam pokazati niže, i u svojoj tezi o „*tradiciji avangarde ili avangardi kao tradiciji*“. Pitanje odnosa modernizma uopšte i avangarde s tradicijom jeste zanimljivo i, u književnoistorijskom i teorijskom smislu, sasvim legitimno pitanje; još je pak zanimljivije i pitanje formira li se nekakva tradicija i unutar same avangarde. Opservacije na kojima Tešić zasniva tu hipotezu - ona o uspostavljanju novoga sistema vrijednosti, te ona o avangardnom naslijeđu u srpskoj odnosno jugoslavenskoj književnosti XX vijeka - također su legitimno polazište za promišljanje ovih pitanja. Međutim, pokušati definisati nešto što po prirodi izmiče definisanju u tradicionalnim konceptima, pa još to spojiti s onime sa čime je po samoj toj definiciji nespojivo, izuzetno je opasan i sklizak potez ukoliko autor nije opremljen prije svega izuzetno jakom *teorijskom pozadinom* s kojom će tim pitanjima pristupiti, a zatim i nadasve britkim, besprijekornim *analitičkim aparatom* kojime im misli pristupiti. A to ovaj autor, kako ćemo vidjeti ispod - nije.

Tako, primjera radi, u pomenutome eseju uz Vinaverov tekst „Moderna jugoslovenska književnost“ (135-138), Tešić izdvaja „antiskerličevski duh“, odnosno „antiracionalizam“ u Vinavera, kao okosnicu, „poetičku dominantu“ njegove „kritičke misli“; te postojanjem takve jedne „precizno i konkretno“ promišljene i proklamovane *poetike* u Vinaverovu avangardnom pristupu književnosti opravdava i hipotezu kako avangarda ima i svoju *tradiciju*; kao da puko postojanje poetičke dominante, ili pak svako eksplicitno formuliranje *poetike*, ujedno znači i postojanje književne *tradicije*; ili kao da sama Vinaverova *vremenska „dominanta“* (u ovome iz 1921, „i u njegovim kasnijim člancima“) znači i formiranje jedne tradicije (136):

„Ovaj Vinaverov tekst je bitan ne samo za razumevanje autorove poetike već i za viđenje novih, avangardnih tendencija u srpskoj književnosti i njihovu odbranu od konzervativne kritičke misli koja nije birala sredstva u nasrtaju na nove vrednosti. Istovremeno, Vinaver je ovim tekstom preciznije i konkretnije definisao svoj antiskerličevski duh, svoj antiracionalizam (...)



## SERBICA

Antiskerličevski duh Stanislava Vinavera javlja se kao poetička dominanta i u njegovim kasnijim člancima (...)

Posve *banalizirani* zaključci poput ovoga (poetička dominanta, znači jedan nov sistem vrijednosti, znači *tradicija*)<sup>1</sup> govore najprije o nedostatku jasnoga i jakog teorijskoga pristupa pitanjima koja su najavljena u Tešićevim „Uvodnim napomenama...“ uz *Otkrovenje srpske avangarde* (10-11), odnosno „Naknadnim beleškama uz *Uvodne napomene*“ (12-13), kao i o p(r)opustljivosti Tešićevoga analitičkog aparata kojime on tima pitanjima pristupa. A kada su i premise postavljene tako da se ne zna s čime se uopšte operiše, i kada ne postoje ni čvrsta teorijska pozadina, niti snažan metod iza svakoga postupka analize, onda i logika čitave stvari proklizava, silogizmi postaju banalne *ekvivalencije sličnosti*, te od čitava posla nastaje jedan sveopšti gargantuanski *Org(ij)anon*.

### 2. Bio-biblio-bibli-bi-bi-bi-dada: o tradiciji i historicizmu

Knjiga eseja *Otkrovenje srpske avangarde* Gojka Tešića sastoji se, pored spomenutih „Uvodnih napomena...“ (10-13), iz tri dijela i jedne serije tekstova mjesto pogovora (293-309). Prvi dio, naslovljen *Tradicija avangarde* (15-99), uključuje iscrpne preglede srpskoga avangardnog stvaralaštva u poeziji (15-33), pripovijeci (34-55), kritici (56-93) i polemici i pamfletima (94-99). U drugom dijelu - *Avangarda u kontekstu* (101-279) - sabrani su različiti autorovi eseji o srpskoj avangardi. Treći dio (u knjizi stoji „četvrti“, 280), predstavlja hronologiju srpske avangarde između 1902. i 1934. godine (281-291).

Tekstovi okupljeni pod cjelinom naslovljenom *Tradicija avangarde* suvoparno iznose hronološke biobibliografske (manje *bio-*, više bibliografske) podatke iz povijesti avangardnog stvaralaštva srpskih autora. U biti, može se reći da je riječ o opširnijoj, *verbaliziranoj* verziji one hronologije koja je, u kataloškom maniru, predstavljena u trećem dijelu Tešićeve knjige. Informacije ovdje nema značajno više nego u tome katalogu; jedino je ta hronologija ovdje riječima prepričana i ispisana, s prigodnim, opet bibliografskim, komentarima i digresijama o načinu objavljivanja ili sadržini knjiga. Primjerice (16-17):

„Godina 1911. važna je kao prelomna godina srpskog modernizma: Disove *Utopljene duše* - Stefanovićeve manifest *„Čast i sloboda tvorcima!“*, potom Mitrinovićeve odbrana istog poetskog projekta; Vinaverova *Mjeća*, pesnička knjiga koja i na formalnom i na tematskom planu donosi izrazite novine (muzičke vizije, telegrafski soneti, i ona najradikalnija novina - parodija kao poseban žanr kojim se ovaj pesnik obračunava sa poetskom tradicijom); Vinaverovi esejistički tekstovi na stranicama *Štampe i Pijemonta* - odbrana modernog koncepta pevanja i mišljenja itd. Naravno, ključni projekat oko koga su se sporili stari i mladi bila je *Antologija novije srpske lirike* Bogdana Popovića koja se pojavila iste godine u izdanju Matice hrvatske. Vinaver je zapodenuo bitku protiv Bogdana Popovića i njegove antologije „Anketom g. Trajka Čirića“ tek povodom II izdanja. (...)

I tako na osamdesetak stranica. O pojmu *tradicije* iz naslova ovoga poglavlja pak niti slova. *Tradicija* se ovdje, očigledno, razumije u nekom *tehničkom* smislu - kao hronologija jedne povijesti. Drukčije ne znam kako bi se pravdao naslov ove cjeline. Potvrdu za paradoks o *tradiciji avangarde* Tešić će, međutim, pokušati iznaći u nekim književnim tehnikama koje povezuju eksperimentalističke srpske pesnike u XIX vijeku, preko Nastasijevićevih jezičkih eksperimenata, s autorima druge polovine XX stoljeća (18):

„Iako je u dvadesetim i tridesetim godinama XX veka od avangardista prećutkivan pa čak i osporavan, Nastasijević je jezički eksperiment, jednu prošlovekovnu tradiciju (Koderovu i Kostićevu, pa čak i Sarajlijinu) doveo do savršenstva. Nastasijević je, zapravo, pesnik koji je modernu tradiciju u avangardnom razdoblju zaokružio na stvaralački najubjedljiviji način. Iz te tradicije u godinama posle Drugog svetskog rata izrasta Vasko Popa, potom Alek Vukadinović i u najnovijem vremenu Milosav Tešić...“



„Iskoni“ neosporno otkrivaju plodotvorna ishodišta srpskog poetskog moderniteta i time jasno predočavaju *tradiciju avangarde*. S druge strane, „Iskoni“ poetskim tekstovima pokazuju radikalizam moderne prakse u XIX veku, one poezije koja jeste u diskontinuitetu sa klasičnim tipovima pesništva. Intertekstualne relacije različitih tipova preinačavanja otkrivaju srodnosti i veze među radikalnim koncepcijama XIX veka i, naravno, onim projektima koji preovlađuju u ranim dvadesetim godinama XX veka. „Iskoni“ jesu opravdanje i potvrda logičnosti paradoksa *tradicija avangarde*.”

Problem se s ovakvim zaključcima, međutim, javlja upravo u *kontekstualnom čitanju*, što je i podnaslov Tešićeve knjige eseja. Jedino sasvim operisana od konteksta, a zasnovana na silogizmima banalne ekvivalencije, moguća je analiza koja u Nastasijevićevim „Iskonima“ vidi prvo čitavu avangardu, a zatim u njoj izravan oslonac na „jednu prošlovekovnu tradiciju“ kao „plodotvorno ishodište srpskog poetskog moderniteta“. Nastranu što eksperimentalistički jezički izrazi Kodera i Nastasijevića nemaju ničeg zajedničkoga; čak i da je riječ o *nesvjesnoj tradiciji* (a nije, jer Tešić „za stvarno“ govori o *tradiciji avangarde*; usp. recimo kako definiše taj paradoks na str. 17-18), poređenje je isuviše banalno i slabo argumentirano.

Tekstovi su pak, u ovome prvom dijelu kao i u čitavoj knjizi, opremljeni raznovrsnim fotokopijama avangardnih plakata, stranica iz tadašnjih izdanja knjiga i iz časopisa, pisama, onovremenih karikatura, letaka, oglasa i sl., što u ogromnoj mjeri upotpunjuje tekst. Tešiću se mora u tome pogledu odati priznanje; on je i više nego svjestan značaja *slike* u avangardi, i to bogatstvo *vizualnog* jest vjerovatno jedna od najvećih prednosti njegove knjige. Predstavljene su tako i važne veze između avangarde i likovne umjetnosti (slike, skice i karikature, čiji su autori nekada i ujedno avangardni pjesnici i slikari), kao i poetičke veze između auditivnoga i vizualnog, vrlo karakteristične za avangardno stvaralaštvo. Najveći broj tih fotokopija i nalazi se u ovome prvom, preglednome dijelu tekstova o srpskoj avangardi. Kasnije će kroz knjigu, ipak, njihova količina i frekventnost znatno opasti, pa tako drugi dio tekstova u *Otkrovenju srpske avangarde* već mahom „krase“ tek fotografije ličnosti značajnih za srpsku avangardu (prije svega samih autora, ali recimo i Jovana Skerlića, i sl.), poneki oglas, naslovne stranice knjiga i otisak nekog rukopisa.

Međutim, zbog načina iznošenja građe - kataloškoga, bibliografskog, arhivističkog, gotovo pozitivističkog - kao i zbog dosljedno hronološke ograničene građe, a dijelom i zbog formata knjige (28 cm uzduž!), *Otkrovenje srpske avangarde* sve ukupno najprije naliči kakvoj srednjoškolskoj čitanci. Stoga i vrijednost slika kojima je Tešićevo štivo obogaćeno, u tome kontekstu, unešto i opada. Naročito s neobično izdašnim fotografijama autora (osmorica Crnjanskih, od tricikla preko Crnjanskog kao maturanta do fotografije s Crnjanskim „na slavi u Bajinoj Bašti“; čak *sedamnaest* fotografija Stanislava Vinavera!), ali i sve slike, u takvome tekstu - suprotno svojoj funkciji - samo dodatno pojačavaju dojam da se radi o čitanci. I to historijskoj.

### 3. Barbarogenijalno raščitavanje teksta iz konteksta

Sem iznevjerenog pojma *tradicije*, Tešić iznevjerava i očekivanja iz podnaslova svoje zbirke eseja - *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja*. I kontekst je, dakako, za avangardu od velike važnosti. Pa još kada je riječ o kontekstualnom *čitanju* avangarde (dakle, i tumačenju, svojevrсноj interpretaciji i kritici), čovjek naprosto ne može a da se ne obraduje takvoj najavi. Ipak, u Tešićevom tekstu malo što ima od konteksta avangarde, a još manje od *čitanja* te avangarde u kontekstu. Osim ako pomenuti bibliografizam i pozitivizam ne smatra *kontekstom*, nije jasno što Tešić pod time podrazumijeva. Tek skup historijskih datosti, pa još u hronološkome slijedu, ne može biti *kontekst*. Sve one za srpsku i jugoslavensku avangardu strahovito značajne kontekstualne pojave - poput rata, odnosa prema jugoslavenskoj ideji, odnosa s fašističkom desnicom i komunističkom ljevicom, i sl. - kod Tešića se tek usputno pominju (21-22):



## SERBICA

„KRFSKI INTERMECO srpskog modernizma kao spona između manifestovanog i najavljenog poetsko/poetičkog radikalizma do Prvog svetskog rata neobično je važan za razumevanje istorijskog razvoja modernog srpskog pesništva. Iako se poetski snovi o modernom i novom manifestuju u izbeglištvu (Krf, Solun, naročito u *Krfskom Zabavniku* 1917-1918), zagovornici rušenja starih kanona: Vinaver, Stefanović, T. Manojlović, A. Ilić - našli su se na istim stranicama sa Dučićem i brojnim minornim pesnicima koji su pevali u tradicionalističkom maniru. Oni su donekle „izneverili“ svoj „modernistički“ duh prihvatajući da im poezija u ratnim apokaliptičkim vremenima služi nekim višim ciljevima koje je proklamovao Skerlić. S druge strane, „krfski modernizam“ u srpsku modernu poeziju unosi jednu civilizacijski izuzetnu tekovinu: hrvatski pesnici Josip Kosor i Sibe Miličić (kosmizam), Tin Ujević („Svakidašnja jadikovka“, „Rusiji, Rusija!“ itd.), Vladimir Čerina i drugi deluju unutar srpske književnosti pridajući svoje stvaralačkom i intelektualnom angažmanu programsko obeležje. Time oni navešćuju nešto sasvim novo, ne samo na književnom već i na ideološkom planu (problem zajedništva dveju i više literatura, ali i pripadnosti literaturi, kako po svom nacionalnom opredeljenju, tako i po svom estetskom uverenju). „Krfska spona“ između predratnog (1902-1914) i poratnog (posle 1918), dosad zanemarivana bez valjanih razloga, govori o kontinuitetu srpskog poetskog moderniteta, ali i o paralelnom funkcionisanju tradicionalnog i inovativnog duha unutar jedne poezije bez ranijih sporova u istoj ravni.“

I tek toliko o ratu, o Jugoslaviji i srpsko-hrvatskim avangardnim poetskim vezama. To „nešto novo, ne samo na književnom već i na ideološkom planu“ zaslužuje tek jedne zgrade i u njima jednu kratku, usputnu digresiju bez interpretacije i, uopšte, daljeg pominjanja igdje više u knjizi. Slično i kada je riječ o avangardi i političkoj ljevici i desnici (98-99):

„Sam sukob na književnoj levlci, o kojem je s razlogom mnogo pisano, može se posmatrati na više načina i sigurno ne predstavlja jednoznačnu pojavu: u njegovim različitim fazama preovlađivali su čas politički, čas ideološki i filozofski, a čas literarni problemi. Krležin *Dijalektički antibarbarus* (i ostali članci u *Pečatu*) nije samo obračun s grupom pisaca koji su prihvatili dogmatizovanu staljinističku viziju sveta i trudili se da je izraze podražavajući Gorkog ili Majakovskog; kao što je istakao Stanko Lasić u svojoj pionirskoj blistavoj knjizi *Sukob na književnoj ljevici*, Krleža je želeo da jednom dokraja ideologizovanom načinu mišljenja suprotstavi pogled na svet koji bi ostavljao mesta za individualan doživljaj stvarnosti i slobodu umetničkog oblikovanja. Međutim, nastojeći da izbegne potpun raskid sa KPJ, Krleža ne ide do kraja u svojim antidogmatskim zaključcima (...)

Slika međuratnog književnog života bila bi nepotpuna kada ne bismo pomenuli i ono što bi se, koristeći se uslovno jednim terminom Đorđa Jovanovića, moglo nazvati „književnom desnicom“. Prvu izrazitiju pojavu na književnoj desnici predstavlja delovanje Miloša Crnjanskog, koje počinje njegovom polemikom s Milanom Bogdanovićem oko napredne literature (1932) a kulminira u njegovom listu *Ideje* (1934-1935), čija je orijentacija bila ne samo desna nego i profašistička. (...) Većina pripadnika književne desnice u toku okupacije nastavljaju sa objavljivanjem polemičkih/pamfletskih tekstova koji prerastaju u paskvile sa izrazitim ideološkim obeležjima. Onaj znatniji deo književnu umetnost ostavlja po strani, i stavlja se u službu tzv. „kvislinškog režima“.

Ponovo, o ljevici i desnici samo toliko. Više o ulozi KPJ ili o vremenu okupacije niti riječi. Isto kao da srpski avangardisti tek tako pjevaju i pišu, potpuno slijepi i nesvesni takvih krupnih stvari na vanjskome dunjaluku, poput rata 1914-1918, Oktobarske revolucije 1917. i formiranja Sovjetskog Saveza, bujanja fašizma u Italiji i širom Evrope, dakako uključujući i tadašnju mladu Kraljevinu Jugoslaviju, itd. I to u knjizi eseja o *avangardi*, gdje jeste izuzetno važan politički kontekst! Avangarda, bilo da je antiratna, antinacionalistička, antiburžoaska i revolucionarna, socijalna i antipatrijarhalna, te protivinstitucionalna; bilo da je reakcionarna; uvijek je politički vrlo osviješten subjekat; i onda kada se protivi skerličevskom utilitarizmu.

O širem kontekstu i kontekstualnome čitanju, također veoma važnom za proučavanje mo-



dernizma uopšte, da i ne govorimo. Recimo, o razvoju tehnologije na početku XX vijeka. Ili razvoju masovnih medija; radija prije svega. O ekonomskoj situaciji, propasti habsburškog i Osmanskoga carstva, krizi kapitalizma, dolasku željeznice, telegrafa, telefona... Postupnom buđenju ženskog pokreta. Atmosferi pripreme za nadolazeći novi rat. Gdje su i što čine srpski avangardisti za sve to vrijeme, osim što borave na Krfu sa srpskom emigracijom tokom Prvog svjetskog rata i spore se oko - ionako „nasilno uključene“ - socijalne literature na ljevici i s desnicom, u Tešićevim *kontekstualnim čitanjima* srpske avangarde nećemo saznati.

Sve bi to bilo sasvim u redu, i Tešićeva bi knjiga vjerovatno bila čak i „svarljivija“, da se prosto zove *Otkrovenje srpske avangarde: bibliografija*; ili *Otkrovenje srpske avangarde: arhivska čitanja*; ili čak (zašto ne) *Otkrovenje srpske avangarde: hronologija*. U tom pogledu bi sasvim razumno bilo i Tešićevo inzistiranje upravo na *manje poznatim* autorima, ili *manje poznatim* tekstovima srpskih avangardista, kojima se prvenstveno bavi u drugom dijelu zbirke (101-279). Njegov pristup i jest najviše nalik arhivističkome; uključujući i momenat *otkrića nepoznatog* toliko prisutan u njegovim esejima.

#### 4. *Ideje, forme i, hvala bogu, i kanoni: kontekst tešićevske avangarde*

Kako bi doista moglo izgledati jedno *kontekstualno čitanje* zapravo jako dobro umije pokazati i sami Tešić. Serija tekstova i bilježaka priključenih njegovoj knjizi eseja namjesto pogovora (293-309) upravo su vrstan primjer kontekstualnoga *samočitanja* ove knjige. Uz Flakerovu recenziju Tešićeva rukopisa (296-297), registar imena (302-307), te biografiju autora (308-309), ovdje se nalaze i pišćev tekst o uzorima, uzrocima i izvorištima njegova rada na proučavanju srpske i jugoslavenske avangarde, „Umesto pogovora: Univerzitet Vaska Pope“ (293-295), kao i sve njegove bilješke pripremane uz svaki rukopis ove zbirke eseja, pripreman više puta za tisak tokom skoro dvije decenije, „Uz ovu knjigu“ (298-301).

Ovdje ćemo, naime, saznati to gdje su, kada i koliko puta već objavljivani svi Tešićevi tekstovi sabrani u *Otkrovenju srpske avangarde*. Vidjet ćemo kako su mnogi od njih pisani još tokom osamdesetih godina prošloga stoljeća, te potom prešampavani i po nekoliko puta. Ali ćemo vidjeti i to kakav je zao kismet zadesio objavljivanje ove zbirke - ono je više puta započinjano te odlagano, iz više različitih razloga.<sup>2</sup> Rukopis koji jest objavljen, kako odavde saznajemo, zapravo je samo polovina pripremljenoga. Pored ove „srpske“ knjige eseja, Tešić je pripremio i drugu, „jugoslavensku“ polovinu rukopisa, gdje su sabrani tekstovi o hrvatskoj, crnogorskoj, makedonskoj, bošnjačkoj avangardi. Ukoliko se sreća ne preokrene, i na njezino objavljivanje sačekat ćemo do deceniju-dvije. Ako dotad, inšallah, i u domaćoj literaturi ne padnu najzad stare „ideje, forme i, hvala bogu, i kanoni“.

A glede *kanonizacije* tešićevskoga *raščitavanja* avangarde „kao tradicije“ i njezinoga konteksta u domaćoj literaturi, dovoljno je pogledati spiskove Tešićevih eseja o avangardi i časopisa u kojima su ovi objavljivani, u bilješki „Uz ovu knjigu“ (298-301). Ili pak vidjeti napomenu na unutrašnjosti prve strane, o desetogodišnjim naučnoistraživačkim projektima na kojima se u Srbiji ovako *iščitavala* i *raščitavala*, između ostalog, i avangarda.

<sup>1</sup> Ili, kako bi to jedan srbijanski političar otprilike rekao, „znači *kale*, znači brdo (sic!), znači Turci“.

<sup>2</sup> Kao jedan od tih razloga figurira i Sreten Ugričić (301).

## Harun Dinarević: Otvorena inverzija vrijednosti

(Mileta Aćimović Ivkov. *Pesničke zagonetke. Službeni glasnik, Beograd, 2012.*)

Lirika, uprkos svim okvirima u koje se pojedini pjesnik želi smjestiti ili u koje ga postavljaju teoretičari i kritičari, ipak stremi ka posebnosti. Jezik poezije, tačnije estetski vrijedne poezije, počiva na otklonu spram standardnih, svakodnevnih, od društva normiranih oblika izražavanja. Taj otklon može biti i njihova negacija. Jezik jednog pjesnika, pored navedenog, jednako se određuje i spram jezika drugih pjesnika; dobar pjesnik istovremeno računa na jezik tuđih poetika ali, paradoksalno, prilikom čina pisanja se na neki način mora distancirati od njih, stvoriti razliku, inače postaje epigon. Pisanje o lirici nekog pjesnika podrazumijeva sagledavanje posebnosti te lirike, njene jedinstvenosti i neponovljivosti. Bez dubljeg ulaženja u ovu problematiku, može se konstantovati da Mileta Aćimović Ivkov, autor knjige „Pesničke zagonetke“, svesrdno ignoriše ovakvo određenje lirske poezije. Ova knjiga je sastavljena od petnaest tekstova, o petnaest različitih, mahom slabih ili beznačajnih pjesnika, izuzmemo li prvopomenutog Lazu Kostića. Svaki tekst je zasnovan na mnoštvu opštih mjesta i književnih termina indikatora koji ozbiljnom kritičaru služe kao prolegomena za analizu, ali kod Ivkova opšta mjesta postaju ključna za tumačenja. Njegove (b)analize ne mogu proniknuti dalje od površnih konstatacija o prirodi poezije nekoga pjesnika. Čak i kada pokuša da dosegne mogućnosti otkrivanja autentičnosti neke poetike, on pribjegne u uopštene tvrdnje skoro ispražnjene od bilo kakvog značenja. Sva ta naklapanja koja grade ove „nemušte“ tekstove, kako je to vezano za ovog autora napisano u „*Betonu*“, nisu utemeljena ni u kakvom koherentnom metodu. Zapravo, njegov metod bi smo adekvatno mogli nazvati književno-teorijski sofizam.

„Veliki pojedinačni glasovi“ „moderne poezije“ kojom se Ivkov bavi „postojano se utkivaju u dugi vrednosno-tradicijski niz nacionalne književnosti i kulture.“ (6) Ovom tvrdnjom Ivkov završava kratki uvod svoje knjige i u njoj se otkrivaju intencije autora da sve te tzv. „velike pojedinačne glasove“ nivelira utkivanjem u vrijednosti nacionalne kulture. I to mu zaista uspijeva, što zbog njegovih jakih težnji ka ignorisanju individualnosti, što zbog materijala koji je odabrao.

U prvom tekstu pod nazivom „Život, književnost i veze: Dijalozi i međe Laze Kostića“, iznosi jednu krajnje neutemeljenu i neodbranjivu tezu na kojoj bazira cijeli svoj tekst, a ona se tiče narativnosti u poeziji: „Takav način oblikovanja poetskog opisa pričanjem priče kroz pjesmu, u kome postaje očigledno da se stvaralačka namera realizuje u pravcu saglasnosti poetskog sa proznim govorom kako u pogledu jednačenja sadržinskih, prozodijskih i intonativnih, tako još više u pogledu podudaranja elemenata sintakse, u modernom (i savremenom) srpskom pesništvu, nije nimalo retka. I ona svoje istorijsko-poetičke početke ima u stvaralaštvu Laze Kostića.“ (8) Ovu tezu Ivkov bazira na Kostićevoj pjesmi „Spomen na Rugarca“ u kojoj vidi sve te silne saglasnosti sa „proznim govorom“ (šta god to bilo) ali nigdje ne vidi razliku, odmak, nesaglasnost sa njim. Postavlja se opravdano pitanje: Koja je onda razlika između ove poezije i „proznog govora“ ako se poklapa sa njim na svakom mogućem planu? Drugi problem ovog iskaza je teza da takav način oblikovanja pjesme svoje „istorijsko-poetičke“ početke ima u Kostićevom stvaralaštvu, ponajprije jer Ivkov nekoliko redaka iznad ove tvrdnje piše: „A predstava o takvom stvaralačkom postupku ne može biti potpuna ako se nema u vidu činjenica usmerenog i samosvesnog aktiviranja jednog vida naše usmene tradicije koja je sve do polovine prošlog veka pokazivala određenu rudimentarnu vitalnost.“ (8) Iako autor ne eksplicira koji „vid usmene tradicije“ se aktivira, jasno je da tvrdnja o Kostiću kao začetniku takvog

oblikovanja pjesme stoji u proturječnom odnosu sa potonjim iskazom. Da bi pokušao pomiriti ovu vlastitu proturječnost, Ivkov koristi u ovom kontekstu značenjem neodređen glagol „aktivirati“ jer kada bi precizirao tvrdnju i rekao da je pjesnički govor u toj pjesmi zasnovan na tačno određenom vidu usmene poezije, njegova teza bi se raspala. Laza Kostić više ne bi bio Prometej narativne poezije, Mileta Aćimović Ivkov bi ostao bez prividno originalne teze. Autor uz sve to pokazuje da nije u stanju ispravno napisati jednu složenu rečenicu, što se vidi u prvoj rečenici iz citata s prethodne stranice gdje se on toliko udaljio od glavne klauze da je njen kraj vezao za jednu od zavisnih rečenica (Trebao je završiti sa: „nije nimalo redak“). U nastavku teksta slijedi primjena Kostićevih filozofskih ideja o harmoniji i simetriji na njegovoj pomenutoj pjesmi, primjena zakukuljena zbrkanim Ivkovim deskripcijama pjesme.

Svo to interpretativno sivilo prekida još jedna besmislena teza: „To odsutno ćutanje pesnikovog sabesednika u ovom narativizovanom Kostićevom govoru postalo je privilegovana poetička figura (sic!) koja je položena u sadržinsku i misaonu osnovu modernog srpskog pesništva (sic!) u kome se, kroz različite stvaralačke glasove, ona nadalje citatno stvaralački varirala i aktualizovala.“ (11-12) Dakle, autor ovih redaka smatra da je „ćutanje“ „poetička figura“ i da je „položena u sadržinsku i misaonu osnovu modernog srpskog pesništva.“ Pošto se on u ovom tekstu ne bavi „poetičkim figurama“ (šta god to njemu značilo), niti se u nekom od ostalih četrnaest tekstova, koji se pri tome bave modernim srpskim pjesnicima, uopće ne osvrće na tu figuru ćutanja, očito je da se autor osjetio slobodnim da iznese ovako radikalnu skrivajući se iza materije kojom se bavi (pjesma „Spomen na Ruvarca“) ili računajući na to da će čitalac zaboraviti ovu tvrdnju do kraja knjige. Ponovo sporadična težnja za originalnošću dovodi ovog autora u poziciju da ga čitalac doživi kao neozbiljanog.

U želji da poveže Kostića sa drugim pjesnicima srpske kulture, Ivkov na osnovu jednog motiva, toliko univerzalnog i općeg motiva „međe“, pokušava da dokaže kako se između Dučića i Kostića „na određen način razvijao *veliki citatni dijalog*.“ (13) Ova tvrdnja se odnosi na Dučićeve stihove: „Kad moj prah, Tvorče, mirno pređe/ U grumen gline užežene, / Tad neće više biti međe/ Između tebe i između mene“, koje Ivkov povezuje sa Zmajevim „one međe rastope se/ među smrtni i životom“, pripisujući ove stihove Kostiću! Ivkov piše: „Tematizovano u poetskom govoru Laze Kostića – o čijim stihovima tog tematskog usmerenja („one međe rastope se/ među smrtni i životom“) Zoran Mišić apodiktiki kaže da „divnije i celovitije objave poezije od ove Lazine mislim da nema u celoj našoj literaturi“ – kao i u poeziji Jovana Dučića to ambivalentno načelo ukazuje na činjenicu da se među njima na određen način razvijao *veliki citatni dijalog*.“ (12-13) Ovdje se postavlja pitanje da li je i dotični Mišić pogrešno pripisao ove stihove pripisao Kostiću ili je Ivkov zloupotrijebio citat stavljajući ga u pogrešan kontekst? A jadni Jovan Dučić je, ne znajući, vodio dijalog s najvećim Kostićevim pjesničkim neprijateljom, Zmajom! Kakav li je to dijalog u kojem sagovornici na umu imaju sasvim drukčije značenje motiva „međe“?

U tekstu „Tavni znaci Desimira Blagojevića“ za njegove pjesme Ivkov kaže da se „među njima svakako izdvaja aktiviranje *maternje melodije* i, njoj posledujuća značenjska zatamnjenost.“ (24). Na idućoj stranici citiranjem Ljubomira Simovića on objašnjava šta predstavlja ta *maternja melodija*: „Reč je, dakle, o onom tipu poetskog govora u kome „mi možda malo razumemo, ali mnogo čujemo“; u kome: „čujemo žubor jezika na izvoru“ a potom i kako taj „muzikalni, magloviti i neuhvatljivi jezik mi čujemo kao izvorno naš.“ (25) Ova dva teoretičara našosti jezika vjerovatno misle na eufoniju lirike ali ovakva mistifikacija je potrebna da bi se jedna hermetična poezija lakše uklopila u neki imaginarni kolektiv. Šta je to *maternja melodija*, ko su ovi „mi“, ostaje nepoznato ali se da naslutiti. „Mi“ smo nacionalni kolektiv koji čita jednog pjesnika, nemamo pojma šta on to piše, ali dabome da piše našim jezikom. Tako bi se mogla dešifrovati sva banalnost ove mistifikacije.

Ivkov ima navadu da neodređeno piše o značenjima, pa tako o hermetičnoj poeziji piše kao o poeziji „zatamnjenog značenja.“ Njegov binarni um i ne pokušava dokučiti značenja takve



## SERBICA

---

poezije, nego radije ostaje na ovakvim konstatacijama koje dodatno začinju svojim sofizmima. Naspram poezije „zatamnjenog značenja“ u njegovom teorijskom binarnom sistemu (ako se uopće može govoriti o sistemu) postoji i poezija „otvorenog značenja“. Tako pjesnik Aleksandar Ristović „je pregao da izgradi takav obrazac lirskog govora u kome, za račun postizanja efekta izrazite metaforičnosti i naglašene nejasnosti, nisu bili dosledno poništavani svi likovi i obrisi empirijskog sveta.“ (53) Samo nekoliko stranica poslije Ivkov piše: ...“Ristović je u svom shvatanju poezije podrazumevao da pesma mora biti otvorena.“ (61) Ristovićevo poezija je dakle, malo otvorena, malo zatvorena, malo zatamnjena, malo osvijetljena, malo vamo, malo tamo... U poeziji Ljubomira Simovića „sa plana verističke beleške prelazi se na plan epifanij-skih obasjanja i produbljenja, ili univerzalnije apstraktizacije koja ide za tim da izgradi takav značenjski sklop u kome će onostrano problesnuti intenzivnije a značenjski koncentrisano i određeno“ (83), kod Simovića su u „značenjsku osmozu dovedeni elementi daleke tradicije sa elementima koji su zahvaćeni iz vantekstovne stvarnosti“ (85), u jednoj njegovoj pjesmi je „veoma sugestivno aktivirana povratna značenjska sprega“ (86), dok u drugoj pjesmi „su-srećemo poetsku sliku koja je građena tako da postane vidno kako je njen veristički opis svodi na jedan element čija je značenjska vrednost višestruka“ (88), a mi pred kraj teksta saznajemo i da „Otvorenost značenja u Simovićeve kraćim pesmama upravljena je katkada i ka isticanju moralnog imperativa.“ (90) Značenjski fetišizam ovog autora je lažan jer za razliku od pravog fetišiste Ivkov nikada ne pokušava da dosegne objekt svoje žudnje, samo značenje. Računajući na ovaj prividni fetišizam, mi čitaoci ne želimo ni slutiti u koja to veza između „otvorenosti značenja“ i „moralnog imperativa.“ Objasniti autoru svih ovih redaka da tradicija može biti i vantekstualna vjerovatno bi bila uzaludna rabota.

Za razvojni tok poezije Milovana Danojlića Ivkov piše: „Prvi od njih (tok) je zbog naglašenog rugalačkog, odnosno angažovanog, pristupa pesničkom predmetu i otvorenijih, neposredno datih značenja, upečatljiviji, dominantniji.“ (93) Za istog pjesnika kaže: „Kao da je ovim pesmama, i ovom knjigom, želeo da se konačno obračuna sa svim onim što ga je nagnalo na odlazak, pa su i značenja mnogih stihovnih celina i pesama vidno otvorenija, direktnija.“ (95). Pored toga kod Danojlića „vidljiva je namera da se deluje prosvetiteljski. Da otvorenosti značenja čitaocima pomogne da i sami lakše spoznaju pogubnost onoga što je postalo predmet pesme.“ (95) U jednoj pjesmi je pjesnički subjekt prema ideološkom projektu (jugoslovenskom socijalizmu) „bio najjetkiji i značenjski najobuhvatniji.“ (101) Ivkov smatra da su „Neobrazovanost, primitivizam, sklonost prevari i utaji, neiskrenost i prostaštvo, ukoliko sva ona svojstva koja su, kako to Danojlić u pesničkim tekstovima slika, imala prođu u sociokomunističkom društvenom poretku, položena u tematsku osnovu ovih pesama. (95) Za pjesmu „Rugalica velikoj ludosti“ isti autor tvrdi: „Ta velika ludost jeste komunizam i pokušaj njegovog neprirodnog, pa otuda i nemogućeg, ukorenjenja na ovom tlu.“ (101). Da sumiramo: Danojlić je angažovan pjesnik, prosvjetitelj koji piše pjesme otvorenih značenja kako bi prosvjetlio čitaoca. On je satiričar koji se u svojoj zbirci „Zlo i naopako“ (1991) angažovano ruga političkom sistemu koji je već srušen. Jugoslovenski socijalizam je bio ludost kojoj se Danojlić angažovano ruga u vrijeme cvjetanja nacionalizama. Ne samo da je bio ludost, nego je bio i neprirodan za ukorijenjenje na našem tlu. Mileta Aćimović Ivkov implicira da politički sistem i ideologija mogu biti prirodni.

Za razliku od Danojlića, kod Aleka Vukadinovića se uočava „odsustvo svake mimetičnosti“, on je posezao za „jezičkim i slikovnim gradivom iz područja naše usmene književnosti i kulture“ (103), pa su „njegove pesme postajale dodatno značenjski zatvorenije“ (103-104), a „pjesnički subjekt svedoči o jednom neobičnom, a dalekosežnom, smisaonom i značenjskom pomeranju.“ (104) Iako samo dvije stranice ranije Ivkov govori o odsustvu svake mimetičnosti kod ovog autora, u nastavku piše da „može da se uoči kako su tamni sadržaji koji su, podstaknuti neposrednim iskustvom, počeli intenzivno da ulaze u sastav njegovih pesama onda kada su prilike u stvarnom svetu (sa kojim ona *Vukadinovićevo poezija*, načelno, nije imala mnogo





dodira) počele da poprimaju dramatična obeležja.“ (105) Za pjesnika Miroslava Maksimovića kaže da je u „tematsko središte velikog broja svojih pesama uvodio prizore iz svakodnevnice“, dok je „iz svojih ranijih knjiga sliku stvarnosti oblikovao tako da čitalac uoči nemimetičnost kao važnu odliku njegovog pesničkog postupka.“ (110) Čitalac bi se mogao zapitati da li se ovaj binarni um šali sa njim. Kako je moguće biti nemimetičan, a ipak biti podstaknut neposrednim iskustvom? Ili još primjerenije pitanje: Zašto Ivkov barata ovim anahronim i za poeziju neprimjerenim, potpuno nevažnim kategorijama? Kako nemimetičnost može biti pjesnički postupak?

Na poeziju Slobodana Zubanovića Ivkov ponavlja svoje dobro naučene mantre: „Lirski glas Slobodana Zubanovića postojano je izgrađen na tematizovanju prizora iz neposrednog, empirijskog okruženja.“, „...ovaj pesnik poetski opis modeluje na taj način da se od čisto verističkog poetičkog koncepta često приметно distancira.“ (119), on svoj „poetski opis počinje pretežnije da oblikuje kao poetski izveštaj o zatečenoj urbanoj stvarnosti.“ (122) I kod Novice Tadića su „pojedini njegovi pesnički tekstovi postali značenjski otvoreniji, a to je češće slučaj sa onim pesmama u koje se ugrađuju veristički elementi.“ (140) Naravno, i kod ovog pjesnika Ivkov nalazi „zatamnjene ontološke vidike“ (142) i „zatamnjeno, ponorno značenje“ (143) koje Tadić preoblikuje u ko zna šta. Čak i u završnom paragrafu, završnog teksta knjige o poeziji Bratislava Milanovića Ivkov ponavlja svoju papagajsku varijaciju: „...njegov poetski opis je i uzeo oblik tog osobenog načina slikovno-simboličkog predstavljanja koji omogućava da se sa mimetičke pređe na jednu drugačije zasnovanu ravan, i tako u pesmama oblikuju oni smisloni tonovi koji mogu da ukažu na obilje vrednih sadržaja skrivenih u tragovima prošlosti, kao i na drugačije razumevanje i vrednovanje prizora savremenosti, čija se složena slika u ovim pesmama višepalno izgrađuje.“ (172)

Binarni um voli imitirati metafizičara-teologa, pa tako često nevjesto poseže za filozofskom leksikom preko koje je stvorio jednu naročito iritantnu podjelu koju nigdje nije eksplicirao ali se ona može sintetizirati iz njegovih učenja. Naime, radi se o podjeli na poeziju koja „dematerijalizuje činjenice predmetne stvarnosti“ i ona koja ostaje na „čulnoj konkretizaciji“ stvarnosti. Kroz prvu kategoriju se provlače pojmovi poput transcendencije, epifanije, onostranog, itd., koje Ivkov upotrebljava kao začine. U poeziji Desimira Blagojevića je prisutna „dematerijalizacija činjenica predmetne stvarnosti“ (26), Miodrag Pavlović „u obrisima savremenosti prepoznaje naprsline kroz koje iz života i sveta neprestance curi sadržaj svetog; mudrost – „jeza koja nas uspravlja“ (41), u njegovim tekstovima je „intenzivno tematiziran“ „Čovekov/junakov susret sa transcendentnim“ (40), pjesnički tekstovi Ivana B. Lalića „predstavljaju razvijeni pev o uslovljenosti i prepletenosti života i nestajanja, smisla življenja i smisla pevanja“ (47), s druge strane poezija Aleksandra Ristovića je „jednostavni govor o činjenicama“ (60), kod Hristića „skoro da i nema transendiranja opisanje pojave“ (74), a „ambivalnetni tretman njegovih pesama“ se „kretao u pravcu njihove doslovne, čulne konkretizacije“ (75), u nekim pjesmama Ljubomir Simovića „često dolazi do transformacije opisa, na taj način se sa doslovnog prelazi na nedoslovni plan“ (88), u poeziji Aleka Vukadinovića je primijetna „epifanijska, odnosno metafizička objava mogućeg osnaživanja i obnove transcendentnog principa jedinstva čoveka i sveta, čoveka i Boga“ (109), kod Miroslava Maksimovića „spas je predočen u epifanijskom viđenju i naknadnom prizivanju snage iskonskog“ (117), u „pesničkom svetu“ Slobodana Zubanovića „čitalac može da uoči nevidelne vidove stvarnosti u onim pesmama u kojima se lirskom subjektu ukazuju epifanijski problemsci ili jezovita, metafizička objava demonskog – u pesmi „Tramvaj zvani dvojka.“ (123) To nije sve od Ivkova metafizičara-teologa. Naspram „velikih istorijskih i ideoloških matrica koje, po pravilu, zakidaju mogućnost transcendencije“ (154) stoji poezija Džordža Sladoje, koji „postupno i dosledno, paganske slike i prizore prevodi u hristijanizovani simboličko-vrednosni poredak u kome bilje zadržava svoje važno mesto, ali i zadobija novu funkciju.“ (156) Saznajemo i da hrišćanstvo nije „velika ideološka matrica“! Kod Bratislava Milanovića „postaje moguće da u tekstovima njegovih beogradskih pesama go-



## SERBICA

---

vorno lice opazi i artikuliše epifanijske proseve i metafizička uznošenja i uopštavanja.“ (171) Uopštavanja! To je prikladna imenica koju sam tražio za imenovanje teorijskog sistema Mileta Aćimovića Ivkova.

Osim što se okušao u vašarskoj metafizici, isti autor je imao izlete i u drugu granu palanačke filozofije – u moraliziranje. U njegovim tekstovima neprestano nailazimo na vrijednosne sunovrate kojima ovi pjesnici svjedoče i zbog kojih teže da povrate stare, tradicionalne vrijednosti. Postavlja se pitanje da li se ti pjesnici bave pjevanjem ili pojanjem?

U pjesmi „Razgovor sa zastavom na vojvođanskom parlamentu u danu žalosti i veku poraza“ Đžordža Sladoje, iskazuju se „višestruko intelektualno, stvaralačko i nacionalno-životno iskustvo diskontinuiteta, vrednosnog snižavanja, poniženja i poraza“ (16), Blagojević je „svoj pev vezao za temeljnu tradicijsku nit srpske kulture, za kosovsku stradalničku vertikalnu“ (31), Pavlovićeva poezija predstavlja „reprezentativno stvaralačko svedočanstvo o imanentnoj čovekovoj vezanosti za vrednosti civilizacijskog prapočetka“ (42), „prepoznavanje i imenovanje novovremenih opasnosti“ kod Lalića se iskazuje u „na paradoksu zasnovanoj, inverziji u kojoj se u savremenosti preokreću i tako potiru vrednosti drevnog i tradicionalnog“ (50), Ristović je „oblikovao svoje pesničke tekste sa jasnom (jasno iskazivanom) poetičkom svešču o prirodi, dometima i vrednostima poetskog govora o bazičnim, nesvodivim i otuda bitnim i nezamenjivim vrednostima“ (58), a u „znatnom broju Simovićevih pesama, kroz sve njegove stvaralačke faze, najpretežnije je aktivirana matična nacionalno-istorijska tradicija i kultura sa namerom da se njene neupitne vrednosti ukrste i saobraze zatamnjenom horizontu savremenosti.“ (87) I kod Danojlića je prisutan „izvesni moralizatorski stav intencionalno ugrađen u tekst pesme“ (97), dok u poeziji Aleka Vukadinovića „determinističko prisustvo tamnih sila (...) dovodi do osobenog poremećaja koji se doznava postupkom inverzije vrednosti ili imenovanja gubitka osnovnih, supstancijalnih osobina i svojstava.“ (106) Ponavljanje istosti se nastavlja: „pesnički subjekt u Maksimovićevoj knjizi *Nebo* slika inverziju vrednosti kojom je svet zahvaćen“ (115), tj. „sve vrednosti su, pa i one „stabilizovane“, mitske i epske, poljuljane.“ (116) Raša Livada insistira „na necelovitosti predstavljene slike sveta, odnosno na promeni nekadašnje predstave o harmoničnosti i celini“, u njegovoj poeziji se ukazuje „na desakralizacij usavremenog sveta.“ (132) Novica Tadić svedoči „o sopstvenom obezboženom vremenu u kome su inverzija smisla i sveopšte licemjerje postali dominantna oznaka doba.“ (147) Za Đžordža Sladoju Ivkov dosadno opetuje: „Uopšte je za konstituisanje ukupnog smisla u Skladojevim pesmama slikanje inverzije istorijske promene činjeno srazmerno često. U njenom se razornom dejstvu ne destruiše samo nasleđeni epski ideal i model, već se skoro sve nasleđeno vredno, kao i ono što je tome iz savremenosti pridruženo.“ (152-153) Pjesme Branislava Milanova idu za tim „da, oživljavajući predstave i vrednosti prošlosti, pominje prepoznaju promene na licu sadašnjosti.“ (168)

Čemu kataloška priroda moga teksta? Svi ovi silni citati najbolje reprezentuju jednu, prije svega površnu misao, istupljenu gomilom opštih mjesta, tautologija i paušalnih konstatacija nedostojnih ozbiljne analize. Ovo je katalog proizvoljnosti, najmanji mogući zbir Ivkovih opservacija o poeziji ili o onome što on misli da je poezija.

Suma summarum Ivkove misli bi bila sljedeća: Poezija može biti mimetična/veristička i nemi-metična. Pjesnici često posežu za životnim činjenicama i zahvaćaju materijal iz empirije kada pišu pjesme. U njihovoj poeziji se javljaju epifanijski probljesci. Ponekad oni žele da transcendiraju materijalni svijet, a nekada ne. Svi njegovi pjesnici imaju složenu i postojanu poetiku. Otvorenog značenja, naravno. Pjevali su i pjevaju, postojano, o inverziji vrijednosti. Srednjoškolskim čitanjem poezije i jezikom nacionalnog akademca, Mileta Aćimović Ivkov je uspio napisati knjigu sofizama o poeziji. Prava inverzija vrijednosti – estetskih.



## Vuk Bačanović: Kupusara kulturnog terora (Jovan Deretić. *Kulturna istorija Srba*. Evro Giunti, Beograd, 2011.)

Jovan Deretić je bio doktor književnih nauka. Doktorirao je na Filološkom fakultetu 1966. tezom "Kompozicija Gorskog vijenca". Kako stoji u njegovoj zvaničnoj kratkoj biografiji, objavio je više knjiga: Dositelj i njegovo doba (1969), Kompozicija Gorskog vijenca (1969), Poetika Dositelja Obradovića (1974), Ogledi iz narodnog pesništva (1978), Almanasi Vukovog doba (1979), Vidaković i rani srpski roman (1980), Srpski roman 1800-1950 (1981), Istorija srpske književnosti (1983), Gorski vijenac P. P. Njegoša (1986), i dr.

Knjiga "*Kulturna istorija Srba*" (2011) jeste zbir Deretićevih predavanja koja su držana, "pre svega studentima srpske književnosti i svrha mu je bila da pruži osnovna znanja iz istorije i drugih grana kulture, pored ostalog, i zato da bolje shvate kulturnoistorijsku pozadinu književnosti u pojedinim razdobljima." (str. 5). Ali kakva je ta kulturnoistorijska pozadina za Deretića? To je zbir paranaučnih zaključaka, prema kojima je "narod" mistično jedinstvo koje jezdi kroz istorijske procese, baš kao da kroz njih prolazi poput jednog te istog glumca koji oblači različita odijela, a ne da, kao zajednica, nastaje i mijenja se upravo promjenama u materijalnoj proizvodnji. Evo kako je mislio Deretić: "Naša istorija pokazuje kako smo od malog naroda iz zabačene i koliko-toliko zaklonjene unutrašnjosti postali narod na balkanskoj vetrometini, nastanjen oko velikih reka i važnih svetskih puteva što prate njihove tokove, ostajući pri tome i dalje mali narod, gledano u evropskim i svetskim srazmerama... a mi smo bili primarno narod kulture i selili smo se kao narod kulture, i održavali smo se na prostorima na kojima smo uspjeli da sačuvamo nacionalni kulturni identitet." (str. 15)

Citirajući misli pjesnika (istoričar kulture se poziva na mišljenje pjesnika!) Vaska Pope, Deretić utvrđuje međaše te kulture. To su Hilandar i Sentandreja. "Ta mesta predstavljaju krajnje tačke srpskog kulturnog prostiranja, tačke koje obeležavaju glavnu osnovne pravce našeg kretanja u geografskom prostoru, najpre prema jugu i jugoistoku a zatim prema severu i severozapadu. Prateći istorijske putove srpske kulture po znakovima koje je ostavila u prostoru svog postojanja, često smo prinuđeni da putujemo u druge zemlje, jer su Srbi kao narod kulture ostavljali otiske svoga bića i na drugim prostorima, u tuđim zemljama, gde god da su duže ili kraće živeli..." (str. 19.). Sada ne samo da postoji mistični, nepromjenjivi narod, već je taj narod i "narod kulture" (što bi, po Deretićevoj logici, podrazumijevalo da postoje i narodi nekulture?), a sama kultura, koja ima svoje "istorijske putove", jeste, ni više ni manje, nego otisak narodnog "bića", koje se održalo jedino "nacionalnim kulturnim identitetom".

Miješajući modernu naciju sa narodom, nacionalnu kulturu kapitalističke epohe sa kulturom ranijih društveno-ekonomskih formacija, Deretić zapada u anahronizam za anahronizmom, koji dovoljno govore o naučnoj utemeljenosti tvrdnji koje je izneo u svojoj knjizi, odnosno zbirci predavanja. Kako je moguće da "nacionalni kulturni identitet" čuva "narodno biće" u vrijeme kada moderna nacionalnost nije postojala? Po kojoj paralogici je moguće da nešto što je moguće konstruisati i utemeljiti isključivo u moderno doba čuva otiske nekoga "narodnog bića" prije nego što je i samo postojalo? O tome ponajbolje govori njegovo razmatranje o Srbima "izvan verskih i kulturnih okvira pravoslavlja". Pozivajući se na italijanskog slavistu Rikarda Pikija i njegovu podjelu slovenskog svijeta na *Slaviu Orthodoxu* i *Slaviu Romanu*, Deretić vapije zbog udaljavanja katoličkih Srba od onoga što naziva "pravoslavnom maticom" naroda: "Da taj otkinuti deo Srpstva nije beznačajan, govori činjenica da je posredstvom njega srpski jezik postao lingvistička osnovica modernog književnog jezika još jedne slovenske nacije (Hrvati). Tako je srpski narod sudbinski iskusio tu najstariju i najdublju podelu Evrope, jer



## SERBICA

---

se njome i sam podelio. Opređelivši se za jednu Evropu, on je znatan deo sebe ostavio u onoj drugoj Evropi." (17)

I ponovo anahronizam za anahronizmom i bitka za bitkom koje izbijaju iz svakog Deretićeovog pokušaja da razjasni "kulturnoistorijsku" pozadinu književnosti! Njemu neće pasti na um da je Evropa podijeljena na teritorije razvijenijeg i nerazvijenijeg feudalizma, odnosno razvijenije i nerazvijenije kapitalističke privrede, razvijenijeg i nerazvijenijeg urbaniteta, odnosno razvijenije i nerazvijenije industrijaliziranosti, što stvara materijalne pretpostavke za razvitak brojnih aspekata kulture!

Najdublja podjela iz kojeg proizlazi i podjela "Srpstva", za njega je podjela hrišćanskog kulta na zapadnu i istočnu verziju. U njegovoj "filozofiji" istorije, opredjeljenje "naroda" za jednu Evropu, znači žrtvovanje drugog dijela naroda, nekoj "drugoj" Evropi. Nije, međutim, jasno, kako nam je Deretić zaboravio predočiti rezultate drevnog referenduma u kojem se srpski narod (kada je on to postojao kao jedinstven politički subjekt prije nacionalne revolucije u 19. vijeku?) opredijelio za "jednu" od Evropa? Za Deretića je istorija poput nekog vašara kultura, na koji razni narodi "grupno" dolaze i opredjeljuju se koju će uzeti za sebe, pa zatim od "stila" koji izaberu zavisi njihova sudbina, odnosno da li će ostati to što zaista "jesu", ili će biti nešto "drugo", odnosno da li će dio "sebe" ostavljati negdje drugo.

Ako preskočimo prepričavanje enciklopedijskih podataka o doseljenju starih Slovena, odnosno Srba na Balkan i suhu (bespotrebnu) faktografiju o hrišćanskoj teologiji i političkim zbivanjima u srpskoj srednjovjekovnoj državi kao i nabranje crkava, manastira, iluminiranih rukopisa i književnih pravaca od srednjovjekovne književnosti do moderne, kod Deretića nailazimo na jako malo mišljenja i promišljanja kulturnoistorijskih procesa. Pa ipak, na kraju knjige, u "posljednjem predavanju" se očituje suma njegove ideološke mistifikacije:

„Prateći naporedu istoriju i kulturu našeg naroda, mogli smo iz ovih predavanja videti koliko su istorijske prilike bile nepovoljne za razvoj kulture. Pa opet, kultura je svemu odolevala, održavala se, davala stvaralačke rezultate. U svim vremenima otkad možemo pratiti istoriju srpskog naroda pronalazimo svedočanstva o kulturnom životu i bogate ostatke duhovnog stvaralaštva. Iako je mnogo toga što je stvoreno nepovratno izgubljeno, i ono što je ostalo uverljivo govori da je kulturno stvaranje u mnogim granama bilo stalno i stabilno. Taj vitalizam predstavlja jedno od osnovnih obeležja srpske kulture u celini. Taj vitalizam ona duguje stvaralačkim sposobnostima srpskog naroda, ali isto tako i njenoj otvorenosti prema drugim i drukčijim kulturama, u njenoj sposobnosti da primajući 'tuđe' vrednosti ne izgubi vlastiti identitet.“ (341-342)

I ovdje se konačno susrećemo sa krunskim dokazom, da pisac "Kulturne istorije Srba" ne shvata sam koncept kulture. Ako u kulturu, prema najprostijoj definiciji, ubrajamo jezik, religiju, različite društvene navike i oblike umjetnosti, onda su "istorijske prilike" samo kalupi u kojima se razvijaju različiti oblici kulture, pa tako i same "nepovoljnosti" (ma šta autor smatrao pod njima), ako izuzmemo pokušaje genocidnih uništenja u modernom razdoblju, (pa i oni, ako nisu uspješno sprovedeni) zapravo kreiraju specifične kulturne crte nekog društva. Naravno i one su neodvojive od društveno-ekonomskih formacija u okviru kojih se razvijaju, pa je tako nemoguće govoriti o nekoj univerzalnoj kulturi, koja "odoleva" i daje "stvaralačke rezultate". Napokon, koji je to aršin kojim se mjeri kulturna razvijenost? Koja je to osnovna mistična kulturna "čestica" koja je odoljevala nepovoljnim uslovima kada su u pitanju Srbi? Zar je Prvi srpski ustanak pokrenut zbog tendencije za odbranom kulturnih posebnosti?

Razumljivo je da nam autor koji piše o kulturi, a o njoj ništa suštinski ne govori, neće objasniti nerazdruživu povezanost društva, ekonomije i kulture, te kako su se ti sami pojmovi, kao i ono što označavaju, razvijali. Na isti način kao što je u premodernom periodu "društvo" predstavljalo aktivno udruženje, kompaniju, "zajednički pothvat", a "ekonomija" menadžment kućanstva ili uže zajednice, tako je pojam "kulture" označavao uzgoj domestikiranih biljaka i životinja i, tek, u proširenom značenju rast i razvoj ljudskih vještina i sposobnosti. Tek će



slabljenjem utjecaja vjerskih institucija i religije generalno, u modernim (buržoaskim) društvima, "kultura", u smislu umjetnosti i književnosti, početi biti "shvatana" kao najdublji impuls i izvoriste "ljudskoga duha". U nacionalističkim ideologijama ona je, u ovisnosti o podneblju, više ili manje sekularizacija, odnosno liberalizacija ranijih metafizičkih formi.

Kvazi-metafizičke forme kao što su "imaginacija", "kreativnost", "inspiracija", "estetika" i novi pozitivni smisao mita efektivno su postali dio novoga nacionalnog panteona<sup>1</sup>. Tome su posebno doprineli umjetnici, kao izvođači u kreiranju prošlosti "naše" autentične kulture: „Te forme, uz nokturna, pesničke fantazije, rapsodije, balade, preludijume i plesove, karakteriše površna ekspresivna subjektivnost, koja dobro pristaje pojmovnom jeziku i stilu etničkog nacionalizma te ponovnom otkrivanju 'unutrašnjeg ja' koje predstavlja jedan od glavnih ciljeva etničkog nacionalizma.“<sup>2</sup>

Kako je to početkom prošlog stoljeća objasnio Antonio Labriola demistifikujući fantazmagorične nacionalističke konstrukcije "kulturne istorije": "U svakom pokušaju svodenja sekundarnih proizvoda (na primer umetnosti i religije) na društvene uslove koje oni idealizuju, treba dobro poznavati posebnu socijalnu psihologiju u kojoj se preobražaj ostvaruje. U tome je *raison d'être* one ukupnosti odnosa koja se drukčije naziva – na primer, egipatski svet, grčka svest, duh renesanse, vladajuće ideje, psihologija naroda, društava ili klasa. Kada su se ti odnosi uspostavili i ljudi se privikli na izvesne zamisli, na izvesne načine verovanja ili fantazije, ideologije prenesene predanjem teže da se iskristališu. Tako se pojavljuju kao snaga koja se opire novom, i, kako se taj otpor ispoljava rečima, spisom, netolerancijom, polemikom, proganjanjem, tako borba između novih i starih socijalnih uslova poprima oblik spora zbog ideja... Čovek ne prelazi u isto vreme nekoliko istorija, već sve tobože različite istorije (umetnost, religija itd.) čine samo jednu istoriju. A to se može jasno videti samo u karakterističnim i značajnim momentima proizvodnje novih oblika, odnosno u periodima koje nazivam revolucionarnim. Kasnije prilagođavanje novonastalim oblicima i tradicionalno ponavljanje po određenom tipu zamračuje svest."<sup>3</sup>

I upravo to "zamračenje" svijesti izvršava Deretić kada govori o vitalnoj kulturi "našeg" naroda kojom je, uprkos "tuđinskim" utjecajima, očuvan "vlastiti" identitet. Ma kako danas shvatali pojam "kultura", bilo kao "cjelokupni način života jednog naroda", "društveno naslijeđe koje pojedinac dobija od svoje grupe", "način mišljenja, osjećanja i vjerovanja", "apstrakt ponašanja", "teoriju koju antropolog razvija u vezi sa načinom na koji se grupa ljudi ustvari ponaša", "skladište akumuliranog znanja", "skup standardizovanih odnosa prema problemima koji se javljaju", "naučeno ponašanje", "mehanizam za normativno regulisanje ponašanja", "skup tehnika prilagođavanja kako spoljašnjem okruženju tako i drugim ljudima", "talog istorije"<sup>4</sup>, naprosto je nemoguće, osim jezičke razlike (a u slučaju južnoslovenskih štokavaca ni to), naučno utvrditi autentične nacionalne i "anacionalne" kulturne crte, pogotovo u svijetu neprekidne ekonomske, a samim tim i kulturne, interakcije.

Šta je to što je u srpskoj kulturi i njezinoj istoriji "vlastito", a šta "nije"? Deretić, koji, u predavanju o "narodnoj" kulturi naspram one elitne, govori o "verovanjima koje delimo sa drugim narodima" (191) može jedino iznositi poluistine da je to krsna slava (običaj koji nije ni srpskog niti isključivo pravoslavnog porijekla), ili kult svetog Save (baš kao da ni u jednom drugom nacionalizmu ne postoji kult "nacionalnog" sveca – irski sveti Patrik je samo jedan u nizu primjera), ili čak Vidovdan (praznik sv. Vite, očigledno preostao iz prvobitne rimske hristijanizacije srpskih plemena). Nemoguće je, dakle, bez materijalističkog shvatanja istorije, pa samim time i formiranja različitih oblika "kulture" utvrditi kada, kako i zbog čega nešto prestaje biti "tuđe", a postaje "naše". Ali, kako bi nam to mogao objasniti Deretić, čija su predavanja krcata nenaučnim izražavanjima, tipa "mi kao narod", "mi u svojoj dugogodišnjoj istoriji", "mi, kao narod kulture"? Nikako. Cilj objavljivanja sabranih "predavanja" pokojnog Deretića očigledno i nije poticanje na naučni rad i naučno promišljanje. U njima nema ni "pametnog" nacionalizma, odnosno barem privida korištenja naučnog aparata, pa da se, nakon pažljivog iščita-

## SERBICA

---

vanja, iz njih može izvući i neki pravovaljan zaključak. Radi se o kupusari nabrzinu sročених pamfleta sa jasnim ciljem da izvrši spajanje osoba “na osnovu afiniteta koji mitski prethodi današnjoj ekonomskoj i političkoj sceni, te izražava zahtjev za solidarnošću koja prevazilazi grupe definisane u terminima klase i ideologije.” Deretićevo djelo je samo to i ništa više.

### LITERATURA:

Antonio Labriola, Materijalističko shvatanje istorije, Džepna knjiga, Beograd, 1976.

Antoni D. Smit, Nacionalni identitet, XX vek, Beograd, 2010.

Kliford Gerc, Tumačenje kultura (1), XX vek, Beograd, 1998.

Raymond Williams, Marxism and Literature, Oxford New York, Oxford University Press, 1977.

---

<sup>1</sup> Raymond Williams, Marxism and Literature, Oxford New York, Oxford University Press 1977., str. 19.

<sup>2</sup> Antoni D. Smit, Nacionalni identitet, XX vek Beograd 2010, str. 149

<sup>3</sup> Antonio Labriola, Materijalističko shvatanje istorije, Džepna knjiga Beograd 1976, str. 103

<sup>4</sup> Kliford Gerc, Tumačenje kultura (1), XX vek, Beograd 1998, str. 11 i dalje.

## Mirnes Sokolović: Mihajlo Pantić kao interkulturalist i moraist

(Mihajlo Pantić. *Neizgubljeno vreme. Službeni glasnik, Beograd, 2009.*)

Mihajlo Pantić, kao književni historičar i kritičar, spada među one postjugoslovenske profesore i doktore književnosti koji se godinama bave uklapanjem nacionalne literature u južnoslavenski kontekst. U „Sarajevskim sveskama“, tom najinterkulturalnijem časopisu na svijetu, kao član redakcije, on se zalaže za južnoslavenske komparativne studije, navodeći nas na revolucionaran zaključak da su moguće prije svega „zato što su potrebne“.<sup>1</sup> On u tom tekstu žali što se što su danas južnoslavenske kulture više udaljene nego bliske, što je taj srodni/isti jezik podijeljen, što je podijeljena i tradicija, kao zlatne rezerve i teritorij bivše države. On svagda pledira za razmjenu, za interkulturalnu razmjenu onoga što je u kulturi esencijalno, „a ta esencijalnost je mnogo više antropološka, a mnogo manje nacionalna.“ Mihajlo Pantić, kao mislilac, u tom svom politički korektnom napisu se slaže sa najčešćom frazom evropskih književnih docenata, s jednom mantrom koja kaže da put do sebe vodi kroz prihvatanje Drugog. Zato, piše Pantić, valja naglašavati ono što je svima prihvatljivo i što protivrječi nacionalnim kulturnim interesima, niti ugrožava bilo čiji identitet.

Šta konkretno znači ta milozvučna retorika, kako je moguće razmjenjivati „kulturne esencijalnosti“ a da to ne naškodi nacionalnim interesima i identitetu, kakva je to razmjena, šta konkretno u metodi donosi sav taj splet interkulturalnih nakana i nacionalne opreznosti? Sve su to pitanja koja ćemo odmjeriti u njegovoj posljednjoj knjizi književnohistorijskih i kritičkih članaka, koju objavljuje „Službeni glasnik“ u svojoj ediciji „Nova tradicija“, pod uredničkom palicom Gojka Tešića. Inače, knjiga je završena u okviru projekta „Srpska književnost i jezik u južnoslavenskom kontekstu“ Ministarstva za nauku Republike Srbije.

U kratkom tekstu na koricama same knjige naznačeno je da ova studija prije svega osnažuje stav „da bez razumevanja književne i kulturne prošlosti nema optimalnog razumevanja književne i kulturne savremenosti“, donoseći eseje o Todoru Manojloviću, Tinu Ujeviću, Desimiru Blagojeviću, Dušanu Vasiljevu, Milošu Crnjanskom, Stanislavu Krakovu, Grigoriju Božoviću, Borisavu Pekiću i Ivi Andriću. Knjiga je to koja prošlost gleda kao vrelo na kojem se napaja stvaralačka imaginacija današnjih pisaca, uključujući i samog autora, „svakako jednog od najprisutnijih savremenih srpskih pripovedača i književnih kritičara“. Osim toga, ova knjiga je važna, najavljeno je na koricama, i zato što Mihajlo Pantić „analitički opisuje“ kako je književnost posebno dobar, ako ne i najbolji mogući način, da ne dozvolimo vremenu da otekne uprazno, da se izgubi u ništavilu, već da se ispuni ljudska sudbina, „kako je, davno, rekao Miloš Crnjanski.“ Kako to književnost spašava vrijeme od oticanja u ništavilo, i kako je to Pantić analitički opisao, biće naročito zanimljivo ispitati. U slučaju da je to Pantić stvarno objasnio, ovo je knjiga važna u evropskim (interkulturalnim) okvirima.

Koja je to prošlost u Pantićevoj knjizi, kao vrelo za današnje pisce? Kakva je to projekcija književne prošlosti?

Na početku prvog eseja, posvećenog Todoru Manojloviću, Pantić ističe da je „moderna pozicija postala važan deo inoviranog i prekomponovanog sistema nacionalne književnosti.“ (5) Manojlovićevu studiju „Osnove i Razvoj moderne poezije“ Pantić vidi presudno važnom u njenom nastojanju da se srpska književnost utemelji i skrasi unutar evropskog stvaralačkog naslijeđa. (27) Pišući o poeziji Desimira Blagojevića, naglasit će da ta poezija, mjerena rigoroznim vrijednosnim mjerilima, ne predstavlja reprezentativno ostvarenje svoga doba, ali je bitna zato što je „docnije našla smisao u povezivanju tradicionalnih (neoromantičarskih, fol-



## SERBICA

---

klornih) i modernističkih poetičkih karakteristika, čime je osnažena i vrednosno obogaćena jedna važna dijahronijska nit srpske poezije, koja seže sve do današnjih dana.“ (74) Pjesnička subjektivnost, „neponovljivo ja“ Blagojevićeve poezije, prema Pantiću, nisu samo važni kao potvrđenje pjesničke subjektivnosti, nego i kao svjedočenje kolektivnog identiteta. (74) Budući sklon osluškivanju melodije rodne riječi, „Blagojević je u najboljim i najnadahnutijim trenucima pevanja stvorio pesme primaknute izricanju lirске suštine pojedinačnog i kolektivnog bića.“ (74) Poeziju Blagojevića, kao i poeziju Nastasijevića i Rastka, treba vidjeti u svjetlu „nastanka posebnog tipa poetske imaginacije u srpskom pesništvu“ (82). „Ta imaginacija delom je uslovljena prenošenjem stilskih konfiguracija jedne poetičke formacije u drugu, presudno određena modulacijom i saobražavanjem datih konfiguracija u jeziku potonjih individualnih talenata (linijom: folklor – romantizam – simbolizam – ekspresionizam – modernizam).“ (82) Desimir Blagojević, vrijedan je književnohistorijske pažnje zato što ne ide putem dezintegracije oblikovnih konvencija ranijih stilskih razdoblja, nego se vraća starijem tipu naslijeđa. (83) Blagojević je, među onim „srpskim pjesnicima 20. veka koji su, uprkos ubrzanom i decentriranom duhu modernih vremena, brzo pronašli odgovarajući tradicijski kod.“ (91) Nakon kratkotrajnog perioda mladalačke „smušenosti“, piše Pantić, Blagojević se „vratio izvorima“, pošavši teškim putem na kojem treba održati tradicijske vrijednosti, putem mnogo težim nego što je to put rušenja postojećih stvaralačkih pravila. (92) Blagojević, na koncu, predstavlja važnu tačku u uspostavljanju kontinuiteta „arhaične srpske poezije“ koja vodi od usmenih pjesnika, preko Đorđa Markovića Kodera, Stanislava Vinavera, Momčila Nastasijevića, Desimira Blagojevića, Vaska Pope i Aleka Vukadinovića, pa sve do naših dana i Milosava Tešića.

Postoji li neko ko bi mogao naznačiti razliku između metoda jednog klasičnog nacionalnog historičara književnosti, naprimjer Jovana Deretića, i ovog Pantićevog pristupa literaturi, tog metoda (kako bolećivo i demokratski stalno insistira sam autor) koji je interkulturalan, politički svekorektan, sveevropski prihvatljiv? Ko je taj ko bi mogao ne pomiješati Deretića i Pantića? I u Pantićevoj studiji, dakle, na djelu je ono književnohistorijsko uspostavljanje kontinuiteta nacionalne književnosti, pa i po cijenu da se u istu „dijahronijsku nit“ postavljaju tako različiti pjesnici kao što su Nastasijević i Vinaver. Taj metod insistira na nacionalnom obilježju date poezije, pa i u uprkos činjenici da iste tendencije poetskog preoblikovanja usmenih tradicija, na srodnom/istom jeziku (kako bi rekao Pantić, kada je interkulturalist), u tom trenutku imate i kod Nazora i kod Hume i kod Skendera Kulenovića, i kod Maka Dizdara, itd. Svejedno, Pantiću će, naprimjer, Manojlovićeva studija biti važna prije svega zbog ranog utemeljenja i pozicioniranja srpske poezije, iako će ista knjiga, kako i sam Pantić priznaje, sa podjednakim intenzitetom i iz iste blizine posmatrati antičke pjesnike, Dantea, Getea, hrvatsku modernu, futuriste, Bodlera, govoreći o širokim literarnim konceptima koji su imuni na nacionalno rasparčavanje. Toša Manojlović, pišući o Ujeviću, vidi njegovu poeziju značajnom u razvoju jednog posebnog „lirizma“, nastalog u jugoslovenskoj književnosti oko 1920., zajedno sa djelima Sibe Miličića, Stanislava Vinavera, Josipa Kosora i Svetislava Stefanovića, a Pantić iscitiravši sve to, kao interkulturalist, Ujevića poima kao pripadnika jedne sasvim druge i drugačije književnosti, sasvim odvojene od srpske književnosti, iako u tom trenutku taj pjesnik ne samo da je poetički sličan pomenutim srpskim pjesnicima, nego piše na „istom/srodnom“ jeziku i izravno (u polemikama) učestvuje u beogradskom književnom životu, ravnopravno i suvereno. Pantić, također, pati i od jedne filozofske ideje prema kojoj su svi pjesnici, kao individualci, samo eksponenti njegove predstave o posebnom tipu poetske imaginacije u jednoj nacionalnoj poeziji, i on ih tu uklapa po svaku cijenu. Otud je moguće da i Pantić, kao i još pedeset nacionalnih kritičara, najnormalnije govori o otkrivanjima i izricanjima nekakvih „lirskih suština kolektivnih bića“, kao najpostojanijih, najegzaktnijih, najprisutnijih stvorenja i pojmova. Poezija se, dakle, može ispravno razumjeti tek u tom nacionalnom (i nadnacionalnom, interkulturalirajućem) okviru, i da se, naprimjer, Mihajlo Pantić, kao interpret, nije angažovao da je u tim kontekstima tumači i osmišljava, cijela poezija bi jamačno ostala obesmišljena, otišavši dovraga. Pantić, međutim,





prilazi poeziji s jednim profesorskim uvjerenjem da je teže sačuvati tradicijske vrijednosti, nego iskombinirati neki poetski novitet, i u tome leži njegova opsesija poezijom Desimira Blagojevića, iako ta poezija, kao takva, nije vrijedna pažnje, što i sam priznaje. Kad dati pjesnik ostane, kako bi to Pantić stručno rekao, „ozračen folklornim uticajima“ (131), onda se tom i takvom ozračanju može radovati samo nacionalni književni historičar, jer je samo njemu poezija koja nasljeđuje klasične tradicijske kodove može izazvati radost i divljenje, dok sve što ozbiljno misli poeziju dobro zna da je vrijednost poetskog jezika u stalnoj diferencijaciji od svakodnevnih jezika, u prevazilaženju ustaljenog i otežalog, u izumljivanju neobičnog. Dakako, ta prošlost na čijim se izvorima valja napojiti današnji autor, ako Pantića pitate, jesu prije svega vrela i tokovi dijahronijskog kontinuiteta nacionalne (srpske) književnosti, i on u ovoj studiji, interkulturalistički, nastupa kao nacionalni književni historičar koji se do zemlje klanja idolu nacionalne književnosti.

No problem je što, tehnički gledano, Pantić ni taj posao književnog historičara ne obavlja korektno i egzaktno, budući „ozračen“ nacionalnom poviješću književnosti. Tako on, naprimjer, piše nevjerovatan zaključak prema kojem je Blagojevićevo „okretanje tradiciji tog srpskog pesnika odvelo do ponovnog, donekle naivnog, spontanog oživljavanja simbolističkih poetskih principa (jezička stvarnost pesme, zatajenost smisla, hermetičnost, dominacija melodije, magičnost tona)...“ (143) Eto šta znači profesorsko pouzdanje u nekoliko književnohistorijskih formula, kao floskula u označavanju pola stoljeća jedne poezije! Šta se sve ne bi moglo izvesti i dokazati na osnovu te tri-četiri fraze? Tako, sažeto, u tri-četiri tačke, na osnovu ta dva-tri mutna pojma, dalo bi se dokazati i da je zemlja zvijezda, a Pantić ozbiljan književni kritičar. Blagodareći toj metodi, Blagojević, kao nasljedovatelj usmene baštine, postaje prvorazrednim simbolistom. G. Pantić, kao interkulturalni prošastoljubitelj, uvjerava nas da se vraćanjem tradiciji uzdižemo do najviših (evropskih) poetičkih dostignuća, i to bismo mu kao nacionalnom povjesničaru oprostili, jer je to njemu primjereno, da se ne pokazuje ovako amblematično neupućen u osnovne karakteristike simbolizma, čemu su se nasmejali čak i gimnazijalci. Simbolistička poezija postaje lična pjesnikova stvar, stvar senzacija i emocija pojedinačnog čovjeka, lični doživljaj koji se gotovo ne prenosi na čitaoca, sa simbolima koji su autarkični, nekomunikativni, nekonvencionalni i neutvrđeni, jer se svaki trenutak senzacije mora potpuno razlikovati od svakog drugog trenutka, budući da je senzaciju simboliste nemoguće prenijeti konvencionalnim i opštim jezikom obične književnosti, zbog čega simbolista izmišlja svoj jezik i svoje simbole, pridajući pjesničkim slikama apstraktna svojstva slična muzičkim tonovima i akordima. Šta bi radio među tim simbolistima jedan Desimir Blagojević, sa svojom magijom jezika koja počiva na stoljetnoj usmenoj tradiciji i sverazumljivoj folklornoj poeziji? Objasniti Pantiću da biti hermetičan i melodiozan u smislu folklornom ne znači biti simbolistom, bio bi postupak nemalo bespredmetan i glup kao i dokazivati mu da je nemoguće u poeziji (ili bilo gdje) izreći lirsku suštinu kolektivnog bića, isto kao što je nemoguće da književnost spasi vrijeme, i sve se to otkriva savršeno uzaludnim elaborirati ako znamo da imamo posla sa književnim historikom, profesorom koji se odlučio podijeliti uloge u jednoj nacionalnoj književnosti, i ako u toj komediji Desimir Blagojević ima glumiti simbolistu, onda to u njegovoj studiji mora biti tako i tačka, pa makar se u kosmičkom kretanju interliterarnih zajednica nešto stubokom promijenilo, a režiser te povijesne lakrdije, uprkos svom interkulturalizmu, ispao književnohistorijskim bezjakom.

Sljedeća dionica ove studije, važna za našu analizu, odnosi se na Pantićevo moraliziranje u eseju o Andrićevim i Pekićevim moralijama. Govor o moralu je, kaže Pantić, važan, a čovjek je najprije moralno biće. (200) Moralistički ton i sadržaj me kotiraju više tako visoko u književnosti kao prije trideset, pedeset i dvjesto godina, i moralizam književnog govora postaje suvišnost, anahronost, neprimjerenost. (202) Na osnovu paralelnih Andrićevih i Pekićevih moralija, Pantić na kraju svoje analize dolazi do zaključka da današnji pisci „mahom odbijaju da se o moralu pisanja i pisanom moralu nedvosmisleno izjasne, i kada to i učine, takve iskaze, u fikci-

## SERBICA

onalnom ili esejističkom obliku, prati neizbežna relativizacija, više da, nego ne.“ (207) Potonja primjedba o moralu ne bi bila čudna ako znamo da dolazi iz pera jednog konfeksijskog postjugoslovenskog profesora, doktora koji stalno ističe svoj interkulturalizam, i tada bismo njegovu žalopojku usljed (tobožnjeg) sveprisustva kritike koja danas ignoriše značenjsku stranu djela, u korist „tehničke, gradivne, poetičke strane književnog teksta“, smatrali običnim dizanjem galame i skretanjem pažnje na sebe, jednim moralnim busanjem, jer takva tvrdnja naprosto nije istinita budući da se na svim postjugoslovenskim katedrama književnost odavno tumači moralizatorski, nacionalno ili interkulturalno, ili sadržinski, kako bi rekao Pantić. Tome u korist govori i stalno razdvajanje forme od sadržine u našoj kritici, što u potonjoj žalopojci radi i Pantić, i po tome bi on također bio klasičan katedarski angažovanik-interkulturalist, posvećen politički korektnim pletenjima, a njegovo moraliziranje nama ne bi bilo neobično, uopšte. Ali ne zaboravimo sada da to moralizira jedan književni historičar koji u istoj studiji uspostavlja nacionalnu povijest književnosti, ili afirmiše bez ikakve napomene, kao pisca, Stanislava Krakova koji je između dva svjetska rata „bio urednik *Vremena*, blizak tadašnjem režimu, u ratu uređivao okupacijska glasila, a posle je, dospevši u emigraciju, uz ostalo, napisao i dvotomnu monografiju o Milanu Nediću.“ (164) Vodeći se za Tešićevim konceptom „utuljene baštine“, Mihajlo Pantić, kao kritički vitez, spašava djela Stanislava Krakova i Grigorija Božovića, pred aždahom nasilnog zaborava, pred „političkim i kulturnim ostrakizmom“ jugoslovenske kritike, bez ikakvog otklona prema Krakovljevim ili Božovićevim angažmanima. Navodeći da je Andrić moralističku formu učio i kod Gvičardinija, zaokupljen samo sada formom, Pantić neće vidjeti nikakav problem u Andrićevom angažmanu, Andrićevom gvičardinijevskom moralu, budući da Andrićevo djelo poima kao posebno sazdan svijet u kojem nema mjestu za diktature kojim se kao intelektualac povinuje. To je tačno, Andrić je cijeli život etički bježao u svoje humano djelo, ali zar tako interpretira jedan kritičar navodno pekićevski osjetljiv na moral pisca i etička izjašnjavanja? Već je dobro poznato da je Andrić u tome intelektualnom angažmanu podjednako mutan kao u svome nacionalnom opredjeljenju, no Pantić ga svejedno poima kao „oličenje nezaobilaznog, centralnog stožera nacionalne tradicije“ i kao oslonac nove baštine srpske književnosti. (220) Naravno, sve ove i ovakve moralističke interpretacije ne bi bile čudne da Pantić hoće biti tek nacionalni književni povjesničar, njegova neosjetljivost za društveni angažman ne bi bila neobična, ali on najednom počinje krasnosloviti o pisanom moralu i moralu pisanja, pekićevski! Šta je sada to? Trebamo li uopšte sada sve ove misli o Andriću i Krakovu iznesene u istoj studiji vratiti u kontekst te moralističke književnosti Pekića, pisane prije trideset godina, na koju se Pantić poziva, u kojoj je važno ne samo djelo, ne samo pisani moral, nego i moral pisanja, moral intelektualca, društveni angažman, itd? Koliko su samo različiti Andrić i Pekić, i otkuda sada ta nepažljiva poistovjećivanja? Naravno, uzdržavši se od pantićevskog moraliziranja, ovdje ćemo samo još jednom skrenuti pažnju na oprečne tendencije koje razdiru ovu studiju, kao da je Pantić napabirčio sve moguće bedastoće koje su se mogle nakupiti u aktualnoj akademskoj kritici, pa ma koliko one bile proturječne. Kao nacionalno odgovoran profesor, kao srpski kritičar, Pantić uspostavlja besprijekornu nit srpske književnosti u punoj datosti, bez obzira na estetske i etičke karakteristika djela i angažmana koje smješta u kontinuitet; kao pisac, kao interkulturalni kritičar, na posljednjim stranicama, on se igra moralnog angažovanika profesorski kričeći da je čovjek moralno biće, da je govor o moralu važan, da bi se pisci trebali etički izjasniti, itd. Krajnji rezultat je konceptijski razdrta studija koja zaglušuje disonancom svoje intelektualne neusaglašenosti.

## Zaključak

Potonja analiza jamačno nije donijela neke nove zaključke u izučavanju akademskog tumačenja književnosti na postjugoslovenskim katedrama. Čini se da je bila više revijalnog karaktera, da bi se potvrdile neke već donesene teze. Sama studija je previše obična, uobičajena,

česta, konfekcijska. Ono što je, međutim, svaki put zanimljivo jeste ta smiješna diskrepancija između interkulturene retorike, tog književnopovijesnog heklanja po mustrama nekakvih kulturnih razmjena i književnih ispreplitanja, i stvarnih kritičkih rezultata tih naučnika, profesora, docenata, kao interkulturalista, koji tu nacionalnu književnost uspostavljaju jasno i nedvosmisleno, snažno i ozbiljno poput najordinarnijih nacionalnih književnih povjesničara. Jasno, Mihajlo Pantić u tome procjepu nije usamljen, i to je uobičajeno proturječje prisutno i u djelu Envera Kazaza, i Davora Beganovića, i Tatjane Jukić, i Velimira Viskovića, i pročaja, kao njegovih interkulturalnih sapatnika. Sve to govori nešto i o tome interkulturalizmu, o toj funkcionalizaciji literature u smislu jednog lukrativnog koncepta koji je hoće učiniti korisnom.

Ono što je kuriozitet Pantićeve studije, pak, jeste to da on samog sebe često poima kao pisca, moralno odgovornog, i to je, čini mi se, korijen nekih smiješnih poistovjećivanja, uopšte konceptualne lakrdije u ovoj studiji. Pantić, kao naučnik, uspostavlja neke volšebne veze između sebe i Andrića: našavši neku Andrićeovu izjavu u kojoj kaže da je grad porastao, i da u to ime samo treba pogledati Novi Beograd, Pantić skromno dodaje da je u međuvremenu porastao i jedan pisac koji svjedoči život u tome gradu. Naravno, Pantić misli na samog sebe, istaknuvši da jedino uzaludnim ne osjeća to što piše priče, kao Andrić, i da mu je priča utjeha, kao izbavljenje u ovom prokletom svijetu. Ta skrivena veza sa Andrićem je možda ona njegova sudbina. U tome je, valjda, i poanta same knjige: Neizgubljeno vreme! Naivni čitalac koji je povjerovao, na koricama knjige, da će autor analitički elaborirati kako to književnost spašava vrijeme, pred ništavilom, čitalac koji je očekivao istraživanje i argumentaciju ove epohalne teze, na kraju knjige ostaje tek neugodno posut ovim Pantićevim sentimentalnim izljevom nedostojnim jednog ozbiljnog profesora i teoretičara.

Čini mi se da je Pantiću uspjelo da ova studija, uzeta ozbiljno, postane na kraju beskorisna i u smislu elaboracije i učvršćenja srpske književne povijesti, iako je tome cilju podredio sve svoje interkulturene kapacitete. Pantić se, u svojoj humanoj pretenziji, na posljednjim stranicama opredjeljuje za jedan pekićevski moral pisanja, kao pravi pisac i demokrata, uvodeći oprečne tendencije u studiju, i time baca neugodno svjetlo na neke nacionalno važne pisce koje je i u okviru ove studije, kao književni povjesničar, uklapao u stabilnu povijest nacionalne književnosti.

<sup>1</sup> Mihajlo Pantić. Da li su danas moguće južnoslavenske studije? Sarajevske sveske, br. 32-33.



## INTERCULTURA

---

### Haris Imamović: Susjed ili neprijatelj književnosti

(Enver Kazaz: *Neprijatelj ili susjed u kući*, Rabic, Sarajevo, 2008.)

Kako je naznačeno u uvodnoj bilješki, Kazaz je pokušao analizirati različite književne i književnoznanstvene fenomene koji su se nametnuli unutar naše kulture od 90-ih godina prošlog vijeka pa naovamo.

Cilj naše analize jeste: provjeriti logičku usaglašenost teza koje Kazaz iznosi, te provjeriti usaglašenost tvrdnji sa empirijom.

#### Metodološka zbrka

Književnost u Bosni i Hercegovini, bosanskohercegovačka, bosanska književnost, književnost naroda BiH, ali i *književnost naroda i narodnosti BiH*, pa potom i *bošnjačka, srpska, hrvatska i jevrejska književnost* u BiH, itsl. Sve su to pojmovi koji odražavaju različit pristup istoj građi. Sve je to zapravo posljedica, kako kaže Kazaz, upliva *neznanstvenih faktora* u pitanja nauke o književnosti: "Kada bi se pratila frekvencija i historija svakog pojedinog termina, brzo bi se uvidjelo da se ovdašnja književna povijest više upravljala prema nalogima izvan područja svoje nadležnosti, nego što je vlastite zaključke izvlačila iz znanstvenog ispitivanja građe." (8) Preciznije govoreći, sva ta zbrka oko imenovanja predmeta naučnog ispitivanja posljedica je upliva ideološko-političkih faktora. O tome objašnjava Kazaz kada govori o razlikama u imenovanju studija književnosti na univerzitetima u Bosni i Hercegovini: "Razlike su, dakle, tolike da se već na terminološkoj razini ogleda izrazit utjecaj *ideološko-političke koncepcije studija* i otvorenog djelovanja ideoloških centara moći u njihovom profiliranju." (9)

U svom memorisanju i analiziranju književnih fakata autor konstatuje "prevlast ideoloških u odnosu na znanstvene kriterije"<sup>1</sup> – kako u predratnom razdoblju (socijalističke BiH) tako i u postratnom razdoblju (demokratske BiH). Za razmatranje usaglašenosti Kazazove metodologije sa samom sobom, važno je zapamtiti ovu razliku (antitezu) koju on postavlja između *ideologije* i *nauke o književnosti*, ideoloških i znanstvenih kriterija.

Kazaz u svom pristupu, očividno, daje primat znanstvenim kriterijima. Istovremeno se Kazaz priklanja osnovnim teorijskim načelima poststrukturalizma. Time ulazi u protivrječje: jer poststrukturalistička misao, svojim osnovnim teorijskim načelima (svojim osporavanjem stava identiteta, svojim relativizmom) osporava mogućnost vrijednosne razlike, a kamoli hijerarhijske, između naučnog i ideološkog uvida u stvarnost. Poststrukturalistički relativizam ne pravi razliku između nauke i ideologije: on ih zapravo izjednačava, nauka je uvijek ideologija. To je već opće mjesto u književnoj teoriji, poznato i studentima na prvoj godini.

Nemoguće je istovremeno biti i poststrukturalista, slagati se sa tim teorijskim postavkama, i vjerovati u naučno utvrđivanje činjenica. U stvari, moguće je, ali je nerazumno. I sve dok je po svojim teorijskim polazištima poststrukturalista, Kazaz nacionalističku nauku može osporavati samo moralistički, ali ne i *naučno-kritički*: ne u ime fakata, jer moral je, kako je to već davno utvrdio Niče, nemoguće utemeljiti racionalno, naučno, već je on poprilično proizvoljna stvar, nenaučna.

Osim toga, na nekim mjestima u ovoj knjizi, autor kao da nije sasvim siguran da li da osporava ili pak da promovira nacional-nauku.

Vladajuće politike i ideologije, po Kazazu, imale su i imaju sudbonosan utjecaj na bosansko-hercegovačku nauku o književnosti. "Kada bi se podrobnije pokušala analizirati sadašnja, ali i povijesna perspektiva proučavanja književnosti na ovdašnjim studijima, onda svakako u prvi plan izbija onaj stav Milana Kundere izrečen u knjizi *Iznevoreni testamenti*, prema kojemu *samo*



*totalitarni sistemi posvećuju pažnju književnosti koliku ona zaslužuje.*"<sup>2</sup> Ideološki i politički centri moći shvataju književnost kao oruđe unutar borbe za očuvanje i razvijanje etničkog identiteta, "s bezbrojnim funkcionalizacijama književnog teksta, ideološkom, propedeutičkom, moralnom, terapeutskom itd."<sup>3</sup> Književnost je u ovdašnjoj znanosti shvaćena kao neosporni i vrhunaravni nosilac nacionalnog identiteta, te prostor unutar kojega se realizira i državotvorna svijest. "Književnost se u takvoj praksi nameće kao sistem uzora što unutar neliberalnog, kolektivno autoritarnog koncepta nacije, u potpunoj nadsvođenosti jedinke kolektivnim sistemom vrijednosti, zasniva princip obrnute mimeze i potpunu identifikaciju recipijenta i teksta. Takav recipijent, ugledajući se 'na slavu prošlosti', treba po njenim mjerilima razrješavati probleme sadašnjosti. U tom konceptu studija prošlost se tumači kao jedini metaoznačitelj i života, i društva i pojedinca, a vladajuća politička dogma postaje jedinim oblikom i sadržajem njegovih vrijednosti." (11)

Takav pojam književnosti, nacionalne književnosti, nacionalizirane književnosti, propagira ideologizirana znanost, koja poima nacionalni identitet esencijalistički, a prema njemu i iz njega izvlači sve svoje krajnje zaključke. "Pozitivistički i impresionistički utemeljena, ona ne uspijeva rasvijetliti složene odnose nacionalnih literatura u BiH, niti mnoštvenost mogućnosti i kompleksan povijesni raster razlika i sličnosti, niti kontekstualnost i polikontekstualnost književnosti u datoj situaciji. Kada je pozitivistička, kao npr. u Rizvićevom bavljenju bošnjačkom literaturom, ona je nužno narativna, gdje je glavni junak te književnopovijesne naracije nacija i njen identitet, pri čemu se taj junak realizira kao puki zbroj pisaca i djela kojemu se pridružuje načelo kontinuiteta u realiziranju nacionalnog identiteta kao osnovne funkcije književnosti." (22)

Sumirajmo. Nacionalna, rizvićevska, pozitivističko-impresionistička znanost je pragmatistički orijentisana, ona više obraća pažnju na ideološke efekte svoga pisanja negoli na znanstveno utvrđivanje fakata. Nacionalna znanost je "znanost" koja je više nacionalna nego što je znanstvena. Nacionalna znanost zapravo i nije znanost u pravom smislu riječi. Njezine nalaze Kazaz negira. Možda s pravom.

Ali, u istoj ovoj knjizi, u istom ovom radu (*Terminološka zbrka*), skupa sa cijelom gore navedenom negacijom Rizvićeve i rizvićevske nacionalne znanosti, stoji i sljedeća ideja: "U konačnici, taj je sastanak (sastanak kulturnih radnika na Stojčevcu 1973. pod okriljem CK SK BiH, op. H. I.), a ne naučna rasprava, *legalizirao* u političkom kontekstu Bosne i Hercegovine termin *muslimanska književnost*, mada je njeno postojanje već bilo znanstveno (sic!) utvrđeno, kako Isakovićevom antologijom, tako i radovima Midhata Begića, Muhsina Rizvića itd." (10) Muslimanska (bošnjačka) književnost je činjenica utvrđena znanstveno, radovima Muhsina Rizvića itd. Kazaz protivrječi malopredašnjem sebi koji je osporavao rizvićevsku nauku.

Nije samo u vezi s Rizvićevom naukom Kazaz protivrječan samom sebi, već i u svome odnosu prema tzv. begićevskom *esencijalizmu*, koji je u savremenoj bosanskohercegovačkoj akademskoj praksi, kako kaže Kazaz, u znaku "nastojanja da se izvrši kanonizacija nacionalnih književnosti te pokrenu obimni književnoznanstveni projekti kao predradnja za pisanje nacionalnih povijesti književnosti." (182)

Kazaz osporava esencijalistički pristup književnosti, u ime postmodernog osporavanja stava identiteta (A nije = A) i mogućnosti nadvremensko-nadprostornih suština. U pregledu savremenih interpretativnih strategija (vidi poglavlje *Epistemološki lom kritike*) Kazaz govori kako je "široki horizont poststrukturalizma omogućio emancipaciju ovdašnje akademske kritike od naloga esencijalističkog puleovskog interpretativnog modela što ga je u drugoj polovini prošlog stoljeća instalirao Midhat Begić." (183) Kazaz pledira za poststrukturalistički pristup književnoj povijesti, za interkulturalnu povijest književnosti.<sup>4</sup> Govoreći o kanonu Kazaz je za pluralni, interkulturalni kanon koji *zahtijeva pad esencijalističke episteme i transcidentalno postavljenih estetskih kriterija*.<sup>5</sup> Osporavanje identiteta ima za Kazaza u aksiološkom smislu sljedeće konsekvence: puleovsko esencijalističko je negativno, a poststrukturalističko polazište je pozitivno; nacionalno-homogeno je negativno, a interkulturalno-pluralno je pozitivno. Poststrukturalno



## INTERCULTURA

---

ralizam i esencijalizam su protivrječne tendencije, a Kazaz je po svojoj osnovnoj orijentaciji, deklarativno, poststrukturalista.

Ali, Kazaz piše i kako je Hanifa Kapidžić-Osmanagić uspjela "plodotvorno spojiti poststrukturalistički sa imanentnim modelima interpretacije niza književnih djela. (...) U njenom kritičkom pismu istodobno se nastavlja, razrađuje i obogaćuje begičevski model esencijalističkog eseja, ali zasniva poststrukturalistički koncipiran esejistički diskurs, pri čemu ova vrsne esejistkinja ne nasjeda na apriorizam teorijskih moda." (187)

Kazaz je odvojio, razlikovao, esencijalizam i poststrukturalizam kao dva (protivrječna) pristupa literaturi, a kasnije piše kako je Hanifa Kapidžić-Osmanagić istovremeno i esencijalist i poststrukturalist, i još to pozitivno označava kao "plodotvorno". Kazaz, dakle, odobrava postojanje nekakvog *poststrukturalističkog esencijalizma*. Po našem mišljenju to je nemoguće, jer postoji krucijalna razlika između poststrukturalista i esencijalista u postavljanju osnovnog zakona mišljenja, tj. stava identiteta. Teško je pretpostaviti da bi neko razuman mogao taj osnovni aksiom postaviti na tako dva oprečna načina i biti sposoban da poslije toga formira bilo kakvu misao. Plodotvornu misao.

Sve navedno je tek jedan mali propust spram sljedećeg, strukturnog, metodološkog Kazazovog propusta. Kazaz, naime, istovremeno i istosmisleno, u istoj knjizi, osporava esencijalizam, ali i primjenjuje esencijalističke interpretativne strategije.

Kritikujući "ovdašnju znanost o književnosti koja se nerijetko pretvara u esencijalističku kritiku koja isključivo traga za nadvremenim suštinama", Kazaz se slaže sa onim što se u Bitijevom *Pojmovniku suvremene književne teorije* kaže o Tinjanovljevom osporavanju esencijalizma. "Tinjanov od književne historije traži stalnu kontekstualizaciju, a ne esencijalizaciju književnih tokova i pojava, što veoma često nestaje iz interesa ovdašnje književne znanosti, kao što nestaje i kontekst u kojem se stvara književnost, pa tim slijedom i ukupna kultura kao sistem, odnosno društveni horizont unutar kojeg književni sistem uspostavlja složene veze sa vanknjiževnim sistemima." (23)

Kazaz u istoj ovoj knjizi tumači Andrićev književni tekst na sljedeći način: "Iako se u Andrićevoj prozi mogu prepoznati historijski okviri Bosne, koja je u priči postala svojevrsnim simboličkim toposom u kojemu se raskrivaju konture babilonske sudbine i metaforizirane prošlosti i tradicije, on je pisac koji ne istražuje historiju u ravni činilaca i činjenica, nego postojanje u formi nadvremenih suština (sic!). Otud lokalnost prostorno-vremenskih relacija u njegovoj prozi postoji kao okvir unutar kojeg se istražuje univerzalni problem ljudske egzistencije." (102)

Da li Andrić govori o nadvremenim suštinama ili Kazaz pristupa Andrićevom tekstu esencijalistički? Poststrukturalist bi morao znati da Andrićev tekst po sebi ništa ne govori.

Ili Vitomir Lukić: "U stalnoj naporednosti i istovremenosti semantičkih tokova priča *Soba za prolaznike*, na podlozi stranstvovanja glavnog junaka u velikoj studentskoj spavaonici, gradi sugestivnu paraboličnu sliku ukupnog svijeta (sic!) koji je naprosto udešen tako da je u njemu nemoguće ostaviti bilo kakav trag postojanja, on funkcioniše kao prazan prostor kroz koji čovjek prolazi između dva ništa." (107)

Tekst govori o postojanju u oblicima nadvremenskih suština, govor o univerzalnom problemu ljudske egzistencije, parabola kao slika *ukupnog svijeta*, svijet kao prazan prostor u kojemu čovjek prolazi između dva ništa. Ako ovo nije *esencijalizam*, onda ta riječ više ništa ne znači.

Kazaz, na primjer, bez ikakvog otklona uklapa u svoj tekst, prihvata kao svoje, interpretacije kritičara Enesa Durakovića koji je izraziti predstavnik begičevskog pristupa literaturi.

Kazaz o Čamilu Sijariću: "To su one njegove priče u kojima se napušta magijski i mitski realizam, pa se prozna matrica ne zasniva na lokalnosti hronotopa i regionalnom koloritu, nego na simboličkim svojstvima vremenskih i prostornih relacija. U tim Sijarićevim pričama: 'Magijski smisao govora u čudesnom prelijevanju zbiljnog u estetsko, stvarnog u snovito odvija se u gustom lirskom tkanju koje osnovnu fabulativnu liniju natapa ustreptalom doživljajnošću i maštovnim obogaćenjima simbolotvornog smisla riječi. Ima stoga u ovom pričanju nekog ira-



cionalnog poriva i zanosa inicijalnog smisla prvih bajki i predanja, legendi i mitova, pa se njegov Sandžak u preplitanju i stapanju folklorno-regionalne prepoznatljivosti i simbolotvornog univerzaliziranja priče kao općeg iskustva preobražava u Sijarićev *Makondo*.’ (Enes Duraković: Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka, Sarajevo, 1995.)” (105)

Dalje o Ćamilu Sijariću, Kazaz (=Duraković) piše: “Izvanjska drama apsurdna pretočila se u dramu svijesti, pa se u njegovim novelama ‘sve zbiva na tekućoj vrpci svijesti koja seizmografski bilježi brojne senzacije zbiljnog, iskrslе slike sjećanja i njihove trenutne odjeke u duši, nemoćna da ih sabere u prepoznatljivu sliku prostorno-vremenskih uobličjenja’ (Enes Duraković: nav. djelo, str. 25).” (107)

Pišući o Horozoviću, Kazaz opet bespogovorno prihvata Durakovićev puleovsko-begićevski književnokritički horizont, od riječi do riječi: “U Horozovićevoj priči se ‘magija oniričkog putovanja i onog čudesnog prijelaza iz historijskog u literarno vrijeme i iskustvo začine u duši pripovjedača u tajanstvenom podrumu kuće (svijesti) kada on uz bolnu spoznaju prolaznosti čulnih doživljaja ugleda pisaci stol i na njemu hrpe knjiga i svežnjeve rukopisa. ‘Sav je život u tim rukopisima, sav život’ – izgovara hroničar i otud u njegovoj hronici ona opsjednutost sinkretičkom punoćom čulnih senzacija kao da Slovo treba da zahvati sav život i tako ga spasi od propasti i ništavila.’ (Enes Duraković: nav. rad. str. 27)” (Neprijatelj ili susjed u kući, str. 109)

Tekst kao slika duše, simbolotvorno univerzaliziranje priče, priča kao opće iskustvo.

Umjesto da osporavamo navedene Kazazove iskaze, pustit ćemo da on sam to učini: “Takav interpretativni esencijalizam, nadalje, odbacuje bilo kakvu mogućnost kontekstualizacije književnih tekstova, pa se u njegovoj opredijeljenosti za imanentno estetsko, kao neku formu autoritativne projekcije univerzalne estetske vječnosti, neprestance negira historičnost književnosti i kulture, njihova (!) dijalektičnost, povijesna promjenjivost (!), kontekstualna uvjetovanost (!), hibridnost itd.” (Neprijatelj ili susjed u kući, str. 33)

## Funkcionalizacija književnosti

Deklarativno, Kazazov odnos spram nacional-nauke je odnos protivvrjeća. Činjenično, on je to tek na području morala: Kazaz je protiv nacionalističkog morala, nacionalističke ideologije, koja je, kako se kaže na nekoliko mjesta u ovoj knjizi, jedan od najvećih krivaca za rat u Bosni i Hercegovini. Gledajući metodološki, Kazazov poststrukturalistički pristup književnim tekstovima *jednak* je nacionalističkom pristupu.

Evo šta Kazaz piše o nacional-nauci:

“Ako studije književnosti i školske lektire shvatimo kao topose punog očitovanja vladajućeg i normativnog kanona, a ne samo antologičarske izbore literature i dominantne, akademski ozvaničene tipove pozitivistički shvaćene nacionalne književne historije i književne kritike, onda se na osnovu modela nastavnih interpretacija čini bjelodanim stav da je temeljna svrha kanona ideološka i politička funkcionalizacije književnosti.” (31)

Nacional-nauka funkcionalizira književnost u korist svoje nacionalističke ideologije. Nacional-nauka ne pokušava pristupiti književnom djelu pokušavajući da protumači autorovu poruku. Književno djelo joj tek služi kao prazan papir po kojemu će ispisati dobro poznate vlastite ideološke poruke: ili, kako Kazaz kaže, književnost je mjesto “gdje je pisac centralna nacionalna figura, osobeni poeta vates koji govori metaistine nacionalne egzistencije u povijesti.” (39)

To što radi nacionalizam, na metodološkom planu, na planu pristupa književnoj strukturi, isto rade i pristupi za koje pledira Kazaz: feminizam, postkolonijalna kritika, novi historicism, kulturni materijalizam. Funkcionaliziraju književnost ideološki.

Ti interpretativni pristupi također reduciraju djelo na ideološke sadržaje, tim pristupima je također jedini sadržaj djela zapravo njegov odnos prema različitim oblicima alternativnih i marginalnih identiteta, ženama, crncima, političkim disidentima i sl. Jedina razlika svih tih “interpretativnih strategija” spram nacionalističkog pristupa jeste da oni promovišu multikul-



## INTERCULTURA

---

turalizam, toleranciju alteriteta. Na metodološkom planu, oni su isto tako redukcioniistički, oni isto tako funkcionaliziraju književnost zarad propagiranja vlastitog morala, vlastite ideologije, kao što to čini i nacional-nauka. Oni, baš kao i nacional-nauka, i prije tumačenja samog djela znaju svoje zaključke, svoju ideološku poentu. I sve dok je Kazaz poststrukturalista, on može osporavati nacional-nauku samo moralizatorski, u ime tolerancije, ne i u ime činjenica, ne i u ime znanosti, u ime znanstvenog pristupa, u ime metodološke ispravnosti.

Kazaz piše: "Rasprava o književnom kanonu otvorena je, dakle, na rubovima akademske scene, a univerzitetska akademska moć, kao čuvar i tvorac ortodoksno shvaćenog književnog kanona, ostala je gluha na izazove marginaliziranih glasova sa zahtjevom da se decentrira, hibridizira i pluralizira proces kanonizacije književnosti." (32) Ili: "Zato ovdašnji nacionalni kanon nije rezultat borbe između književnokritičkih škola i različitih linija akademske kritike, nego je on prevashodno političko pitanje i proizvod preko kojeg vladajući centri moći i s njima usklađene ideologije nastoje da se predstave kao činjenice kulture, kao neka vrsta prirode pozadine kanona." (34)

I nacionalistički i poststrukturalistički pristupi su pragmatizam. Neshvatljivo je da Kazaz uopšte može očekivati da između dva pragmatizma može biti dijaloga. Jer jedan drugog ne osporavaju dokazima, činjenicama, već samo jedan na drugog urliču svojim moralima, jedni u ime nacionalnog morala, drugi u ime tolerancije. Kazaz ne može osporiti nacional-nauku kao nauku, jer je njegova nauka isto tako nenaučna. Kazazova kritika nacional-nauke je tek moralizatorska.

## Kompozitna integralnost ili bosanskohercegovački esencijalizam

"Bosanskohercegovačka kultura ostvaruje se u okvirima dramskog modela poliloga, gdje svaki pojedinačni identitet, vodeći dijalog sa drugim, usvaja nešto od tog drugog, ali istodobno i štiti svoju propusnu granicu." (20) Kazaz je za Lovrenovićev koncept *kompozitne integralnosti*: "književnost tokom bosanskohercegovačkih tragičnih povijesnih mijena gradi niži ili viši stepen jedinstva bosanskohercegovačke *kompozitne integralnosti*" (7). Ta cjelina je dinamična, ti njezini dijelovi su u neprestanom, kako Kazaz kaže, dramskom odnosu, polilogu. Ponavljajući Zdenka Lešića, Kazaz piše kako je ona "pluralan sistem kojeg tvore u manjem ili većem stepenu homogenosti, kroz stalnu napetost *centripetalnih i centrifugalnih poetičkih sila*, nacionalne tradicije: muslimanska, ili, kako bismo danas rekli nakon preimenovanja te nacije – bošnjačka, hrvatska, srpska i jevrejska." (14) Bosanskohercegovačka literatura je dinamičan i hibridan sistem ne samo tri dominirajuće nacionalne literature, već i literature manjinskih naroda. A onda je i sam taj totalitet u napetom odnosu prema totalitetima ostalih južnoslavenskih i evropskih literatura. Svaka od nacionalnih književnosti usisava kontekst bosanskohercegovačke kulture, i nijedna od njih ne može se odvojiti i posmatrati zasebno. Nacionalne literature su komponente bh. interliterarne zajednice čije postojanje nije upitno, "jer ona jest činjenica koja se neprestano tokom povijesti ostvaruje u dramskom modelu poliloga, gradeći se kao dinamično jedinstvo svoje kompozitne integralnosti." (25)

Dakle, bh. interliterarna zajednica je cjelina, a nacionalne literature su njezini dijelovi. I kao takva ona je činjenica. Ona je, dakle, jednaka sebi. U većem ili manjem stepenu. Ona postoji i ona je predmet bh. književne historije. To kaže Kazaz.

S druge strane, to je, kazazovskim poststrukturalističkim jezikom kazano, očigledno jedna esencijalistička konstrukcija.

Nemoguće je istovremeno biti postmodernista, osporavati esencijalizam, i istovremeno vjerovati kako postoji bosanskohercegovačka kultura i književnost, tj. kako je ona sama sebi jednaka, i kako je ona *jedno* danas baš kao i prije dvije stotine godina.

A ako nije jednaka sebi, onda izlazi iz područja stava identiteta i ne može se više govoriti da postoji, posebno da može biti predmet nauke. Jer nauka ispituje samo postojeane predmete





u kojima vladaju odnosi nužnosti, koji se zakonito kreću. Da bi se pretpostavljalo postojanje viševjekovne bosanskohercegovačke kulture, mora se biti esencijalista. Kazaz (deklarativno) nije esencijalista, a pretpostavlja postojanje bosanskohercegovačke književnosti, tj. ona je za njega činjenica koja postoji i prije bilo kakvog književnopovijesnog konstruisanja. Ako je ona predjezička činjenica, ako ona postoji prije bilo kakvog konstrukta, onda se Kazaz ne slaže s osnovnim tezama poststrukturalističke teorije.

Spoznavati, kaže Hegel, ne znači ništa drugo nego predmet znati prema njegovu određenom sadržaju. Ako je izvan stava identiteta onda mu se ne mogu pridodati bilo kakvi predikati, nemoguće ga je spoznati, jer je fluidan i neodređen, ne kreće se po zakonima. Pogotovo bi bilo iluzorno pokušavati ga opisati naučnim metodom. Poststrukturalistička teorija tvrdi da je predmet baš takav, izmičući, neopisiv. Ako je bosanskohercegovačka književnost takva, onda ju je nemoguće naučno opisati.

Da je bosanskohercegovačka književnost književnopovijesni (ideološki) konstrukt, esencijalistički konstrukt, Kazaz sugerira kad piše o dva temeljna modela kanonizacije unutar bosanskohercegovačke interliterarne zajednice: "Prvi se može označiti kao pokušaj interkulturalnog proučavanja i kanoniziranja, pri čemu se u većoj ili manjoj mjeri u skladu s esencijalističkim metodološkim zasnovom ova interliterarna zajednica tretira kao homogena cjelina, nekad i iz unitarne ideološke pozadine. Drugi model zasnovan je na disolucijskoj projekciji ove interliterarne zajednice. On insistira na isključivom nacionalnom sistematiziranju i kanoniziranju nacionalnih literatura, pri čemu se nerijetko iz vida gubi njihova pozicioniranost u bosanskohercegovačkom interliterarnom kontekstu." (47)

Oba ta modela, i esencijalistički interkulturalni i nacionalistički, vjeruju u homogenost svog predmeta: prvi da postoji bosanskohercegovačka književnost kao homogena cjelina, drugi da postoji nacionalna literatura kao homogena cjelina. Kazaz ih s pravom naziva esencijalistima, i s pravom objašnjava da ti pristupi zapravo homogeniziraju nešto što nije homogeno, da unificiraju nešto što je hibridno, da time svode nesvodivo, da uzapćuju u svoje sisteme neprestanu igru razlika.

Samo Kazaz zaboravlja da je on uzimao lovreновиćevsko-lešićevski esencijalizam (kompozitna integralnost) zdravo za gotovo kada je na početku svoje knjige tvrdio da bosanskohercegovačka književnost postoji, da je ona cjelina sastavljena od dijelova, da (iako dinamična, pokretna) nikada nije prestala da postoji, tj. da je ona jednaka sebi, da postojanje te "interliterarne zajednice" nije upitno, da ona nije književnopovijesni konstrukt, da "ona jeste činjenica koja se neprestance tokom povijesti ostvaruje (podvukao H. I.) u dramskom modelu poliloga, gradeći se kao dinamično jedinstvo (!) svoje kompozitne integralnosti." (25)

Da je Kazaz u protivrječu – kada je s jedne strane poststrukturalista, a s druge strane tvrdi da postoji bosanskohercegovačka književnost, pokazuje i njegovo zalaganje za jedan poststrukturalistički model kanona koji bi uvažavao razlike: "Otvoreni, pluralni interkulturalni kanon, pak, zahtijeva, pad esencijalističke episteme i transcendentno postavljenih estetskih kriterija, a njegov konačni rezultat bio bi osvjetljavanje mnogostruke hibridnosti bosanskohercegovačke interkulturalne zajednice. (...) Drugim riječima, ortodokсни kanon, koji po svom definicijskom utemeljenju mora isključivanjem marginalnih identiteta izvršiti njihovu društvenu likvidaciju, sa promjenom strategije imaginarnih uslova identifikacije individualnog i kolektivnog subjekta na društvenoj pozornici bio bi iz pozicije svoje ideološke transparentnosti zamijenjen čitavim nizom ideološki transparentnih, stalno pulsirajućih i klizajućih alternativnih kanona." (48)

Ovakav poststrukturalistički kanon je *contradictio in adjecto*. Jer kanon je po svojoj glavnoj oznaci esencijalistički pojam: selekcija određenog broja djela iz mnoštva na osnovu izvjesnih kriterija. Ali, uzmimo hipotetički, da može postojati poststrukturalistički kanon, kako bismo ga onda uspostavili? Koji bi to bio kriterij, koji princip izbora iz mnoštva? Jasno da to ne mogu biti estetski kriteriji, jer ih poststrukturalizam osporava. To bi morao biti ideološki kriterij, jer poststrukturalizam pledira za ideološke kriterije. Ali koji, koja ideologija? Jedini princip koji pos-



## INTERCULTURA

---

tstrukturalizam uvažava jeste uvažavanje razlika, tolerancija prema najrazličitijim oblicima identiteta, prema alteritetima, prema marginalnim ideološkim glasovima. Kakav bi to onda bio kanon koji bi uspio izmaći esencijalizmu, tj. koji bi uspio uvažiti sve te razlike?

To ne bi mogao učiniti nijedan kanon, jer je kanon nužno *isključivanje*. A ako ih ne bi uvažavao, onda bi i sam bio unifikatorski, tj. opovrgavao bi razlog svog postojanja, svoju antiesencijalističku tendenciju. Zašto uključiti u kanon ovu a ne onu feminističku pjesnikinju? Zato što je bolja pjesnikinja? Ali to bi pretpostavljalo postojanje estetskih kriterija, to bi pretpostavljalo postojanje identiteta teksta, to bi pretpostavljalo da je autor ipak instanca koja odlučuje o značenjima, tj. to bi pretpostavljalo postojanje svega onoga što poststrukturalizam revno odbacuje.

Da bi bio dosljedan sebi jedan poststrukturalistički kanon bi morao uključivati bezbroj djela, morao bi se stalno mijenjati, stalno klizati, stalno izmicati mogućnosti da bude jednak sebi, morao bi biti nesvodiv u svojoj hibridnosti. Taj kanon bi morao uključiti sve književnike, sva književna djela, sa svim mogućim njihovim tumačenjima.

Čak i kada bi kao takav mogao postojati, taj kanon, ti kanoni, to ne bi moglo biti predmet znanstvenog opisa. Jer znanost može utvrditi zakone samo kod predmeta za kojeg pretpostavlja da je stabilan, da je zakonit, da u njemu vladaju odnosi nužnosti.

Kazaz je u protivrječu kada kao poststrukturalista tvrdi da postoji bosanskohercegovačka književnost i da se ona može naučno opisati.

## Ratno pismo, modernizam i postmodernizam

Jedna od najvažnijih tema o kojim Kazaz govori jeste tzv. ratno pismo. Ono je, kako Kazaz kaže, najzanimljiviji fenomen u bh. literaturi na koncu 20. stoljeća. Ono je to i u poetičkom, i u estetskom, i u sociološkom, i u ideološkom, i u etičkom, i u političkom, i čitavom krugu drugih smislova.

“Na jednoj strani ono je dokumentarni iskaz o ratnom užasu, o agresiji na BiH, njenom genocidnom karakteru, konclogorima, silovanjima, ratnim zločinima, masovnim ubistvima nedužnih i grobnicama koje ostaju nakon zločina, besmislenom rušenju gradova, ali, na drugoj strani, u njemu estetika gura politiku u sebe, eda bi se realizirao mnogostruko angažiran književni tekst.” (49)

Za Kazaza je ratno pismo postmoderna pojava u poetičkom smislu. “Ratna književnost očit je dokaz smjene poetičkih modela na bosanskohercegovačkom i južnoslavenskom kulturnom prostoru, modernističkog i postmodernog, pri čemu postaje bjelodanim apokaliptično rušenje metanaracija jugoslavenskog socijalizma, gdje se socijalistička utopija skoljala iz projektivnog futuru u krvavi zločin u prezentu. Utopijsko obećanje budućnosti, nakon pada socijalizma, donijelo je apokalipsu, ali ne kao obećanje istine, kakav smisao apokalipsa ima u religijskoj utopiji, nego kao bukvalni iskaz ideologije zločina. Modernistička ideja autonomije (!) književnosti, njen sistem nadpovijesnih, apovijesnih, i transpovijesnih vrijednosti, njen estetski utopizam, njena igra označiteljima, njen uvjerenje da humanizira i emancipira čovjeka i čovječanstvo, da proizvedeći Ljepotu razvija *heremenutiku Smisla*, da vodi ka nekom *telosu Duha* – sve se to raspalo kao krhke dječije igračke, kao nemoćne i zaludne iluzije pred krvavim hodom povijesti i vampirskom nakanom ideologija, politika i đavoljom prirodom zločina.” (51)

Prevrat od modernizma ka postmodernom jeste, prema Kazazu, zapravo “poetički prevrat iz modernističke bezinteresnosti književnosti u odnosu na stvarnost u postmodernu književnu polikontekstualnost i literarni angažman.” (52)

Prva sumnjiva Kazazova tvrdnja jeste da se ratno pismo može u poetičkom smislu odrediti kao postmoderno.

Kazaz prvo kaže kako je ratno pismo postmoderno u poetičkom smislu, a zatim kaže i da je ono dokument individualne i društvene tragedije(6), da je ono presudno obilježeno po-



etikom svjedočenja, tj. da ono slijedi mimetičke tendencije: "Modernistička uloga pisca kao proizvođača *originalne fikcije* u *ratnom pismu* nestaje, potpuno se raspada, pri čemu pisac kao svjedok užasa literaturu hoće učiniti *činjeničnim korpusom* koji posvjedočuje moralni sunovrat zločinaca i njihove ideologije." (52) Govoreći o ratnom romanu Kazaz, na primjer, kaže kako se desio prelazak na "novorealističke narativne strategije, poetičke obrasce nove osjećajnosti i kritičkog mimetizma." (132)

Nije potrebno biti stručnjak za postmodernizam da bi se znalo da je njegova osnovna tendencija u literaturi antimimetizam, antirealizam, odsustvo vjere da jezik, da literatura može vjerno svjedočiti o stvarnosti. Shodno tome, Kazazova kvalifikacija *ratnog pisma* kao postmodernističkog jeste kontradiktorna mimetičkoj tendenciji te književnosti, kvalifikacija neadekvatna, nepromišljena, neodrživa.

*Ratno pismo* u poetičkom smislu ne može biti postmoderno fenomenom. Jer *ratno pismo* sa svojim humanističkim moralizmom nije ni u ideološkom smislu postmoderno: postmodernizam osporava i humanizam kao esencijalizam. Za postmodernog pisca ne postoji više Čovjek, ne samo kao metafizički pojam, već i kao moralni pojam. Za ratno pismo postoji Čovjek. Ono govori u njegovo ime.

Druga problematična stvar su Kazazove tvrdnje o modernizmu, neusaglašene sa empirijom.

Već smo vidjeli kako Kazaz, u opoziciji prema "postmodernom" *ratnom pismu*, pojam *modernizam* određuje sa oznakama: insitiranje na autonomiji književnosti, govor o transpovijesnim istinama i vrijednostima, uzmicanje pred stvarnošću, pred ideologijama, estetski utopizam i sl. Govoreći o modernizmu Kazaz govori o "pismu koje je bilo odano liotarovski shvaćenim metanaracijama i koje je na prostoru južnoslavenskih jezika u doba socijalističke ideologije razvijalo sistem nadvremenih esencija u nastojanju da izgradi larpurlartističku (!) književnu građevinu, autonomnu od društvenih, a samim tim i ideoloških naloga." (50)

Ko je na našem jeziku pisao modernističku literaturu? Kazaz za paradigmatičke figure našeg modernizma uzima Andrića i Selimovića. Da li se za njihova djela mogu svezati oznake koje je Kazaz dodijelio *modernizmu*? Kazaz bi sad, po logičkom slijedu, morao reći da mogu. Ali Kazazov tekst ima problema sa logičkom usaglašenošću:

"Naime, za povijesni i politički roman visokog modernizma u Bosni i Hercegovini karakteristična je alegorizacija iskaza, pri čemu je priča o traumi prošlosti preko alegorijske, odnosno paraboličke figure, postajala, zapravo, pričom o traumi totalitarnog ideološkog prezenta." (125)

Na istoj ovoj stranici (125) Kazaz kaže kako su predstavnici ovog romana Selimovićevi romani *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, te Andrićeva *Prokleta avlija*.

Selimovićevi i Andrićevi romani, ukoliko se ne iščitavaju esencijalistički, nikako nisu "larpurlartističke književne građevine", autonomne od ideoloških jezika vlastite epohe, ne uzmiču pred vlastitom stvarnošću. Naprotiv, ti romani zapravo oslikavaju duh svoga vremena i polemišu s njim. Ti romani su, kako Kazaz kaže, *politički* romani, priče o stvarnosti, o totalitarnom ideološkom prezentu, nikakav estetski utopizam, nikakav kazazovski shvaćen "modernizam". Dakle, postoji protivječje između onoga što jeste *modernizam* Andrića i Selimovića i Kazazovog pojma modernizma.

To što Kazaz čita Selimovića i Andrića čas esencijalistički, čas kontekstualizirajući ih u njihovom vremenu, to je njegov metodološki propust. Propust koji mu je potreban, jer bez esencijalističkog čitanja tih romana maniheistička opozicija koju je uspostavio između *modernizma* i *postmodernizma* bila bi još vidljivija u svojoj banalnosti.

Takva metodološka neusaglašenost po pitanju Andrića i Selimovića je, dakle, donekle shvatljiva, ali je sasvim van svake logike to zbog čega Kazaz, poststrukturalistički orijentisan književni kritičar, esencijalistički tumači djela koja ubraja u (antimodernističko, "postmoderno") ratno pismo.

*Transpovijesne poruke* kod Semezdina Mehmedinovića: "Mehmedinović iz središta užasa da-



## INTERCULTURA

---

je najefektniju osudu zločina, samo što je ta osuda zaobilazna. Naslonjena na Orwela, ona nije jedino osuda fašističkog zločina u Bosni, nego svake zločinačke ideologije u dvadesetom vijeku." (66-7)

*Spoznaja ljudske prirode* kod Josipa Mlakića: "Priča vojnika HVO-a oslikava grupu njegovih suboraca, grupu koja se pri tom raspada i koju ne može održati nikakva ideologijska fantazma. Pritom, ispovijest glavnog protagoniste romana pokazuje kako se grupa raspada na čisto ljudskoj osnovi, pa roman nije samo priča o zlu rata, već i slu ljudske prirode." (143)

*Parabolična slika povijesti* kod Josipa Mlakića: "Ta dvostruka priča razvija se u osobenu metaforu povijesti koja postoji na logici kružnog vraćanja identičnih oblika zla." (144)

*Spoznaja ljudske prirode i prirode čovjekovog društva* kod Zdenka Lešića: "U okvirnoj kompoziciji romana Lešić ukazuje na destruktivnu i autodestruktivnu prirodu čovjekovog društva, čovjekovu sklonost ka uništavanju kako sebe tako i svega s čim dolazi u dodir, da bi u romanu dao čitavu galeriju likova koje ratna bol transformira na različite načine." (137)

Da je Kazazova opreka između modernizma i postmodernizma nenaučno postavljena po najbolje pokazuje način na koji ovaj autor protivstavlja *bosanskohercegovački modernistički i postmodernistički* roman.

Kazaz govori kako se najprije u romanu desio taj obrat iz modernističkog u postmodernističko: "Visoki modernizam svojim metapripovijestima, prije svega estetskim utopizmom i idejom autonomije književnosti kojom se htio oprijeti pritisku ideološke funkcionalizacije literature u kontekstu jugoslavenskog socijalizma, pretvorio je književnosti u neku vrstu *religije ljepote*, a najočiglednije se raspao u romanu. Roman je prvi od svih žanrova uvidio da takav visoki modernizam literaturu isključuje iz diskursa koji oblikuju društvenu svijest, da je ideja autonomije literature u konačnici postala eskapističkim zatvorom literature, da transpovijesni i transkulturni esencijalizam, univerzalni humanizam (!) i estetski utopizam jesu tek puke bajke pred vrlo konkretnim ubilačkim zlom." (112-113)

Nove, postmoderne tendencije nalazimo, na primjer, u romanu Vitomira Lukića, koji, kako Kazaz piše, *realizira poetičke teze (!) postmoderne literature fantastike*. "Tako *Hođnici* unutar fantastičnog ambijenta priče daju sliku društva kao prostora političkog terora, ali i u spoju esejističkog i narativnog diskursa analiziraju sudar različitih kulturnih modela i posljedice koje taj sudar ostavlja u ljudskoj egzistenciji." (114)

Ili kod Dževada Karahasana:

"Postmodernistički princip višestrukog kodiranja, tj. hibridizacije romana, omogućuje Karahasanu da njegov *Istočni diwan* funkcionira istodobno i kao krimić, i kao politički roman, i kao ljubavni roman, i kao kulturološki novohistorijski roman, ali i roman u kojem se odvija gotovo naučno postulirana rasprava o mističkoj dimenziji perzijske i arapsko-islamske kulture. Karahasana je, kao i Lukić, u bosanskohercegovački roman uveo model postmodernog hibrida i historiografske metafikcije, pri čemu se u *Diwanu*, u paraboličnim slojevima romaneskne priče, vremenski daleka zbivanja iz doba začetaka islamske kulture i civilizacije po duhu sukoba intelektualca i vlasti asocijativno dobacuje u vrijeme političkog terora dvadesetovjekovnih totalitarnih sistema." (116)

"I *Šahrijarov prsten* je postmodernistički hibrid, odnosno višestruko kodirana historiografska metafikcija u kojoj u prvi plan izbijaju napeti odnosi povijesnih sila i kulturnih procesa, političkih intriga i moći institucija političkog sistema koji represivno djeluje na pojedinca, te napeti odnosi identiteta i alteriteta unutar postmodernističkog obnavljanja orijentalnih narativnih modela kakvi su prisutni npr. u *Hiljadu i jednoj noći*." (118)

"Karahasan je", piše Kazaz, "kao i Lukić, dokinuo poetičku praksu visokog modernizma, konačno emancipirajući bosanskohercegovačku romanesknu praksu od andrićevsko-selimovićevskog modela romana." (119)

Iz svega navedenog o poetičkim odlikama romana Karahasana i Lukića teško bi se moglo tvrditi da su ti autori raskinuli sa andrićevsko-selimovićevski modelom romana, da su oni neka-



kav postmodernizam, spram modernizma Andrića i Selimovića.

Jer u čemu je ta fundamentalna razlika? Ako Lukić i Karahasan, jednako kao i Andrić i Selimović, pišu parabole kroz koju daju sliku društva kao mjesta političkog terora. Ako Andrić i Selimović "u spoju esejističkog i narativnog diskursa analiziraju sudar različitih kulturnih modela i posljedice koje taj sudar ostavlja u ljudskoj egzistenciji", baš kao i Lukić i Karahasan. Ako Karahasanov roman počiva na principu višestrukog kodiranja, pa funkcionira istodobno "i kao krimić, i kao politički roman, i kao ljubavni roman, i kao kulturološki novo historijski roman", to se može reći i za Selimovićeve romane. To zapravo i sam Kazaz na jednom drugom mjestu kaže za *Derviš i smrt*: "Zato *Derviš i smrt* jest roman sa egzistencijalističkom podlogom kojoj se lepezasto nadodaju žanrovski kodovi kao politički, pa potom kulturološki,, te roman politički triler..."<sup>7</sup> Ako Karahasan strukturira svoj narativ obnavljajući orijentalne narativne modele kavi su prisutni, na primjer, u *Hiljadu i jednoj noći*, to radi i pisac Proklete avlije. Ako se u Karahasanovom romanu raspala *modernistička monocentrična koncepcija cjelosti svakog oblika identiteta*(8), to bi onda značilo da Karahasan uistinu donosi nečega krucijalno novoga na osnovu čega bi se mogla uspostaviti razlika njegovog postmodernizma spram modernizma Selimovića. Ali Kazaz kaže da je i kod Selimovića, u *Dervišu i smrti*, odbačen koncept cjelovitosti identiteta, da se identitet glavnog protagonistice *mrvi*.<sup>9</sup> Ako Karahasan esejizira u romanu, to čine i Andrić i Selimović. Ako je modernizam bio u znaku estetskog utopizma, a postmodernizam u tom smislu nastupa kao oštra antiteza, kako je onda moguće da junak Lukićevog romana, kako kaže Kazaz, nalazi u Ravelovom *Boleru* "onaj simbol umjetnosti koji nadilazi sve partikularne vrijednosti, simbol u kojemu estetika razrješava problem egzistencijalnog besmisla." (115)

Očigledno da nema strukturnih razlika između Lukića i Karahasana, na jednoj strani, i Selimovića i Andrića, na drugoj strani, da bi se između mogla postaviti opreka *postmodernisti - modernisti*, da bi se moglo kazati da su se prva dvojica *emancipirali* od andrićevsko-selimovićeuskog modela romana, da su *raskinuli* s tim modelom. Ili postoje neke strukturne razlike, ali ih Kazaz ne navodi.

Cijelo vrijeme, govoreći o odnosu modernizma i postmodernizma, Kazaz vidi te dvije poetičke tendencije u odnosu protivrječja. A onda odjednom (kao da je i sam vidio da ne postoje strukturne poetičke razlike između njegovih "modernista" i "postmodernista") on mijenja značenje pojmova, i govori o "velšovskom konceptu postmoderne moderne", *koncept pretapanja moderne u postmodernu, odnosno koncept njihovog ispreplitanja i preklapanja*. (127) Dakle, odjednom Kazaz više ne poima modernizam i postmodernizam kao protivrječne tendencije, već je postmodernizam kongruentan modernizmu. Odjednom, postmodernizam nije nešto što raskida s modernizmom, što se emancipira od nj, već postmodernizam samo nastavlja modernizam.

Metodološki gledajući ovaj Kazazov postupak je potpuno neprimjeren. Kazaz je morao na početku rada odrediti pojmove s kojim operiše i biti dosljedan tom određenju. U protivnom, on zapravo poništava sve svoje prethodne tvrdnje i (protivrječne) odnose koje je uspostavljao između, kako je govorio, "modernističkih" i "postmodernističkih" romana. Ovakav Kazazov postupak je više primjeren sofističkom žongliranju s riječima negoli naučnom izlaganju.

## Pripovjedačka Bosna

Kazaz u svom tekstu govori o izvjesnoj poetičkoj strukturi unutar novije bosanskohercegovačke književnosti koju imenuje kao *novu pripovjedačku Bosnu*. Taj pojam *pripovjedačke Bosne* Kazaz je preuzeo od Jovana Kršića i Zdenka Lešića. Govoreći o *pripovjedačkoj Bosni* Kršić i Lešić su pisali o nizu bosanskohercegovačkih pisaca kod kojih su ustanovili strukturalnu srodnost u poetičkom smislu, tj. svi ti pisci su pod dubokim utjecajem struktura usmenog pripovjedaštva, svi oni gaje kult pripovjedača i pričanja. Kod pisaca koje Kazaz uvrštava u svoju *novu pripovjedačku Bosnu*, ne postoji takva strukturalna srodnost i zato je njegov povijesno-poetički konstrukt neusaglašen sa empirijom.



## INTERCULTURA

---

O tome je iscrpnije pisao Mirnes Sokolović u tekstu *Pripovjedačka Bosna od početka 20. vijeka do početka 21. stoljeća*.<sup>10</sup> Mi ćemo na ovom mjestu samo podsjetiti na osnovne Sokolovićeve primjedbe.

Sokolović u svojoj argumentaciji slijedi tezu Valtera Benjamina po kojoj, već nakon Prvog svjetskog rata, u traumatičnom postratnom okružju, u kontekstu tehnologizacije i dinamiziranja protoka informacija, uveliko se dezintegrira struktura usmenog pripovijedanja. Ratno iskustvo koje transponirano kasnije u kulturi jamačno nije bilo ono koje ide od usta do usta, pisao je Benjamin. Kazazova koncepcija *nove pripovjedačke Bosne*, kako piše Sokolović, previda cijeli taj proces dezintegracije i redefinisanja struktura usmenog pripovjedača i pripovijedanja koje su bile temelji kršićevsko-lešićevski shvaćene pripovjedačke Bosne. A ako imamo na umu da Kazazova *nova pripovjedačka Bosna* prepokriva poetičke prakse antiratnog pisma i tranzicijske bh. literature, onda se taj povijesno-poetički konstrukt u tom kontekstu nikako ne može obnoviti.

Sokolović piše: "U kontekstu antiratnog pisma obnovljen je koncept nesjužetnaje proze koja označava prozu van zapleta, prozu koja ne stremi poenti, fikcionalnom zapletu, konstelaciji izmišljenih osoba (Šklovski). Kako piše R. Lahmann, zaplet se u toj prozi realizira sredstvima poput montaže i ulančavanja scena. Naravno, takvo šta je strano tkanju i pletenju priče, strategijama skaza utemeljnog na evokativnoj leksici, koja je prenijevši se iz usmene proze bila dominantom pripovjedačke Bosne. Žanrovi su se u kontekstu antiratnog pisma, ali i tranzicijske literature koja je anticipirana tim pismom, posvema fakcionalizirali, te se neprestano događaju prekoračenja granica između 'proze, romana i sudskog spisa, novinskog izvještaja ili reportaže i niza drugih formi i žanrova... Poetika svjedočenja odjednom se otkriva ne kao redukcija literature, nego upravo obrnuto – njeno proširenje, pri čemu književni tekst guta u sebe ukupnu tekstualnu praksu.' Kao je više puta pisao i sam Kazaz, ta se proza hibridizirala i novinskim registrom, a taj diskurs je dezintegrativno usmjeren prema koncepciji usmenog pripovijedanja, i to je elaborirao Benjamin. Koncept biografije, ma koliko bio fragmentaran, ipak se završeno realizira u prozi pripovjedačke Bosne; antiratnu literaturu svagda karakterizira stalna otvorenost formi, njena usmjerenost na nezavršenost raskrhotinjene stvarnosti, na rasparčanu biografiju, koju pokušava dohvatiti razuđujući formu, ali to joj gotovo nikad ne polazi za rukom. Prosede antiratnog pisma se formira u stalnom diskontinuitetu, u ukidanju fabule, što svjedoči o potresenosti i nijemosti temeljne narativne instance toga pisma – ponajvećma svjedoka užasa, ratnika ili povratnika iz rata. Ratna i tranzicijska literatura je i literatura byta, literatura svakodnevnice, te umiče isticanju amblematskih obrazaca miljea i likova, kojim je zaokupljena proza pripovjedačke Bosne."

Dalje, Sokolović tvrdi: "Konačno, problematika Kazazove nove pripovjedačke Bosne iscrpljuje se u eklektizmu pripovjedačkog konstrukta, u njegovoj muzealnosti, koja hoće prekriti raznorodnu prozu u skladu sa tradicionalnim obrascem; tako taj pojam usisava i apatridsku i nomadističku i fakcionalnu prozu, slažući je uz prozu zaokupljenju moderniziranjem tradicije i tradicionalizacijom postmodernog u okvirima jednog polja."

Ne samo, dakle, što Kazazova *nova pripovjedačka Bosna* ne može imati strukturne povezanosti sa starom *pripovjedačkom Bosnom*, već Kazaz tim svojim pojmom poistovjećuje strukturno različite poetike<sup>11</sup>, tek tako, ne uspijevajući da sva ta djela (*Đavo u Sarajevu* i *Život i djelo Alphonsea Kaudersa*, na primjer) poveže bilo čime drugime (poetičkim sličnostima, na primjer), osim imenom.

## Relativizacija estetskih kriterija ili usmrćivanje književnosti

Sukladno svom poststrukturalističkom teorijskom *credu*, Kazaz osporava autoritet estetskog<sup>12</sup> i u svom "analiziranju i memoriranju književnih fakata" on odvajava autore jedne od drugih prevashodno na osnovu njihove ideološke pripadnosti.

Tako, na primjer, roman Nedžada Ibrišimovića *Vječnik* Kazaz nije negirao zbog estetskih



manjkavosti<sup>13</sup>, već zato što "u kulturalnom kontekstu klerikalizacije ovdašnjeg, i ne samo ovdašnjeg prostora, *Vječnik* se doima i kao roman podrške ideologiziranim kulturalnim naracijama koje u disputu sa ranijim ateističkim modelom kulture klerikaliziraju kulturološke diskurse zasnivajući nov obrazac ideološkog kulturnog modela." (131)

S druge strane, Kazaz ipak memoriše književne fakte poturajući vrednosne kvalifikacije u estetskom smislu:

1. "Tema rata i etički angažman *ratnog pisma* polučili su nekoliko zapaženih (!) romanesknih ostvarenja u bosanskohercegovačkoj književnosti, kao što je rat označio i pojavu nove, veoma talentirane generacije bosanskohercegovačkih pjesnika i pripovjedača. Oni su i kao romansijeri tzv. srednje generacije obilježili stanje bosanskohercegovačkog romana u ovom periodu. Tu prije svega mislim na Mljenka Jergovića, Nenada Veličkovića, Gorana Samardžića, Julijanu Matanović, Velibora Čolića, Aleksandra Hemona, Ivicu Đikića, Josipa Mlakića, Andreja Nikolaidisa, Asmira Kujovića, Izeta Perviza, Veselina Gatala, Muharema Bazdulja, Mustafu Zvizdića, Mirzu Fehimovića, Namika Kabila, Viktora Ivančića, Amira Brku itd." (133)

2. "(...) u romanima *Okrutnosti raja* i *Baš mi je žao*, Hubijarova ostvaruje zapažene (!) romaneskne domete." (146)

3. "vrijedne (!) ratne romane ispisivali su još i Zdenko Lešić, Josip Mlakić, Vladimir Pištalo, Ivica Đikić, Andrej Nikolaidis, Nura Bazdulj-Hubijar, Izet Perviz, Stevan Tontić i čitav niz drugih romansijera i romansijerki." (137)

Šta znači kada Kazaz kaže i za Nenada Veličkovića i za Nuru Bazdulj-Hubijar (autoricu trivijalne književnosti) da ostvaruju *zapažene* romaneskne domete? Da li to onda znači da su to identična djela u vrednosnom smislu? To sugeriše Kazazov tekst.

Razumije se da Kazaz piše takvu knjigu u kojoj daje panoramski pregled naše savremene književnosti, te se ne može svakom autoru, svakoj knjizi, posvetiti, analizirati ih, objasniti zbog čega ih drži za vrijedne, zbog čega su to uopće književna djela.

Tako Kazaz pišući o Muharemu Bazdulju prosto kaže: "Roman *Đaur* i *Zulejha* Muharema Bazdulja razvija se kao priča o velikom engleskom pjesniku Bajronu, njegovom poneseošću sevdalinkom i kulturnim kodom prenapregnute čulnosti, da bi se u romanu uspostavio ljubavni zaplet, u kojem Bajron, za vrijeme svog putovanja po Albaniji, ne može ostaviti ljubavni odnos sa jednom Albankom." (148) To je sve. To je način na koji Kazaz *memoriše* i *analizira* roman Muharema Bazdulja kao književnu činjenicu unutar bh. interliterarne zajednice na prelazu milenija.

Kazaz naoko ne vrednuje Bazduljevo djelo, ali samim tim što ga ne određuje negativno kao što treba<sup>14</sup>, samim tim što ga ga izdvaja iz nepregleda napisanih knjiga u savremenoj produkciji, što ga uvrštava u ovu panoramu, Kazaz ga vrednuje pozitivno. Inherentan sud Kazazovih rečenica jeste: Bazdulj je napisao književno djelo, Bazdulj je vrijedan spomena.

Zašto su književna djela kod Kazaz okvalificirana kao vrijedna, zapažena, itsl? Šta je za Kazaza dobro književno djelo? Zašto Kazaz neke autore uvrštava u svoj pregled, a druge pak odbacuje? Zbog čega je, po Kazazovom mišljenju, jedan roman dobar a drugi loš?

O romanu *Cirkus Columbia* Ivica Đikića piše Kazaz sljedeće: "*Cirkus Columbia* na toj osnovi jeste i emotivno nabijeno svjedočenje o ratnom užasu, ali i etički postulirana hronika rata u Duvnu, pa potom *hronika* razvijanja jednog autsajderskog pogleda na ratni užas, pa povijest isključenosti, pa sučeljenje sa ideološkom izvitoperenošću kolektiva, pa kritika nacionalističke i muškocentrične strukture društva, pa potom kritika herojskog, patrocentričnog mentaliteta i kulturnog modela koji producira takav mentalitet. (...) Đikić žestokoj kritici izlaže sve oblike partikularnih vrijednosti na kojima se zasnivaju rigidne ideologije, a potom partikularizmu kao osnovi *filozofije palanke* suprotstavlja kišovskom gestom ideju općih vrijednosti, kosmopolitski utemeljene identitete zgurane u kontekstu rata i vladavine nacionalističke (!) na marginu, te na koncu etiku baziranu na univerzalnom humanizmu kojeg Đikić vraća u središte interesa postmoderne decentrirane kulture zapale na južnoslavenskom prostoru u rigidni partikularizam." (str. 142 i 143)



## INTERCULTURA

---

Dikićev roman je dobar jer je etički ispravan (ideološki podoban), a Ibrišimovićev nije – jer nije etički podoban, tj. ideološki ispravan. Ergo: Za Kazaza je dobar roman onaj koji "dekonstruira" epsku, nacionalističku, patrocetričnu ideologiju.

Tako i roman Faiza Softića: "Softićev roman *Pod Kun planinom* unutar modela psihološke naracije daje sliku prenapregnutih strasti u patrijarhalnoj zajednici, koja svaki strasan ispad surovo kažnjava. Taj motiv kulturalne kazne razobličuje mehanizme patrijarhalne dogme i rigidne obrasce uspostavljanja patrocetričnog kulturnog identiteta." (148)

Kazaz vrednuje romane tako što njihov sadržaj svodi na tri-četiri pojma. Ukoliko ih ne može svesti na ta tri-četiri pojma, onda ti romani nisu dobri. *Nisu zapažena romaneskna ostvarenja*. Sva djela koja ne *propovijedaju* tu kazazovski koncipiranu postmodernističko-liberalnu tropojmovnu logiku nisu "memorirana i analizirana" u ovoj knjizi, bez obzira da li su u estetskom smislu dobra ili loša.

Kazaz o *Šumskom duhu* Gorana Samardžića piše: "(...) Samardžić dekonstruira kako ideološke osnove ratnog zla, tako i kulturne kodove huliganstva i patrocetričnog mačizma." (144) I zato je ta književnost za Kazaza vrijedna spomena.

Ali Kazaz na istoj stranici, redak-dva poslije, piše i potpuno suprotnu ocjenu Samardžićevog pisanja: "Pokazujući kontekst rata kao prostor moralnog preobražaja romanesknog junaka, Samardžić ispisuje i napetu ljubavnu priču, sa značajnom dozom mačističkih elemenata (!), pri čemu do izražaja dolazi naratorovo afirmiranje (!) muškocentrično konceptualiziranog identiteta, ali i nastojanje da se bude na strani svakog oblika marginalnosti unutar konzervativnog kulturnog i ideološkog rastera društva, a pogotvu identiteta homoseksualnosti, ne samo kao spolnog već i kao kulturnog identiteta." (145)

Sad zastajemo pred konfuzijom Kazazovih rečenica. Samardžić dekonstruira ideološke osnove patrocetričnog mačizma, ali *piše prozu sa značajnom dozom mačističkih elemenata*, pri čemu narator (za kojeg se prethodna rečenica sugerše da mu autor ne protivrječi u toj dimenziji) afirmira muškocentrični viđen identitet. Je li onda Samardžićev (dakako trivijalan) roman ideološki podoban ili nije? Tj. je li *zapaženo romaneskno ostvarenje*? Slijedeći Kazazovu (nedijaletički paradoksalnu) logiku mogli bismo reći: i jest i nije.

Razvrstavanje romana prema ideološkoj podobnosti ne može biti naučna elaboracija. Niti je Kazazovo vrednovanje književnih djela sukladno pretpostavci po kojoj književnost *postoji* kao specifična jezička djelatnost. Inače bi i bilo koji novinski članak, koji dekonstruira nacionalistički patrocetrični kulturni kod, mogao biti *zapaženo romaneskno ostvarenje*.

Kazaz, baš kao i nacionalistička nauka, shvata literaturu u onom prosvjetiteljskom modelu: "(...) roman je kao individualna hronika društvenih lomova i tragedije svojom *poetikom svjedočenja* zaslužio status priče koja ima nakanu da moralizira društvo." (155) Literatura je tu da podučí, da decentrira onu drugu (nacionalističku) ideologiju, da promoviše našu (liberalno-pluralističku) ideologiju. Literatura se u Kazazovom poimanju svodi na antinacionalistički poučak. I sve se to (literarni diletanti poput Muharema Bazdulja ili Gorana Samardžića) potura pod imenom "angažmana".

\*\*\*

Osnovni problem Kazazove knjige jeste što istovremeno pokušava istovremeno biti i znanstvena elaboracija i pripadati postmodernističkoj teorijskoj orijentaciji. To dvoje (znanost i postmodernizam) se isključuje. Otud i cijelo ono leglo protivrječja u Kazazovoj metodologiji.

Kazaz ne operiše s jasno određenim pojmovima, već su mu pojmovi često neodređeni, fluidni, mutni: nerijetko koristi jedan te isti pojam u sasvim različitim, čak protivrječnim, isključujućim značenjima. To je drugi veliki problem ove knjige. Zbog toga je Kazazova knjiga nalik čvoru kojeg je nemoguće otpetljati.

Treći problem zbog kojega ova knjiga ne može biti adekvatan vodič kroz književne teme jeste činjenica da je Kazaz nerijetko prilagođavao empirijsku građu zarad vlastitih povijesno-poetičkih i ideoloških postavki, tj. njegoví sudovi su previše uproštavali stvarnost.





Po našem mišljenju, sve te devijacije Kazazovog teksta proizlaze iz njegovog pragmatističkog stava. Kazazu nije bilo toliko važno da precizno, naučno, logičko i empirijski utemeljeno analizira i memorira književne fakte, koliko da u znanstvenom i književnom diskursu promovira i pohvali sve što se u našem književnom životu pojavilo, a što je bilo antinacionalističke orijentacije.

Ukoliko se složimo s Kazazom da su upravo nacionalističke ideologije možda i glavni krivci za posljednji bosanski rat, i ukoliko zauzmemo etičko stanovište, onda bismo Kazaza mogli i opravdati i pohvaliti. Kazaz je možda imao plemenite namjere: da dadne svoj doprinos u borbi protiv nacionalističkih ideologija, ali Kazazova vjera da književnost, u ovom historijskom trenutku, može biti diskurs koji će presudno utjecati na kretanja (transformaciju) kulture je svakako naivna. Tako je u krajnjem slučaju potpuno besmislena (jer je nedjelotvorna) tendencija funkcionalizacije literature radi promovisanja antinacionalističke liberalne ideologije. Korisnije je bilo u tom smislu Kazazu da je pisao desetoredne članke u popularnim magazinima ili skečeve za televizijske emisije. Posebice je besmislen Kazazov čin protivstavljanja nacionalizmu postmoderne teorije koja generalno ide nacionalističkom partikularizmu u prilog.<sup>15</sup> Ako je već htio kritikovati nacionalizam, Kazaz je morao pametnije pristupiti tom poslu.

Cilj ovog rada bio je provjera logičke usaglašenosti i empirijske zasnovanosti osnovnih teza ove knjige, provjera znanstvenosti ove knjige. U tom smislu knjiga Envera Kazaza zaslužuje negativnu ocjenu.

<sup>1</sup> Neprijatelj ili susjed u kući, str. 9

<sup>2</sup> Neprijatelj ili susjed u kući, str. 9 – U navedenom iskazu autor, čini se, želi da naglasi to da su političke strukture određivale pravac akademskog pristupa književnosti. Međutim, postoji opasnost od pojmovne zbrke, jer Kazazov iskaz sugerise da je danas u BiH totalitarni društveni poredak, tj. onaj na koji misli Milan Kundera pišući svoje riječi. Ako je Kazaz uistinu htio reći da živimo u istom tipu društvenog poretka kao i Milan Kundera, tj. u staljinističkom, onda je to već prenategnuta ocjena.

<sup>3</sup> Ibid, str. 11

<sup>4</sup> Isp, str 25

<sup>5</sup> Isp. Str. 47

<sup>6</sup> Neprijatelj ili susjed u kući, str. 50

<sup>7</sup> Enver Kazaz: Mrvljenje identiteta, Novi izraz, br . 49-50, str. 33

<sup>8</sup> Neprijatelj ili susjed u kući, str. 116

<sup>9</sup> Enver Kazaz: Mrvljenje identiteta, Novi izraz, br . 49-50, str. 33

<sup>10</sup> Mirnes Sokolović: *Pripovjedačka Bosna od početka 20. vijeka do početka 21. stoljeća*, Sic, br. 3, dostupno na: <http://www.sic.ba/rubrike/stav-esej/mirnes-sokolovic-pripovjedacka-bosna-od-pocetka-20-do-pocetka-21-stoljeca/>

<sup>11</sup> Na primjer, Jergovićevo oponašanje Andrića i Bazduljevo oponašanje Kišovog dokumentarizma, Kazaz podvodi pod ime *nove pripovjedačke Bosne*.

<sup>12</sup> Isp. Neprijatelj ili susjed u kući, str. 43

<sup>13</sup> Isp. Haris Imamović: Uzorna priča, Sic, br. 5, dostupno na: <http://www.sic.ba/rubrike/stav-esej/haris-imamovic-uzorna-prica-problemi-poetike-ibrisimovicevog-vjecnika/>

<sup>14</sup> Isp. Haris Imamović: Ašov u glibu, Sic, br. 6, dostupno na: <http://www.sic.ba/rubrike/stav-esej/haris-imamovic-asov-u-glibu-koncert-i-daur-i-zulejha-muharema-bazdulja/>

<sup>15</sup> Isp. Haris Imamović: Postoji li književnost? (drugi dio), dostupno na: <http://akt.ba/teoretica/haris-imamovic-postoji-li-knjizevnost-drugi-dio>

# Anela Hakalović: O subverzivnosti interkulture povijesti književnosti

(Zvonko Kovač. *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2001.)

## I

*Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti* autora Zvonka Kovača<sup>1</sup> jedan je od udžbenika prisutan u nastavnim planovima i programima studija književnosti na univerzitetima u Bosni i Hercegovini. Knjiga je sastavljena od studija već objavljenih u različitim publikacijama, izlaganih na konferencijama i slično. Radi se o zborniku od 16 studija čiji se zajednički tematski okvir može definisati kroz autorovo nastojanje da se "multikulturalnom i multikonfesionalnom južnoslavenskom kontekstu" prizna "status relevantnog čimbenika u stvaranju, čitanju i tumačenju književnosti, etnično nesretno nečiste, upravo interkulturalne" (8). Šesnaest studija grupisano je u četiri tematske cjeline od kojih se prva (*Nasljeđe*) bavi statusom filologije, nacionalnih književnosti i slavistike u periodu djelovanja Vatroslava Jagića, pri čemu se pitanja tadašnje znanosti o književnosti i odrednica pod kojima se ona izučava nastoje povezati sa savremenom stvarnošću postjugoslavenskog prostora. Ova pitanja su uvod u sljedeće cjeline, naprije onu pod naslovom *Od komparatistike tekstova do interkulture povijesti književnosti*, zatim analitičko–interpretacijsko poglavlje pod naslovom *Oprimjeravanje, analiza/Kritička recepcija*, te posljednju cjelinu *Interkulturalni studiji*.

Kovač u svojoj studiji promovira pristup proučavanju književnosti koji se protivi mononacionalnom struktuiranju književne povijesti, što će, prema njegovim riječima, omogućiti svojevrsni prostor poliloga, pri čemu se neće ukinuti specifičnosti pojedinih nacionalnih književnosti, nego će, upravo suprotno, naglasiti njihove razlike. Radi se o ukrštanju koje je istovremeno intrakulturalno i interkulturalno.<sup>2</sup> Za samu znanost o književnosti, to bi značilo rehabilitaciju povijesti književnosti u smjeru upravo interkulturalnog razumijevanja, a istovremeno i konstruiranje zajedničkog književnog horizonta južnoslavenskih književnosti.

Namjera ove analize je da promišlja i preispita autorovo zalaganje za poredbeno ili interkulturalno proučavanje književnosti čiji je jedan od ciljeva demifistikacija nacionalnih kanona i njihove zatvorenosti, kroz pokušaj odgovaranja na pitanje: da li Kovačev interkulturalni model književne povijesti (zasnovan na ideji ukrštanja) zapravo podržava ideju jednonacionalnih i "čistih" kanona?

## II

Ključno Kovačevo polazište u njegovoj zamisli interkulture povijesti južnoslavenskih književnosti svoj zahtjev pronalazi i u samoj stvarnosti "južnoslavenske književne i kulturne situacije kao posebne međuknjiževne zajednice" (108). Odgovarajući na pitanje kome i čemu je potrebna interkulturalna ili poredbena povijest književnosti, sam autor, pomalo samosažaljivo i ironično, naglašava da je ona potrebna "samo zanesenjacima koji svojim proučavanjem **druge** književnosti i kulture (kao i svoje u drugim sredinama) nanose ogromnu štetu vlastitom narodu, svojoj kulturi" (109). (podvukla A.H)

Na ovom mjestu se može postaviti pitanje: u kojoj mjeri razgraničavanje svoje od druge kulture zapravo odstupa od ideje mononacionalnih književnih povijesti (osim što se priznaje status i legitimnost druge kulture)? U čemu se sastoji "zanesenaštvo" jednog ovakvog pristu-

pa? Ako se postavi u kontekst cjelokupnog proučavanja književnosti u postjugoslavenskom kontekstu svih pojedinačnih zemalja ovog, nekad administrativno (i kulturno?) jednog prostora, Kovačev pristup pripada onoj kritičkoj liniji koja se nastojala uspostaviti kao alternativa dominantnim nacionalnim i nacionalističkim pristupima. Ipak, za razliku od prvog pristupa, koji jasno promovira ideju i potrebu čistog kanona, jezika i kulture, drugi (alternativni) pristup, oslanjajući se na teorijsku aparaturu mišljenja proisteklog iz poststrukturalističkog uklona, kroz koncepte *heterogenog*, *hibridnog*, *ambivalentnog*, zapravo ne radi ništa drugo do učvršćuje poziciju prvog pristupa. Pišući iz pozicije "zanesenjaštva" Kovač sebi obezbeđuje mjesto govornika sa margine, čime postavlja svoju misao kao radikalno drugačiju, pa čak i revolucionarnu, u odnosu na dominantni kanon.

Kovač dalje u svojoj knjizi piše kako odnos između kultura koje ulaze u procese interkulturnog ukrštanja omogućuje oneobičavanje svake od njih. Sam izraz "ukrštanje" pogodan je, ističe Kovač oslanjajući na Eberharda Scheiffelea, jer naglašava da se dvije kulturne sfere "ponovo razilaze nakon što su se susrele" (citirano prema Kovač 112). Cilj jednog ovakvog procesa je naglašavanje kulturnih razlika i usmjeravanje prema svojevrsnom polilogu. Paradigmu ovih odnosa Kovač vidi u pojmu i poetici intertekstualnosti kojoj u okviru prostora kulture odgovara maksimalno respektiranje različitosti.

Kovač ne objašnjava detaljnije na koji način se dešava susret i razilaženje kultura? Osim što je jedna kultura kroz drugu bolje vidjela sebe, ostaje neodgovoreno pitanje: ako je poetika intertekstualnosti, koja je proglasila dominantnim prostorom onaj tekstualni bez čvrstih utvrda i rigidnih razgraničavanja, paradigma interkulturalnog ukrštanja, kako je moguće da se kulturne sfere naprosto "razilaze" nakon prvotnog susreta i ne destabiliziraju mononacionalne modele? Da li je jedina funkcija interkulturalnog ukrštanja pravljenje spone između nacionalnih i svjetske književnosti?

Nova interkulturalna povijest književnosti podrazumijeva i "rascijepljenog subjekta" ili radikalni odmak od novovjekovnog shvaćanja književnosti i korak ka decentriranosti (kako subjekta, tako i književnog kanona). Ipak, jedan ovakav koncept književne povijesti ne vodi i ka ukidanju nacionalno zasnovanih književnih povijesti, nego pak naglašava činjenicu da jedna "nacionalna književnost kao književnopovijesna jedinica može pripadati različitim, u osnovi drugačijim sustavima" (115).

U tom smislu, Kovač smatra da bi interkulturalna povijest književnosti svoje povoljno teorijsko uporište mogla pronaći u konceptu "međuknjiževne zajednice" Dionyza Durišina koji Kovač pokušava primijeniti na južnoslavenski kulturni prostor.

Dionýz Ďurišin (1929-1997) slovački je komparativist koji je posebno mjesto u svom naučnom radu posvetio konceptu međuknjiževnih zajednica koje predstavljaju neku vrstu spona između nacionalnih i svjetske književnosti. Međuknjiževne zajednice su "povijesna pojava, koje tokom razvitka reagiraju na najrazličitije historijske determinante, te u svojoj esencijalnoj naravi nisu homogene, nego heterogene raznolike pojave" (115). One su "specifične pojave u odnosu na pojedinačnu, nacionalnu književnost, dok su odnosu na svjetsku književnost, opća pojava (131). Ključni faktori za formiranje jedne međuknjiževne zajednice su etnički, jezički, geografski, administrativni itd. Oni predstavljaju princip koji okuplja u suštini različite kulturne ili književne sfere, pri čemu njihova integracija nije jednaka nivelaciji različitosti. Pozivajući se na Durišina, Kovač naglašava da je njihov cilj upravo uzajamno jačanje (135).

Kada je u pitanju kompleks južnoslavenske književne zajednice, on se, prema Kovačevom stajalištu, može sistematizirati "kombinacijom užih filoloških i širih kulturoloških kriterija", pri čemu u ovom slučaju, važnost treba pridati i vjerskoj pripadnosti (140). Specifičnost južnoslavenske međuknjiževne zajednice ogleda se u "koegzistenciji katoličke i pravoslavne, zapadnoslavenske i istočnoslavenske kulture" (142). Kovač svoje teoretisanje i svrstavanje pojedinih kulturnih i književnih sfera u određene međuknjiževne zajednice završava sljedećim zaključkom:



## INTERCULTURA

---

“Međuknjiževna zajednica južnoslavenskih naroda može se razumjeti kao kompleksna zajednica uskorodnih jezika i idioma naročite kvalitete i posebnih povijesnih okolnosti. Nastala na ruševinama starogrčke kulture i Rimskog carstva, na prostorima miješanja balkanske i mediteranske kulture, bizantijsko-osmanlijske kulturne sfere i centralnoeuropske, posebna međuknjiževna zajednica južnoslavenskih naroda odgojila je nekoliko kulturnih identiteta neponovljive individualnosti. Bugarski i makedonski, srpski (sa crnogorskim), bosanskomuslimanski, te hrvatski i slovenski” (159). U spomenutu razdiobu se unose još konfesionalni kriteriji.

Šta podrazumijeva “neponovljiva individualnost”? Ne slaže li se to upravo sa konceptom jednonacionalne povijesti neke od spomenutih književnosti koja naglašava svoju apsolutnu različitost (neponovljivu individualnost) u odnosu na druge? Da li je razlika samo u tome što, u okviru interkulturalnog konteksta, svaka od zajednica daje pravo drugoj da također bude apsolutno različita i posebna i da dozvoli sebi da se svoju različitost definiše prema drugoj?

Koncipirana na ovaj način, interkulturalna povijest književnosti, zamišljena na teorijskoj podlozi i konceptu međuknjiževnih zajednica Dionýza Đurišina, zapravo ne odstupa mnogo od mononacionalnih književnih povijesti. Ukrštanje jedne kulture sa drugom ne proizvodi nikakav novi dijaloški prostor (za koji se autor u knjizi zalaže), nego samo uslođnjava sistem razlikovanja. Respektiranje različitosti, što u slučaju međuknjiževne južnoslavenske zajednice znači jasnije ocrtavanje toga po čemu se jedna kultura razlikuje od druge, proizvodi isti sistem zatvorenih i jednoobraznih kanona književnih povijesti. Kovačeva interkulturalna povijest književnosti u odnosu na dominantne pristupe formiranju korpusa povijesti nacionalnih knjiženosti, razlikuje se u svojoj namjeri da se, kako što sam autor naglašava već u uvodu, etnički nečistom kulturnom prostoru otvori mogućnost za produkciju i kritičku recepciju. Ipak, to ostaje samo na nivou namjere, budući da se ipak insistira na bitnom razlikovanju pojedinih kulturnih i književnih sfera kroz sasvim jasne (nacionalnim kanonima pogodne) kriterije.

### III

Jedna od posebnosti interkulturalnog konteksta ili međuknjiževnih zajednica je prisutnost pojava kao što su bi- ili poliliterarnost, dvopripadnost... “Njihove precizne definicije i nijansirano razlikovanje”, smatra Kovač, neobično su “poticajni” za razumijevanje konteksta “višejezične književnosti”. Oslanjajući se ponovo na Đurišina, Kovač pokušava upisati ove pojmove u kontekst južnoslavenske međuknjiževne zajednice.

Biliterarnost ili poliliterarnost izražava “određenu mjeru usvojenja dvaju ili više književnih sustava, pri čemu se ta činjenica ne odnosi isključivo na umjetnički aktivne osobnosti, nego i na različite tipove konzumenata umjetničke književnosti”. S druge strane, “dvopripadnost označava organsku, konstitutivnu pripadnost stvaraoaca i njegova djela ili dijela tog djela dvoma ili više književnim sustavima” (136). Primijenjeno na kontekst južnoslavenske međuknjiževne zajednice koja je višenacionalna, u jezičkom smislu uskogrudna, većina je književnika (kao i kritičara, čitatelja) prirodno biletarna, što ne znači da je i višepripadna”. Kovač dalje piše da je “preklapanje biletarnosti s dvopripadnosti zapravo rijetko, a odnosi se na slučajeve kada pisci pišu paralelno na dva jezika za čitatelje koji su također biliterarni” (136-137).

U jednoj ovakvoj zamisli Kovač pretpostavlja radikalno razlikovanje književnih zajednica i jezika koji tvore južnoslavenski interliterarni kontekst. Ostajući dosljedan ideji “ukrštanja” koje podrazumijeva susret kulturnih sfera, da bi došlo do njihovog razilaženja, autor zapravo samo dodatno argumentira model koji koriste jednonacionalno zasnovane književne povijesti. Uzeti u obzir situacije koje su se pojavile kao neizbježne posljedice raspada kulturnog prostora bivše Jugoslavije, kao što su pisci ili djela koja se ne mogu uklopiti u postojeće kalupe, i pokušati pronaći njihovo mjesto u sistemu nacionalnog/konfesionalnog/jezičkog razlikovanja, znači zapravo razriješiti aporiju u kojoj su se našli “čisti” kanoni.





## INTERCULTURA

U poglavlju *Oprimjeravanja, analize* Kovač, između ostalog, analizira i poziciju Meše Selimovića u kontekstu njegove pripadnosti srpskoj i bosansko-muslimanskoj književnosti. Ističe da posebno Selimovićeva esejistika ukazuje na "otvorenost, ali i na distanciranost od monokulturnih projekcija" (218). Kovač čita Selimovića s namjerom da otkrije "tragove njegova prisnijega odnosa s nacionalno-ideološkom orijentacijom neke naše književnosti" (215).

U tom smislu, on (Kovač) pronalazi eseje u kojima Selimović pojedine pisce sa prostora Jugoslavije naziva "svojima" ili "našima", a konačni zaključak te potrage jeste da su u Selimovićevom esejiziranju podjednako "našima" bili i srpski i hrvatski i bosanski pisci.

Dakle, mjesto Selimovića u "međuknjiževnoj zajednici" i njegova pripadnost bit će određena na osnovu matematičke proporcionalnosti; koliko je srpskih, koliko hrvatskih, a koliko bosanskih pisaca Selimović "posvojio"? Šta bi se desilo da je možda u nekom od svojih eseja Dostojevskog nazvao našim ili svojim?

Kovač pronalazi rješenje za Selimovića u konceptu dvopripadnosti:

"Nema mononacionalne istine, objektivizacija spoznaje postiže se pogledom drugoga, a stajalište Meše Selimovića kao da identifikira tu komplementarnost pogleda, istodobnu stranost i vlastitost, kao nov kvalitet, kao identitet dualiteta" (221).

Identitet dualiteta ipak ne onemogućava smještanje Selimovića u jedan od mononacionalnih kanona (srpski ili bosansko-muslimanski).

## IV

Studija *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti* zamišljena je kao odgovor sve izraženoj praksi monokulturnih modela, posebno kada se radi o proučavanju književnosti. Model koji je postao dominantan nakon raspada Jugoslavije, a koji je u sebi sadržavao naglašenu potrebu svake od novonastalih zajednica da omogući sebi čvrst, homogen i od susjednih, sasvim različit kulturni identitet, podrazumijevao je i jasno razgraničavanje od drugih kulturnih konteksta da bi jasnije do izražaja došao vlastiti. U jednoj takvoj situaciji, insistiranje na interkulturalnom dijalogu, na južnoslavenskim međuknjiževnim zajednicama, potenciranje ideje moguće dvopripadnosti ili pak biliterarnosti pisca, na prvi pogled izgleda kao sasvim očigledna alternativa postojećim modelima. Ipak, koristeći se teorijskim jezikom politički osviještene poststrukturalističke misli; idejama decentriranosti subjekta (i teksta), hibridnosti kulturnih prostora, heterogenih umjesto homogenih modela, Kovačeva studija ipak ne daje legitimitet i pravo na proizvodnju, tumačenje i čitanje "nesretno etnički nečistom kulturnom prostoru". Pozicija s koje ova knjiga progovara je pozicija prividne margine. Radi se zapravo o centru kanona kojem u potpunosti odgovara jedna ovakva interkulturalna povijest književnosti koja će riješiti nedoumice nastale oko onih književnika, djela ili čak dijelova pojedinih djela koja se ne mogu jasno svrstati u jedan mononacionalni kanon. Kroz pojmove dvostruke pripadnosti, biliterarnosti, interkulturalna povijest književnosti (u Kovačevoj koncepciji) ne nudi alternativu postojećem modelu, nego ga zapravo podržava.

<sup>1</sup> Zvonko Kovač (1951), gimnaziju je završio u Čakovcu, a diplomirao, magistrirao i doktorirao na Sveučilištu u Zagrebu. Radi kao redovni profesor južnoslavenskih književnosti na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Objavio je pet knjiga poezije: *Courbette* (1973), *Korelacije* (1982), *Slutim sretnu ruku* (1988), *Vrnu se bum* (2001) i *Goetfingenske elegije* (2001); te knjige teorijskih istraživanja: *Interpretacijski kontekst* (1987), *Kritika knjigoslovlja i druge kritike* (1987), *Poetika Miloša Crnjanskog* (1988) i *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti* (2001). U svojim istraživanjima posebno se bavi problemima interpretacije književnosti te metodološkim pitanjima komparativne i interkulturalne povijesti slavenskih književnosti. (Izvor: <http://www.sveske.ba/bs/autori/z/zvonko-kovac>)

<sup>2</sup> Kovač u svojoj studiji koristi pojmove interkulturalno i interkulturalno kao sinonime, što će biti urađeno, sljedeći studiju na koju se analiza referira, i u ovom tekstu.





## TEORETICA

---

# Haris Imamović: Hortikulturološke studije Dževada Karahasana

(Dževad Karahasan. *Knjiga vrtova*. Connectum, Sarajevo, 2008.)

Knjiga o književnosti, knjiga književnosti, filozofija književnosti, filozofska knjiga, kultura religije, teologija, knjiga o dijalogu kršćanske i islamske kulture. Knjiga od enormnog značaja u kontekstu savremene svjetske politike: knjiga koja negira hantingtonovsku tezu o neminovnom sukobu kultura i knjiga koja zagovara poštivanje Drugog, prirode i Boga. Knjiga s vrijednošću koja je čine jedinstvenom možda i u svjetskim razmjerama. Knjiga koja je već uključena u najbolje što u srednjojužnoslavenskom jeziku ima savremena književnost.

Tako su o ovoj knjizi sudili gg. Mile Babić, Tvrtko Kulenović i Rusmir Mahmutćehajić (isp. Babićev pogovor i izvode iz recenzija Kulenovića i Mahmutćehajića u: *Knjiga vrtova*, Connectum, 2008.), dakle, neki od najcijenjenijih ljudi u našoj kulturnoj javnosti. Važno je u ovom uvodu istaknuti i kako je g. Karahasan za "Knjigu vrtova" dobio nagradu za životno djelo na Sajmu knjiga u Lajpcigu 2003.

## Dževad Karahasan: U 1001 noći likovi ne upravljaju svojom sudbinom

"Knjiga vrtova" se (izuzevši prolog i epilog, tj. "Napomenu" i "Argumentum", te "Glossarium") sastoji od pet poglavlja: "Sjene vrta (O jeziku vrta)", "Žena kao vrt (Šeherzadina škola ljubavi)", "Kroz skrivene vrtove (Slike o ezoteričnom naslijeđu)", "Vrt i pustinja (Park u Sarajevu)" i "Razvalinski pejzaž kao vrt (Poetika ruševine)".

U "Sjenama vrtova", u prvom poglavlju, u prvom svom eseju, g. Karahasan piše o vrtu u kontekstu priče iz "Hiljadu i jedne noći". "Podrobnija analiza bilo koje priče", piše g. Karahasan na 35. stranici svoje knjige, "ili, ako je to uopće moguće, knjige u cjelini vjerovatno bi otkrila i neke druge funkcije, ali je ona na koju se ovdje želi ukazati – funkcija kompozicionog središta, mjesta iz kojeg zaplet priče kreće i osnovnog motivacijskog sredstva u konstrukciji zapleta". I zaključuje: "Gotovo sve priče u 'Hiljadu i jednoj noći' povezuju vrt i dvorac, po čemu su one takoreći doslovan put između tih dviju krajnjih tačaka."

U tom svom putu od vrta do dvorca, likovi u "Hiljadu i jednoj noći" nisu psihološki individualizirani, nisu određeni psihološki, već takoreći sudbinski. "Radi se, dakle, samo o tome", pojašnjava autor na 38. stranici, "da likovi nisu 'izdvojeni' iz priče u relativno samostalne cjeline koje bi se mogle promatrati i razumjeti i izvan priče, to jest da nisu definirani psihološki nego 'sudbinski' i da njihovo djelovanje u priči nije motivirano psihološki, prirodom lika, nego sižejno."

Motivacijski sistemi ove knjige nisu psihološki, već sižejni: postupci lika, kaže Karahasan na 40. stranici, diktraju se i pravdaju logikom sižea, a ne njegovim individualnim duhovnim bićem.

Tako se i individualnost likova zasniva na izuzetnosti njihove sudbine (kojom oni ne upravljaju), a ne na činjenicama njihove svijesti. (Isp. 40)

Susljedno tome, g. Karahasan izvodi tvrdnju kako je ova književnost metafizička: njezin je interes ontološki. Ona, grubo rečeno, pokazuje kako sudbina pojedina nije u njegovim rukama, već da njome upravljaju nevidljive sile: neovisno, dakle, o psihološkog profila pojedinca.

"Hiljadu i jednu noć" zanimaju", piše g. Karahasan na 41. stranici, "mnogo više nego čovjek,



mehanizmi koji upravljaju njegovom sudbinom, s tim da se ni ti mehanizmi ne nastoje razumjeti (barem ne na način njihovoga racionalnog sistematiziranja), jer kako da čovjek razumije Središnju Volju i Najviši Um kojemu je dovoljno da bilo o čemu kaže 'Budi' i da ono postane, nego naprosto registrirati i sižejnim, dakle, analoškim, modelima materijalizirati i učiniti čovjeku dostupnim."

Drugim riječima: o sudibini pojedinca odlučuje Bog, a ne on sam, svojom voljom i željom. Ta Najviša Volja je neobjašnjiva pojedincu, čovjeku, i način na koji ona upravlja svijetom čovjeku se čini čudesnim (zapletima sudbine): čovjek nikad ne zna šta će se desiti, niti on upravlja dešavanjem. Kao u pričama iz "Hiljade u jednoj noći". Čovjek je, kako bi rekla fraza, list kojeg nosi vjetar božanske volje.

### Dževad Karahasan: likovi u 1001 noći upravljaju svojom sudbinom

U drugom poglavlju g. Karahasan nastavlja promišljati o "Hiljadu i jednoj noći", stavljajući akcenat na pripovjedača, na samu Šeherezadu.

Priča o Šeherezadi je ta okvirna priča, priča koja počinje sa prijetnjom smrti, a završava s ljubavlju. Šeherezada je, kaže Karahasan, svojom "školom ljubavi" uspjela promijeniti Šahrijara. "Temeljna promjena je", piše Karahasan na 71. stranici, "naravno vezana za Šeherezadu: ona je od jedne u nizu djevojaka što će ih ubiti za njega prerasla u ženu koju voli; ona je uostalom i motivirala ovu promjenu, ona ju je proizvela svojim djelovanjem."

Šahrijara, kojeg je na početku prevarila žena s crnim robom i koji je poslije toga ubijao djevojke, promijenila je Šeherezada svojom vještinom pripovijedanja.

Šeherezada, dakle, svojom vještinom – svojim duhom – ne uspijeva samo spasiti sebe, ne uspijeva samo izmijeniti svoju sudbinu, ne uspijeva samo diferencirati se od svih ubijenih djevojaka koje su doveli Šahrijaru, već uspijeva izmijeniti i njegovu sudbinu. Tako se ovdje itekoliko radi o psihološko-duhovnoj motivaciji radnji za koju je g. Karahasan u predašnjem poglavlju rekao da je nema u "Hiljadu i jednoj noći".

Tako g. Karahasan sa osnovnom tezom u drugom poglavlju (o Šeherezadinoj školi ljubavi) proturječi osnovnoj tezi iz prvog poglavlja (da u "Hiljadu i jednoj noći" isključivo tajni mehanizmi upravljaju ljudskom sudbinom).

"U pravilu se", kaže g. Karahasan na 69. stranici, "na tematsko jedinstvo knjige, na radnju koja okuplja i iznutra povezuje sve njezine bezbrojne i beskrajno raznolike elemente." Pomalo je i smiješno kako je to zaboravio i sam onaj koji je to konstatirao.

I nije samo Šeherezada ta od čijeg karaktera zavisi njezina sudbina – a ne od Nekakvih Tajnih Mehanizama – već g. Karahasan u drugom poglavlju svoje knjige navodi čitav niz takvih junakinja, koje su – kao što ovaj pokazuje Karahasanov postupak – relativno samostalni dijelovi koji se mogu posmatrati i van kontekst sižea.

Npr.

1. 86. stranica: "Prva Šahrijarova žena i supruga starca s mazgom (dama pretvorena u mazgu) iz svoje su slobodne volje vodile ljubav s crnim robom jer su htjele imati takvo iskustvo, ne dovodeći u pitanje svoj socijalni status i svoj dotadašnji život. Zbog toga viška slobode (!) obje su kažnjene, jedna umorstvom, druga preobražavanjem kojem se sigurno nije radovala."

2. Priča o Abrizi, kao tragičkoj junakinji *kat'exochen*. 85. stranica: "Veoma je važno naglasiti da ona nije prisiljena niti na jedan od svojih odlazaka i da su svi njezini postupci uslijedili iz njezinih slobodnih odluka. To je važno naglasiti zato što je tada potpuno jasno koliko se u Abrizinom liku ostvaruje model tragičke sudbine kakav poznajemo iz grčke tragedije: jedino tragički junak ima ovaj tip i ovaj stupanj suverenosti koji manifestira Abriza (misao neposredno postaje odluka i odluka se neposredno pretače u čin) i jedino tragički junak ostvaruje s ovoliko konzekventnosti herojski moralni princip..."

3. "Šeherezada", kaže g. Karahasan na 78. stranici, "počinje nizati pripovijesti sa galerijom



## TEORETICA

---

ženskih likova kakvu vjerovatno nećete naći ni u jednoj drugoj knjizi svjetske književnosti. Nevjernice i zavodnice, nesretnice koje postaju žrtvom vlastite požude i plemenite heroine koje se žrtvuju za druge, pravednice i prevarantice, ljepotice koje su ovladale svim znanjima, nakazne čarobnice koje nažalost gotovo sve znaju, hrabre i plemenite, avanturistkinje i spretne čuvarice doma, radnice i princeze, sirotice i raskoši vične ljepotice, robinje koje imaju neizrecivu moć nad vladarima (...) – svi ti i još mnogo drugih ženskih karaktera i sudbina nastanjuje Šeherzadine pripovijesti.”

Sve ovo, dakle, piše Karahasan u drugom poglavlju, dok je u prvom kazao kako pojedinčeva volja i psihološki profil uopće ne određuju njegovu sudbinu, niti da su likovi u “Hiljadu jednoj noći” psihološki individualizirani.

I ne samo u drugom poglavlju: već je i u prvom poglavlju g. Karahasan bio nepažljiv, pa je nedugo nakon što je ustvrdio da nema psihološki motivisane sudbine junaka naveo priču (na 55. i 56. stranici) o oholom Šedadu koji je htio izgraditi Džennet na zemlji pa ga je Allah dž. š. kaznio. Dakle, nije iracionalna ta Viša Volja, i nije neovisna u ovom slučaju od ljudske volje: ovdje je Viša Volja tek reakcija na ljudski čin, psihološki motivisan.

U svakom slučaju očigledno je da drugo i prvo poglavlje opovrgavaju prvo poglavlje “Knjige vrtova”: Karahasanove totalizacije pate od neusklađenosti s empirijom, i njegove teze pate od logičke neusklađenosti.

### “Muškarci su vaše njive, obrađujte ih”

U drugom poglavlju Karahasan piše protiv teza tzv. “branitelja vjere” koji su u “Hiljadu i jednoj noći” vidjeli grijeh. Kur’an naziva ženu njivom, a u “Hiljadu i jednoj noći” žena je prikazana kao vrt: to dvoje nije protivrječno. “Objava”, piše g. Karahasan na 90. stranici, “naziva ženu njivom zato što Ona određuje i omogućuje postojanje, bavi se dakle životima samim, a ne kvalitetom i oblicima postojanja i života, kvalitet i oblike života Objava prepušta slobodnoj ljudskoj volji. Od Boga ti je njiva, a ti, ako si pravi, napravi od nje vrt, rekli bi naši stari.”

Nevažno je na ovom mjestu da li g. Karahasan vidi ženu kao **njivu** ili **kao vrt**; problematično je što samo **ženu** vidi kao njivu ili kao vrt. Govorim, naime, o tome da g. Karahasan ustvrdio u ovom istom poglavlju kako je zapravo žena (Šeherzada) u jednoj “školi ljubavi” duhovno emancipirala muškarca (Šahrijara) i kako time g. Karahasan opovrgava svoju tezu (ili tezu svojih starih) da je žena bilo njiva bilo vrt, tj. objekat kojeg vrtlar kao nosilac duha, kao neko koji nije žena, kultiviše. Ako je Šeherzada bila vrtlarka i od Šahrijara, koji nije bi ni njiva, već kamenjar, napravila plodnu zemlju, pa čak i vrt, onda je svakako Karahasanova definicija žene kao njive ili kao vrta nedovoljno ubjedljiva. Takve generalizacije nužno pate od samoprotivrječja, pa ih je najbolje i napisati sa sviješću o protivrječjima: Žena je vrt, a muškarac je vrtlar, baš kao što je muškarac vrt, a žena vrtlar.

Žena je, piše na 90. stranici, dio nagrade obećane najboljima: to je Šeherzada naučila Šahrijara, prema Karahasanu. A nije li i Šahrijar, onakav kakav je na kraju priče, za “sretnu majku troje djece” nagrada za Šeherzadu? Nije li ona dobila nagradu zato što je bila najbolja?

Karahasan pravi generalizaciju i pri tom nije svjestan njenih unutrašnjih kontradikcija i njene neusklađenosti sa empirijom i to svakako zaslužuje negativnu ocjenu.

### Eidolon

U trećem poglavlju svoje knjige (“Kroz skrivene vrtove”) g. Karahasan, na jedan leksikonski način, piše o različitim ezoterijskim školama. Promotreno u kontekstu zbornika za koji pišem ovu svoju analizu, ovo poglavlje zaslužuje pohvalnu ocjenu: studenti, naime, mogu ovo poglavlje u knjizi g. Karahasan iskoristiti i kao svojevrstnu skriptu za pregled istorije ezoterijske misli (koje ima veze s književnošću) i njezino komparativno proučavanje.







## TEORETICA

Ono, međutim, što ne zaslužuje pohvalu jeste nekritički odnos koji g. Karahasan zauzima prema ezoteriji. On, naime, shvata ezoterizam kao sredstvo kojim se duh u 21. vijeku treba braniti od vulgarno-materijalističkog mišljenja scijentizma.

"Identitet osobe", piše g. Karahasan na 99. stranici svoje knjige, "njezina prava prepoznatljiva priroda, jeste u eidolonu, a ne u privremenom, promjenjivom i propadljivom tijelu. Jer identitet je neraskidivo vezan za ime, dakle za jezik, dakle za smisao, dakle za nešto što jeste vremenito ali nije tjelesno, za nešto što jeste od ovog svijeta ali je jednom svojom stranom okrenuto onome."

G. Karahasan navodi, kao primjer, onaj trenutak kada trojanski starci posmatraju Helenu i videći u njoj nešto oni Parisu opraštaju njegov grijeh. "Šta to u njima slavi Helenu", pita se g. Karahasan na 96. stranici, "i raduje se njezinom dolasku u Troju, makar taj dolazak bio praćen ratom? S dosta uvjerenja se može tvrditi da tjelesna (fiziološka) žudnja nije. Starci su to. Nije sigurno ni želja za herojskim djelima, avanturom, neobičnim iskustvima. Iskusni su ljudi to." Razum, kaže prof. Karahasan, ni u kojem slučaju ih ne može navoditi da pravdaju Parisa. Šta je onda to? To "nešto" je, prema prof. Karahasanu, upravo Helenin eidolon.

To je "dubinska stvarnost, ona stvarnija i dublja istina skrivena iza vidljivog".

"To vječno i supstancijalno je", kaže prof. Karahasan na 101. stranici, "unutar čovjeka, njegova najviša vrijednost i najstvarnija stvarnost. Sve materijalno, vidljivo, postaje u takvome doživljaju uzgredno čovjekovo obilježje, a njegova istinska stvarnost seli se unutar njega."

Razumljiva je, dakle, prof. Karahasanova težnja da vulgarno-materijalističkom shvatanju svijetu protivstavi neko drugo, ali je nerazumljiv pokušaj prof. Karahasana da obnavlja shvatanja o odvajanju duše i tijela, učenja o supstancijalnosti duše, u filozofiji osporeno stotinu i dvije stotine puta.

Osim toga, nije potrebna ni neka velika filozofija da bi se učenje g. Karahasan – naravno, uvjetno rečeno "Karahasanovo učenje" – o supstancijalnosti duše osporilo. Govorim o sljedećem: ako je Helenina duša – tj. eidolon (njezina "utvara") ili kako već prevesti taj Karahasnov (?) metafizički pojam – ono što je suštinska njezina oznaka, ono što presudno određuje njezin identitet, a ne njezino ("propadljivo") tijelo, da li bi trojanski starci shvatili i opravdali Parisa da je Helena umjesto svog tijela bila u tijelu, recimo, koze? Da li je Helena, dakle, = Helena, nezavisno od toga da li je u tijelu Helene ili u tijelu orangutana?

S tezom g. Karahasana o duši i tijelu složio bi se, jasno, samo onaj Paris koji se zaljubio u kozu ili u orangutana.

Druga teza prof. Karahasana u ovom poglavlju je da ezoterijski spisi spadaju u književnost.

"Po svojoj vezanosti za siže ezoterijski spisi su nesumnjivo književnost koju klasifikatori ponekad ne prepoznaju kao književnost zbog manjka 'egzoteričkih književnih ukrasa' kakvi su neprozirne rečenice, žanrovski čist oblik, spektakularni sižejni obrt."

G. Karahasan može uvrštavati Empedokla i Platona u književnost, i to mu niko ne može zabraniti. Važno je, međutim, istaknuti da g. Karahasan nije prvi autor koji je filozofske tekstove s elementima književnih djela svrstao u književnost, kao i to da je Karahasan ovu svoju (?) tezu elaborirao na 15 stranici s poprilično suspektim argumentima.

"Po toj vezanosti za smisao ezoterijski tekst", piše prof. Karahasan na 122. stranici, "može biti filozofija, što me malo zanima, ali po činjenici da nastoji smisao oblikovati i da to čini odnosima napetosti, međusobno proizvođenja, slaganja i suprotstavljanja, on je nesumnjivo književnost, a to me jako zanima. Uvijek je dolazak u neku unutrašnjost, pristajanje uz neki smisao – događaj, a događaj je sižejni element par excellence. Dobar ezoterijski tekst uvijek dopijeva u neku unutrašnjost i zato je on uglavnom dobra književnost."

Da li je nešto što ima događaj ("dolazak u unutrašnjost") nužno = "uglavnom dobra književnost"? Posjedovanje događaja, kao sižejnog elementa, ne može biti = literarnost, a posebice ne "uglavnom dobra literarnost", jer bi onda najrazličitiji tekstovi (sa najrazličitijim obrada-





## TEORETICA

---

ma događaja), od novinskih članaka do historiografije, potpali pod književnost. Književnost može biti samo ono što ima osoben način oblikovanja događaja. Ako neki ezoterijski tekst ima taj originalan način oblikovanja, onda se i može uvrstiti u književnost: bilo kakav način verbalnog oblikovanja događaja ne može biti smatran književnim, pa makar akademik Karahasan tvrdio suprotno u kontekstu ezoterijskih tekstova.

**Zašto je Kur'an dat na arapskom? – Zato što se kamila i pustinja u Kur'anu spominju sporadično i sasvim uzgredno, kao nešto što ne mora biti imenovano.**

Poglavlje *Vrt i pustinja* ne problematizira književnost, kao što je to činjeno u prethodnim poglavljima. Na ovom poglavlju ipak se valja zadržati zbog primjera jednog neobičnog rezonovanja akademika Karahasana.

G. Karahasan, naime, tvrdi kako su sve svete knjige zapravo prijevodi iz velike Majke Knjige "u kojoj su formulirane temeljne istine i prastine" i koja je napisana na Jeziku (isp. 128 str.)

"Zašto su", pita se prof. Karahasan na 128. stranici, "dijelovi Majke Knjige prevedeni samo u neke od ljudskih jezika i zašto upravo u njih? Zašto su izabrani upravo hebrejski, aramejski, helenski (starogrčki), arapski, a ne neki drugi jezici?"

Pisac, dakle, pita o **uzroku** pojavljivanja svetih knjiga baš u tim jezicima.

Odgovor, međutim, koji daje nije u skladu s postavljenim pitanjem. On, na primjer, ovako objašnjava **zašto** je Kur'an objavljen na arapskom:

"U Knjizi se", piše na 136. stranici, "kamila i pustinja spominju samo sporadično i sasvim uzgredno, kao nešto što se podrazumijeva i zato ne mora biti imenovano, a tako se kamila i pustinja mogu pojavljivati samo u tekstu koji je prvobitno doživljen na arapskom."

"Način", objašnjava autor na 137. stranici, "na koji su u Knjizi prisutni pustinja i deva, reko, dokazuje da je konačna Objava morala ljudima biti upućena upravo na arapskome jer ni u jednom drugom jeziku nije moguća ovako diskretna prisutnost pustinje."

G. Karahasan na pitanje o uzroku (zašto) pojavljivanje knjige baš na arapskom jeziku, odgovara s dokazom da je pisac te knjige svijet doživljavao na arapskom jeziku. G. Karahasan, dakle, ne odgovara na svoje pitanje ("Zašto baš na arapskom? Zašto ne na eskimskom?"), ali osjeća se kao da je odgovorio i to svakako predstavlja neobičan primjer u historiji logike.

## Ima li porodičnih domova u 21. stoljeću?

U *Razvalinskom pejzažu kao vrtu* g. Karahasan daje jedno jako dobro, takoreći odlično, po-ređenje: "čitanje" ruševina porodične kuće je jako slično procesu čitanja književnog teksta; i jedno i drugo su sjećanje, zamišljanje, rekonstrukcija života.

Nije, međutim, svaka ruševina slična književnom djelu. "Mislim da sam u pravu", kaže prof. Karahasan na 188. stranici, "kad vjerujem da cjelovitu rekonstrukciju u imaginarnome omogućuje samo ona ruševina u kojoj se odvijao konkretan, cjelovit, svakodnevni život, dok ruševine nastale od velikih reprezentativnih zgrada funkcioniraju kao posve drugi tip teksta jer nude posve drugi tip podataka, znanja, pitanja."

Čitati ruševinu kuće, kaže g. Karahasan, znači naslutiti njezine stanovnike, dok se čitanjem ruševina javnih zgrada mogu naslutiti društvene strukture, ali ne i oblici konkretnih živih bića. (Isp. 190)

To su dva tipa koja među ruševinama razlikuje prof. Karahasan. Postoji tu i treći tip: ruševina velike zgrade. Kao zgrada Parlamenta BiH ili zgrade UNIS-a, razrušene tokom rata. Za razliku od prethodnih ovakva ruševina, kaže prof. Karahasan, nije znak niti znakovna struktura, ova ruševina ništa ne unosi u duh. "Ona ne upućuje ni na šta izvan sebe, a ni sama ne nudi niti posjeduje bilo kakav oblik, značenje, smisao. Jedino što ona kazuje jeste da je ovdje gdje sada vidite malo crne materije vjerovatno nekada bilo nešto." (195)



“Zato pomišljam”, piše g. Karahasan na 196. stranici, “da nema djeteta koje će sutra naslušivati i rekonstruisati naše duše, sjećanja, živote, poslove i dane iz ruševina koje će ostati iza nas. Vjerujem da ga nema, ne zbog djece koja će sutra biti, nego zbog nas odnosno zbog ruševina koje smo sposobni ostaviti iza nas: mi smo graditelji iza kojih ne ostaju ruševine sposobne da pamte, mi smo ljudi koje ne može upamtiti svijet u kojem smo boravili. Ono što mi gradimo nikada neće postati ruševina iz koje bi se dalo naslutiti i u imaginarnome obnoviti naše lice. Zdanja koja mi podižemo mogu postati, onda kad prestanu funkcionirati, jedino stvarna, materijalizirana, slika ništavila. Naše se duše neće imati kamo vraćati jer ono što će iza nas ostati nisu ruševine i nije Mjesto nego Ništa.”

Koliko je poredba prof. Karahasana između ruševine i književnosti na početku izgledala jako dobra, toliko je nastavak ovog poglavlja gubio na kvaliteti.

Da je njegovo tumačenje reduktivno može se vrlo lako dokazati.

G. Karahasan nije uspio pročitati nikakav život u ruševini Parlamenta i zaključuje kako mi pravimo samo one zgrade u čijim ruševinama se može vidjeti samo slika ništavila: naše zgrade nisu slične književnim djelima. Tako g. Karahasan olako izvodi opće iz pojedinačnog i pravi misaonu grešku.

Ne prave se u savremenom dobu samo javne zgrade, kao što to sugerise teza g. Karahasana.

Trebao je g. Karahasan samo se sjetiti neke stambene zgrade, začu u jedan od porodičnih domova u toj zgradi, te bi vjerovatno prepoznao sve one motive (namještaj, ostatke odjeće, dječije igračke itd.) koje je vidio u ruševini porodične kuće njegovih komšija. U tom smislu je njegova teza o tome da su naše ruševine slika ništavila nesukladna empiriji i više odražava svojevrsan arhitektonski konzervativizam g. Karahasana negoli što tumači stvarnost.

Još jedna važna stvar je: kvalitet i kvantitet destruktivnog činoca, jer ne zavisi znakovnost ruševine samo od načina na koji je kuća ili zgrada napravljena.

Da li bi g. Karahasan mogao išta pročitati od predašnjeg života u porodičnoj kući na početku da je na nju bila ispaljena ona količina granata koja je bila ispaljena na moderne sarajevske zgrade? – Zdanja koja mi, moderni ljudi, podižemo isto su tako “slike ništavila” ako se ruše atomskom bombom, i isto tako mogu biti “slike života” (kao neka književna djela) ako su blago srušene, a ne pregažene sa 150 tenkova. Prof. Karahasan formira teze svoje “poetike ruševina” nesukladno obilju empirije, birajući samo one momente stvarnosti koji se uklapaju u njegovu pesimističnu tezu, a šuteći o onima koji protivrječe toj tezi: prof. Karahasan misli reduktivno kao i svaki metafizičar.

## Zaključak

Ova knjiga prof. Karahasana, kao i sve loše knjige, nije potpuno loša. Ima u njoj mjesta na kojima se može naći zanimljivih podataka i zapažanja. (“Islam su”, piše g. Karahasan na 146. stranici, “vrtovi ono što je kršćanstvu pustinja. Vrt je u islamskoj kulturi mjesto čuda, vrt je ambijent u kojem je sve moguće, vrt je mjesto izuzeto iz mehaničkog kontinuiteta stvarnog prostora.”) Tih mjesta je u ovoj knjizi g. Karahasana, kao i svim lošim knjigama, premalo.

Logička neusklađenost osnovnih teza ova knjige jednih s drugima, neusklađenost tih teza sa sobom samima, nesukladnost tih teza empiriji, fraziranje i moralistički ton autora<sup>1</sup> – to su, može se poslije ove analize reći, glavne oznake “Knjige vrtova”. Možda su to vrijednosti koje u pisanje promovira Lajpciški sajam ili naša akademska zajednica, ali (vrednovana po kriterijima znanstvenog metoda) knjiga g. Karahasana sigurno ne zaslužuje pozitivnu ocjenu.

<sup>1</sup> “Priroda je”, piše g. Karahasan na 160. stranici, “nužnost, ona se ne može izbjeći i zaobići, pa i neka je, Bogu hvala da je tu; ali dajte da mi tu prirodu odgojimo, uredimo, uzdignemo do carstva duha, volje, slobode, pa da se tako osiguramo i od moje i od Vaše prirode (spontanosti, itd.) i omogućimo funkcionisanje našeg društva (zajednice na koju smo osuđeni ili koju smo sami izabrali).”

### Haris Imamović: Postoji li književnost? (prvi dio)

(Zdenko Lešić. *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*. Buybook, Sarajevo, 2003.)

Na što manje prostora dati što vjerniju sliku složenih filozofskih i književnih teorija. Taj posao je nezahvalan koliko i neophodan. Njegova neophodnost može se pravdati različitim razlozima. Jedan od njih kaže kako je danas, u vremenu ubrzanja vremena i pretrpavanja prostora nepreglednom količinom informacija, potrebno sve misaone cjeline, a ne samo priloge kulturnoj historiji, usvajati kroz skice, modele, kontrakcije, tj. kroz dajdžest formu; inače nam prijeti opasnost uvaljivanja u glib specijalizacije, poslije kojega je stvarnost moguće usvajati samo jednim okom, ili samo uhom, nosom. To su razlozi jednog prostaka. Dajdžest ne može biti univerzalni princip usvajanja ideja, jer su i čitaoci različiti, s različitim predznanjem i namjerama. "Oduvijek se knjige pišu da bi se čitale. Oduvijek se pisci čak i neposredno obraćaju svojim čitaocima, iako ih obično samo zamišljaju. Čak i pjesme koje su nastale u apsolutnoj noćnoj osamljenosti podrazumijevaju da će ih jednom neko pročitati."<sup>1</sup> Tim riječima počinje knjiga o kojoj ćemo govoriti. Knjiga pretpostavlja svoje čitaoce; i uvijek izvjesne čitaoce, te čitaoce. Osim toga, početne rečenice Lešićeve knjige kazuju nam (i svojim stilom) još nešto. "Oduvijek se knjige pišu da bi se čitale..." Ovakvim rečenicama obično počinju školski udžbenici. A izgleda da baš takvom dijagnozom njezinog žanra, tj. da je ova knjiga dajdžest-udžbenik, dajemo odgovor i na naše pitanje o izvoru neophodnosti ovakvih knjiga, o svrhovitosti dajdžesta. Dajdžest: udžbenik za čitaoce prilično neupućene u izvjesnu problematiku. Dakle, dajdžest cilja na izvjesne čitaoce i ima formu udžbenika. Tako i ova Lešićeva knjiga. Njezina problematika je: čitanje i tumačenje književnih djela. Cilj ove knjige jeste dati neke ideje (studentima književnosti i sl.) o tome kako čitati književno djelo.

Potrebno je reći još nekoliko rečenica o žanru u kojem je pisana ova knjiga. Žanr dajdžesta otvara i izvjesna pitanja oko autorstva djela. Autor dajdžesta dakako ispisuje tuđe ideje. To naravno nije nimalo lagan posao: neosporno je da autor dajdžesta ima pravo napisati svoje ime u kolofonu. Ali autor tim potpisom preuzima i nekakvu odgovornost. To je problem. Kakvu odgovornost može preuzeti onaj koji je samo reprezentator izvjesnih ideja? Za razliku od autora kritičkih prikaza autori dajdžesta najčešće sami ne kritikuju predstavljene ideje, oni ponekad iznose kritike na račun tih ideja, ali to je opet samo iznošenje tuđih kritika, dakle, opet ništa do sam dajdžest. Ali na osnovu čega ocijeniti autora dajdžesta? Samo na osnovu provjere slaganja njegove reprezentacije s izvornim tekstovima? To bi bio pogrešan zaključak. Dajdžest se trudi da ne bude interpretacija, ali on jeste interpretacija: može samo dati privid da nije, tj. da je puko iznošenje tuđih ideja. Šta uopće znači odlučiti napisati dajdžest o nečemu? Sama odluka da se piše dajdžest o tome, mora značiti priznavanje toga kao nečega ozbiljnog i važnog, vrijednog pažnje, tj. znak da se autor načelno slaže sa iznesenim. Da li bi jedan autor pisao dajdžest (dakle, dajdžest, a ne kritički prikaz) o nekim idejama, a da se istovremeno ne slaže s njima? I to je moguće, ukoliko se radi o piscu-proizvođaču robe, dakle, o neozbiljnom autoru. Mi vjerujemo da u našem slučaju nije tako, tj. smatramo da profesor Lešić nije autor s takvim, neozbiljnim namjerama.

Ova knjiga nije samo dajdžest. Ona jeste najprije dajdžest, ali je (u svom drugom dijelu) i čitanka, tj. hrestomatija prijevoda reprezentativnih tekstova teorija koje je izložio u prvom dijelu. Pronicljivom je selekcijom Lešić pružio mogućnost neposrednog provjeravanja adekvatnosti vlastitog prikaza novih čitanja: različitih dimenzija teorije recepcije, novog historicizma, kulturnog materijalizma, feminističke i postkolonijalne kritike. U tom smislu autor ne ostavlja pros-

tor za sumnju. U uvodnom dijelu autor sasvim malo pažnje posvećuje dekonstrukciji i psihoanalitičkoj kritici, mada su u drugom dijelu uvrštena dva teksta objedinjena pod naslovom *Psihoanaliza i dekonstrukcija*. Ipak, i tu bi se lako moglo opravdati autora, jer su dva potonja interpretativna modela mnogo poznatiji u našoj kulturnoj sredini, tako da autor i ne čini veću grešku time što im posvećuje minimalnu pažnju. U tom smislu će i naša analiza pratiti autora *Novih čitanja*.

## Prvi dio: Književnost kao neuspjela komunikacija?

Oduvijek se knjige pišu da bi se čitale. Književnost je poruka usmjerena ka čitaocu: "težnja svakog pjesnika je da njegova pjesma ne bude u sebe zatvoren solilokvij već razgovor sa svijetom." (7) Drugačije i ne može biti. Savremeni lingvisti ističu da sam jezik ima baš takvu prirodu, da je dijalogičan, da je on jedna usmjerenost na drugo lice, on je uvijek obraćanje nekome, uvijek komunikacijski gest. Takva priroda književnosti bila je očigledna u kontekstu usmenosti narodne književnosti, tu je i komunikacija bila neposrednija, dok će sa pojavom pisane književnosti biti još više posredovanja ta komunikacija, čak dotle da će se u pojedinim trenucima i zaboravljati ta njezina dijalogičnost: neki moderni pjesnici (npr. autor *Sezone u paklu*) su vjerovali da pišu isključivo *za sebe*.

To da je književnost komunikacija, to su priznavala i tradicionalna tumačenja književnosti. Ali ona su to radila na svoj način, tj. u skladu sa svojim, tradicionalnim pojmom komunikacije, antičkim, onim viđenjem komunikacije kakvo su zastupale klasična estetika i retorika. *Tu se jezičko općenje shvaćalo kao jednosmjerna djelatnost: obraćanje.*<sup>2</sup> Ta tradicija je bila vrlo jaka, tako su sve do modernih vremena u nauci o književnosti predmet proučavanja mogli biti samo pisac i djelo, tj. predmet je bila umjetnina "za koju je odgovoran isključivo njen stvaralac, tj. sam pisac, čija individualnost, umjetničke težnje i stvaralačka moć određuju tip, karakter i domet 'umjetnine'." (8) Čitalac je smatran samo *poljem estetskog dejstva*. Tako je "tradicionalna (!) nauka o književnosti po pravilu je ignorisala tog nekog kome su se pisci oduvijek obraćali." (8) Raspravljalo se samo o prirodi dejstva, na koju čitalac nije imao utjecaja. "Osnovni estetički problem bio je u razumijevanju same prirode tog jednosmjernog *dejstva*. (U zavisnosti od razumijevanja tog pitanja mijenjalo se i shvaćanje komunikacijske funkcije koju književnost u ljudskom društvu vrši ili treba da vrši.)" (12) Od erotskog uzbuđenja koje je izazivala pantomima glumaca u helenskom teatru, preko Aristotelove teorije o katarzi i različitih govora o specifičnom dejstvu umjetničke ljepote<sup>3</sup>, pa sve do marksističkih promatranja djela sa stanovišta društvene baze i ideološkog konteksta, uvijek se podrazumijevala ideja da sam teksta sadrži izvjesna značenja i da ih čitanjem mi samo upijamo takva kakva već jesu.

Shodno tom viđenju formirali su se i različiti tradicionalni pristupi književnom djelu. Pozitivizam je, na primjer, ponajviše pažnje posvećivao životu samog pisca, biografiji, u kojoj je pokušavao naći objektivna objašnjenja djela i njegovih značenja; dok je impresionizam naglasak stavljao na relaciju djelo – čitalac. Najpopularniji metodi tumačenja djela u prvoj polovini 20. stoljeća, a i kasnije, tzv. imanentni pristupi, tj. formalizam, strukturalizam, fenomenologija i "nova kritika", su pažnju posvećivali "unutrašnjoj organizaciji i prirodi" književnih djela.<sup>4</sup> Dakle, *začovornici tradicionalnih pristupa književnosti su bili začovornici načela identiteta*. Zbog toga je i vladalo uvjerenje da je zadatak kritike otkriti istinu o djelu, objasniti istinu samog djela. Na primjer: "Historičar književnosti stare škole vjerovao je da je književno djelo jednom zauvijek data struktura, koja je 'svagda sa sobom identična' i koja ima svoj 'objektivni aspekt', podložan historijskom objašnjenju, i svoj 'subjektivni aspekt', koje se ne može pozitivno izučavati, jer pripada sferi ukusa. On je, shodno tome, smatrao da postoji samo jedno 'ispravno' objašnjenje književnog djela, ono koje se zasniva na temeljitom historiografskom izučavanju života, psihe, ideje, lektire i intencija onoga koji je djelo stvorio..." (19)

## TEORETICA

Sve donedavno glavni predmet nauke o književnosti bila su književna djela. U novije vrijeme njezin fokus se ipak prebacuje na taj neispitani aspekt čitaoca. U tom smislu najznačajnije ideje su potekle od tzv. *teorije recepcije*. Prije svega, radilo se o pokušaju da se čitalac uvede u estetsku komunikaciju kao istinski subjekt. I tako, "za razliku od tradicionalističke vjere u estetički objektivizam, po kojem je književno djelo jednom zauvijek data struktura značenja, za suvremenog historičara književnosti književno djelo ima sposobnost ne samo da traje u vremenu već i da se mijenja s vremenom." (25) U teoriji informacije jezički kod pošiljaoca i primaoca podrazumijeva se kao jednak: jer samo je tada moguća komunikacija. "Ali je brzo postalo jasno da je u književnosti kao estetskoj komunikaciji kod 'pošiljaoca' često različit od *ko-da* 'primaoca', bilo zato što ih razdvaja vrijeme (kao, na primjer, u slučaju antičke književnosti i suvremenog čitaoca), bilo zato što ih razdvaja kulturni jaz (kao, na primjer, u slučaju suvremene afričke književnosti i današnjeg europskog čitaoca). Drugim riječima, u književnosti *tekst producenta* (tj. izvorno književno djelo) nikad nije identičan s *tekstom recipijenta* (tj. s čitaočevim razumijevanjem). Prisustvo tog *drugog* teksta danas se obično označava terminom *alteritet*, koji upozorava na postojanje nečeg drugog, nečeg što je drukčije nego 'izvorni tekst'. Naravno, taj *alteritet*, kao razlika između teksta i njegove 'aktualizacije' u recepciji, fenomen je sinhronije i dijahronije. Naime, on se pojavljuje i onda kada su pisac i čitalac suvremenici, ali ih dijeli kulturni jaz, kao i onda kada je između njih vremensko rastojanje." (26) Dakle, teorija recepcije je *narušila vjeru u identitet književnog djela* koju je gajila svaka tradicionalna metoda. *U smislu značenja koja može izazvati djelo nikada nije jednako sebi.*

Po Wolfgangu Iseru, jednom od glavnih predstavnika njemačke "estetike recepcije", čitalac konkretizira ono što tekst potencijalno može značiti. Tekst implicira čitaoca, i to uvijek određenu vrstu čitaoca. Iser vjeruje da sam tekst daje poticaje za tu konkretizaciju. Iser, dakle, još uvijek vjeruje u identitet književnog djela, ali ne u onoj mjeri u kojoj su to činili, recimo, strukturalisti. On kaže: "Djelo je više nego tekst, pošto tekst počinje živjeti jedino kad se konkretizira. A konkretizacija ni u kom slučaju nije neovisna o individualnoj dispoziciji čitaoca, mada je usaglašena s različitim strukturnim obilježjima teksta." (141) Iser, doduše, dopušta mogućnost da se "saradnja" teksta i čitaoca može uspostaviti na različite načine, i to u zavisnosti ne samo od teksta već i od čitaoca: različiti čitaoci mogu "aktualizirati" tekst na različite načine, tako da uvijek postoji mogućnost više od jedne njegove interpretacije. Iser smatra da valjana interpretacija mora biti konzistentna u tumačenju različitih komponenti teksta, i da se na kraju da jedinstvena i koherentna interpretacija. Vrijedna djela od čitaoca traže da promijeni svoje uobičajene čitalačke navike, da se prilagodi novini teksta. Vrijedno djelo nudi sasvim nov i nepoznat kod. Osim toga ta djela daju čitaocu novo viđenje stvari i svijeta i novi jezik kojim se to viđenje izlaže. Dobra djela proširuju kritičku svijest čitaoca i omogućavaju mu dublje razumijevanje svijeta oko njega. Iser tvrdi i da postoji hijerarhija između različitih tumačenja.

"Ma kako izgledala liberalna, Iserova 'teorija' se zapravo zasniva na strogoj preferenciji onih tekstova koje karakterizira koherentnost i cjelovitost. A u vrijeme kada je post-strukturalizam odbacio vjeru u cjelovitost, u jedinstvo, u koherenciju, u ravnotežu, Iserov zahtjev čitaocu da značenja teksta dešifrira tako da ona na kraju uspostave jedinstvo smisla, zazvučalo je odveć tradicionalistički. Moderni čitalac zna da mu moderni tekst nudi na uvid komadiće smisla, i on ih mora razumjeti tako, kao komadiće." (51) Prema Iseru čitalac mora biti otvoren prema tekstu. Mora biti spreman da mu priđe bez predrasuda, da dozvoli tekstu da ga promijeni. "Međutim, taj Iserov stav sadrži jaku dozu podozrivost ne samo prema dogmatskom mišljenju, što je, naravno, sasvim u redu, već i prema svakom odlučnijem političkom i ideološkom uvjerenju, što je već sasvim sporno." (52)

Iserov najradikalniji kritičar je Stanley Fish "za koga je svaka interpretacija jednako valjana, jer svaku podjednako 'podržava' intencionalna neodređenost teksta, njegova nesavladiva ambivalencija, njegova nesvodiva polisemija." (51) Ovako Lešić objašnjava osnovnu razliku

između Isera i Fisha: "Za razliku od Isera, koji književno djelo vidi kao cjelovitu i čvrstu strukturu značenja, s povremenim 'mjestima neodređenosti', koja čitalac treba sam protumačiti, Fish je odlučno odbacio ideju da su značenja u književnom djelu ikad čvrsto određena, da su data u samom tekstu i da tu čekaju da ih čitalac oslobodi, jer bi to, po njemu, značilo da književno djelo ima karakter 'objektivne datosti', koja uvijek ista stoji pred čitaocima i očekuje njihovo dešifriranje i tumačenje. Književno djelo je, smatra Fish, u cjelini 'mjesto neodređenosti' i u potpunosti zavisi od načina na koji ga čitalac razumije i na koji konstruira njegovo značenje. Na primjer, pjesma *Gavran*, koja je umnožena i podijeljena studentima na nekom seminaru, ne leži pred njima kao nešto 'objektivno', što je u svakom umnoženom primjerku identično, kao jedna ista, zauvijek 'data' pjesnička struktura." (54) *Fish, dakle, u svojoj verziji teorije recepcije potpuno odbacuje identitet književnog teksta. Za Fisha djelo nikada nije jednako sebi, već je polisemično do te mjere da je čitalac taj koji mu daje sva značenja koja djelo može imati.* Fish: "Moja je teza da čitalac uvijek gradi smisao."<sup>5</sup> Svaki čitalac čita svoju varijantu pjesme. "Doživljaj jednog iskaza – njegovo je značenje", kaže Fish. Upravo zato što proizlaze iz te specifične strukture čitačevog doživljaja, a ne isključivo iz strukture teksta, značenja su zapravo identična s njihovom interpretacijom. Prema Fishu svaka interpretacija je jednako valjana. (55)

Da li to onda znači potpunu anarhiju? I kako onda da su u praksi interpretacije "istog" teksta poprilično slične? Po Fishu je "pozicija čitaoca uvijek smještena unutar sasvim određene društvene i kulturne situacije, odnosno u zajednicu ljudi koji dijele ne samo isti jezik već i isti književni 'kod'. A u svakoj zajednici se razvijaju neke *interpretativne strategije*, koje su svim čitaocima zajedničke, a koje upravljaju njihovim individualnim reakcijama. Zbog toga se često i ne dešava da se reakcije čitalaca radikalno razlikuju." (55) Fish, ograničenje čitalačke slobode nalazi u interpretativnim zajednicama: "u društvenoj i kulturnoj sferi u kojoj se, kroz institucije obrazovanja, razvijaju iste *interpretativne strategije* i u kojoj svi slično *informirani čitaoci* na sličan način reaguju na ista književna djela. Te se 'interpretativne zajednice' kroz historiju, ali one uvijek razvijaju jedan svoj, svima zajednički, sistem normi i vrednota, koji upravlja individualnim činom, kao što jezički 'kod' upravlja govorom svakog pojedinca." (56) *Ni tekst ni čitalac nisu ti koji proizvode značenja, već su to interpretativne zajednice, koje su odgovorne i za pojavu formalnih odlika.* (56) Fish je, dakle, skrenuo pažnju na "preegzistentne konvencije koje upravljaju i književnim stvaranjem i činom čitanja." (57) *On zagovara, kako vidimo, izvjestan determinizam "interpretativnih zajednica".*

*Ne može postojati jedan način čitanja, koji bi bio ispravan. Postoje samo načini čitanja, koji su produžeci perspektive zajednica.* (57) Zato, umjesto o jedinom ispravnom čitanju, moramo govoriti o čitanjima koja su valjana sa stanovišta date *interpretative community*. Ako različito čitate neki tekst znači da pripadate različitim interpretativnim zajednicama. "Umjesto 'intencija autora', uz pomoć kojih je tradicionalna kritika 'provjeravala' značenje teksta, umjesto 'zadate strukture' samog teksta, u kojem je 'nova kritika' tražila kriterije valjanosti, umjesto 'slobodnog mišljenja i suda' čitaoca, kojem su prava odlučivanja dali neki proponenti estetike recepcije, Fish smatra da su dobra sva ona čitanja koja nailaze na prihvatanje date zajednice. Na taj način, on je izbjegao zamke krajnjeg subjektivizma, koji nužno vodi u hermeneutičku anarhiju, ali i 'predrasude' hermeneutičkog objektivizma, koji vjeruje da predmeti koje tumačimo objektivno postoje i bez obzira na naše tumačenje." (57)

## Prva primjedba: diktatura i demokratija u teoriji čitanja

Zastarjelom pojmu komunikacije, koji je pretpostavljao samo pisca i njegovo djelo kao izvor značenja, savremeni teoretičari protivstavljaju jedan model koji će uzimati u obzir sva tri činioaca u komunikaciji (dakle, i producenta, i tekst, i recipijenta); a posebice onaj dosada potiskivani element: čitaoca. Bilo koji producent (govornik ili pisac romana, svejedno) mora imati u vidu recipijenta, antcipirati njegova očekivanja kao i reakcije njegove svijesti, da bi uopće



## TEORETICA

---

mogao ostvariti bilo kakvu komunikaciju, da bi mogao svojim riječim *dotaknuti* bilo koga. U tom smislu je neizbježno potvrditi samog recipijenta kao subjekta u komunikaciji, a odbaciti jednosmjerno mišljenje po kojem bi on bio tek *polje dejstva* značenja čiji je isključivi vlasnik – producent. Pišemo li nekome pismo, konačan oblik tog pisma, i njegova značenja, neće zavisi samo od nas, već umnogome i od onoga kojem pišemo. Pisac književnog djela, ako već i ne zamišlja konkretnog čitaoca kojemu piše svoje djelo, ipak ima u vidu čitaoca: on sam je uvijek ujedno i čitalac vlastitog djela; i to *ne kad napiše* djelo, već *dok ga piše*. A oni kao čitaoci (svoga djela) nisu više pisci (svojega djela), već nužno oponašaju, da tako kažemo, druge ljude, druge čitaoce, tj. njihove moguće reakcije, tj. "kako će to oni vidjeti", "je li ovo otrcano", "može li ih ovo zapanjiti", tj. svejedno slaže li se s tim drugima, ili im prkosi. Dijalektika između pisca i čitaoca, dijalektika koja kaže da je pisac uvijek i čitalac svojega djela, da i čitaoci u izvjesnom smislu učestvuju u konačnom oblikovanju književnih djela, a ne samo samozadovoljni autor koji je jedini i suvereni istočnik svih svojih značenja, ne jednosmjernost u tumačenju estetske komunikacije koja prikriva ulogu čitaoca, ulogu čitalaca, koja falsifikuje stvarnost. Ako je u svakoj spoznaji nužna deformacija objekta spoznaje, jednosmjerna tumačenja uvijek i *previše* deformišu taj objekt spoznaje u ime nečega što transcendiraju logičkih razloga, i zato kažemo da su lažna i tričarije.

Upravo to čini i teorija koja *prenosi akcent na čitaoca*. Tu je staro, jednosmjerno tumačenje književne komunikacije samo okrenuto na glavu. Šta znači to da je čitalac prije svega proizvođač značenja? To znači da postmoderna teoretičari recepcije opovrgavaju sebe vlastitim načelima. Opovrgnuta je jedna jednosmjerna teorija jednom također jednosmjernom teorijom. Tradicionalna shema estetske komunikacije je potencirala pisca i djelo, a potiskivala čitaoca, jer je postupala suglasno jednom uprošćenom viđenju ljudske komunikacije naspram onom modernom koje uvažava, kako smo vidjeli, i ulogu recipijenta. Ali i postmoderna teorija recepcije, kako smo vidjeli, potencira čitaoca, a potiskuje pisca i djelo. To ne može biti u skladu sa modernim shvatanjem komunikacije, tj. sa modelom komunikacionog procesa po kojem je recipijent *jednako* aktivan učesnik komunikacije kao i autor.<sup>6</sup> To zapravo ne može biti u skladu sa pretpostavkom da je književnost komunikacija, stava od kojega samo počeli. *Negirati autorsku namjeru, postojanost bilo kakve strukture u književnom tekstu* i postaviti čitaoca kao apsolutnog producenta svih značenja književnog teksta, znači negirati dva elementa komunikacije. Ostaje jedan. Ostaje samo čitalac. Ostaju pitanja. Kako onda, tj. s kim i preko čega, fishovski čitalac komunicira i *šta on to interpretira*? Fishova teorija ne pretpostavlja da je književnost komunikacija. Ona zapravo ne pretpostavlja mogućnost bilo kakve komunikacije. Fishova teorija implicitno tvrdi da je jezik nekomunikativan. Sve što se dešava kad čitamo (književni) tekst, koji nema semantičku strukturu, koji nikada nije jednak sebi i koji nije u funkciji prenošenja autorove intencije, jeste, kako smo vidjeli kod Fisha, da omogućava našoj interpretativnoj zajednici da progovori kroz nas bez obzira na tekst i na nas same. Ali zašto bi onda za jedan takav proces bio potreban ikakav tekst? Ikakva rečenica nekog *drugoga koji nije ja*? Kada ona, sama po sebi i *nema nikakvo značenje*, niti sama može utjecati na reakcije recipijenta? – Komunikacija postoji samo za drugog i pomoću drugog. Nema komunikacije bez jednog od članova komunikacije. Postmoderna shema estetske komunikacije jeste radikalizirana obrnuta tradicionalna shema. Monolog autora je zamijenjen monologom čitaoca. Nekadašnja diktatura autora je zamijenjena još većom diktaturom čitaoca. Savremeni teoretičari govore kako se nekada čitalac nije mogao vidjeti od Autora, ali ne kažu kako se sada autor ili djelo ne vide od Čitaoca.

Još jedna važna stvar. Ideje koje je u skorije vrijeme popularizirala teorija recepcije, nisu nove u onoj količini u kojoj to potencira sama ta teorija ili ova Lešičeva knjiga. Već je Sartre, sredinom prošlog stoljeća, opisujući književnu komunikaciju kao *uzajamno priznavanje slobode umjetnika i čitaoca*, priznao kako je čitalac konstitutivni element te komunikacije, ali i da autorovo djelo također nije samo glina. "Bez sumnje, autor je vodič. Ali on ga samo vodi. Belege





koje je postavio odvojene su prazninom, do njih treba doći, treba ih prestići. Jednom reči, čitanje je dirigovano stvaranje. S jedne strane, literarni objekt stvarno nema druge supstance van čitaočeve subjektivnosti: čekanje Raskoljnikova, to je *moje* čekanje koje mu pozajmljujem; bez tog čitaočevog nestrpljenja ostali bi samo neki beživotni znaci; njegova mržnja prema istražnom sudiji koji ga ispituje, to je moja mržnja prema istražnom sudiji koji ga ispituje, to je moja mržnja, izazvana, zarobljena tim znacima; pa i sam istražni sudija ne bi postojao da nije mržnje koju prema njemu osećam kroz Raskoljnikova: ona ga oživljava, ona je njegova krv i meso.<sup>77</sup> Sam književni tekst nije sam po sebi estetski objekt. Književno djelo ne postoji kao estetski objekt kojeg treba pročitati, ono postoji kao estetski objekt samo dok je čitano. Prije toga je tek *apel za postojanjem*. *Čitalac dovršava ono što je autor započeo*. "Pisac prema tome apeluje na slobodu čitaoca da sarađuje u stvaranju njegovog dela. Na to će neki, bez sumnje, primetiti da se sva oruđa obraćaju našoj slobodi, s obzirom da su instrumenti jedne moguće akcije i da umećničko delo u tome ne ispoljava nikakvu specifičnost. Istina je da je svako oruđe nepomičan nacrt jedne operacije. Ali on nastaje na nivou hipotetičnog imperativa: ja mogu da se poslužim čekićem da bih zakovao neki sanduk, a i da bih ubio svog suseda. Dokle god ga posmatram kao stvar za sebe, oruđe nije nikakav apel na moju slobodu, ono me ne suprotstavlja njoj, već pre nastoji da joj služi, zamenjujući slobodno izmišljanje sredstava predviđenim redosledom tradicionalnih postupaka. Knjiga ne služi mojoj slobodi: ona je zahteva." (41) Ovakav (hegelijanski) zaključak je sasvim na mjestu. Sloboda čitaoca nije isto što i čudljivost. U čitanju književnog djela sloboda i nužnost moraju biti u jedinstvu. Sasvim je jasno da čekanje ili mržnja Sartrea čitaoca *nisu identični* onoj mržnji koju je imao u vidu Dostojevski kada je pisao svoj djelo. Ali je *slična* u dovoljnoj mjeri. Jer je čitalac poznaje načela žanra u kojem piše Dostojevski. Zato Sartre osjeća, kako kaže, mržnju Raskoljnikova prema sudiji, a ne mržnju Dostojevskog prema sudiji, ili npr. *spleen* ili razdraganost Raskoljnikova ili Dostojevskog, što bi, očigledno, išlo nauštrb intencije Dostojevskog, i bilo bi šum u estetskoj komunikaciji. Teorija Stanleyja Fisha cjelokupnu estetsku komunikaciju želi svesti na šum u komunikaciji. Sloboda koju Fish dopušta interpretativnim zajednicama slična je slobodi čovjeka koji je odlučio iskoristiti escajg za obrađivanje njive.

Sjetimo li se samo onog modernog pojma komunikacije, prema kojemu su sudionici u komunikaciji ravnopravni po važnosti, i vidjet ćemo da je Sartreovo tumačenje samo jedna dosljedna primjena takvog shvatanja komunikacije. Mi se u osnovi slažemo sa njegovim (doduše, tek metonimijskim) opisom jednog adekvatnog čitanja književnog djela. Unutar teorije čitanja javljaju se čudesni obrti. Fish tvrdi da je komunikacija nemoguća, a Jean-Paul Sartre, kojega postmodernisti smatraju staljinistom, zapravo je demokrata, dok postmodernisti zagovaraju nešto slično diktaturi čitaoca. Naš zaključak: Čitalac ne smije biti jednakiji od autora!

## Druga primjedba: Oспорavanje osporavanja stava identiteta

Osim što negira književnost kao komunikaciju, Stanley Fish negira i tvrdnju koja kaže da je jedan književni tekst jednak sebi. Tj. negira samo načelo identiteta: prema Fishu (i ostalim poststrukturalistima)  $A \text{ nije} = A$ . Jedno književno djelo, po mišljenju Fisha (i ostalih poststrukturalista), nema objektivnu strukturu koja bi bila garant značenja tog djela i našega govora o njemu. Djelo je igra nestabilnih značenja. Jedina struktura teksta je: da on nema strukturu. To mišljenje stupa nasuprot tradicionalnih pristupa koji su vjerovali da je djelo objektivna (jednom za svagda data) struktura.

To da je bilo šta jednom za svagda data objektivna struktura, ta pretpostavka je poodavno osporena u filozofiji. A to osporavanje stava identiteta svoj zenit postiglo je u izvjesnim učenjima koja svoj zajednički imenitelj nazivaju postmodernizmom. Fish je, očevitno, pratilac postmoderne filozofske misli koja radikalno osporava stav identiteta. Fishova ideja da su sve interpretacije jednako valjane, samo je metonimija načelnog stava postmodernizma:



## TEORETICA

---

nemamo neposrednog pristupa objektu, objekt nije identičan sebi samome, sve može biti *samo interpretacija*. Zato: *everything goes!*

Posebice tekst nije stabilan objekat. To su znali već i stari Latini. *Kad dvojica kažu isto, nije isto*. *Ista* rečenica može nositi različite namjere, čak *sasvim* različite, tj. suprotne namjere, s obzirom na različite kontekste u kojima se može realizirati, tj. pomoću kojih može proizvoditi *vlastito* značenje. Rečenica nema vrijednost po sebi, objektivni, čisti smisao, već uvijek u izvjesnom kontekstu. Tako bi bilo suludo govoriti o nekakvoj apsolutnoj vrijednosti, neovisnoj o njezinoj poziciji unutar koordinatnog sistema nekakvih okolnosti. Takva nestabilnost teksta dovodi do sljedeće konsekvence: tekst producenta nikada nije *identičan* s tekstem recipijenta. Na tome insistira poststrukturalistička teorija.

Fish kaže: "Tamo sam dokazivao da je jedan rđav (jer je spacijalan, a ne temporalan) model sasvim potpisnuo u stranu ono što se u čitanju 'stvarno događa', ali prema principu koji sam sam objavio i to 'stvarno događanje' samo je još jedna interpretacija." (166) *Sve je samo interpretacija*. Takvu interpretaciju Svega dosljedno prihvata i Stanley Fish, zbog čega nije u stanju ništa odlučno tvrditi. Dakle, Fish osporava jedan (spacijalan) model, ali ga ujedno i ne osporava: jer, prema Fishu, sve interpretacije su jednako valjane. A sam taj spacijalni model je takav, "spacijalan", ne zato što uistinu *jeste* spacijalan, već zato što ga je Stanley Fish vidio kao takvog, tj. "spacijalnog". Sve ovo zapravo dovodi do konsekvence po kojoj je interpretacija – sve! Objekt – ništa.

U tom smislu, interpretacija zapravo svoj sadržaj crpi iz sebe, a ne iz objekta. Činjenice jesu emanacija interpretacije. One ne ovise od objekta, već od same interpretacije, a interpretacija ne ovisi ni o čemu doli o samoj sebi. Garant interpretacije je sama interpretacija! Ako ovo nije apsolutni relativizam, onda mi ne znamo šta to uopće znači: "Kritičar koji se s povjerenjem oslanja na čvrst temelj sintaksičkih deskripcija oslanja se, u stvari, na jednu interpretaciju; činjenice na koje ukazuju *jesu* tu, ali jedino kao posljedica interpretativnog (konstituiranog) modela koji ih je doveo do postojanja. Na pitanje 'zašto različiti tekstovi pokreću različite nizove interpretativnih aktivnosti?' odgovor glasi: *ne mora tako biti*, odgovor koji odlučno podrazumijeva da 'različiti tekstovi' zapravo ne postoje. Uistinu, uvijek je moguće pokrenuti interpretativne strategije koje su tako zamišljene sa sve tekstove konstruiraju kao jedan, ili, tačnije, da zauvijek konstruiraju jedan isti tekst." (168)

Prema Fishu objekt po sebi i ne postoji. Fish odbija mogućnost objektivne percepcije. Objekt kao takav nema vlastitih kvaliteta, tj. kvaliteta koji su nezavisni od svijesti koja je zavisna samo od svoje interpretativne zajednice, tj. ne i od objekta koji spoznaje. Navike naših čula proizvode "kvalitete objekta". Fish tvrdi da "obraci koje čuje uho (slično onima koje vidi oko) su obrasci koje nam na raspolaganje stavljaju naše perceptivne navike." (166) Ne postoje objektivne razlike, već samo one koje proizvodi subjekt, a subjekt je kod Fisha, kako smo vidjeli, tek emanacija interpretativne zajednice. Sve stvari, dakle, mogu biti jedna te ista stvar, baš kao što svi tekstovi mogu jedan te isti tekst. "Augustin se zalagao upravo za takvu jednu strategiju, na primjer, u spisu *O kršćanskom učenju*, gdje je iznio 'pravilo vjere', koje je, naravno, pravilo interpretacije. Ono je nevjerovatno jednostavno: sve u Svetom Pismu, uistinu i u svijetu kad se on ispravno čita, upućuje (i ima to značenje) na Božju ljubav prema nama i na našu uzvratnu obavezu da volimo svoje bližnje u Njegovo ime. A ako naidete na nešto što na prvi pogled ne nosi to značenje, nešto što se 'doslovno ne odnosi na moralno ponašanje ili na istinu vjere', onda to treba da shvatite 'figurativno' i da nastavite propitivati 'sve dok ne dobijete jednu interpretaciju koja doprinosi vladavini milosrđa.'" (168) Ja, kao puki glasnik izvjesne interpretativne zajednice, je izvor svega. To je nastojanje da se svijet, objekat i sadržaj konstruišu u potpunosti iz duhovno-subjektivnog principa. Nema samostalne razlike koja bi pretpostavljala objekt van perceptivnih navika i svijesti. Svijest i perceptivne navike, dakle, proizvode objekt. Objekt je posljedica svijesti i navika naših čula. Dugme na kaputu i grad Njujork, dakle, mogu biti ista stvar; samo ako bi postojala kulturna (interpretativna) zajednica



koja bi se slagala s time; i niko taj stav ne bi imao pravo opovrgavati, jer zapravo i nema objektivnih (kvalitativnih) razlika između dugmeta na kaputu i Njujorka. Jedna takva zajednica, kako nam se čini, nije postojala do danas. Gledajući sa stanovišta Fishove teorije, to ne znači da ona neće postojati, da je nemoguća, i da bi njezino eventualno postojanje iko mogao opovrgnuti. Teorijski, tj. prema teoriji Stanleyja Fisha, sasvim bi bio moguć i opravdan sud da su dugme na kaputu i Njujork jedno te isto.

Svijest je uvijek usmjerena na *nešto*. To se u filozofiji naziva intencionalnost. Ona je lako dokaziva. Pretpostavimo jednu svijest koja ne bi bila usmjerena na to *nešto*. Svijest npr. čovjeka koji ima nefunkcionalna čula. Kakav bi sadržaj imala takva svijest? Nikakav. Takva svijest je puka fikcija: svijest i ne može biti bez čula i njihovih podataka. Dakle, sadržaj svijesti određen je nužno i nečim što je izvan nje, nečim što nije svijest sama. Bez razlike između instrumenta spoznaje i objekta spoznaje, spoznaja ne bi bila moguća. Spoznaja čega bi to bila? Spoznaja ničega i nije spoznaja. Bez svog objekta koji nije ona sama, spoznaja ne bi postojala. Objekat spoznaje, dakle, ipak *postoji*. Ostaje samo pitanje njegove prirode.

*Da li je taj objekat lišen bilo kakvog identiteta?* Kada bi bio takav, on ne bi bio u stanju davati bilo kakve nadražaje čulima. Odgovarajući Protagori, koji je tvrdio da je stvar uvijek onakva kakvom je neko vidi, a braneći postojanost objekta, Aristotel kaže: "Ne može se ni zamisliti da predmeti koji prouzrokuju osjet, ne bivaju nezavisno od osjeta. Osjet nije istinit sam po sebi, nego postoji još nešto drugo izvan osjeta, što je njemu nužna pretpostavka." Mora postojati nešto i u samom objektu da bi bio dostupan čulima. To uopće ne znači da je objekt lišen promjena, samo se želi istaći da svaka promjena nije kvalitativna, i da kvalitativne promjene ne nastaju tokom svake stotinke, te da objekat, iako nikada *nije* sasvim *identičan* sebi, ipak ostaje *sličan* sebi. Inače, tj. bez identiteta, on ne bi ni *postojao*, ne bi davao nikakve nadražaje čulima, niti bi bio dokučiv za njih. Objekt, dakle, mora postojati i bez naših čula i naše svijesti, da bi uopće bio dokučiv za njih. Da bi bio podložan interpretaciji, objekt mora imati (iako relativan, ipak izvjesni) identitet. *Objekt posjeduje identitet.*

*Da li postoje objektivne razlike među stvarima?* Jedini instrument neposrednog saznanja koji posjedujemo su čula. Čula odaju svojim podacima najprije to da je sam objekat promjenjiv: isti čovjek će u različitim okolnostima od istih predmeta (npr. od jednog keksa ili od jedne gvozdene poluge) primiti različite čulne utiske. Da i ne govorimo o različitim utisaka različitim ljudi. Cijeli svijet je u stalnom mijenjanju; o tome, dakle, pouzdano govore naša čula. O tome je već govorio Kratil. Ali kakvo je to mijenjanje? Jedan keks ostavit će na nas različite utiske u različitim situacijama, tako da ne postoji vrijednost keksa nezavisna od izvjesnog stanovišta, tj. vanvremena i vanprostorna vrijednost keksa. Tako i s polugom. Ali i pored toga, što može postojati bezbroj mogućih vrijednosti jednog keksa, i bezbroj vrijednosti jedne gvozdene poluge, čovjeku sa funkcionalnim čulima nikada se neće dogoditi da pomiješa jedan keks sa gvozdenom polugom. Jedna kulturna zajednica može gledati na jednu gvozdenu polugu kao na božanstvo, dok druga može tu polugu vidjeti kao puku sirovinu, potencijalni alat, ali nikada kao božanstvo. To su dva različita stanovišta različitih kultura, "različitih interpretativnih zajednica". Ali i sa *jednog* univerzalnog stanovišta, onog koje nadilazi okvire određene interpretativne zajednice, recimo stanovišta jestivosti, jedan keks i jedna gvozdena poluga su različiti. Sa tog stanovišta svejedno je da li ste hrišćanin ili poststrukturalista. Postoje i oni koji mogu *reći* da su i sa stanovišta jestivosti keks i željezna poluga iste stvari, ali oni ne bi preživjeli ako bi pokušali jesti poluge. Postoje oni koji ne vole jesti keks, ali prije će pojesti jedan keks, negoli željeznu polugu. To možemo dokazati koristeći se još jednom transcendencijom interpretativnih zajednica i strategija. Životinje nemaju svijest; dakle, ne mogu interpretirati, ne pripadaju nikakvim interpretativnim zajednicama, ne koriste nikakve interpretativne strategije odnoseći se prema objektu. Životinje, dakle, imaju samo nagone i čula, ali svojim čulima jasno uočavaju razlike između predmeta (keksa i gvozdene poluge npr.) sa stanovišta tih svojih nagona, ma kako svi ti predmeti bili interpretirani od različitih ljudi i njihovih "interpretativnih



## TEORETICA

zajednica". A neki teoretičari književnosti, koji imaju i nagone, i čula, i svijest, i pored svega toga tvrde kako ne postoje objektivne razlike među stvarima, te kako je svaka razlika, forma, kvaliteta tek posljedica naše interpretacije, naše svijesti. *Objektivni kvaliteti i objektivne razlike među stvarima postoje.*

Identitet književnog teksta nije tako lako dokaziv kao identitet dugmadi ili željeznih poluga, ali čini nam se da i književni tekst nije puka igra neodredljivih značenja. Fish ograničava čitalačku anarhiju pojmom interpretativnih zajednica. Interpretativna zajednica zapravo nameće tekstu izvjesni identitet. Čitalac uvijek nalazi u tekstu samo ono što mu njegova interpretativna zajednica dozvoljava: sam po sebi tekst nema nikakvog semantičkog identiteta. Ovaj Fishov koncept je analogan klasičnom antropološkom determinizmu koji negira mogućnost da subjekt može nadići kulturu u kojoj je zatečen. A s druge strane Fish govori kako se kroz povijesno kretanje interpretativne zajednice i strategije mijenjaju, i kako i sam subjekt može pripadati različitim interpretativnim zajednicama, tj. može prelaziti iz jedne u drugu.<sup>8</sup>

Dvije stvari u svemu ovome nisu jasne. *Zašto i kako?* Zašto se u povijesnom kretanju mijenjaju interpretativne zajednice, tj. zbog čega, uslijed čega? I kako je moguće da jedan subjekt pređe iz jedne zajednice u drugu? Ako su sva značenja koja on može usvojiti zapravo određena tom interpretativnom zajednicom kojoj on uvijek-već-pripada? Da li je moguće da član interpretativne zajednice A pročita nekoliko knjiga i zbog toga čitanja pređe u interpretativnu zajednicu B (čija načela dotada nismo poznavali)? Fishova teorija bi kazala da nije moguće, jer sva značenja koja smo mogli izvući iz svih tih knjiga (koje ne moraju biti umjetničke), prema Fishu, došla bi nam ne iz samog teksta, već iz naše interpretativne zajednice A. Kako je onda moguće da ikada promijenimo interpretativnu zajednicu, ako tekst nema nikakvog identiteta i ako je sve ono što možemo naći u njemu uvijek-već-određeno načelnim idejama naše interpretativne zajednice? Kako je moguće da nastaju novi žanrovi, žanrovi kakve *dotadašnje* interpretativne zajednice nisu poznavale. Kako je mogla nastati npr. poema? Pouzdano znamo da su žanrovi historijski fenomeni, a ne nekakve univerzalne datosti. Ako tekst sam po sebi, ili kako Fish kaže "u" sebi, ne znači ama baš ništa, kako je onda uopće moguće da jedan čitalac sazna bilo šta što već nije znao prije samog čitanja? – Holističke i determinističke koncepcije kulture, kakva je i ova Fishova, uvijek negiraju ulogu subjekta, a kada je negirana izvjesna sloboda subjekta, negirana je i mogućnost kretanja i razvoja. To se naravno kosi s iskustvom. Fishova teorija tvrdi da su "interpretativne zajednice" postojale prije postanka samog jezika, jer tvrdi da one uvijek prethode bilo kakvom jeziku, da su značenja i forme jezika njihova posljedica, što je nedijalektička i posve apsurdna tvrdnja. Šta su one mogle interpretirati ako prethode tekstu na kojega se odnose? – *Postojeće* (svejedno na koje se historijsko vrijeme ova odredba odnosila) *interpretativne zajednice nikada nisu apsolutni vlasnici svih mogućih formi i značenja.*

"Kritičar sada mora biti svjestan da je njegovo tumačenje samo 'čitanje', te da je ono rezultat interpretativnih strategija koje posjeduje, a koje je stekao u zajednici kojoj pripada." (58) To je jedini zadatak kojega Fish postavlja pred kritičara: on može čitati prema bilo kojoj interpretativnoj strategiji, ali mora priznati relativnosti svojega 'čitanja', i jednakovrijednost tog 'čitanja' svim drugim 'čitanjima'. U tom priznavanju jednakovrijednosti svoje interpretacije ostalim interpretacijama, Fish, paradoksalno, vidi nadmoćnost vlastitog pristupa. U vezi sa svojom interpretacijom Miltonovog *Lycidas*, on kaže sljedeće:

"1. Ja nisam morao vršiti taj određeni skup interpretativnih strategija, jer nisam morao ni donijeti one određene odluke prije čitanja. **Mogao sam odlučiti, na primjer, da je *Lycidas* tekst u kojem fantazije nalaze svoj izraz** (podvukao H. I.). Ta odluka bi za nas povukla sasvim drugi skup interpretativnih strategija (možda one koje je predložio Norman Holland u svojoj knjizi *The Dynamics of Literary Response*), a te bi strategije dale drugi tekst.

2. Ja sam mogao upotrijebiti isti skup strategija i kad sam se suočio s tekstovima koji ne nose naslov (opet jedan pojam koji je i sam interpretacija): *Lycidas, A Pastoral Monody*... Mogao



sam odlučiti (tu odluku su neki već donijeli) da je *Adam Bede* pastoralni roman koji je napisala autorica koja se svjesno ugledala na Milтона (još pamtimo da su 'pastoralno' i 'Milton' interpretacije, a ne činjenice javnog života); ili sam mogao odlučiti, kao što je učinio Emspon, da mnoge stvari koje se obično ne smatraju pastoralnim treba tako čitati; a svaka od tih odluka bi pokrenula skupinu interpretativnih strategija, koje bi, kad su pokrenute, ispisivale tekst koji pišem dok čitam *Lycidas*." (167) "Ako čitam *Lycidas* i *The Waste Land* različito (u stvari, ja ih tako ne čitam), to nije zbog toga što formalne strukture tih dviju poema (označiti ih također je interpretativna strategija) prizivaju različite interpretativne strategije, već je to zbog toga što moja predispozicija da pokrećem različite interpretativne strategije proizvodi različite formalne strukture. **Naime, te dvije poeme su različite zato jer sam ja odlučio da one budu različite** (podvukao H. I)." Jasan je stav implicitan ovom odlomku: sva značenja produkt su primjene izvjesnih interpretativnih strategija. Tekst nema baš nikakvih svojstava koja bi bila nezavisna od interpretativne strategije koju čitalac sprovodi. Postoje samo načini čitanja koji su produžeci perspektive zajednica. "Zato, umjesto o jedinom ispravnom čitanju, moramo govoriti o čitanjima koja su valjana sa stanovišta date *interpretative community*" (56) *Ne postoji način čitanja koji bi bio ispravan sa stanovišta samog teksta.* (57)

Stanley Fish tvrdi kako je detekcija žanra nekog teksta sasvim proizvoljna stvar. Sljedeći Fishovu teoriju, mi smo, dakle, mogli mirne duše njegov tekst (*Interpretativne zajednice i interpretativne strategije*) pročitati kao jedan vic. I napisati da Stanley Fish piše zapravo viceve, i da je Zdenko Lešić uvrstio jedan vic u knjigu za koju su mnogi rekli da je književnoteorijski dajdžest, a mogli su, prema Fishovoj, teoriji reći da je i ona zapravo vic. Jer mi pripadamo jednoj zajednici koja poznaje žanr vica. Ali nismo sve to uradili. Zašto? Fish bi rekao da je i ta odluka, kao i bilo koja druga, sasvim proizvoljna. Jer: *tekstovi se objektivno ne razlikuju po formi, jer je forma tek posljedica interpretativnog zahvata.* Dakle, detektiranje žanra jedne knjige, i nije zapravo detektiranje, već sasvim čudljivo primjenjivanje neke od interpretativnih strategije. Ali zašto smo onda mi, kao i stotine drugih komentatora, pročitali *Interpretativne zajednice i interpretativne strategije* kao književnoteorijski tekst, a niko ga dosada nije pročitao kao vic? Fishova teorija bi to mogla objasniti samo kao puku slučajnost. Kao i bilo čiju odluku da bilo koji tekst čita bilo kojom od interpretativnih strategija koje poznaje. Ali kako je onda moguće da ljudi razumiju jedni druge?

Prije negoli pokušamo odgovoriti na to pitanje, razmotrimo pobliže pojmove s kojima operiše Fish unutar svoje teorije. Šta jesu zapravo te njegove interpretativne zajednice i interpretativne strategije? "Interpretativne zajednice čine oni koji dijele iste interpretativne strategije ne u čitanju (u konvencionalnom smislu) već u pisanju tekstova, u konstruiranju njihovih osobine i određivanju njihovih intencija. Drugim riječima, te strategije prethode činu čitanja i zbog toga određuju oblik onoga što se čita, a ne obrnuto, kako se obično pretpostavlja." (169) Fish je, kako kaže Lešić, skrenuo pažnju na "preegzistentne konvencije koje upravljaju i književnim stvaranjem i činom čitanja." (57) Na primjer, Fish objašnjava u svome radu i šta je poezija: "Historijski gledano, strategija koju znamo kao 'čitanje (ili slušanje) poezije' uključila je u sebe obraćanje pažnje na stih kao jedinicu, ali je upravo ta pažnja učinila da stih postoji kao jedinica (bilo u štampanju bilo u akustičkom trajanju)." (165) Dakle, Fish objašnjava kako je stih zapravo specifična forma naše pažnje. I u tom smislu ne kaže zapravo ništa novo, već samo drugim imenom (interpretativne zajednice i strategije) krsti nešto što je poznato od davnina. Ako sam žanr nije "preegzistentna konvencija koja upravlja i književnim stvaranjem i činom čitanja", onda mi ne znamo šta ta riječ znači. Jedina Fishova inovacija je što dozvoljava čitaoca da po slobodnom nahođenju, bez mogućnosti da sam tekst utječe na njegovu odluku, odabere kojega će žanra ponuđeni tekst biti: tako je moguće, kako kaže Fish, čitati *Lycidas* kao pastoralni spjev ili kao "tekst u kojem fantazije nalaze svoj izraz" ili misliti da je *The Waste Land* poema samo zbog toga što ju je Fish takvom (slučajno) vidio. Susljedno tome, teorijski moguće bilo bi, na primjer, čitati *Rat i mir* kao jedan sonet ili čitati Rimbaudovo *Tajanstvo* kao



## TEORETICA

---

da je filozofsko-politički traktat, itd. itsl. Jer: tekst nema nikakav identitet, tj. *on je glina koju bilo koje interpretativne ruke mogu oblikovati kako hoće*, tj. *tekst je u semantičkom smislu zapravo red praznih papira*.

Vratimo se našem pitanju: kada i kako je moguće, prema Fishovoj teoriji, da se dva čovjeka koliko-toliko razumiju u svakidašnjim situacijama? Šta uistinu čine oni koji govore da bi u konačnici bili shvaćeni do strane njihovih slušalaca i čitalaca? Oni zapravo recipijentima "daju priliku da konstruiraju značenja (i tekstove), **pozivajući ih da aktiviraju** (podvukao H. I.) jedan skup strategija. **Pretpostavka je da se taj poziv prepoznaje, a ta pretpostavka počiva na uvjerenju da onaj koji govori, ili autor, projicira poteze** (podvukao H. I.) koje bi *on* sam povukao suočen s glasovima ili grafičkim znakovima koje izgovara ili zapisuje." (170) Dakle, autor pretpostavlja čitaočeve reakcije i shodno tome reda riječi: piše koristeći interpretativne strategije i pretpostavlja, očekuje da će recipijent njegove poruke koristiti baš te strategije. Žanr u kojem neko govori ili piše mora se poklapati sa žanrom u kojem neko sluša to što se govori ili što je napisano, inače će doći do nepremostivog šuma u komunikaciji.

Kako ih pozivaju, čime, da aktiviraju baš tu strategiju? Sam tekst sugerise kakvu strategiju treba primijeniti? Ne. Fish ne dozvoljava mogućnost da tekst posjeduje bilo kakav identitet. On kaže: "Može se učiniti da ovakav prikaz stvari ponovo povlači stari prigovor; jer, nije li to priznanje da poslije svega postoji formalno kodiranje ako ne značenja onda uputa kako se ona konstruiraju, kako se vrše interpretativne strategije? Moj je odgovor da su to upute samo za one koji već posjeduju te interpretativne strategije. One ne proizvode interpretativnu aktivnost, već su njen proizvod. **Autor projektuje svoju poziciju** (podvukao H. I.) ne zbog nečega što je 'u' grafičkim znakovima, već zbog nečega što on misli da je u čitaocu. Uostalom, i samo postojanje 'grafičkih znakova' je funkcija interpretativne zajednice, jer njih prepoznaju (to jest, proizvode) jedino njeni članovi. Oni koji su izvan te zajednice razvijat će drukčiji skup interpretativnih strategija (interpretacija se ne može zadržati) i zbog toga će stvarati drukčije znakove." I zaključuje: "Na taj način, ja sam opet postigao to da tekst nestane; nažalost problemi nisu nestali s njim. Ako svi neprestano upotrebljavaju interpretativne strategije i u toj aktivnosti konstruiraju tekstove, intencije, autore, – kako možemo znati jesu li oni članovi iste interpretativne zajednice kao i mi? Odgovor na to je da to niko ne može znati, jer bi svaki dokaz koji bi bio iznesen u prilog toj tvrdnji i sam bio interpretacija. **Jedini 'dokaz' da je neko član vaše zajednice daje vam osjećaj pripadnosti, kao kad vam neko 'vaš' da znak da ga je prepoznao i tako vam dađe na znanje nešto što ne možete dokazati trećoj strani: 'mi znamo'** (podvukao H. I.). To vam govorim, a znam sasvim dobro da ćete se sa mnom složiti (to jest, razumjeti me) jedino ako se već i inače slažete sa mnom." (171)

Fish dakle ne dopušta mogućnost da tekst ima bilo kakav semantički identitet, a ipak dopušta mogućnost da slušalac prepozna u kojem to žanru zapravo govori govornik, i da ga shodno tome razumijeva, i da se značenja koja slušalac pridaje jednoj rečenici (relativno) poklapaju sa onim značenjima koja govornik pridaje svojim riječima, i da je komunikacija moguća. Ostaje samo pitanje, kako je to moguće? Ako se Fish dosljedno drži svoje teze o odsustvu bilo kakvog identiteta samog teksta. Govornik *nekako* da znak svome sugovorniku da baš *tako* razumije njegove riječi, a ne nekako drugačije. Ali ako to ne može učiniti svojim riječima, kako onda to čini? Da li migom? Ili mu na čelu mora pisati na nekom znakovom sistemu koji bi posjedovao identitet nešto poput: "Čovječe, ja u ovom trenutku na govorim poeziju, već želim reći da ti kipi čaj u kuhinji!"? Ili: kako će *sve to* učiniti pisac koji je odsutan? Kako znamo u kojem žanru treba čitati pismo koje nam je neko poslao?

Osim toga Fish, kako vidimo, tvrdi i kako se čitalac može složiti sa onim što on piše samo ukoliko se inače slaže s njim. Ali kako će se inače slagati čitalac koji do čitanja njegove knjige uopće nije poznavao Stanleyja Fisha? Da li to znači da čitalac koji inače ne poznaje Fisha ne može shvatiti šta Fish želi reći? Niti se može složiti makar s jednom njegovom idejom? Onda bi to značilo da bi ovu knjigu mogli čitati samo čitaoci koji inače poznaju Fisha. Tj. oni čitaoci



kojima je on *nekako* (kako?) sugerisao kako je treba čitati. Stanley Fish pretpostavlja da je sva komunikacija među ljudima koji se inače ne poznaju (dakle, i književnost) osuđena na neprevladive šumove. Autor ne može samim svojim tekstom sugerisati žanr kojem taj tekst pripada. I ne samo to. Fishova teorija zapravo tvrdi da nije moguće da neko promijeni vlastito mišljenje pod utjecajem *samo* tuđih riječi. To je sukladno njegovoj teoriji. Ali nema veze sa iskustvom. Bilo da se tiče svakidašnjih razgovora sa poznatim i nepoznatim ljudima, bilo da se tiče čitanja književnih ili filozofskih tekstova.

Fish kaže da postavlja izvjesne teze. Npr. "Moja je teza da čitalac uvijek gradi smisao." (163) On, dakle, nešto tvrdi: čitalac uvijek gradi smisao. On to tvrdi i stavlja se nasuprot izvjesnih tracionalnih teorija. Nije važno misli li on da je u pravu ili da je svejednako. Važno je da on *razlikuje* vlastitu interpretaciju od te druge, "spacijalne" interpretacije procesa čitanja. Dakle, postoje *dvije* različite teorije: Fishova i "spacijalna". Fish kritizira spacijalni model. Tako je i nastala njegova teorija: spram spacijalnog modela stoji Fishov, kao njegova kritika. Ali i "spacijalni model" i Fishova pluralistička teorija su tek tekstovi. Susljedno Fishovoj logici, rekli bismo da je "spacijalni model" tek posljedica Fishove interpretacije, te da (objektivno) ne postoji ni "spacijalni model" ni Fishova teorija, tj. da Fish zapravo kritikuje ono što je sam *izmislio*, proizveo svojom interpretacijom, što nije dokazivao ničim izvan okvira same Fishove interpretacije, i što se zapravo i ne razlikuje (jer tekst nema identiteta) od same njegove kritike. Dakle, objekt njegove kritike i njegova kritika ne razlikuju se na nekoj objektivnoj osnovi, već samo unutar vrlo proizvoljne i čudljive Fishove svijesti. Zašto bismo onda postupali sukladno njegovoj teoriji? Kad ona tvrdi isto ono što i opovrgava.

Osim što nema prevelike veze sa empirijom, Fishova teorija je slabašna i sa stanovišta logičke usaglašenosti. Fish zapravo postavlja dvije osnovne teze. Prva. *Sam tekst ne posjeduje identitet*. Druga. *Postoje različite interpretacije jednog književnog djela*. Protivriječe je u sljedećem: I same interpretacije su uvijek tekstovi. Kako je onda moguće da se dvije interpretacije razlikuju? Po čemu bi se one mogle razlikovati? Zbog čega bi ih naša svijest razlikovala? Ako one *po sebi* nemaju nikakvog identiteta, nikakve postojane osobine, odlike koja neće doživjeti kvalitativnu promjenu dok mi budemo pisali iduću rečenicu, sve one su jednake u toj svojoj neodređenosti. Logika kaže da se dvije stvari ne mogu razlikovati ako nemaju identitet. Fish kaže da tekst nema identitet. Iz toga bi onda moralo slijediti da ne mogu postojati različite interpretacije. I ne samo to. Jer sve dok Fish osporava identitet, on ne može ništa tvrditi, jer će uvijek biti protivrječan samome sebi. Kritikovati će samoga sebe, ne govoreći (objektivno gledajući) ništa.

Riječi nisu postojane u onome smislu u kojemu kamenje jeste, ali i riječi nisu lišene supstancije (glas ili pismo, svejedno) i svojih osnovnih, rječničkih značenja. Jezik je postojan kao konvencija. Riječ "kamen" može značiti najrazličitije stvari, postoji bezbroj mogućih konteksta i samim tim bezbroj značenjskih vrijednosti. Dakle, "kamen" nije = "kamen". S druge strane, jedan govornik našega jezika, koji je pri svijesti, nikada neće potvrditi da je "kamen" = "kamila". "Kamen" se ipak *razlikuje* od "kamile", što će reći da ima nekakav identitet. Dakle, osim što "kamen" nije = "kamen", "kamen" i jeste = "kamen". Taj paradoks je relativan: dvije tvrdnje ne slažu se u svome stanovištu. Važno je to da riječ ipak ima identitet. Riječ može imati bezbroj različitih značenja, ali to ne znači da jedna riječ može značiti bilo šta. Tako i *tekst* (u kojemu je polisemija riječi još i sužena različitim kontekstima) *mora imati identitet*. Svaki taj identitet je naravno relativan.

Vidjeli smo kako Fish dopušta mogućnost proizvoljnog biranja žanra u okviru kojega ćemo čitati jedan tekst. Mi se ne slažemo s time. Očigledno je da i sam tekst posjeduje izvjesne osobine kojima nam sugerše svoju žanrovsku pripadnost. Npr. ispod samog naslova teksta mogu stajati izvjesne oznake ("poema", "roman", "filozofski traktat" i sl.) koje će nam jasno sugerisati žanrovsku pripadnost tog teksta. Naravno, česti su i tekstovi bez takvih oznaka. Ali mi tim (kao i svim drugim) tekstovima ne pristupamo bez ikakvog znanja o različitim žanro-

## TEORETICA

vima. Neki tekst čiji nam žanr nije poznat *poredimo* sa drugim tekstovima za koje smo sigurni da smo pravilno detektirali njihov žanr, a ovih potonjih tekstova ne može nam nedostajati ukoliko smo govornik nekog jezika. Jedan tekst može se otimati bilo kojem od naših pojmova o žanrovima – dobar književni tekst uvijek to čini, ali nemoguće bi bilo razumjeti ga ukoliko nije *sličan* bar nekima od njih. A kada je sličan, i kada ga razumijemo, onda smo svakako i proširili repertoar žanrova u našoj svijesti. Ovo je, naravno, jedan poprilično upošćen model tog složenog i izrazito dinamičnog procesa oblikovanja vlastitih pojmova o različitim žanrovima i upoznavanja novih, ali važno je istaći da, ako smo govornik nekog jezika, uvijek poznajemo izvjesne žanrove, ali i da sami tekstovi imaju itekakvog utjecaja na mijenjanje, razgranavanje, naših pojmova o žanrovima, ili, kako bi Fish rekao, "interpretativnih strategija". Mi zapravo i nemamo konačne pojmove o žanrovima (kao što to Fish pretpostavlja sa svojom idejom o "interpretativnim zajednicama" koje nisu ni pod kakvim utjecajem samih tekstova) već su oni uvijek nedovršeni, razvijaju se, uvijek su uspostavljeni u jednom neprekidnom dijalektičkom odnosu između naše svijesti i tekstova.

Nije moguće da producent jednog teksta ima *isti* pojam žanra tog teksta kao i njegov recipijent. Tekst producenta nikada nije *identičan* tekstu recipijenta. Ali može biti *sličan*. Nije svejedno ako čitamo *Rat i mir* kao roman, i ako ga pokušamo čitati riječ po riječ pokušavajući odgonetnuti sve moguće asocijacije, baš kao da se radi o lirskoj pjesmi. Nije svejedno ako čitamo *The Waste Land* kao poemu, i ako je čitamo kao da je novinski članak. Stanley Fish se ne bi složio s nama. Ali očevidno je da bi i sam tekst pružao izvjesne otpore: Eliotova poema se *po sebi* razlikuje od jednog novinskog članka. "Interpretativna strategija" nije nešto što pripada samo čitaocu. I pisac je, kao čitalac svojega djela, imao u vidu izvjesnu "interpretativnu strategiju" dok je pisao svoj tekst. Potrebno je poklapanje između strategija koje je na umu imao pisac i onih koje na umu ima čitalac, da bi se, što je više moguće, izbjegli šumovi u estetskoj komunikaciji. Sam tekst (sa svim kontekstima koje može prizvati) itekako može biti indikativan u tom pogledu. Naravno, to poklapanje uvijek je relativno. Ali ni sve interpretacije nisu jednako pogrešne.

### Napomena: Derridini fantomi u decentriranom univerzumu

Lešić daje za pravo Jacquesu Derridi, kako nam se čini, u svemu. "Strukturalistima je izgledalo da su u konceptu 'strukture' našli onu mitsku 'tačku oslonca' s koje se može podići i sama zemaljska kugla, ali su se, u stvari, i sami zapleli u 'mreži tekstualnosti', i sami tek 'konstruirani subjekti'. A onda je došao Jacques Derrida i poveo ih u jedan novi svijet, u svijet 'radikalne neizvjesnosti', u svijet koji je izgubio 'centar', u svijet postmoderne.

U tom post-strukturalističkom *decentriranom univerzumu* mi, po definiciji, ne znamo gdje se tačno nalazimo, jer su svi pojmovi koji su nekad određivali središte našeg svijeta, a samim tim i njegove margine, osporeni kao *prividi logo-centrizma*. Čovjek nije više mjera svih stvari, kako se doskora vjerovalo. *Zapad* nije centar civilizacije, iz kojeg se sve što je drukčije identificira kao Drugo i marginalno. Historija bijele rase nije historija čovječanstva. Naša ideja Dobrog ili Lijepog nije univerzalna ideja Dobrog ili Lijepog. Pojam Vremena nije apsolutan. Bog nije jedan. Itd., itd. A cijela historija filozofije bila je zasnovana na 'metafizici Prisustva', tj. na vjeri u Centar, koji određuje značenja, a sam je van domašaja tumačenja, kao istina Istine, kao *Logos*. Kako je pisao *Derida*, *eidós*, *telos*, *energeia*, *transcendentalnost*, *svijest*, *Bog*, *čovjek* - svi ti fundamentalni pojmovi upućuju na postojanje centara moći koji se, kao strogi jedino i nastaju, ukrštaju se i prepliću značenja. Naš je zadatak, pak, da se oslobodimo autoriteta Centra i da se prepustimo slobodnoj igri značenja. U tom smislu i zadatak je književnog kritičara da u tekstu koji tumači otkrije prisustvo centara moći, da ih dekonstruira i da na taj način oslobodi sputana značenja i omogući njihovu slobodnu igru. Ako imamo hrabrosti za takav poduhvat, mi ćemo ući u jedan novi svijet, u kojem nema pouzdanih činjenica, već je sve samo interpretacija, ne-



ma vlasti centra, već je sve samo slobodna igra, nema apriornih datosti (ni Autor nije obavezujuća 'datost'), već je sve samo Tekst, koji čeka da ga oslobodimo i lišimo autoritarnog prisustva 'transcendentalnih označitelja.' (62 i 63)

Spram strukture – slobodna igra značenja, spram identiteta – *differance*, spram autorske intencije – "uvijek težiti otkrivanju izvjesnih odnosa, kojeg sam autor nije opažao, između onoga što on kontrolira i onoga što ne kontrolira u svojoj upotrebi jezičkih oblika" (Derrida), spram strukturalista – Derrida: "I dok su strukturalisti u tekstu otkrivali paralele, ponavljanja, ravnotežu, simetriju, sve ono što ukazuje na koherenciju i jedinstvo, post-strukturalisti su od početka težili da u tekstu otkriju protivrječnosti, sukobe, praznine, nepovezanosti, aporije, sve ono što otkriva razlomljenost i nejedinstvo." (63) Jer sam "jezik pomoću kojeg saznajemo svijet sasvim je nepouzdan instrument saznanja: jezički znakovi nisu 'pričvršćeni' za pojmove koje označavaju, već slobodno lebde oko njih, zaviseći više jedan od drugoga nego od onoga što označavaju." (63) Sve oko čega se kretala ljudska misao, u dobu postmodernizma, osporeno je kao privid logocentrizma. (77) Više ne smije biti centra, ni periferije: "Svijet se pred nama pojavio u nesagledivoj raznolikosti ljudi, ideja, stvari, pojava, sila, koje sada sve pretendiraju na ravnopravnost, a koje su, sve, na najneobičnije načine međusobno povezane i međusobno zavisne." (77)

### Treća primjedba: Postoji li književnost?

Šta je s književnošću u postmodernom svijetu, "u kojem ništa nije izvjesno"? – U prvom poglavlju ove knjige (*Književnost kao komunikacija*) kaže se: "suvremeno razumijevanje književnosti kao komunikacije posebne vrste." (40) Dakle, književna komunikacija mora se razlikovati od ne-književne komunikacije, mora biti posebna, inače ne možemo govoriti o *književnosti*. Shodno toj pretpostavci Lešić pokušava objasniti na primjeru jedne Ujevićeve pjesme objasniti kakva je ta *razlika, differentia specifica*, osobenost književnosti. Na pitanje zašto je taj Ujevićev tekst književni, Lešić ovako odgovara (podvlačenja su naša):

"Prije svega, očito je da **navedeni iskaz karakterizira ne samo gramatička već i semantička uređenost, koja ga čini cjelovitim, koherentnim i dovršenim, što mu i daje karakter autonomnog i u sebi zatvorenog teksta**. Sa stanovišta gramatičke uređenosti Ujevićeva pjesma sadrži ono izvorno zadovoljstvo jezičkog 'pletanja' koje je sadržano u riječi 'tekst' (lat. 'tkanje', 'pletivo'): rečenice se ulančavaju u niz međusobno isprepletenih segmenata, koji na sintagmatskoj osi teže ponavljanju i simetriji, a na paradigmatškoj osi održavaju antitetičnost dva vida egzistencije (javno istupanje, koje je obilježeno altruizmom, i intima, za koju su rezervisani *bol, tajne suze*, osamljenost). **Iz takve gramatičke uređenosti proizlazi cjelovit i jedinstven smisao teksta, koji se rađa iz tekstualne i stvarne suprotstavljenosti dvije strane iste ličnosti.**" (30 i 31) I dodaje: "Međutim, osim što 'proizvodi značenje', navedena Ujevićeva pjesma i formalno ima karakter 'poruke': ona ne samo da proizvodi jedan smisao već ga i **prenosi od 'producenta' (proizvođača, pjesnika) do 'recipijenta' (primaoca, čitaoca)**. To znači da je ona čin komunikacije, u kojoj proizvedeni smisao ne ostaje u jezičkoj strukturi, već se prenosi u čitaočevu svijest, gdje se izlaže konačnom tumačenju. (Tumačenje je aspekt čitanja, rekli smo.) Ta pjesma je, dakle, okrenuta prema čitaocu i dovršava se u susretu s njim. **Zato se smisao teksta nikad ne može sasvim odvojiti od njegovog tumačenja. (Smisao Shakespeareovog Hamleta, na primjer, neodvojiv je od njegovih interpretacija, ma kako one bile brojne i različite)**. Smisao teksta nam, dakle, nije *dat*, već ga sami otkrivamo tumačenjem. Naravno, taj proces otkrivanja ili 'iščitavanja' smisla teksta uključen je u samo čitanje, pa se može reći da tekst svojom organizacijom navodi čitaoca kako da iščitava njegov smisao. Ali **tim procesom može upravljati i sam čitalac**, i on to najčešće čini u ponovljenom, retroaktivnom čitanju, kad tekstu pristupa s **težnjom da utvrdi ne samo njegov smisao (koji mu je obično tad već poznat) već i autorov specifični put i način postupanja u proizvođenju tog smisla.** (...) Uje-



## TEORETICA

višeć pjesnički iskaz, ma koliko bio jedinstven po smislu i neponovljiv po svojoj gramatičkoj uređenosti, prepoznatljiv je i kao *tekst određene vrste*. To prepoznavanje sastavni je dio njegovog iščitavanja. Čitalac prepoznaje 'ključ' po kojem treba da ga čita. On raspoznaje njegov kod i tumači ga prema tom kodu koji smatra da mu je primjeren. I bez obzira što taj Ujevićev iskaz nije u stihu (a da je u stihu, prepoznavanje bi bilo brže i lakše), mi ga čitamo kao pjesmu, a ne kao privatno ispovjedno pismo, autobiografsko svjedočenje, izvještaj o stanju duše ili filozofsku refleksiju. To znači da tekst u našoj svijesti evocira druge tekstove, čiji je diskurs iste vrste. U našoj svijesti on ulazi u već postojeći sistem tekstova, koji i čine njegov intertekst." (31)

U navedenom odlomku očevidna je jedna nepremostiva protivrječnost u koju se zapliće Lešićeva knjiga. Naime, s jedne strane, ova knjiga tvrdi kako književnost postoji, i to kao komunikacija posebne vrste. Ta posebnost književnih tekstova vidljiva je u samim tim tekstovima: sam tekst sugerira jedan poseban način (kod) na koji ga je potrebno čitati, da bi on ostao književni tekst. Osim na primjeru Ujevićeve pjesme, Lešić to objašnjava i na primjeru teksta *Djevojka brža o konja*: "A izrazita fikcionalnost junakinje koja je uvedena u priču ('nije rođena od oca i majke, nego je načinile vile...') jasno nam stavlja do znanja da je u pitanju priča, a ne historija. Najzad, ona uvodna formula 'Bila nekakva djevojka...' već na početku nam signalizira da će to biti bajkovita priča, u tradiciji naših umotvorina." Itd. itl. S druge pak strane, Lešić pokušava i zadržati mogućnost najrazličitijih interpretacija djela, tj. fishovski pluralizam: smisao teksta jeste njegovo tumačenje, ma kakvo ono bilo; "Smisao Shakespeareovog *Hamleta*, na primjer, neodvojiv je od njegovih interpretacija, ma kako one bile brojne i različite." Te dvije strane Lešićevog pisanja stoje u odnosu očigledne logičke neusaglašenosti. Lešić, dakle, implicitno tvrdi (na istoj stranici!) i da tekst ima strukturu (tek sa strukturom on može imati osobinu literarnosti) i da tekst nema strukturu (jer tek tada je prihvatljiva mogućnost naraznolikijih interpretacija koje bi bile jednako valjane). I to u istom smislu: u kontekstu objašnjenja specifičnosti estetske komunikacije.

Postoje različiti opisi te specifične osobine književnih tekstova spram onih neknjiževnih. Roman Jakobson govori o prevlasti ose kombinacije (sintagmatske ose) nad osom selekcije (paradigmatском osom). (32) Mnogi savremeni teoretičari pak nisu zadovoljni tim rješenjem, misleći da nedovoljno pokriva raznovrsnost oslika po kojima se jedan tekst može legitimirati kao umjetnički, pa su se vratili pojmu literarnosti koji potiče od ruskih formalista. Pod tim pojmom podrazumijeva se niz osobina po kojima se neki tekst prepoznaje kao književni. (33) Dakle, na osnovu izojesnih osobina koje jedan tekst posjeduje prepoznajemo ga kao književni. To znači da on mora biti jednak sebi: nezamislivo je kako bi bez identiteta tekst imao te referentne osobine (ma kakve one bile). U protivnom, po čemu, na osnovu čega bi on bio specifičan, različit od neknjiževnih tekstova? To znači da je nezamislivo govoriti o literarnosti jednog teksta ukoliko ne pretpostavimo da isti taj tekst nije istovjetan samome sebi, tj. ukoliko ne pretpostavimo da stav identiteta važi za taj tekst.

Zašto je onda Lešiću neophodno da se složi sa Fishovom tvrdnjom o mogućnosti najrazličitijih (čak suprotnih, protivrječnih!) interpretacija? Iz jednostavnog razloga: zato što tek fishovski pluralizam (tj. Derridino osporavanje identiteta, univerzalnosti i cjeline) daje legitimitet novim čitanjima koja su prezentirana u nastavku ove knjige. Recimo, da se slaže sa Iserovom (tj. Sartreovom) osnovnom postavkom, a ne sa Fishovom, tj. da tvrdi da tekst ipak implicira svog čitaoca, da ga vodi, da mu tekst sam sugerira modele čitanja, Lešić ne bi mogao opravdati poststrukturalističke modele čitanja fragmenata i modele jednosmjernog čitanja, sa uvijek-već-određenog stanovišta: tj. modele kulturnog materijalizma, novog historizma, postkolonijalne i feminističke kritike.

Sa stanovišta logičkog zahtjeva neprotivrječnosti, nemoguće je istovremeno slagati se sa Fishovim (tj. Derridinim) osporavanjem identiteta i tvrditi kako postoji književnost. Ako je tekst bez strukture, bez identiteta, tj. samo slobodna igra značenja – književnost ne postoji. Ako



književnost ne postoji, ako je neosnovana tvrdnja o njezinoj postojanosti – čemu ova knjiga? Bez identiteta ne može postojati nauka o književnosti. Jednu naučnu disciplinu moguće je uspješno konstituisati samo pod pretpostavkom da su odnosi u strukturi objekta na čije ispitivanje je ta disciplina usmjerena nužni, a ne proizvoljni. Ako osporava stav identiteta – bez kojega je zapravo i nemoguća bilo kakva ozbiljna tvrdnja – zašto i čime bi onda ova knjiga ikome mogla dopustiti da na izvjesne načine čita neke tekstove? Posebice one književne.

Književnost postoji samo dok se izvjesne rečenice čitaju na izvjestan način.

<sup>1</sup> Zdenko Lešić: *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003. Svi ostali navodi bit će preuzeti iz ovoga izdanja, a poslije svakog stajat će i broj odgovarajuće stranice.

<sup>2</sup> Lešić, str. 8.

<sup>3</sup> "Za mnoge kritičare u ovom vijeku, naročito za neke predstavnike angloameričke 'nove kritike', poezija je prije svega 'živa forma emocije', koja svoju emocionalnu sadržinu 'prenosi pravo u srce čitaoca', ne dozvoljavajući da ta emocija pri tome izgubi išta od svoje izvorne snage. Drugim riječima, poezija, i umjetnost uopće, svoj pravi smisao nalazi u *emocionalnom iskustvu* koje čitalac (slušalac, gledalac) doživljava dok prima 'estetsku poruku'. Jasno je, međutim, da je i u takvom tumačenju proces estetske komunikacije opet shvaćen kao jednosmjernan. Čitalac se tu vidi samo kao medij snažnog hipnotičkog dejstva poezije. I ako se od njega očekuje da reaguje, njegova reakcija se i dalje shvata onako kako ju je shvatao još Ksenofon: umjetničko djelo nas opčinjava svojom sugetivnom moći i onda nas vodi putem koji je pred nama otvorila." (16)

<sup>4</sup> "Unutrašnji pristup kakav su te (većina kritičkih škola dvadesetog vijeka – op, H. I.) škole zastupale podrazumijevao je da je književno djelo dovršena i u sebi zatvorena struktura, koja, uvijek na isti način, stoji pred nama kao, uvijek jednaki, hermeneutički izazov. Za kritičara te orijentacije postojao je samo jedan legitimni predmet nauke o književnosti – književno djelo kao *umjetnina*, i samo jedan legitimni metod – *umijeće* njegovog tumačenja. A o čitaocu i čitanju, o životu književnosti među čitaocima, niko od njih nije ni govorio, a kamoli da bi to stavio u središte pažnje."

<sup>5</sup> Fish: *Interpretativne strategije i interpretativne zajednice*, str. 163.

<sup>6</sup> Lešić, str. 42.

<sup>7</sup> Šta je književnost (prev. Frida Filipović), Nolit, Beograd, 1984, str. 40.

<sup>8</sup> Isp. Lešić, str. 169 i 170.

# Haris Imamović: Postoji li književnost? (drugi dio)

(Zdenko Lešić. *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*. Buybook, Sarajevo, 2003.)

## Najnoviji historicizam

Šezdesetih godina prošlog stoljeća u modi je bio strukturalizam. Strukturalizam je uveo neke nove i radikalne ideje: da je sve samo tekst i da je ideja nezavisne jedinice puka iluzija. Svijet je jezički konstruisan, subjekt također. "Mislili smo da vladamo jezikom, a shvatili smo da jezik vlada nama." (62) Ali, s druge strane, strukturalizam je samo nastavio putem ahistorizma koju su njegovale književnokritičke škole od ruskog formalizma, preko nove kritike do fenomenološkog pristupa. On je zapravo predstavljao zenit te ahistorističke tendencije pokušavajući da neovisno o bilo kakvim konkretnim povijesnim situacijama odredi strukturu ljudskog ponašanja. Kada je postao super-teorija koja pretenduje da govori o svemu, strukturalizam zapravo više nije govorio ni o čemu ljudskom.

U takvom kontekstu, kontekstu nezadovoljstva s strukturalističkim apstrakcionizmom, javljaju se nove historicističke tendencije. Ali taj novi historizam, vraća se historiji opskrbljen strukturalističkim i poststrukturalističkim teorijama teksta: u tome i jeste njegova novost. (Louis Montrose: *Poetika i politika kulture*, str. 192) Dakle, ponovo je, na jedan nov način, način različit od rigidnomarksističkog, postavljeno i pitanje društvenog značaja književnog djela.

Šta su načela tog novog metoda: tj. *novog historicizma*? – Nemamo neposrednog pristupa živoj, punoj, autentičnoj prošlosti. Prošlost je tekstualno posredovana. Prošlost je tekst. Tekst je jedino od prošlosti što nam je dostupno. Tekst je uvijek i kulturno i socijalno uvjetovan. Ali osim što je pod utjecajem tih uvjeta, tekst i sam utječe na njihovu izmjenu ili učvršćivanje: svaki tekst (pa i književni) je "mjesto ogorčenih prepirki" ili "prilika za žestoko sukobljavanje ortodoksnih i subverzivnih impulsa". Tekst jeste produkt historije, ali i proizvodi historiju.<sup>1</sup> "Drugim riječima, književna djela su konstitutivni dijelovi historijskih procesa, a ne njihov refleks ili puka slika." (65) Književna umjetnost je neodvojiva od društvenih okolnosti u kojima nastaje: "u recepciji umjetničkih djela prošlosti mi neizbježno registriamo, htjeli mi to ili ne, nagle promjene vrijednosti i interesa koje nastaju u bitkama koje se vode u društvenom i političkom životu." (66)

Novi historicizam, shodno svemu tome, pokušava stvoriti recipročni interes za tekstualnost historije i historičnost tekstova. Kako veli Louis Montrose, jedan od glavnih predstavnika novog historicizma, novi historicizam zamjenjuje dijahronijski tekst jedne autonomne književne historije sinhronijskim tekstom jednog kulturnog sistema.<sup>2</sup> U tom smislu novi historicizam preza i od pridavanja veće važnosti "estetskim" tekstovima: odbio je da vjeruje da je književnost autonomna 'estetska djelatnost' kojoj se može prići specijalističkim metodima 'estetske analize'." (66) Novi historicizam otvara nove mogućnosti pristupa književnom djelu: " 'novi historicisti' slobodno zalaze u 'tuđa' područja, ignorirajući zamišljene granice koje dijele historiju, antropologiju, umjetnost, politiku, ekonomiju. Pridajući istu važnost *svim* sačuvanim tekstovima iz jednog vremena, oni čitaju uporedo, i podjednako pomno, i književne i neknjiževne tekstove." (66) Baš u tom odbijanju davanja prednosti književnim tekstovima, spram onih neknjiževnih, novi historicizam je izrazito nov pristup književnom djelu. Svi tekstovi su važni u spoznaji historije: "i jedne i druge tretiraju na isti način, kao ravnopravne i podjednako relevantne 'tekstualne tragove' koje je ostavila prošlost (podvukao – H. I.) i koji, zajedno, čine onu mrežu tekstualnosti (ili 'kulturu') koju nazivamo 'renesansa', ili 'klasicizam', ili 'romanti-

zam' i sl." (66) "A takvo usmjerenje historičara, po Greenblattovim riječima, podrazumijeva 'povećanu spremnost da se čitaju svi tekstualni tragovi prošlosti **bez one posebne pažnje koja se tradicionalno pridaje književnim tekstovima**' (podvukao H. I.)." (66) "Ako nam je historija dostupna jedino kao narativ komponiran na osnovu tekstualnih tragova prošlosti, onda nam svaki sačuvani zapis iz prošlosti može pomoći da shvatimo kako se pokreće i kako funkcionira taj narativ zvan 'historija'." (67) Dakle, cilj nije shvatiti specifičnosti književnog izražavanja, već putem književnosti (jednako kao i putem najrazličitijih neknjiževnih tekstova) spoznavati povijesne procese i odnose.

Tako novi historičisti umjesto uobičajenog modela formiranja historijskog konteksta dje-la, formiraju ko-tekstove. Postavljaju književne tekstove u odnosu spram njima savremenih pravnih, sudskih, medicinskih izvještaja, brodskih dnevnika, privatnih pisama itd. "Najzad, interes za neknjiževne tekstove javio se kod 'novih historičista' i iz njihove želje da što neposrednije (sic!) iskuse onaj život koji je predstavljen u književnim tekstovima. **U historijskim dokumentima oni nalaze upute za novo čitanje književnih tekstova** (podvukao H. I), ali i podsticaj za uživljavanje u život koji je u njima prikazan." (68) Njihove studije počinju s nekim neknjiževnim tekstom koji govori o događaju. To Stephen Greenblatt, glavni predstavnik novog historičizma, naziva "anegdotama" ili "malim historijama". One najprije iznose jedan 'slučaj iz života' koji evocira prošlost u obliku dramatičnog svjedočenja. "Navedeni historijski dokument ne tretira se kao dokazna građa, već kao neposredno (sic!) životno iskustvo, kao glas iz prošlosti." (68) U jednome (jedinome) lirskom odstupanju unutar svog pleoajea za novu teoriju, Stephen Greenblatt, jedan od klasika pseudoznanstveno stilskisuhoparnog novog historičizma, istaknut će motivaciju vlastitog teoretiziranja: "Počeo sam s čežnjom da razgovaram s mrtvima."<sup>3</sup>

## Prva primjedba: neki su tekstovi jednakiji od drugih?

U izvjesnom smislu, novi historičisti *ipak vjeruju* kako je moguće neposrednije prići prošlosti, pomoću nekih tekstova (koji su bolji, tj. bliži objektu spoznaje od drugih) približiti se stvarnosti. Iako u tu neposrednost novi historičisti (kao i svi poststrukturalisti) ujedno i ne vjeruju: "Usvojivši osnovni stav post-strukturalista da je sve tekst i da nema ničeg izvan njega, 'novi historičisti' vide *historiju* isključivo u njenom tekstualiziranom obliku, kao dugi niz raspoloživih tekstova ('arhivirani kontinuum'). Po njima, **prošlost nije nešto što se može na osnovu povijesne građe rekonstruirati i tako rekonstruirano ponovo doživjeti** (podvukao H. I.)." (69) – Novi historičisti, dakle, načelno ne vjeruju u mogućnost relativno objektivne spoznaje prošlosti, što je tipično poststrukturalistički; ali, praktično, oni i vjeruju u jednu takvu mogućnost. Bar nam to cijelo vrijeme sugerišu.

\*\*\*

Osim tog modela ko-tekstualizacija, koji stoji spram tradicionalne kontekstualizacije, novi historičisti se razlikuju od tradicionalnih modela i kroz specifičan sistem vrijednosti. Tradicionalna kritika govori o uobličanju univerzalnih istina u velikim djelima. Cijeli niz novih intelektualnih pravaca ide protiv tog shvaćanja.<sup>4</sup> Novi historičisti hoće da uspostave dijalog sa prošlošću. Još žele u tom dijalogu "da zauzmu stranu i da tako prošlost učine relevantnom za naše vrijeme." (70) "Ne možemo ih smatrati ljevičarima (u političkom smislu), ali su oni u svom dijalogu s prošlošću uvijek na strani svega onoga što zastupa liberalne ideale individualne slobode, što ide protiv autoriteta vlasti, što predstavlja 'različnost' i 'neuobičajenost' (*difference and deviance*)." (70) Renesansne tekstove oni iščitavaju prepoznajući prisustvo moći Države, Crkve, Kralja, Vladajuće Klase itd. I prepoznaju otpore manjinskih diskursa. Tragove različnosti i neuobičajenosti koje su značile otpor vladajućem diskursu, Vlasti.<sup>5</sup> Država je i u renesansi nastojala da potčini sve ostale diskurse svom, da ukine raznovrsnost "pa se njeni tragovi mogu naći u svim tekstovima iz tog vremena: ne samo u zvaničnim dokumentima već i u privatnim pismima,



## TEORETICA

---

bračnim ugovorima, a naravno i u književnim djelima." (71) Novi historičisti proučavaju djelovanja centara moći na diskurzivnu praksu tog vremena. I mogućnosti otpora dominantnom diskursu. "osvajanje slobodnog izražavanja u jednoj sferi života dovodi u pitanje diskurzivnu praksu koju Država kontrolira." (71) "Odnosi u pojedinim sferama života (u porodici, na primjer, ili među polovima, ili između teatra i njegove publike) mogu se liberalizirati, što onda utiče i na druge sfere života, pa i na politiku. A čim se javlja mogućnost otpora sveobuhvatnoj, panoptičkoj kontroli Države, samim tim se javlja i mogućnost političkih promjena." (71)

Svi ostali historičari žele da shvate jedinstveni stil vremena, a novi historičisti traže "pukotine", otpore, konflikte i nered u renesansnoj kulturi; " 'novi historičizam' pomjera središte pažnje na granična područja: tamo gdje tekst gubi svoj čisto umjetnički identitet, jer ulazi u jedno područje kojim ne vlada ni autoritet pjesničkog genija, ni autoritet pjesme kao umjetnine, ni autoritet pjesničkog jezika, već autoritet Države i dominantne 'diskurzivne prakse' Društva." (72) Na margini teksta novi historičisti vide nered. Procesi koji "odvijaju se pod kontrolom Vlasti, ali u veoma raznovrsnim oblicima, koji često izigravaju tu kontrolu, ostvarujući jednu mjeru slobode, slobodnog mišljenja i slobodnog izražavanja koja dovodi u pitanje apsolutnu moć Vlasti." (72) Louis Montrose kaže kako se različiti modaliteti onoga što se može nazvati poststrukturalističkom historijskom kritikom (uključujući i oblike revizionističkog ili 'post'-marksizma, kao i 'novi historičizam' i 'poetiku kulture') mogu okarakterizirati upravo tim pomjeranjem od Historije ka historijama." (192)

### Druga primjedba: poststrukturalistički strukturalizam

Kako bi se to odstupanje od Historije (univerzalnog koncepta) u ime heterogenosti, protivrječnosti, fragmentacije i različitosti, moglo logički usaglasiti sa idejom novih historičista (tj. Foucaultovom strukturom) da *uvijek postoji* Moć koja *uvijek* potire *uvijek* postojeće marginalne diskurse, to ostaje neriješeno. Jer je to, očevidno, nerješiva protivrječnost novih historičista koji žele biti i strukturalisti i poststrukturalisti, odjednom.

### Treća primjedba: šta je književnost?

Lešić objašnjava: "Kao što svi ti navedeni primjeri pokazuju, u središtu pažnje 'novih historičista' zaista nije ni pretpostavljena autonomija umjetnosti, ni formalni principi umjetničke organizacije, ni pitanja umjetničke vrijednosti." (74) Montrose potvrđuje: "U pomjeranju akcenta s formalne analize jezičkog artefakta na ideološku analizu diskursivne prakse, u odbijanju da poštuje stroge i čvrste granice između 'književnih i drugih tekstova (ponekad uključujući i kritičareve vlastite tekstove) socijalno (!)/političko/historijska orijentacija koja se javlja u književnim studijama sva je prožeta interesom za pisanje, čitanje i predavanja kao oblicima akcije." (Poetika i politika kulture, 198)

Književni tekst, rekli smo, mora biti različit od neknjiževnih tekstova: pravnih, sudskih, medicinskih izvještaja, brodskih dnevnika, privatnih pisama itd. Ukoliko uspostavimo metod kojim ćemo na jednak način (vidi gore) čitati kako književne tekstove tako i neknjiževne tekstove, s jednim ciljem: da bismo prepoznali mehanizme kojima Moć, Vlast, Centar potire manjinske društvene skupine, onda taj metod ne pretpostavlja da književnost postoji (kao komunikacija posebne vrste). Taj metod nije metod čitanja književnosti, već metod čitanja svih mogućih tekstova, tj. metod koji već zna šta će pronaći u tekstu: tj. da Moć potiskuje marginalne diskurse. Taj metod zanimaju samo forme kojim Moć potiskuje marginalne diskurse. Dakle, taj metod bi se morao zvati "historijom mehanizama kojima Vlast potiskuje marginalne diskurse" ili "historijom formi odupiranja marginalnih diskursa raznim centrima moći" ili sl, a nikako još jedno, nikako *novo čitanje književnosti*. – Književnost postoji dok se izvjesne rečenice čitaju na izvjestan način.



S druge pak strane kaže se u ovoj knjizi i nešto drugačiji (tj. protivrječan) sud: "Kao što veza pojmova u tom nazivu sugerira, interesi i analitičke tehnike 'poetike kulture' su u isto vrijeme i historicističke i formalističke; u projektu je implicitno sadržano, mada možda još i ne adekvatno aritkulirano i teorijski obrazloženo uvjerenje da formalni i historijski interesi nisu međusobno suprotstavljeni, već da su neodvojivi jedni od drugih." (189) Novi historicizam u ovome smislu nije nikako nov. Dakle, novi historicisti su spoznali ono što se zna već stotinama godina u različitim tumačenjima književnosti, od Vica do najrazličitijih marksista, Bahtina ili Plehanova, preko Auerbachove filologije itd. Kada novi historicisti kažu da su do sada *forme bile promatrane van socijalnih matrica*, mi znamo da to jednostavno nema veze sa iskustvom. A ako "novi historicisti" žele pokušati da se ozbiljno pozabave odnosom između socijalnog konteksta u kojem se djelo javlja i estetskih formi, onda jednostavno nije moguće da oni u središte svoje pažnje stave ideološke sadržaje, a da formalne principi umjetničke organizacije i pitanja umjetničke vrijednosti potisnu na marginu. Ta vjera novih historicista da će im tumačenje samo fragmenta djela dati vrijedne spoznaje, slična je vjeri čovjeka koji misli da vozi automobil a zapravo ima samo nekakav izgubljeni volan u rukama.

## Nekulturni materijalizam

Kulturni materijalizam je metod poprilično sličan novom historicizmu. Kulturni materijalisti odbacuju "objektivnost" *nove kritike*. Catherine Belsey: "Na ovom mjestu mene prvenstveno zanima način na koji su oni konvencionalno čitani: konvencionalno, pošto je jezik konvencija i pošto su načini pisanja kao i čitanja također konvencije, ali konvencionalno također i zato što nam nove konvencije čitanja stoje na raspolaganju. U tom smislu značenje nije nikad fiksirana suština koja je inherentna tekstu, već ga uvijek konstruira čitalac, pa je zato značenje rezultat 'cirkulacije' između društvene formacije, čitaoca i teksta." (239) Odbacuje se stara aksiomatičnost: "Jer, kad se sve vidi u relacijama i vezama, može li se onda o bilo čemu govoriti u apsolutnim pojmovima. Može li se, recimo, još uopće govoriti o autonomiji poezije, književnosti, umjetnosti? Je li 'pjesnički jezik' još uvijek moguće oštro razlikovati, držati po strani, od drugih vrsta diskursa?" (77) Ideja o autonomiji iščivila je kao iluzija, a jezik umjetnosti se pokazao kao izuzetno ovisan o jezicima politike i moći.<sup>6</sup> Za kulturne materijaliste: "Književnost je polje na kojem se vode prikrivene bitke između dominantnog diskursa Vlasti i subverzivnih težnji marginaliziranih društvenih grupa." (78) To je njihovo gledište.

Tako i kulturni materijalisti stoje u jednom nepremostivom protivrječju. S jedne strane oni (kao i Derrida, kao i Fish) osporavaju objektivna značenja teksta, stav identiteta, poistovjećuju značenja teksta sa interpretacijom<sup>7</sup>, ne pretpostavljaju mogućnost hijerarhije interpretacija, tvrde: "Ne mogu se književnost i umjetnost odvojiti od drugih društvenih aktivnosti, niti se mogu podrediti nekim drugim, sasvim posebnim imanentnim zakonima." (78) itd. itl. A s druge strane, kulturni materijalisti govore "književnost", i pretpostavljaju da ona postoji. Ali vidjeli smo kako je logički nekonzistentno istovremeno biti poststrukturalista i tvrditi kako književnost postoji. Kako bi književnost mogla postojati, ako se pjesnički jezik ne razlikuje (čak oštro) od drugih vrsta diskursa? Kako bi književnost mogla postojati ako su značenja koja ona izaziva jednaka značenjima koja proizvodi novinski članak? Kako bi ona mogla izazivati značenja, ako ne važi stav identiteta? Itd. O tome smo već štošta rekli.

Kulturni materijalisti, shodno tome, ne mogu biti zanimljivi kao nov metod interpretacije književnih djela, jer kulturni materijalizam i nije metod interpretacije književnih djela, već metod koji interpretira sve kulturne fenomene (bez obzira na njihove specifičnosti) polazeći od izvjesnih pretpostavki: o determinizmu subjekta, o jednakopravnosti različitih kulturnih i socijalnih grupa itd. "Njih zato prvenstveno zanima odnos teksta prema takvim suvremenim pojavama kao što su specifični oblici otpora strukturama moći, ili kao što su različite mjere vlasti da drži po kontrolom subverzivne ili disidentske snage, recimo otvoreno izražavanje



## TEORETICA

---

antimonarhističkih i antireligioznih stavova, ili neobuzdanu rasmusnost mada u vrijeme narodnih svetkovina (ono što se po Bahtinu naziva *karnevalskim instinktom*), ili pak javno očitovanje 'seksualnih nastranosti', koje se stalno tretiraju kao opasne i zato strogo kažnjive devijacije i od Prirode i od moralne norme." (81) Kulturni materijalisti su, na primjer, protestirali kada je britanska posjedujuća klasa nastojala preko obrazovnog sistema da "kulturnom kolonizacijom" potčini ljude koji ne pripadaju svijetu bjelačke, muške, kršćanske i građanske kulture".<sup>8</sup> Kulturni materijalisti se zalažu da bilo koja kulturna skupina (a ponajprije se misli na one marginalne: ljude druge rase, klase, seksualne orijentacije itd.) ima neotuđivo pravo da se očituje u formama svoje kulture. Kulturni materijalisti su, dakle, multikulturalisti.

Kulturni materijalizam, dakle, vidi književnost kao mjesto (sat književnosti kao vrijeme) na kojem bi se trebala širiti ideologija multikulturalizma. Kulturni materijalisti žele onemogućiti da Shakespeare bude sredstvo kojim se osiguravaju kulturne privilegije povlašćene klase. Kulturni materijalisti žele napraviti od Shakespearea sredstvo kojim bi marginalne klase onemogućile Vlasti da ih potčini: kojim bi se, recimo, pripadnici homoseksualne populacije, izborili za više slobode u ispoljavanju svoje seksualne orijentacije. Dakle, Shakespeare kao sredstvo ideologije multikulturalizma. Evo kako kulturni materijalisti vide tekst i zadatak kritičara: "oni (tj. književni tekstovi, op. H. I.) su ili 'prisvojeni' od 'dominantnog diskursa' i integrirani u njega; ili su tako interpretirani da se otupi oštrica njihovog eventualnog subverzivnog ili disidentskog govora; ili su im pripisana univerzalna značenja na takav način da oni gube svaku konkretnu referencu na vlastiti povijesni trenutak (!), a s njom i moć djelovanja u njemu. Zbog toga je zadatak kritičara ove škole da dobro poznate tekstove iznova interpretira i oslobodi on njihova značenja koja se ne slažu s 'dominantnim diskursom', ili koja jasno otkrivaju pukotine u njemu." (84) Ako je zadatak kritičara da "oslobodi značenja koja se ne slažu s 'dominantnim diskursom', ili koja jasno otkrivaju pukotine u njemu", i ako je to legitiman pristup književnosti, onda je *Derviš i smrt* isto što i reklama za konjski gel. Oba teksta su recimo dobro poznati, oba ukoliko se gledaju sa izvjesnog stanovišta (stanovišta kulturnog materijalizma) mogu biti čitani kao politički indikativni tekstovi, kao mjesto na kojemu se izvjesna Moć ispoljava i vrši kulturni pritisak na manjinske skupine. Itd. Itd. Dakle, *Derviš i smrt* je isto što i reklama za konjski gel.

"Kao primjer, može se navesti njegova (tj. Alana Sinfielda, op. H. I.) analiza jednog oglasa koji je dala najveća britanska kompanija za trgovinu oružjem (*Royal Ordnance*). U tom oglasu se ta – tada već privatizirana – kompanija hvali kako snabdijeva britansku armiju oružjem još od vremena kad je Shakespeare postavljao svoje komade u *Globu* i kako onda i danas djeluje globalno ('playing the globe'). Osim što je Shakespeareovo ime iskoristila kao garanciju pouzdanosti 'engleske tradicije', ta je kompanija, po Sinfieldu, u svom oglasu 'promovirala sliku jedne Engleske koja je imperijalistička, koja sebe smatra kulturno superiornom nad drugima i koja, eto, već preko 400 godina zastupa iste vrijednosti.' A sve to skupa predstavlja osnovne ideologeme konzervativnih snaga u engleskoj politici i engleskom društvu. Sinfieldova dekonstrukcija tog oglasa rječit je primjer na koji način su kulturni materijalisti angažirani u tumačenju tekstova različitih vrsta i u situiranju tih tekstova u njihov materijalni i historijski kontekst." (85) Kulturni materijalizam ne polazi od pretpostavke da se književni tekst razlikuje od reklamnog oglasa: "Ali dok većina književnih historičara tumače književna djela kao *proizvode historije*, kulturni materijalisti ih vide kao 'funkcionalne komponente socijalnih i političkih formacija', koje zapravo i *proizvode*. Pri tome književna djela, za njih, nemaju prioritet u odnosu na druge vrste tekstova. U stvari, književna djela su samo jedna od mnogih vrsta tekstova koji konstituiraju diskurs vremena i koji su sredstva pomoću kojih sile historije vode svoje bitke." (86)

Kulturni materijalizam je, blago rečeno, najvulgarniji vid *primjene* nekih panpolitičkih teorija i teza multikulturalističke ideologije *na konkretnom* (književnom ili neknjiževnom, svejedno) *tekstu*. Dakle, u pitanju je nekulturan jedan materijalizam. "Međutim, oni to ne čine (– kritiku-





ju ranije tumačenja, op. H. I.) zato da bi ranijim tumačenjima suprotstavili vlastita tumačenja kao jedina ispravna, prirodna i logična, već zato da bi pokazali da su tumačenja uvijek *politička*, tj. da impliciraju političku poziciju tumača (čak ako je on sam i nije svjestan)." (90) Ili: "U stvari tumačenja koja nude kulturni materijalisti drukčija su od tradicionalnih tumačenja ne samo po svojim vrednosnim kriterijima, koji su suprotstavljeni kriterijima i liberalnog humanizma i formalizma, već i po odlučnom zastupanju alternativnih socijalnih i političkih shvatanja, pogotovo kad se radi o pitanjima rase, spola, seksualnosti i klase." (90) Ili: "Opredjeljujući se za alternativno, *političko* čitanje i Shakespearea i suvremene 'upotrebe' Shakespearea, oni su stvorili prostor na kojem se može oglasiti 'disidentski diskurs'. Na taj način oni su se pridružili feminističkoj, postkolonijalnoj i neomarksističkoj kritici suvremene kulture, a posebno onom obliku kritike za koji u našem jeziku još nismo našli ime, a koji se na engleskom naziva *gay/lesbian criticism* ili *queer reading*." (92) Kulturni materijalizam ne kritikuje u ime činjenica, u ime *relativno objektivnog* uvida u stvarnost, u ime relativne adekvatnosti vlastite interpretacije stvarnosti i logičkim zakonima, već isključivo u ime multikulturalističkog morala. Tj. da sve kulturne grupe imaju prava da se očituju u svojim specifičnostima. A zbog čega bi imale? Zbog toga što nijedan sud nije istinit. Ali može li onda relativizam biti obavezujući? Kratil, na primjer, nije htio govoriti jer nije vjerovao u mogućnost dokučenja istinitog. Kulturni materijalizam jeste govorenje ničega u ime nečega što je opravdano ničime. Kulturni materijalizam čita *tako* samo zbog toga što želi dokazati da je i *takvo* čitanje moguće. Ali i oranje njive escajgom je također moguće. Problem nije mogućnost, već adekvatnost.

Kulturni materijalisti vjeruju u mogućnost društvenih promjena.<sup>9</sup> Dakle, kulturni materijalizam je kulturna kritika koja ne tvrdi ništa dok tumači stvarnost, i koja vjeruje da (kulturna kritika) može izazvati društvene promjene. Marx (jedan od teorijskih idola kulturnih materijalista) objašnjavao je kako je to u okvirima građanskog društva smiješna pretpostavka. Kulturni materijalizam je u tom smislu najobičniji kulturni idealizam. Npr, u istoj ovoj knjizi možemo pročitati kako žene nisu dobile politička prava zahvaljujući kulturnoj kritici, već isključivo zbog materijalnih interesa: "Činjenica je, međutim, da položaj žena na Zapadu nisu izmijenile masovne demonstracije sufražetkinja s početka XX stoljeća, ni njihova odlučnost da svoju sudbinu uzmu u svoje ruke. Do radikalnih promjena je došlo na drugi način, i to tokom Prvog svjetskog rata, kad su milioni muškaraca odlazili da ginu po frontovima Europe i kad su žene, ostavši kod kuće, preuzimale ne samo materijalnu brigu za porodicu već i muška radna mjesta u tvornicama i uredima." (111) Tako i kulturni materijalizam nije ozbiljan kada vjeruje da može izazvati ozbiljne društvene promjene.

Zbog čega bi onda neko čitao književna djela metodom kulturnog materijalizma? Profesor Lešić objašnjava kako popularizacija kulturnog materijalizma ne mora nužno značiti negiranje opravdanosti formalističkih studija. Kao što možemo i moramo čitati kulturnomaterijalistički, možemo i moramo čitati i formalistički. "Jer takve studije na očigledan način pokazuje da se u poeziji od vjkada vode i neke druge bitke osim onih o kojima govore kulturni materijalisti, bitke pjesnika s jezikom, ili, ako to neko više voli, bitke riječi s vlastitim značenjima. Naravno, kulturni materijalisti bi se ovdje mogli pobuniti i reći: 'U književnim tekstovima se igraju i neke druge igre osim igri s riječima.' I bili bi u pravu. Ali kako sada stoje stvari, i kako će, vjerovatno, još dugo stajati, moderna tumačenja književnosti će sa raskrsnice postmodernizma ići u različitim pravcima. Pa ako kulturni materijalisti tumače Shakespearea kao politički relevantan kulturni *icon*, nastojeći osloboditi ga od aproprijacije dominantnog diskursa i omogućujući mu da progovori disidentno, kritičari kao Frank Kermode i mnogi drugi i dalje će njegova djela tumačiti kao *čudo jezika*, u kojem i nastaje ono što (ipak samo tradicionalno?) nazivamo Poezija." (95) Ovo je poprilično izvještačena opozicija: za koju bi se moglo reći da je plod naivnog razmišljanja, kada ne bi bila funkcionalna za ovu knjigu kao idejnu strukturu. Formalizam nasuprot političkog čitanja: jedan prost uvid u dijapazon književnokritičkih pristupa, da bi dao jedan privid. S jedne strane kritičari koji govore o kalamburima, s druge pak



## TEORETICA

---

strane, kulturni materijalisti i sl, koji će osloboditi politička i subverzivna značenja: tj. kulturni materijalizam (kao i novi historicizam) je *neophodan*. Protivstavljanje tih dvaju polova, i ukazivanje potrebe i za političkim interpretacijama, je bezrazložno nakon stotina, da ne kažemo, hiljada studija (Adorno, Anders, Auerbach, Bahtin...) u kojima su dokazane ideološke, čak političke, implikacije estetskih formi unutar različitih socijalnih konteksta, studija u kojima se sadržaj i forma tumače shodno dijalektičkom načelu njihove nerazlučivosti.

### Postkolonijalna i feministička kritika na krstu univerzalnog i partikularnog

Postmoderni relativizam osporio je viđenje po kojemu su zapadne vrijednosti normativne za cijeli svijet, štaviše napao je zapadne vrijednosti kao kolonizatorske jer su se nametale kao *univerzalne*, a bile su partikularne (evropske, bjelačke, kršćanske itd.). Taj antikolonijalistički ton izuzetno je snažan u savremenoj teoriji.

Evropljani su u doba kolonizacije, različitim ideološkim mehanizmima, projicirali stereotipne slike o Drugima, nametali vlastiti identitet kao univerzalni.<sup>10</sup> I književnost je odigrala svoju ulogu u tom procesu, a "kritički angažman koji preispituje ulogu književnosti u proizvodnji *drugosti* u kontekstu kolonijalizma danas se obično naziva *postkolonijalnom kritikom*." (99) Među prvima kritički je pisao protiv kolonijalnih ideoloških narativa afrički intelektualac Frantz Fanon. On je odlučno osporio sve takve čvrste, statičke kategorije, kojim se ljudi, društva i rase generalno određuju u manihejskim pojmovima "crnog" i "bijelog". "Tom eurocentričkom konceptu historije Fanon je suprotstavio ideju da afrički narodi treba da se vrata vlastitoj historiji i iz svoje prošlosti konstituiraju svoj nacionalni identitet." (100) Drugi značajan čin Fanona je kritika mehanizama kolonijalne ideologije. A danas je na tim osnovama izgrađena čitava jedna književnokritička škola i jedna književnost – koje se nazivaju postkolonijalnim. Njihov zajednički imenitelj jeste osporavanje univerzalnih identiteta u ime partikularnih. Tako: "temeljni stav postkolonijalne kritike danas jeste osporavanje univerzalizma, koji je bio u osnovi tradicionalne zapadnjačke književne kritike, koja je vjerovala daje tzv. visoka književnost bezvremena i univerzalna, te da se može procjenjivati na osnovu nekih vječnih i univerzalnih književnih kriterija." (101) "A upravo je ta težnja za obnovom zanemarene i zaboravljene povijesti koloniziranih naroda postala – prema tumačenju postkolonijalne kritike – jedno od osnovnih obilježja cijele postkolonijalne književnosti." (100) Dakle, *nasuprot univerzalnih identiteta (koji su zapravo partikularni identiteti podmetnuti kao univerzalni) ističu se partikularni, nacionalni, lokalni*.

Šta to znači u oblasti književne kritike? "Na primjer, romani velikih europskih pisaca općenito se tumače kao platna na koja su projicirani fundamentalni i univerzalni aspekti ljudskog života." (101) "Time su se ignorirale kulturne, socijalne, regionalne i nacionalne razlike, kako u životnom i stvaralačkom iskustvu, tako i u shvatanjima života i stvaranja." (101) Bijela, eurocentrična norma se nametnula kao univerzalnost.<sup>11</sup> "Nasuprot estetskom univerzalizmu, postkolonijalna kritika priznaje, i afirmira, *drugost*, u kojoj vidi nepresušni izvor različitosti, i bogatstva, koje, po tom shvatanju, i jeste u razlikama." (102) Postkolonijalna kritika je "umjesto estetskog univerzalizma u igru uvela kriterije koji su saobrazni specifičnim kulturnim, političkim, ekonomskim i historijskim okolnostima u kojima književnost nastaje." (103) Dakle, *ne postoje univerzalne estetske vrijednosti, već svaka kulturna skupina ima pravo da formira svoju estetiku*.

Šta to znači u oblasti književnosti? Chinua Achebe, na primjer. On je "na osnovama koje je postavio moderni evropski roman (!) uspio stvoriti jednu novu afričku estetiku" (102). "Kad se pojavio njegov prvi roman *Things Fall Apart* ('Stvari se raspadaju', London, 1958.), neki kritičari su se u nedoumici pitali kako to da se on kao pripovjedač identificira s afričkim seljakom umjesto da, kako to nalaže njegovo univerzitetsko obrazovanje i njegov posao na radiju, promiče 'vrijednosti urbanog svijeta', tj. one civilizacije koju su u Afriku donijeli Evropljani. Na te kritičke



opaske Achebe je oštro reagirao u članku 'Kolonijalistička kritika', u kojem je doveo u pitanje svu dijalektiku koja je karakterizirala tadašnji odnos Europe prema Africi, a naročito onu binarnu (uistinu manihejsku) opoziciju, prema kojoj su Afrikanci, slično ženama, u vlasti emocija i čulnosti, dok Europljane, nasuprot tome, karakteriziraju 'muške osobine': logika i razum. U stvarnom životu, isticao je Achebe, Afrikanci su isto toliko višedimenzionalni kao i Europljani: nestalni kao i oni, podvojeni kao i oni, neuhvatljivi kao individualnosti, krhki kao osobe, podjednako razapeti između 'ženskog' principa čulnosti i 'muškog' principa razuma. (podvukao H. I.) (A taj naglasak na udvojenosti identiteta, na hibridnoj prirodi ljudske (sic!) ličnosti, na njejoj nestalnosti – predstavlja posebnu crtu cijele postkolonijalne književnosti).

Podsjećajući na djela kao što su pripovijesti *Srce tame* Conrada i *Mr. Johnson* Carya, u kojim su Afrikanci prikazani kao divljaci koji žive u 'zoni sumraka', između barbarstva i civilizacije, Achebe je upozorio da su godine kolonijalne vladavine toliko ocrnile afričke narode da je njihova historija, onakva kakva je konstruirana u diskursu kolonijalizma, postala 'duga noć divljaštva, iz koje su ih, u Božije ime, izbavili prvi Evropljani'. Zbog toga je i on, kao i Fanon, istakao potrebu da se iznova piše afrička historija i u njoj ponudi nova verzija afričkog identiteta, i to upravo sa stanovišta 'kolonijalnog subjekta', kojem su vraćene njegove ljudske crte. A u tome je, po Achebeu, i glavni zadatak afričkog pisca (podvukao H. I.)." (102)

Još je izraženija nacionalna reakcija na kolonijalizam kod kenijskog romansijera Ngugija wa Thionga. On je odlučio da piše na jeziku svoga plemena, i to u duhu usmenopropovjedačke tradicije, a ne prema modelima evropskih romansijera.<sup>12</sup> "U ogledu 'Jezik afričke književnosti' Ngugi je izričito osporio mogućnost da se na engleskom jeziku do izražaja dovede politička, kulturna i socijalna stvarnost afričkog naroda, pošto između jednog naroda, njegove kulture i njegovog jezika uvijek postoji najneposrednija korelacija." (103) "Ngugijeva oštra kritika jezičke i kulturne hegemonije Zapada u velikoj mjeri je doprinijela da se postkolonijalna književnost Afrike odrekne težnje za kreiranjem 'univerzalnih tekstova', o kojim se može suditi prema kriterijima zapadnjačke estetike (podvukao H. I.)." (103)

## Prva primjedba: Univerzalistički partikularizam

Postoji jedno protivrječeje u tvrdnjama postkolonijalne kritike.

*S jedne strane: tumačenje kolonijalizma.* Ona svoj cilj vidi u razobličenju stereotipnih predodžbi koje je Zapad kulturnom kolonizacijom (tj. kulturnom difamacijom) stvorio o koloniziranim narodima.<sup>13</sup> Pitanje je u ime čega se kritikuju te stereotipne predodžbe koje su promovirali i evropski romani? Vidjeli smo, na primjeru, kod Chinua Achebea kako se to radi u ime stvarnosti: kolonijalni diskurs svodi nepregledne mase najrazličitijih pojedinaca na stereotip jednog Afrikanca kod kojeg prevladavaju "ženske osobine". A u stvarnosti Afrikanci su isto toliko višedimenzionalni kao i Europljani: nestalni kao i oni, podvojeni kao i oni, neuhvatljivi kao individualnosti, krhki kao osobe, podjednako razapeti između 'ženskog' principa čulnosti i 'muškog' principa razuma. Afrikanci, baš kao i Evropljani, jesu ljudi, i njihova priroda je jedino ta da oni nemaju nikakvu čvrsto definisanu prirodu. Tj. elastični su, prilagodljivi na bezbroj različitih načina, i stoga (u psihološkom i egzistencijalnom smislu) postoji bezbroj različitih jedinki. O tome je objašnjavao i najpoznatiji predstavnik postkolonijalne kritike, Edward Said objašnjavajući svoj pojam *orijentalizma*. Orientalizam je ideološki i kulturološki diskurs koji proizvodi stereotipe o Orijentu i te stereotipe prihvata kao činjenice. Njegove konsekvence su sljedeće. Istok se shvata kao nešto homogeno. Pojedinci se gube u anonimnosti mase. "Osjećanja i reakcije pojedinaca su uvijek određene rasnim karakteristikama, jer su oni 'azijati', ili 'crnci', ili 'istočnjaci', a ne individualnim svojstvima, ličnim životnim iskustvom ili specifičnim položajem u životu." (106) Orientalizam je jedan kolonijalistički diskurs, koji individue podvodi pod jedan *idealni*, imaginarni tip, a izvire, kao što je poznato, iz duboko materijalnih interesa. – Negacija kolonijalizma koji nasuprot iskustvu potire razlike između pojedinaca.



## TEORETICA

S druge strane: *poticanje nacionalizma*. Postkolonijalna kritika osporava univerzalizam u oblasti vrijednosti, moralnih i estetskih, i promovira partikularne identitete. U tom smislu i ona je (kao i novi historicizam i kulturni materijalizam) jedan od vidova multikulturalne politike i postmoderne relativističke filozofije. "Kritikujući ograničenja u eurocentričkom viđenju drugih kultura, naročito nesposobnost da se prihvate kulturne razlike, kritičari odbacuju pretenzije Zapada na univerzalizam vlastitog kanona književnosti i ukazuju na njegovu ograničenost." (104) Nezapadne kulture nisu ništa manje vrijedne od zapadne (ili zapadnih) kultura. Shodno čemu imaju i jednaka prava u svome ispoljavanju. Postkolonijalna kritika i književnost, kao svoj zadatak su, kako smo vidjeli, preuzeli promociju i poticanje kulturne različitosti. Vidjeli smo kako su najpoznatiji predstavnici postkolonijalne misli insistirali na tome da afrički narodi moraju odbaciti evropske vrijednosti i vratiti se svojim tradicijama. Insistira se na nacionalnim specifičnostima, u ime kojih se negira bilo kakav univerzalizam u oblasti estetike i morala. Svaka nacija (Srbi ili Mongolci, svedjedno) imaju svoje specifične načina vrednovanja djela. Neki mongolski Matija Bečković je veliki pisac ako Mongolci misle da jeste. Tj. ako njihovim političkim vođama i žrecima on treba kao takav, "velik". Slave se razlike, legitimiraju se partikularizmi. Edhem Mulabdić je (objektivno) jednako vrijedan romansijer kao i Flaubert! Jer *objektivno* ne postoji. Svaka kulturna skupina ima jednaka prava kao i bilo koja druga. Europocentrični model treba osporiti kao hegemonijski. "Tom eurocentričkom konceptu historije Fanon je suprotstavio ideju da afrički narodi treba da se vrate vlastitoj historiji i iz svoje prošlosti konstituiraju svoj nacionalni identitet." (100)

Samo, ta borba protiv poistovjećivanja razlika u ime evropskih univerzalnih vrijednosti, pretvorila se u vlastitu suprotnost: negiranje razlika u ime (sad nacionalnih) univerzalija. Kako piše Said: "U nekadašnjem koloniziranom svijetu ti su 'povratci' proizveli različite oblike religioznog i nacionalističkog fundamentalizma." (254) Sam nacionalizam je jedno idealističko zanemarivanje objektivnih razlika, poistovjećivanje jedinki u ime jednog imaginarnog tipa u kojemu su ocrtane nacionalne moralne i estetske vrijednosti, sam nacionalizam je jedan idealistički uvid u stvarnost koji daje privid jedinstva, homogenosti, a skriva materijalne razlike među ljudima, nejednakost ljudi sa stanovišta društvenih odnosa. U tom smislu (stereotipiziranje, negiranje razlika, davanje privida homogenosti) sam nacionalizam je sličan svojoj (nekadašnjoj) suprotnosti, tj. kolonijalizmu. – Postkolonijalni kritičari opovrgavaju svojim načelima sami sebe. Oni načelno potiču ono što opovrgavaju.

### Druga primjedba: Aporije multikulturalizma: mogu li postojati tolerantni fundamentalisti?

Kulturnim kritičarima koji pripadaju pozicijama postmodernog relativizma ne preostaje nijedno drugo načelo sa stanovišta kojega bi kritizirali, osim načela tolerancije. Lyotard se zalagao za društvo koje je tolerantno, pragmatično, pluralističko, libertersko i anarhističko, koje iznova slavi razlike kloneći se svake monolitnosti. Naracije takvog društva bile bi male, "lokalne", "paralelne", a nikako hijerarhijske. Rorty vidi bolje društvo kao tolerantnije, pluralnije, demokratskije. Za njega je filozofija korisna samo ako nam pomaže da oslobodimo svoju maštu i svoje mišljenje i otvorimo se za jedno pluralističko društvo u kome je moguće voditi mnoštvo različitih razgovora. Filozofija više ne smije biti mjesto sa kojega smijemo presuđivati tvrdnjama koje pripadaju različitim govorima. Postmodernisti, s jedne strane, opravdavaju i potiču postojanje najraznolikijih kulturnih skupina. S druge strane, oni zahtijevaju da svaka od tih skupina bude tolerantna prema drugoj. Naše pitanje glasi: može li jedan takav zahtjev u takvim okolnostima biti ozbiljan?

Razlike koje postoje između različitih kulturnih partikularizama stalno su na granici toga da postanu protivrječja. A protivrječja između tih skupina nužno će proizvesti i konflikt, posebice ukoliko se radi o borbi materijalnih interesa. I u toj situaciji nikakva tolerancija više ne



može pomoći. Mogu li religijski fundamentalisti ili nacionalistički fanatici biti tolerantni? Ako je jedna važna odlika njihovih pogleda na svijet njihova vjera da imaju istinit uvid u stvarnost, i da je grijeh ne boriti se svim sredstvima u ime te njihove istine. Nacionalisti ne mogu očuvati svoje tradicionalne vrijednosti i biti tolerantni prema drugima. S druge strane, kako će tolerancija pomoći onima (najamnim radnicima npr.) nad kojima društvene relacije svakodnevno vrše nasilje? Da li tolerancija i postmoderna legitimacija partijarhalnih kulturnih skupina može išta uraditi za oslobođenje žena od potčinjenosti? Kako feminizam građanskih profesorića pomaže najamnim radnicima da povećaju stepen svoje slobode? Itd. itsl.

Partikularni pristupi nužno ulaze u međusobna protivrječja. To (nesvjesno) dokazuje i Lešićeva knjiga. Naime, Lešić objašnjava kako novi historičisti u svom čitanju *Sna ljetne noći* vide Shakespeareov protest protiv Vlasti. "U svom ogledu Montrose upućuje na ona mjesta u Shakespeareovoj komediji u kojima se Kraljivi oduzima kraljevska moć i dodjeljuje Kralju; Hipolita, amazonska kraljica, na kraju se podčinjava Tezeju i udaje za njega; Titaniju, kraljicu vila, njen muž čarobnjak Oberon kažnjava za njene svađe s njim tako što uz pomoć Puka čini da se ona zaljubi u prvo živo biće koje naiđe – osramoćena ona će mu se pokorno vratiti. U Državi u kojoj jednoj ženi pripada apsolutna moć pjesnik se usuđuje da Kraljicu 'feminizira' i vrati je na mjesto koje joj u patrijarhalnom društvu pripada." (72) Montrose: "Veseo i razigran kraj 'Sna ljetne noći', završno slavljenje romantičnog i generativnog heteroseksualnog sjedinjenja, počiva na uspjehu onog procesa kojim je ženska gordost i snaga, manifestirana mizantropski raspoloženim ratnicama, posesivnim majkama, neposlušnim ženama i svojeglavim kćerkama, dovedena pod kontrolu muževa i gospodara." (72-3) S jedne strane, novi historičisti, kao i uvijek, podržavaju političku diverziju: "Shakespeareova komedija, zaključuje Montrose, "simbolički neutralizira kraljevsku moć kojoj prividno odaje počast." (73) S druge strane ta Shakespeareova drama je, istovremeno, i diskurs Moći: predstavlja patrijarhalnu ideologiju sa njezinim zahtjevima, te bi za feministkinje ova drama bila vrijednosno problematična.

Multikulturalizam sa svojom tolerancijom je jedno neozbiljno *rješenje*. S druge strane, u svijetu u kojemu ne možemo racionalno zasnovati jedan univerzalni moral, u svijetu koji je jedno nerazmrisvo klupko protivrječnosti, može li postojati nešto efektivnije od multikulturalizma i njegove neefikasne tolerancije? Ili politika identiteta koje po sebi previđaju potlačenost svih onih koji ne ulaze u djelokrug njihovog partikularnog razmatranja? *Politika identiteta i tolerancija boreći se protiv nasilja i neslobode uvijek i opravdavaju neslobodu i nasilje*.

### Treća primjedba: paraestetska čitanja

I postkolonijalna kritika, baš kao i novih historičizam i kulturni materijalizam (i feministička kritika, kao što ćemo vidjeti), su paraestetski pristupi književnim tekstovima. To znači da oni ne razlikuju književne od neknjiževnih tekstova: dakle, oni ne mogu biti jednako opravdani i valjani kao i oni pristupi koji pretpostavljaju specifičnost književnih djela. To je sa stanovišta postojanja same književnosti. Bez paraestetskih pristupa književnosti bi i dalje postojala, bez "estetskih" to bi bilo nemoguće.

I paraestetski pristupi mogu biti valjaniji sa nekih drugi (kulturološko-političkih) stanovišta. Pogledajmo na primjer šta je Edward Said uočio čitajući roman *Mansfield Park* autorice Jane Austen. "Naime, u tom romanu o zbivanjima na jednom plemićkom imanju u Engleskoj spisateljica usput napominje da je glavni junak Sir Thomas Bertram u stanju da izdržava svoj posjed zahvaljujući imanju koje ima na Karibima. A Said uočava izvjesnu ironiju koja se krije u toj činjenici da je jedno veliko imanje u Engleskoj, koje, prema spisateljici, predstavlja ideal reda i civilizacije, održavano novcem zaradenim na drugom kraju svijeta, na plantažama šećera, koje obrađuju crni robovi. Na osnovu toga Said uspostavlja novu 'moralnu geografiju' romana, postavljajući Jane Austen na početak one linije u engleskoj književnosti koja vodi do Conrada i Kiplinga, u čijim djelima se otvoreno uspostavlja kolonijalna perspektiva." (107)



## TEORETICA

---

Zanimljivo kulturološko čitanje. Kritika jednog vidokruga koji je (nesvjesno) zanemario neke važne životne činjenice. Kao što su činili marksisti s Proustom. To je bilo opravdano i korisno, ali je bilo sasvim pogrešno, kada se smatralo da je to jednako legitiman pristup Proustovom djelu, kao i onaj koji je posmatrao njegov roman sa stanovišta koja je sam taj roman sugerisao.<sup>14</sup> Paraestetsko čitanje, jer je i u jednom novinskom članku iz godine te i te, mogao neko pisati da je g. Taj-i-taj cijenjen i ugledan, da ima veliko bogatstvo u Engelskoj i da se izdržava se od plantaža na Karibima: što je zločinački. Ili da je akcionar neke banke: što je zločinački. Itsl. Taj metod čitanja bio bi, dakle, primjenjiv podjednako i na književnost i na neknjiževnost. Potreban, u smislu etičke inspekcije. Ali, paraestetski: tekst ne djeluje na nas (svojim idejama), već mi provjeravamo da li se tekst slaže sa našim idejama.

\*\*\*

Feministički pristup književnosti je sličan onome postkolonijalnom. – Prema enciklopediji Britannica: "feminizam je društveni pokret koji za žene traži jednaka prava i isti status kakav imaju i muškarci, kao i slobodu da same odlučuju o svojoj karijeri i o uređenju svog života." (110) Izvorni feminizam je proistekao iz zahtjeva za jednakosti žena sa muškarcima u oblasti prava. – Osim te materijalne potčinjenosti, feministkinje su isticale i kulturno nasilje nad ženama. Pojam žene propisivala je jedna muška kultura. Žena je Drugo. U tom proizvođenju stereotipa o Ženi, književnost je igrala veliku ulogu. Književnost je, prema nekim feministkinjama, bila ideološko sredstvo patrijarhata.

U tom smislu formirao se onaj osnovni pravac feminističke kritike kulture i književnosti: tokom sedamdesetih godina feministička književna kritika je pristupila sistematskom otkrivanju i razobličavanju ideoloških mehanizama kojim je književnost podržavala patrijarhalnu svijest." (120) Oporvrgnuta je slika o ženi koju su proizvodili patrocetrični autori, kao slika neprimjerena iskustvu. Ta slika žene koju izgrađuje patrijarhalni idealizam je i danas centralni predmet feminističke kritike. Ovako postulirana feministička kritika jeste "paraestetski" pristup književnom tekstu koji po sebi ne pretpostavlja postojanje književnosti (vidi gore).

U francuskom feminizmu, stvorena je i jedna drugačije orijentacija feminističke kritike. Umjesto zahtjeva za jednakošću u prvi plan je istaknuta činjenica različitosti žena. Cilj nije više "razotkrivanje ideologije patrijarhata (ili 'muškog šovinizma'), već prepoznavanje *ženskosti* u onome što žene rade, a naročito u onome što i kako pišu." (120) Glavni predmet te druge linije feminističke kritike (tzv. "ginokritike") jeste ženska književnost. Kako piše Elaine Showalter: "Predmeti tog izučavanja su historija, stilovi, teme, žanrovi i strukture književnosti koju su pisale i pišu žene: psihodinamika ženske kreativnosti; putanja individualnog ili kolektivnog ženskog književnog stvaranja; razvoj i zakonitost ženske književne tradicije." (293) I dalje: "To više nije ideološka dilema oko izmiravanja revizionističkog pluralizma, već suštinsko pitanje *različitosti*. Kako možemo konstituirati žene kao posebnu književnu grupu? U čemu je *različitost* ženskog pisanja?" (293) Dakle, osim razobličenja patrijarhalnog pojma Žene, feministička kritika ima za predmet i proučiti žensko iskustvo. Ispitati književnost Žene. Jasno je ko je za feministkinje patrijarhalna Žena, ali ko je ta feministička Žena? Tu feministkinje nisu načisto sa sobom.

Feministkinje (susljedno postmoderno filozofiji) protivstavile su se pojmovima modernog humanizma, pa, između ostalog, i pojmu Čovjeka. Jer šta je taj Čovjek? To je muškarac, bijelac, Evropljanin, razumnik, ratnik itd. Dakle, taj pojam je prokazan kao proturanje partikularnog pod univerzalno, pojam koji se zatim koristio kao ideološko sredstvo, sredstvo potčinjavanja. Ali ako je, kao što vidimo, nemoguće da pojam Čovjek obuhvati tako raznolike individue i njihove uvjete postojanja, psihologije, vrijednosti, tijela itd, kako je onda moguć pojam Žene? Ne bi li onda i taj pojam bio primoran da partikularno podmetne kao univerzalno? "Kulturna teorija priznaje da postoje značajne razlike među spisateljicama: klasa, rasa, nacionalnost i historija su književne determinante isto toliko značajne koliko i spol. **Pored svega toga** (podvu-



kao H. I.), ženska kultura formira jedno kolektivno iskustvo unutar kulturne cjeline, iskustvo koje povezuje spisateljice jednu s drugom kroz vrijeme i prostor." (304) Pored svih razlika ipak postoji Žena.

Elaine Sowler piše sljedeće: "Margaret Anne Doody, na primjer, sugerira da 'period između Richardsonove smrti i pojave romana Scotta i Austenove, koji se smatrao ka mrtav period i praznina', u stvari predstavlja period u kojem su spisateljice na kraju XVIII st. razvijale 'paradigmom ženske pripovjedne književnosti XIX. st. – nešto što je gotovo identično s paradigmatom samog romana XIX st.' Došlo je do rehabilitacije ženskog 'gotskog romana', mutacije jednog popularnog žanra koji se nekad smatrao marginalnim, a sad se vidi kao dio velike tradicije romana. U američkoj književnosti pionirska djela Ann Douglas, Nine Baym i Jane Tomkins, između ostalih, dala su nam nov pogled na moć ženske pripovjedne književnosti, koja je feminizirala američku kulturu XIX. st." (309) A zatim objašnjava kako je roman "građanska forma".<sup>15</sup> Ostaje pitanje: kako je moguće da Jane Austen, kao engleska građanska autorica, u okvirima građanske forme, izrazi žensko iskustvo, dakle, ono iskustvo koje bi jednako važilo i za nepismenu radnicu na plantažama koje posjeduje junak iz romana Mansfield Park? Šta znači žensko iskustvo ako je Jane Austen imala toliko dokolice da napiše nekoliko romana, a s druge strane najamne radnice nisu imale toliku količinu slobode? Da, reći će nam, ali postoje izvjesne sličnosti između Austenove i najamne radnice s Kariba, i taj pojam Žene je duboko relativan pojam. Naravno da postoje, i naravno da jeste relativan, ali s kojim pravom onda osporava pojam Čovjeka? Jer postoje izvjesne sličnosti između svih ljudi (između žena i muškaraca, također) na svijetu, i pojam Čovjeka je naravno relativan, kao i svaki drugi pojam. Nikad nisu isti, ali ljudi jesu slični po različitim stanovištima. Jedna Afrikanka će moći naći i nešto od sebe u romanima Dostojevskog, baš kao što su kubisti našli nešto od sebe u crnačkoj plastici. – Naći specifičnosti ženskog u odnosu na muško znači poturiti partikularnog (anglo-američkog, građanskog, Jane Austen, Charlotte Bronte itsl.) kao univerzalnog. *Ginokritika, dakle, za osnovu uzima ono što osporava.*

S jedne strane u ovoj knjizi ćemo naći iz nekoliko perspektiva govor o *specifično ženskom*. Kaže se da je Helene Cixous, najkarakterističnija predstavnicica ženskog pisanja. Osobine tog njenog pisanja su sljedeće: " 'gusta mreža slika i ideja koja odbija da bude svedena na jasan teorijski program', kako je njen poetski, metaforički, aluzivni stil, pun kovanica i igri riječima, opisala jedna od njenih američkih sljedbenica." (130) Ostaje samo pitanje: po čemu se ovakvo "žensko pismo" Helene Cixous razlikuje od većeg dijela evropske moderne lirike?

Jasno je da *mora* postojati univerzalno "žensko iskustvo", inače bi ginokritika ostala bez predmeta. Međutim, nije posve jasno zašto je Lešić prenio neke nepobitne dokaze protiv te pretpostavke ginokritike. Npr. pogledajmo tvrdnju Nine Baym: "Sve žene nisu iste! (Čak ni sve feministkinje nisu iste!). Sad na površinu izbija jedna *differance* koja je dublja od razlike između muškarca i žene: razlika između žene i žene!", upozorila je 1984. Nina Baym" (349) Dakle, Nina Baym je već 1984. upozorila da ne postoji predmet ginokritike, i autor ove knjige to zna, ali i *pored svega* ova knjiga nam nudi ginokritiku kao jedan sasvim legitiman pristup književnom djelu. Legitimniji od npr. "nove kritike" difamirane kao evropocentrične i patrocetrične ideologije. Osim Nine Baym naveden je i stav Julije Kristeve: "Mislim da prividna koherentnost koja se pripisuje pojmu 'žena' u suvremenoj ideologiji u suštini izaziva negativan efekt brisanja razlika između različitih funkcija i struktura koje djeluju iza te riječi. Uistinu, možda je došlo vrijeme da se naglasi raznovrsnost ženskih ekspresija i preokupacija." (135) Dakle, Žena ne postoji, ali ginokritika mora postojati.

Savremeni feminizam je zapravo došao do zaključka da je predmet ginokritike neosnovan. Postalo je jasno da sve žene nisu iste! Kako mnoge nisu ni slične, po nekim važnim egzistencijalnim oznakama. Kako su iskustva različitih žena toliko različita da često te razlike postaju protivrječnosti. Tako se na kraju ove knjige govori o teoretičarki i kritičarki kulture Gloriji Anzaldua, koja dolazi iz tzv. Chicano sredino, tj. radi se o Meksikancima u Americi koji nisu

## TEORETICA

---

ni Meksikanci ni Amerikanci. Ona je godinama radila na njivi kao najamni radnik sa svojom porodicom. Ko je Gloria Anzaluda? "Na pitanje 'Šta sam ja?' odgovorila je: 'Lezbijka feminist iz Trećeg svijeta s naklonošću prema socijalističkoj revoluciji i mistici. Oni bi (!) me isjeckali u sitne fragmente i na svaki naljepili po jednu etiketu! S takvim ličnim iskustvom Gloria Anzaldua je zaista bila u prilici da zaključi kako je sam koncept jedinstvenog i ujedinjenog ženskog identiteta pusta iluzija. A to je iskustvo koje s njom dijele mnoge druge današnje feministkinje i koje je uistinu postalo krupno teorijsko iskušenje suvremenog feminizma." (138) Dakle, postoji bezbroj razlika među ženama. I bezbroj nijansi svake od tih razlika. Svesti na isto, na Ženu, Gloriju Anzalduu, Hatšepsut, Jane Austen, Margaret Thatcher i Marylin Monroe znači ne uvažavati ključne razlike. Feministička teorija koja je postala svjesna ove raznolikosti među ženama postala je *contradictio in adjecto*. Zapravo, teorija koja se želi baviti razlikama, partikularistička teorija (dakle poststrukturalizam) jeste *contradictio in adjecto*.

Lešić će na kraju svog teksta sugerisati da je feministička kritika proistekla iz feminističke teorije, i da je, pored svega, legitiman i važan pristup književnim tekstovima: "Zaključujući ovaj nacrt za povijest feminističke književne teorije i kritike, ostajem uvjeren da se možemo složiti sa Eagletonovim zaključkom, datim u završnoj riječi drugog izdanja njegove *Teorije književnosti: Bez obzira na sve, feministička kritika se u posljednjoj deceniji konstituirala kao možda najpopularniji od svih novih pristupa književnosti; izvlačeći iskustva iz teorija ranijih vremena, ona je revidirala ukupan kanon književnosti i probila njegove restriktivne granice.*" (138)

Sasvim je svedjedno što feminizam osporava svoje postojanje sopstvenim načelima. Jer mi živimo u decentriranom univerzumu.

---

<sup>1</sup> Zdenko Lešić: Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka, str. 65

<sup>2</sup> Isp. str. 189

<sup>3</sup> Ibid, str. 172

<sup>4</sup> Ibid, isp. str. 196

<sup>5</sup> Ibid, str. 70

<sup>6</sup> Ibid, str. 77

<sup>7</sup> Belsey: "Važno je, međutim, istaći da ovaj proces nije neizbježan, tj. da tekstovi ne određuju sudbinski način na koji se moraju čitati." (239)

<sup>8</sup> Ibid, str. 80

<sup>9</sup> Ibid, str. 214

<sup>10</sup> Ibid, str. 99

<sup>11</sup> Ibid, str. 102

<sup>12</sup> Ibid, str. 103

<sup>13</sup> Ibid, str. 104

<sup>14</sup> Isp. o tome u knjizi Marka Ristića: Istorija i poezija, Beograd, 1962.

<sup>15</sup> Ibid, str. 312



## Milica Ćuković: Književna nauka i iskušenje subjektivnosti

(Mladen Šukalo. *Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)*. Glas, Banja Luka, 1990.)

Knjiga „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“ Mladena Šukala<sup>1</sup> sastoji se iz osam eseja. Rubni, odnosno, okvirni tekstovi knjige o uokviravanju, tri su ogleđa: „Ogledalni fragmenti“, „Funkcije ogledala“ i „Ogledalo kao model?“ Pomenuta tri eseja (prva dva i poslednji) predstavljaju svojevrsnu improvizaciju književnoteorijskog promatranja metafora okvira i ogledala, modusa njihovog pojavljivanja u književnoumetničkim delima, kao i njihovih funkcija. Nasuprot ovom okviru (koji ću kasnije detaljno razmotriti), uokvireni segment Šukalove knjige čini pet eseja, koji, za razliku od književnoteorijskog diskursa okvira knjige, predstavljaju vid analitičkog promišljanja odabrane literarne problematike. Prvi od pet uokvirenih eseja posvećen je iščitavanju Dantea i Borhesa. Najobimniji i neopravdano najrazuđeniji svakako je drugi uokvireni esej, u kojem Šukalo analizira Servantesov roman „Don Kihot“. Relativno uspelim i funkcionalnim ukazuje se treći uokvireni esej, posvećen jednom od najčuvenijih dramskih tekstova – Šekspirovom „Hamletu“. Interpretacijom Hofmanovih i Poovih pripovedaka Šukalo će se pozabaviti u četvrtom uokvirenom eseju, indikativnog naslova „Magijsko posredovanje slikom“. Svojevrsni klimaks ovaj provizorni analitički diskurs dostiže u poslednjem (petom) uokvirenom eseju, posvećenom Borhesu. Pomenuti klimaks ne odnosi se na stilsko-izražajnu vrednost ili problemsku relevantnost, koja bi vrhunila u ogledu „Metafore i oksimoroni teksta“, već pre na poetičko ishodište i središte lajtmotivske strukture prethodnih eseja, o čemu će još biti reči.

Osnovno obeležje tematsko-motivski i jezičko-stilski razuđenih tekstova Šukalove knjige sastoji se u žanrovskoj specifičnosti, tačnije, u izboru eseja kao stilsko-izražajnog modela i diskurzivnog obrasca.

Jedna napomena, u ovom kontekstu, ukazuje se izrazito relevantnom. Kako ću se kasnije baviti analizom stilskih obeležja i estetskih vrednosti Šukalovih eseja, na ovom mestu, bitno je uvesti nekoliko informacija u interpretativni obzor potencijalnih čitalaca knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“. Nezaobilazna informacija bio bi i podatak da je jedan od recenzenata ove knjige Mladena Šukala upravo značajni književni kritičar i izvrsni esejist – Jovica Aćin<sup>2</sup>. Zbog čega je ovaj podatak neizbežno istaći? Odnos Mladena Šukala prema esejima Jovice Aćina jedan je od ogledalnih aspekata knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“. Velika sličnost u tematsko-motivskoj ravni Šukalovih i Aćinovih eseja potpuno je evidentna, stoga je i Šukalo osetio potrebu da u „naknadnoj napomeni“, kao svojevrsnom odražavajućem epilogu, istakne značaj i „...posebnu ulogu (koju) imaju knjige i tekstovi Jovice Aćina.“ (239) Ezejistička misao Jovice Aćina, kao okvir / ogledalo Šukalovih eseja, može se detektovati na ravni tematike, dok je aćinovska ozbiljna književnoteorijska (raz)gradnja proučavane predmetnosti kod Šukala izostala, ili je, pak, dobila karikaturni odraz. Za nastanak knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“ neosporno značajnim ukazuje se „Izazov hermeneutike“ Jovice Aćina, takođe knjiga eseja. Za razliku od Aćinovih eseja iz „Izazova hermeneutike“ koji predstavljaju ozbiljno i odgovorno, stilski doručeno, izuzetno zanimljivo promišljanje dekonstruktivističke i hermeneutičke problematike, Šukalove eseje iz „Okvira i ogledala“ odlikuje književnoteorijska raznotonost, heterogen pojmovni aparat i metodološka neujednačenost. Deridijanski diskurs u Šukalove eseje prodire posredno, preko eseja Jovice Aćina. Dakle, paleti figura posrednika, koju Šukalo uspostavlja u ovoj knjizi, valjalo bi dodati i Jovicu Aćina.



## TEORETICA

Nimalo neobičan nije ni Šukalov otklon od neposrednog uticaja aćinovske esejističke misli „Svo vreme sam morao bježati od kopiranja iako je sve vuklo ka tome...“ (239) Ovaj priklon – otklon od Jovice Aćina, svojom ambivalentnošću privlačno – odbojnoj, blisko – dalekog, svog – tuđeg, neminovno upućuje na „zbirno jastvo“ retoričkog registra Šukalovih eseja, na izostanak usredištenja i formalno-stilske jednoobraznosti. Deridijanski koncept igre i poimanje središta, gadamerovska „pustolovina čitanja“, hajdegerovsko promatranje pevanja i mišljenja, kao i poststrukturalističko-psihoanalitičko, Epštejnu nalik, (de)kodiranje „filozofije tela“, kao tematske okosnice Aćinove knjige „Izazov hermeneutike“, svoj bleđi odraz naći će u Šukalovim esejističkim (p)okušajima u knjizi „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“. Ludički aspekt umetnosti, „jezik igre i igra jezika“, kako je Aćin naziva, predmet je razmatranja Šukalovog eseja „Igra ispisana ogledalom“, čime se ovaj treći uokvireni esej, posvećen „Hamletu“, približava uvodnom ogledu Aćinove knjige „Izazov hermeneutike“. Mapiranje i obeležavanje erogenih zona tela-teksta, inspirisano Frojdom, Lakanom, Delezom i Gatarijem, Ničeom i Fukoom, kao obeležje finalnog ogleda Aćinove knjige „Izazov hermeneutike“, svoj odraz-parnjak dobija u trima okvirnim esejima Šukalove knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“, koji se mogu označiti retoričkim sonnambulizmom i odrazom bašlarovskog stila iz knjige „Voda i snovi“. Na ovaj način, Šukalovi eseji postaju „...svojevrsna pokretna granica, prirubnica, iskustvo obrisa...“<sup>3</sup>, odnosno, „...poligrafijsko iskustvo...“<sup>4</sup> zbirnog jastva odražene / preobražene esejističke skupine. Indikativna je i činjenica da je Eugen Fink bitan deo aluzivnog spektra kako Aćinovih, tako i Šukalovih eseja, čime se izbor po srodnosti još više ulančava. Dok bi Aćinovi eseji iz knjige „Izazov hermeneutike“ mogli biti protumačeni kao kvalitetna, pretežno dekonstrukcijom inspirisana, „predavanja o čitanju“, dotle bi Šukalovi eseji u knjizi „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“ bili spoj semiotičkog (Lotman, Uspenski) i posredovanog (preko ogleda Jovice Aćina) dekonstruktivističkog zasnivanja provizorne poetike prostora (teksta i konteksta) i teorije recepcije (gde se insistira na posredničkoj ulozi čitaoca, koja nastaje inverzijama, udvajanjem i izmenama subjektivnog i objektivnog, zbiljskog i fantazijskog).

Uticaj Jovice Aćina na Mladena Šukala potvrđen je kako samim esejima tako i autorovim eksplicitnim autopoeitičkim izjavama. Nasuprot ovom evidentnom odražavajućem segmentu Šukalovih eseja, trebalo bi ukazati na prikriveni, ali neosporno prisutni uticaj još jednog esejiste, čije je delo moglo biti podsticaj za nastanak naslovne sintagme knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“, kao i za izbor uzor – dela, koja će postati predmeti analize. U pitanju je Branimir Donat<sup>5</sup>, čija je knjiga eseja „Fantastične figure“ nesumnjivo jedan od okvira nastanka Šukalove knjige. Izbor Borhesa, Edgara Alana Poa, razmatranje ahasferstva, dvojništva i metamorfoza, ali posebno eseji „Četiri stavka o labirintu“, „Obratna perspektiva“ i „Fantastično graditeljstvo ili statika sna“ Donatovu knjigu približavaju Šukalovim esejima. Zanimljivo je primetiti da iako se ovi autori u svojim esejima bave problematikom lavirinta, obojica dosledno ignorišu lucidna zapažanja, koja je ponudio Umberto Eko. Prilikom razmatranja tipova lavirintske strukture koja se javlja u umetničkim delima, Donat se opredeljuje za analizu lavirinta Leonarda da Vinčija, Džojisa, Borhesa i Kafke, dok Šukalo, iako navodi citate iz različitih književnoteorijskih studija Umberta Eka, prilikom analize Borhesovog lavirinta, ne služi se navodima iz Ekovih tekstova. Nakon što je ukazao na manirističku prirodu Borhesovog stvaralaštva, Šukalo metaforom lavirinta označava sam tekst književnog dela: „Tekst se zbog svoje bezgraničnosti iskazuje kao lavirint: nerijetko u njemu (i tekstu i lavirintu) Borhes se služi krugom kao strukturom pa poistovjećuje kraj s početkom.“ (209) Poistovećenje teksta književnog dela i lavirinta mogućnost je tumačenja na koju upućuje i Branimir Donat: „Slika, odnosno simbol labirinta nadaje se manirističkoj, odnosno konceptualističkoj književnosti kao figura magičnog sofizma, tamo, više nego drugdje, labirint se javlja u isti mah i kao topos prostora i vremena, ali i kao topos teksta.“<sup>6</sup> Sličnosti u izboru tematike, kao i razmatranjima metafora i toposa književnih dela, prisutne su (i neopravdano zanemarene) u esejima Branimira Donata i Mladena Šukala. Takođe, valja napomenuti kako će se u mnogim tekstovima i



knjigama Jovica Aćin baviti „fantastičnim figurama“ (ovde je značajno izdvojiti figuru lavirinta iz „Vražje mašte“), ali kako su ova Aćinova dela objavljena nakon Šukalove knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“, neću ih uzeti u razmatranje.

Interesantno bi bilo dovesti u vezu tematizaciju melanholije i ogledala kod Mladena Šukala u razmatranoj knjizi i Žana Starobinskog u knjizi „Melanholija u ogledalu: tri čitanja Bodlera“. U ovom slučaju, mogla bi se postaviti teza o „anticipiranom plagijatu“, ali takav zaključak ne bi bio sasvim precizan, s obzirom na to da bi tekst Starobinskog imao ulogu „glavnog teksta“, dok bi eseji Mladena Šukala svakako figurirali kao „tekstovi drugog reda“ (u onom smislu koji ovim pojmovima pridaje Pjer Bajar).<sup>7</sup>

Nakon napomena o ogledalnoj prirodi eseja Jovice Aćina, Branimira Donata i Mladena Šukala, potrebno je razmotriti stilske odlike i način ustrojstva samih Šukalovih eseja. Dve glavne stilske karakteristike Šukalovih eseja bile bi:

- Izrazita subjektivnost i
- Logičko – metodološke nedoslednosti.

## Iskušanje subjektivnosti

Esej, za razliku od strože forme naučnog rada, odlikuje veći stepen digresivnosti, aluzivnosti, fragmentarnosti i slobodnije asocijativnosti. Izostanak propisanog i obavezujućeg obrasca, odnosno, modela „kako treba“ (komponovati rad, raspoređivati građu, navoditi literaturu), formu eseja čini manje hermetičnom. Esej, kao vid „otvorenog dela“, podložniji je stilskom manirizmu i gomilanju izražajnih sredstava, isključivo u cilju postizanja snažnog efekta, čime se uloga i značaj čitaoca nesumnjivo uvećavaju, dok, s druge strane, oslikavanje ličnosti (karakterera i interesovanja, celine psiho-emocionalnog sklopa bića) samog esejiste u tekstu koji ispisuje, ne bi trebalo smatrati stilskom manjkavošću, već upravo željenim ciljem, čime evidentnim postaje ogledalni reciprocitet između eseja i njegovog tvorca. Kako ističe Teodor Adorno: „Naučnik teži da postane usko stručan, dok esejista mora u skladu sa svojom prirodom da se trudi da ne napusti u potpunosti status laika.“<sup>8</sup> Kako je jezik eseja impresionistički i blizak pesničkom diskursu<sup>9</sup>, a esejist laik po (po)zvanju, subjektivnost nije nužno drastično ogrešenje o poetička načela, ali ne može biti ni noseća odlika teksta, s obzirom na to da „...poezija eseja je poezija intelekta.“<sup>10</sup> Takozvana „poezija intelekta“ podrazumevala bi upliv elemenata racionalističkog i objektivističkog diskursa, želju za spoznajom, jasnošću i preciznošću. Ovaj potencijalni objektivistički diskurs podriven je Šukalovom subjektivnošću. Subjektivnost, kao strategija samoispisivanja, poetički je lajtmotiv Šukalovih knjiga. Indikativan je, u tom kontekstu, podnaslov „Pristup, subjektivni, čitanju stranosti“ u Šukalovoj knjizi „Odmrzavanje jezika: poetika stranosti u djelu Miodraga Bulatovića“. Subjektivnost, kao izraz žanrovske samosvesti, odlika je svih Šukalovih eseja u knjizi „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“. Tumačeći Šukalovu knjigu „Odmrzavanje jezika: poetika stranosti u djelu Miodraga Bulatovića“, Vladimir Gvozden određuje prirodu šukalovske subjektivnosti: „To bi bio vid nekakvog bekstva od lažnog objektivizma upravo u ime objektivizma koji je, paradoksalno, subjektivan.“<sup>11</sup> Ova paradoksalna objektivna subjektivnost bila bi „...insistiranje na ličnom doživljaju koji određuje autorovo interesovanje za određeno problemsko polje i koji, u krajnjoj liniji, tim istraživanjem rukovodi.“<sup>12</sup> Iako prihvatam sudove koje Vladimir Gvozden iznosi u prikazu Šukalove knjige, sa njegovim shvatanjem subjektivnosti kao (auto)poetičke strategije eskapizma od lažnog objektivizma, ne bih se mogla složiti. Subjektivnost kao metodološko načelo nipošto ne može pretendovati na postizanje zavidnog stepena naučnosti. Kao merilo (pr)ocene predmetnosti koja se izučava, subjektivnost ne garantuje egzaktnost i ekstenzivnu aplikativnost. S druge strane, subjektivnost u ostvarenju kompozicionog modela (po)etička je odluka, sa znatnim vantekstualnim reperkusijama. Kao hermeneutička strategija, ona podriva validnost protumačene predmetnosti. Uzdizanje subjektivnosti kao kritičkog načela i čitalačke tehn(ik)



## TEORETICA

---

potire legitimitet samog čina čitanja i tumačenja. Otklon od subjektivnosti, koji usvajam i obrađujem, ne podrazumeva postuliranje objektivnosti kao sinonima naučnosti. Insistiranje na doslednom sprovođenju objektivnosti neretko je znak rigidnosti i nefleksibilnosti interpretatora. Takođe, pojam objektivnost polisemičan je (kao, uostalom, i pojam subjektivnost) i stoga nije podesno uvrstiti ga u rang naučnih termina. Nedostataka subjektivističkog pristupa svestan je i Šukalo, te će hotimično naglasiti udaljenost svojih eseja od kritičke priče: „Tumačenje ogledalne metafore, ogledalnog znaka ili simbola, motiva ili ikonografske vrijednosti ogledala skriva se u priču koja nikako ne može biti kritička priča u stilu Viktora B. Šklovskog.“ (11) Iz ovog iskaza sledi da priroda proučavane predmetnosti pruža mogućnost i(li) opravdanje / izgovor za manji stepen objektivnosti i stroge naučnosti. Šukalovi eseji, na taj način, postaju serija kritičarskih sanjarija usamljenog čitača, štivo više (pro)sanjano nego (pro)mišljeno.

### Logičko – metodološke nedoslednosti

Neretko je eklekticizam znak erudicije, naročito transparentni samoupućujući eklekticizam esejističkog diskursa, ali on može biti i znak neopredeljenosti u pogledu izbora književnoteorijskog pristupa, ili neodlučnosti u vezanosti za jednu celovitu predmetnost izučavanja, dakle, učenost često figurira kao maska kojom se prikriva poetički konformizam. Tematska raznolikost ne isključuje pravila logičkog zaključivanja. Nedoslednosti i nejasnosti nastaju usled nedovoljne preciznosti u određenju pojmova.

Dva ključna pojma, naslovne metafore, bili bi ogledalo i okvir. Potpuno razumljivim čini se očekivanje da makar ova dva pojma budu precizno određena. Nasuprot tome, kod Šukala čitam: „A ogledalo, ako nije starije, ono je barem istovremeno sa jezikom. Zato književnost nije ogledalo, kao što piše Stendal. I mnogi drugi. Ogledalo jeste književnost, Umjetnost.“ (10) Dva dijametralno suprotna zaključka: „Zato književnost nije ogledalo“ (10) i „Ogledalo jeste književnost“ (10), u dvema susednim rečenicama, razaraju koherenciju teksta, čineći alogičnim princip određenja pojmova.

Dalje nedoslednosti ukazuju se pri određenju književnosti: „Kristalovom definicijom moglo bi se obuhvatiti i ogledalo kao model književnosti / umjetnosti...“ (219), „Ogledalo suštinski funkcioniše kao model u mnogim književnim / umjetničkim djelima... (...) Ali to još ne znači da se može definisati modelom književnosti.“ (219), „Ogledalo zapravo i ne može da konstituiše model književnosti; ono može da bude samo metaforom mogućeg književnog modela...“ (223), „Prema tome, ogledalo nije model književnosti...“ (225) i konačno: „Čini se da sada ne bi ni bilo teško opisati književni model; ta aproksimacija se ili može potvrditi ili potpuno odbaciti: prednost joj je, u odnosu na ranije prijedloge, sadržana u metafori na kojoj se model treba zasnovati, metafori ogledala.“ (225) Književni model, prema Šukalu, moguće je i nije moguće predstaviti metaforom ogledala. Svakako, lako bi bilo definisati književni model sada kad znamo šta on i jeste i nije, šta bi mogao biti ili ne biti, sve u isto vreme, podrazumeva se, vrlo jasno i logično!

Šta, uostalom, po Šukalovom mišljenju, predstavlja jedna uzorna definicija? „Opšti karakter definicije bio bi uglavnom identičan, bez obzira na kakav se model odnosi.“ (220). Definicija nije univerzalni iskaz nego usko specifično određenje, tako da je neprihvatljivo stanovište o postojanju „opšteg karaktera definicije“. Posebno je nedopustiva proizvoljnost u određenju opsega definicije, odnosno, tvrdnja da bi pomenuti neprihvatljivi opšti karakter definicije važio „bez obzira na kakav se model odnosi“.

Nedovoljne preciznosti u domenu sintaksičke strukture i načinu formiranja tvrdnji koje se iznose, često mogu dovesti u pitanje smisao samog tvrdjenja, što je nedopustivo u ozbiljnom akademskom diskursu. Tako čitam: „Šta je model? Na ovo pitanje ima raznih odgovora, ali rijetko koji je zadovoljavajući u toj meri da bi se, kao definicija mogao smatrati bliskim književnosti ili umjetnosti.“ (219). Poredbena konstrukcija „kao definicija“ unosi zabunu u smisao izrečenog. Da li odgovor na pitanje „šta je model“ treba da ima formu definicije, ili je knjiže-



vnost / umetnost jezički iskaz oblikovan po principu definicije? Ako bi odgovor na pitanje „šta je model“ i bio definicija, na koji način, pod kojim uslovima i prema kojim osobenostima bi tako strukturiran odgovor bio blizak književnosti, odnosno, umetnosti? S druge strane, ukoliko bi književnost / umetnost i bile definicija, čime bi se takva tvrdnja mogla potkrepiti? Koje bi odlike književnog / umetničkog diskursa mogle nalikovati definiciji? Svojim ograničenim opsegom, terminološkom preciznošću i semantičko-morfološkom finalnošću, definicija odudara od otvorenosti, generičke i stilske pluralnosti i značenjske raznovrsnosti literarne produkcije. Takođe, alternirajući par književnost / umetnost, znak je olakog izjednačenja umetničkih diskursa, koji se razlikuju stilski, formalno, kao i u mediju i modusima produkcije i recepcije značenja.

Redukcionističko shvatanje mimezisa kao odražavanja stvarnosti u tekstu književnog dela, kojem Šukalo često pribegava u ovim esejima, neprihvatljivo je i zastarelo, ali i jednostavno za predočavanje binarnih opozicija (koje su i same anahroni konstrukti), na kojima autor insistira. Tako čitamo: „Tekst je forma. Formu određuju izvjesne zakonitosti. Među kojima je i zaključak.“ (26). Opozicija forma: sadržina odavno je prevaziđena, stoga se vraćanje na nju, dodatno okrnjeno proizvoljnim izostavljanjem jednog člana, ukazuje simplifikovanim i neopravdanim redukcionizmom. Komični aspekt zahteva za postojanjem zaključka, kao formalne zakonitosti, u zbirci eseja u kojoj se zaključak dosledno prenebregava, više je nego očigledan. Sa formom eseja svakako je nespojiv zaključak kao obeležje finalnosti. Takođe, prikladnijim bi se činilo insistiranje na zaključcima, kao rezultatima pluralne i u biti otvorene esejističke (re)refleksije, dok bi singularni oblik „zaključak“ bio bliži formi naučnog rada, kao pojmovno i stilski ujednačenijoj formi.

Apsurdnosti u zaključivanju prisutne su i u okviru jedne iste rečenice: „Ogledalo se ne poistovječuje sa spoznajom: ono povremeno i jeste spoznaja, ali ne uvijek.“ (201-202). Ako se ogledalo ne može poistovetiti sa spoznajom, ono ne bi moglo povremeno figurirati kao spoznaja. Pritom, ne određuju se uslovi i okolnosti u kojima ogledalo može biti ili i jeste spoznaja, ili, pak uslovi u kojima ono to ne može biti.

Neodređenost i neadekvatnost, nedopustive čak i u esejističkom diskursu, uočljive su u rečenici: „Ogledalo ovog teksta i jesam i nisam Ja.“ (11) Logično bi bilo zapitati se šta predstavlja ovo „Ja“. Kako je moguće da jedno isto Ja i bude i ne bude ogledalo određenog teksta? Da li bi dotično Ja figuriralo kao implicitni / uzorni autor / čitalac, ili kao tekstualna samorefleksija remboovskog tipa „ja je neko drugi“? Dakle, ovo Ja / Ne-Ja, kao okosnica teksta i strukturalna žiža esejističke skupine, odsutno je iz ogleđa čiju kompoziciju uspostavlja, čime se približava Altiserovom pojmu centralizujuće ogledalne svesti (130), ili Deridinom pojmu središta (130). Ovo približavanje samo je prividno, s obzirom na to da bi altiserovska centralizujuća ogledalna svest, odnosno, Deridino središte, imali funkciju da omogućuće „...orijentaciju, ravnotežu...“ (130) i da organizuju strukturu, dok šukalovsko Ja / Ne-Ja nema status organizacionog principa, niti može doprineti uravnoteženju (bilo na tematskom ili stilskom planu), stoga je ovo (ne)reflektujuće Ja u potpunosti neodređeno i hotimično neodredivo, u skladu sa subjektivnošću kao poetičkom konstantom Šukalovih knjiga.

Još većom subjektivističkom preteranošću i proizvoljnošću ukazuje se tvrdnja: „Koliko je ogledalo rekvizit postoje mnogobrojna svjedočanstva. Prije svega se treba zagledati u nečije oko: tamo mi obitavamo.“ (12). Naravno, Šukalo ne navodi koja bi bila ta svjedočanstva o funkciji ogledala kao rekvizita, osim što mu se na reč mora verovati da su pomenuta svjedočanstva mnogobrojna. Kao početni dokaz o odražavajućoj funkciji ogledala, Šukalo navodi odraz sopstva u tuđem oku. Ova patetična, pogrešno shvaćenoj poetskoj retorici nalik, izjava, narušava ozbiljnost procesa argumentovanja, predočavajući, pritom, sav dekadentni kvazilirizam šukalovske strategije pseudozaključivanja.

Pojam okvira, kao jedna od naslovnih metafora, ne ukazuje se ništa jasnijim: „Okvir se ovdje ne pokušava nametnuti kao zadatost (...) Dakle, okvir se nametnuo sam po sebi.“ (32). Zadatost i samorazumljivost okvira osporavaju se, ali i potvrđuju, prihvataju i negiraju.

Premda je u naslovu Šukalove knjige inicijalna pozicija data metafori okvira, u svim esejima



## TEORETICA

ma znatno je zastupljenija metafora ogledala. Šukalovi eseji predstavljaju knjižveoistorijski, dijahronijski pregled upotrebe metafore ogledala u književnosti. Varijeteti ogledalne metaforizacije posledica su izmene poetičkih načela različitih stilskih formacija. Uprkos tome, neopravdanim se čini brojnost i značenjska raznotonost određenja ogledala. Navešću neke od primera: ogledalo kao magijski instrument, lavirint kao u snu udvojeno ogledalo, književnost kao ogledalo, ogledalo kao metafora, ogledalo kao motiv u književnom delu, tekst kao ogledalo sveta, knjiga kao ogledalo, Don Kihot kao ogledalo likova-preteča koje parodira, ogledalo kao parodijsko iskrivljenje i otklon od tipskih reprezentata viteškog duha u romanu „Don Kihot“, ogledanje čitaoca u knjizi i obrnuto (proces obostranog reflektovanja), tekst romana „Don Kihot“ kao mozaik ogledala, umetnost kao ogledalo prirode, „Hamlet“ kao ogledalo Šekspirove poetike, cilj glume jeste da bude ogledalo prirode, ogledanje junaka jednih u drugima i spoznaja vlastite sudbine kroz Drugog, ogledalo kao izvor identitetske sumnje i tvorac haosa, lik kao ogledalo dramske radnje, lik Hamleta kao glavno ogledalo (reflektor), ogledalo kao metafora središta, ogledalo kao modelativni princip „Hamleta“, ogledalo kao igra, predstava kao ogledalo, palimpsest kao ogledalni literarni oblik i model umetnosti, ogledalo kao instrument prevođenja verbalnog znaka u ikonički znak i obratno (ogledalo kao sredstvo supstituiranja), ogledalo kao modus problematizacije bitka, ogledalo kao središnja metafora Borhesovog dela i strukturno načelo, jezik kao ogledalo... Evidentno je da ogledalo figurira kao poetičko načelo, modelativni princip, strategija fikcionalizacije, celina teksta književnog dela ili jedan od njegovih činilaca (motiv), model umetnosti, stilska figura... Funkcionalizacija ogledala u esejima Mladena Šukala gotovo da je beskrajna, stoga se s pravom možemo zapitati: „Je li moguće sve ovo povezati u jedinstvenu celinu?“ (24).

Redukcionističko poimanje mimetičke prirode umetničkog dela uočljivo je u određenju: „Film je jedna vrsta ogledala, kao i sve druge umjetničke discipline koje su mimetičke prirode, po koncepciji ili po izrazu.“ (13). Poistovećenje filma sa svim drugim umetničkim disciplinama proizvoljno je zanemarivanje specifičnosti vidova umetničke produkcije i posebnih karakteristika svakog od načina umetničkog izražavanja. Alogična konstatacija koja sledi bila bi: „Bavljenje filmskom upotrebom ogledala ili drugih načina udvajanja čini mi se bespredmetnim: Lindgren ističe da svi ti trikovi nemaju ekspresivnu funkciju. Ogledalo u filmu je rijetko upotrebljavano u narativne svrhe.“ (13). Ako sledimo Šukalovu argumentaciju, prema kojoj je film, po svom mimetičkom karakteru, blizak drugim umetnostima, mogli bismo zaključiti kako film i književnost imaju istovetnu ogledalnu funkciju. Samim tim, ako bi se bavljenje filmskom upotrebom ogledala ukazalo bespredmetnim, a znajući da ogledalo ima istu ulogu u filmu i drugim mimetičkim umetnostima, dakle, i u književnosti, neosnovanim bi se ukazalo proučavanje modusa upotrebe ogledala u književnosti, čime evidentnom postaje izlišnost Šukalove knjige „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“. Na ovaj način, nedoslednošću u postupku dokazivanja i obrazlaganja, potire se koncepcija na kojoj se knjiga eseja pokušava zasnovati.

Trebalo bi ukazati na još jednu bitnu činjenicu. Pojmovi-metafore sadržani u podnaslovu ove Šukalove knjige nisu precizno određeni. Ukoliko i prihvatimo mogućnost da pojam teksta bude označen na više načina (tekst kao ogledalo sveta, prirode, drugih tekstova...), pojam konteksta ostaje u potpunosti neodređen, čime je čitaocima ostavljeno previše prostora za izvođenje različitih zaključaka. Nije nužno u eseju, kao otvorenoj formi, precizno definisati sve upotrebljene pojmove, ali nedovoljno ozbiljnim čini se izostanak preciznog definisanja pojmova unetih u naslov i(li) podnaslov knjige, tako da se podnaslov „pitanja teksta i konteksta“ ukazuje suvišnim.

## Uokvirena pukotina

Prvi uokvireni esej, naslovljen „Knjiga između fikcije i stvarnosti“, posvećen je razmatranju problema mimetizma i intertekstualnosti. Teza o konfrontaciji stvarnosti i fikcije i funkcije umetničkog dela kao ogledala realija, neosnovano je pojednostavljeno i proizvoljno konstru-



isanje binarnog opozitnog modela. Naivni mimetizam i redukcioniistička logika kojom se struktura par stvarnosno : fiktionalno, povezuju se sa proučavanjem toposa književnog dela kao ogledala sveta, odnosno, vanliterarne predmetnosti, pri čemu se Šukalo uglavnom poziva na Kurcijusa. Mimetičku prirodu umetnosti Šukalo simplifikovano određuje: „Na koji način će se definisati odnos svijeta i umjetnosti, svijeta i iskaza svijeta – pokazaće sama umjetnost, pokazivaće i svaki drugi iskaz.“ (34)

Drugi i najobimniji uokvireni esej „Nečujno središte poretka riječi“ dalje razvija problematiku mimetizma: „Šta se u čemu očitava, pitaće se Servantes svojim djelom. (...) da li se očitava stvarnost u iluziji ili iluzija u stvarnosti?“ (63) Premda je problem mimetizma zastupljen i u drugom uokvirenom eseju, on neće biti u središtu promišljanja. Centralno pitanje kojim će se Šukalo u ovom eseju baviti biće – parodija. Na koji način Šukalo određuje Servantesovu parodiju? Kako Šukalo zapaža, „Don Kihot“ „...je (...) i kritika i parodija, ali i apologija viteškom romanu kao relevantnoj književnoj činjenici jednog doba. Ali ona apologija u smislu žanrovske činjenice koja uslovljava nastanak jednog takvog djela, istovremeno utičući na potpuni nestanak jednog tipa literature i rađanje drugog (pikarskog).“ (82) Ovakvo određenje parodije problematično je iz više razloga. Parodija podrazumeva postojanje relevantnog dela, dakle, estetski vredne tvorevine, čiji će se žanrovski i jezičko-stilski obrasci (nužno upečatljivi i prepoznatljivi, originalni i uticajni) podvrgnuti parodijskom preinačenju. Takođe, parodija je uvek imanentna kritika predložka, dok bi šukalovska apologija bila samo spoznaja i priznanje nepobitnog značaja dela koje je podvrgnuto stilizovanoj izmeni. Prilikom razmatranja žanrovskog obrasca „Don Kihota“, Šukalo će se pozvati na određenja Mihaila Bahtina, Nortropa Fraja i Sretena Marića, pri čemu će izvršiti otklon od marićevskog doslednog insistiranja na parodičnosti, priklonivši se, pritom, Frajevoj koncepciji „ironijske parodije“ i tezi Mike Bal o „tekst – ogledalu“.

Trećim uokvirenim ogledom „Igra ispisana ogledalom“ Šukalo će interpretacijski fokus pomeriti ka pojmovima središta i igre, pri čemu će deridijanski teorijski okvir biti posredovan esejima Jovice Aćina.

Odnosom verbalnog i ikoničkog znaka Šukalo će se baviti u četvrtom uokvirenom eseju. Nedovoljno utemeljenim i obrazloženim čini se izdvajanje umetničke i čitalačke zbilje. Metafizički nanosi u definisanju fenomena umetničke zbilje „...koja ne nalikuje ni na što drugo do na samu sebe, dobija se zbilja koja nije prevodiva (bez obzira što je označiva) ni na kakvu drugu zbilju.“ (178), poetički su anahronizam, potpuno nespojiv sa odražavajućom funkcijom vodeće ogledalne metafore. Umetnička zbilja, koja „...ne nalikuje ni na što drugo do na samu sebe...“ (178) i čitalačka zbilja „...koja je ravnopravna svim zbiljama.“ (190) dva su opozitna i teško usaglasiva fenomena.

Tematizacija baroka iz četvrtog uokvirenog eseja, preko Flakerove primedbe: „A po tome, po značenju vizualnoga saopćenja u kulturi, barokna je kultura srodna velikom dijelu kulture našega stoljeća.“ (171), povezuje se sa Borhesovim shvatanjem baroka – manirizma i melanholije kao stanja duha baroknog čoveka, o kojima Šukalo raspravlja u petom uokvirenom eseju „Metafore i oksimoroni teksta“. Kako je Borhesovo određenje baroka stilsko-tipološkog a ne književnoistorijskog tipa (na šta upućuje i Šukalo kada tvrdi da se borhesovsko tumačenje baroka „...proširuje do jedne vrste simboličkog okvira kojim se žele obuhvatiti djela sa bliskim ili sličnim stilskim obilježjima koja nisu karakteristična isključivo za jednu epohu.“ (194), ono bi, u ravni književnoteorijskog promišljanja, figuriralo kao „anticipirani plagijat“ znamenite studije „Povratak baroka“ Gi Skarpete, pri čemu bi ulogu „glavnog teksta“ imala Borhesova (auto)poetička razmatranja, dok bi se „tekstom drugog reda“ mogla označiti relevantna, ali u poređenju sa Borhesom, ipak vrednosno potonja, Skarpetina knjiga. Izostanak Skarpete iz interpretacijskog okvira Šukalove knjige ne bi trebalo smatrati nedostatkom, s obzirom na to da je Skarpetina knjiga prevedena nakon objavljivanja Šukalove knjige eseja. Glavna zamerka Šukalovom stilu u ovom eseju bilo bi nepodesno odražavanje tematike (manirizma) na sam



## TEORETICA

---

retoričko-stilski plan, dakle, pisanje o manirizmu postaje i samo manirističko, što bi bio negativni aspekt ogledalne esejističke strukture.

Okvirni eseji Šukalove knjige odlikuju se proizvoljnošću, stoga se u njima i može naći najveći broj logičko-metodoloških nedoslednosti, kojima sam se bavila u zasebnom odeljku.

### Ne – kritička priča

Za kraj, valjalo bi istaći da se knjiga „Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)“ Mladena Šukala može čitati kao esejistički kuriozitet, ali nikako kao ozbiljna naučna rasprava o izabranoj problematici. Tematska razuđenost i metodološki eklekticism u skladu su sa izabranom formom eseja. Okvirni, književnoteorijskom diskursu nalik, eseji, na stilskom planu odražavaju Bašlarovu raspravu „Voda i snovi“, dok uokvireni ogledi ne pružaju bitno nov uvid u proučavanu predmetnost, iako neki od njih mogu poslužiti kao sistematizacija različitih postavki (uglavnom Nortropa Fraja i Cvetana Todorova), stoga se Matoševa sintagma (inače, naslov jednog eseja) „nešto ni o čemu“, može, u inverznom obliku, upotrebiti kao adekvatno određenje Šukalove knjige, knjige koja, dakle, predstavlja „ništa o nečemu“.

---

<sup>1</sup> Mladen Šukalo (1952) diplomirao na Odsjeku za opštu književnost, scenske umjetnosti i bibliotekarstvo (1975) i na Odsjeku za romanistiku (1977). Magistarsku tezu pod naslovom Prustovski pripovijedni postupci u djelu Danila Kiša (1998) i doktorsku disertaciju Pitanja poetike stranosti u djelu Miodraga Bulatovića (2001) odbranio na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Po pozivu radio kao asistent na Filozofskom fakultetu u Petrinji (godine 1994/95), a potom od 1995/96. godine zaposlen je na Filozofskom fakultetu u Banja Luci, najpre kao asistent, a potom i kao docent. Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu predaje od 2001/02. godine. Tekstove je objavio u svim najznačajnijim časopisima. Sarađivao u listovima „Glas“ (Banja Luka), „Oslobođenje“ (Sarajevo), „Odjek“ (Sarajevo), „Književne novine“ (Beograd), „Polja“ (Novi Sad), „Oklo“ (Zagreb), kao i časopisima „Letopis Matice srpske“ (Novi Sad), „Scena“ (Novi Sad), „Delo“ (Beograd), „Književna kritika“ (Beograd), „Savremenik“ (Beograd), „Književnost“ (Beograd), „Gradina“ (Niš), „Pozorište“ (Tuzla), „Život“ (Sarajevo), „Izraz“ (Sarajevo), „Republika“ (Zagreb), „Sveske“ (Pančevo), „Zbornik za slavistiku“, „Zbornik Matice srpske za književnost i jezik“ (Novi Sad), „Putevi“ (Banja Luka). Član žirija za dodelu Nin-ove nagrade za roman godine.

<sup>2</sup> Jovica Aćin, rođen 1946. godine u Zrenjaninu. Esezista, pripovedač i prevodilac, dobitnik značajnih nagrada za književnost, među kojima su Andrićeva i Vitalova nagrada. Živi u Beogradu.

<sup>3</sup> Jovica Aćin, *Izazov hermeneutike*, DOB, Beograd, 1975, 11. str.

<sup>4</sup> Isto, 11. str.

<sup>5</sup> Pravo ime: Tvrtko Zane (1934-2010). Književni kritičar, esjist, prevodilac, urednik, dobitnik brojnih književnih nagrada, počevši od nagrade Poleta (koju je dobio kao srednjoškolac), Nagrade grada Zagreba, Nagrade Matice hrvatske, Nagrade „Miroslav Krleža“ za kritiku, Nagrade „Julije Benešić“ za kritiku. Izuzetno je cenjen kao autor mnogih antologija: „Nasmijani udesi“, „Antologija hrvatske fantastične proze“, „Antologija dadaističke poezije“ i panorame „Sovjetska kazališna avangarda“.

<sup>6</sup> Branimir Donat, *Fantastične figure*, Književne novine, Beograd, 1984, 8-9. str.

<sup>7</sup> O „glavnom tekstu“ i „tekstu drugog reda“ videti: Pjer Bajar, *Anticipirani plagijat*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, 41. str. Način na koji Bajar razmatra književno stvaralaštvo Mopasana i Prusta može se primeniti pri analizi književnoteorijskih ostvarenja Mladena Šukala i Žana Starobinskog.

<sup>8</sup> Teodor Adorno, *Esej o eseju*, Reč, Beograd, br. 18, februar, 1996, 62. str.

<sup>9</sup> Odlike jezika eseja, po mišljenju Teodora Adorna: Teodor Adorno, *Esej o eseju*, Reč, Beograd, br. 18, februar, 1996, 62. str.

<sup>10</sup> Isto, 62. str.

<sup>11</sup> Vladimir Gvozden, *Odmrzavanje stranosti i mogućnost poetike*- Mladen Šukalo *Odmrzavanje jezika: poetika stranosti u djelu Miodraga Bulatovića*, Grafid, Banja Luka, Prosveta, Boograd, 2002, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, br. 2, 2004, 461. str.

<sup>12</sup> Isto, 460- 461. str.





## Anela Hakalović: Mišljenje na dugim vremenskim distancama

(Muhamed Dželilović. *Kalhasovo proročanstvo*. Connectum, Sarajevo, 2006.)

Pisati o antičkoj književnosti, iskustvu tragičkog u antičkoj kulturi, grčkoj tragediji, Ahilejevom štitu, Homerovom Kalhasu i njegovom proročanstvu, o helenistici uopšte, u našem akademskom prostoru uistinu je rijetka radnja i kao svojevrsni eksces već zaslužuje pohvalu i zanimanje. Suočiti se sa ne baš popularnom i pomodnom temom, za koju se, čini se, već ustanovilo mišljenje da se o njoj nema šta novo reći, izazov je sa kojim se pokušao uhvatiti u koštac Muhamed Dželilović, profesor na Filozofskom fakultetu i Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Uža Dželilovićeva specijalnost i jeste antička književnost i drama, koju između ostalog i predaje kao univerzitetski profesor, pa je ova knjiga i svojevrsni udžbenik za njegove studente i studentice, ali i plod dugogodišnjeg naučnog interesovanja i rada.

"Kalhasovo proročanstvo" je druga objavljena Dželilovićeva knjiga, nakon studije "Slaveni o Danteu", koja predstavlja doradenu doktorsku disertaciju pod prvotnim nazivom "Dante u književnoj kritici XX vijeka" koju je Dželilović odbranio na Filozofskom fakultetu u Sarajevu 1989.godine.

Iako kao primarnu temu "Kalhasovo proročanstvo" ima antički period, Dželilović u svojoj knjizi pokušava misliti na "dugim vremenskim distancama", kako u recenziji piše Tvrтко Kulenović, te kroz oči proroka Kalhasa vidjeti, ne samo svijet antike, nego i savremenost, posebno svijet s početka ovog stoljeća.

Dželilovićeva knjiga je podijeljena u pet odjeljaka u kojima autor dijagnosticira "napeto" stanje savremenog svijeta začeto na pozornici antike. Povezna nit svih pet poglavlja knjige je autorovo prepoznavanje karakteristika savremenog svijeta zahvaćenog procesima globalizacije u kulturnim odrednicama antike.

Od "Kalhasovog proročanstva" očekujemo mnogo, budući da je autor knjige "stručnjak" za svoju oblast, univerzitetski je profesor, naučni radnik, ovo je njegova prva ozbiljna naučna publikacija nakon prerađene doktorske disertacije i na kraju, autor je između ostalog, i plaćen da "naučno radi".

Cilj ove analize jeste ispitivanje upravo naučnosti ove studije, propitivanje da li se radi o udžbeniku (što možemo pomisliti na osnovu toga što autor na određenim mjestima predstavlja određene teorije, utvrđujući njihovo već poznato mjesto, težeći da čitatelja / čitateljicu podučiti) ili pak filozofskom traktatu ili knjizi eseja za što možemo steći dojam na osnovu navođenja autorovih često subjektivnih dojmova, slobodnih asocijacija i izostanka naučne opreme teksta (navođenja citata, bibliografskih natuknica i slično).

U svakom slučaju, "Kalhasovo proročanstvo" se nalazi u silabusima na odsjecima za proučavanje književnosti, kao jedna od rijetkih knjiga iz helenistike, domaćih (pa čak i regionalnih) autora i namjera ove analize da je pokuša odgovoriti na pitanja: koliko je knjiga najprije dosljedna sebi?

Dželilović nastoji reinterpretirati različite aspekte antičke književnosti iz savremenog kursa, a istovremeno kritikovati pomodna čitanja književnog teksta (prije svega ona poststrukturalistička), kao i tendencije funkcionaliziranja fikcije u novijim pristupima proučavanja književnosti. U tom smislu, ova analiza će nastojati da ispita (kroz reprezentativna mjesta u "Kalhasovom proročanstvu") koliko je autor uspio u svojoj namjeri osavremenjivanja antičkih



## TEORETICA

---

tekstova, koliko se njegov pristup razlikuje od onih pristupa koji su predmet njegove kritike (poststrukturalističkih, psihoanalitičkih, feminističkih...), te koliko je njegova kritika utemeljena i argumentovana? Pokušaj odgovaranja na jedno takvo pitanje, svakako će donijeti odgovore i na to koliko je ova knjiga korisna za akademsko proučavanje književnosti.

### I

Prvo poglavlje Dželilovićeve knjige koje nosi naslov "Homer ili apsolut bitka" konstituira se kao i svojevrsni uvod u knjigu, njen metod, kao pristup tematici, ali ono predstavlja i kohezivnu tačku iz koje će kasnije autor praviti vrlo smjele reference i pokušati uspostaviti vezu između antičkog i savremenog svijeta. Tematizirajući tragično iskustvo svijeta kroz Homerove epove i lik Kalhasa koji se pojavljuje na početku "Ilijade" kao onog koji je "sadašnjost znao, budućnost, prošlost je znao" (cit. prema Dželilović, 7), Dželilović ukazuje na ustrojstvo grčkog svijeta, posebno akcentirajući pitanje vremena i etičkog utemeljenja antičkog svijeta. Da bi što bolje ilustrirao duhovno utemeljenje iz kojeg progovara Homer, ali i Homerov Kalhas, Dželilović se oslanja i na Anaksimandara, jedinog predsokratovca koji kao počelo svijeta nije odredio neko materijalno svojstvo (kao što su to činili drugi predsokratovci Tales, Heraklit, Permenid, Anaksimenes, uzimajući kao počela vatru, vodu, zemlju zrak ili pak sve zajedno), nego apeiron – neodređeno "počelo bića...i iz čega bića nastaju u to isto i propadaju po nužnosti. Jer ona po redu vremena plaćaju kaznu i odštetu jedna drugima zbog nepravde..." (12). Anaksimandarova misao, vremensko ustrojstvo Ilijade (čitav helenski svijet i trojanski rat opisan kroz 51 dan borbe), Kalhasovo proročanstvo i viđenje vremena osnovne su tačke iz kojih Dželilović čita utemeljenje antičkog svijeta koji se tragičnim ishodištima ljudskog iskustva (vremenu i nepravdi) suprotstavio aktivitetom. Aktivitet, kao temeljno obilježje, ne samo antičkog čovjeka, nego i grčkog svijeta uopšte svoj najbolji izraz dobit će vjerovatno u Odiseju do kojeg je čovjek bio "samo jedna karika u beskrajnom agonalnom kosmičkom lancu. S njim, ta se karika istrže iz lanca, uspostavlja jasnu diferenciju između subjekta koji misli i svijeta o kojem se misli" (12).

Ipak, od Kalhasa do Odiseja u prvom poglavlju ove knjige (na oko 100 stranica koliko pripada ovom odjeljku), Dželilović uspijeva govoriti još i o crnogorskom književniku Andreju Nikolaidisu, zatim Borgesu, Tvrtku Kulenoviću, Dževadu Karahasanu, Francu Kafki, ali i mnogim drugima. To uopšte nije sporno, čak naprotiv, pohvalno je, jer bi se mogao dati kompliment autoru da razmišlja i piše komparativistički – na "dugim povijesnim distancama", onako kako i treba, zanatski, dakle. Međutim, problem se pojavljuje u načinu na koji autor uvezuje različite kontekste i autore i načinu na koji gradi svoju argumentaciju. Iako su dijelovi teksta koji predstavljaju svojevrsne eseje unutar teksta čak i grafički razlikovani u odnosu na ostatak teksta (napisani su *italicom*) veza između naučnog dijela rada i onog kojeg bismo uslovno mogli nazvati esejističkim suviše je proizvoljna.

Tako naprimjer, pišući o značaju elementa vode u antičkom svijetu, Dželilović najprije podsjeća na Talesa koji je kao počelo svijeta odredio upravo vodu. Iako nama voda predstavlja možda jednostavan princip, za stare Grke je imala mnogo kompleksnije značenje koje je nama, kao i cjelokupna Talesova filozofija (osim nekoliko fragmenata), ostalo uskraćeno. Zatim se navodi Heraklitov fragment (sačuvan od strane Hipokrita) u kojem on objašnjava začecje i nastanak embriona, kako bi se ukazalo na kompleksnost tog mišljenja u antičkom svijetu. Nakon toga, dolazi mini esej o knjizi "Majka voda" – Tvrтка Kulenovića. Dželilović piše: "Voda je ovdje majka, neka vrsta poetski preoblikovanog Talesovog počela...Kad sam zaklopio Kulenovićevu knjigu imao sam osjećaj da su korice i listovi i slova odštampana na papiru zapravo voda u nekoj čudnoj transformaciji (...) duboko sam ubijeđen da između Talesovog i Kulenovićevog doživljaja vode nema velike razlike" (42 – 43).

Međutim, Dželilović ne uspostavlja argumentovanu vezu između Talesovog i Kulenovićevog shvatanja vode, niti objašnjava razlikovanje. Ukoliko ovaj traktat o vodi čitamo u kon-



tekstu zacrtanog cilja knjige – da u temeljima antičkog svijeta prepozna obrise savremenosti, onda se postavlja i pitanje odnosa Istoka i Zapada, odnosa savremenog i grčkog svijeta, zatim pitanje ko je predstavnik kojeg duhovnog utemeljenja i predstavlja li iko išta zapravo ovdje? Naravno, sve je to moguće naslutiti kroz zajedničku temu, čitati različite kontekste kroz zajednički provodni motiv, no, u ovom slučaju naslućivanje nije dovoljno. Dželilović možda računa na nekog idealnog čitatelja ili čitateljicu koji će moći iscrpiti asocijativni potencijal njegovog teksta, međutim, "Kalhasovo proročanstvo" nije književni tekst i metaforičnost u ovom slučaju je prije nedostatak nego pozitivno svojstvo.

Sličan postupak autor koristi i u onom "naučnom" dijelu teksta u kojem sebi ne daje imunitet esejističke slobode (stavljajući u italik ili zagrade određene dijelove teksta). Kada navodi riječi nekog autora, Dželilović ne ulazi ni u kakvu vrstu dijaloga s njim, pa se tako na pojedinim mjestima može steći dojam da je jedini cilj uvođenja nekog autora pokazivanje vlastite erudicije. Tako se naprimjer Dželilović pita:

"Nije li slika humke Andromahinog oca na koju brijestove sade šumske nimfe neka daleka praslika idejnog ishodišta 'Enciklopedije mrtvih' Danila Kiša? Jasno, i sama povijest tek je dio ukupne – makrokosmičke slike svijeta u protoku vremena, koju nam tako precizno otkriva trenutak kada božanski kovač Hefest kuje oružje Ahileju. Zadržat ćemo se na štitu." (47)

I zadržava se na štitu, bez daljeg pominjanja Kiša. Retoričko pitanje koje postavlja Dželilović, naravno, shodno svojoj formi može ostati neodgovoreno i funkcionirati kao konstatacija, ali čak i kao konstatacija traži dodatno objašnjenje. Ako se objašnjenje nalazi u prethodnoj rečenici gdje sa kaže kako je svijest da se povijest može iščitati iz individualne sudbine ključna za književnost (zatim dolazi referenca na Kiša), onda je opet nedovoljno. Ako je ova svijest ključna za cjelokupnu književnost, zašto onda baš Danilo Kiš? I poređenje koje nije čak ni slika ili sličnost, nego "praslika idejnog ishodišta"?

Dželiloviću je Homer važan jer nas kao i njegov Kalhas, istovremeno "vodi i unaprijed i unazad, i prema arhaičnoj mitskoj predstavi i prema kasnijim duhovnim i civilizacijskim tokovima, govori o nama samima danas i više nego što smo toga svjesni" (27). Čini se da problem sa Dželilovićevim tekstom nastupa upravo onda kada kroz Kalhasove oči pokušava gledati naprijed. Rezultat jednog ovakvog gledanja je ipak (i nažalost) neuspješan pokušaj da se sagleda previše različitih konteksta među kojima Dželilović uspješno detektira veze, ali ne ostavlja sebi prostor da ih objasni. I ključna postavka prvog dijela knjige ostaje nedorečena. Pretpostavka da je Homerov svijet koji može biti označen kao "apsolut bitka", što Dželilović vrlo dobro objašnjava preko razmatranja koncepta vremena i Homerovih djela, istovremeno sadržavao i klice "dalekih budućih epoha apsoluta uma (humanizam) i apsoluta jezika (strukturalizam)" ostaje ipak tek pretpostavka u koju vrlo lako povjerujemo (i mogli bismo zdravorazumski potvrditi da je tačna), međutim, u samom tekstu ona je nedovoljno objašnjena.

## II

Već u drugom poglavlju, koje razmatra koncept antičkog heroja, autor kreće iz savremenosti, najavljujući da će heroja "čitati" kroz tri (tada još uvijek) izuzetno popularna pojma; kroz pojmove razlike, granice i identiteta. Kasnije će Dželilović u istom poglavlju zauzeti izuzetno negativan stav prema poststrukturalističkim i postmodernističkim teorijama, koje i jesu, između ostalog, u okviru teorija o umjetnosti popularilizirale upravo koncepte razlike, granice i identiteta. Odbacujući ideju da je koncept antičkog heroja moguće čitati iz okvira čvrstih i rigidnih antinomija, Dželilović odlučuje krenuti od jednostavne činjenice da "bog i čovjek nisu isto" (122). Bog i čovjek su razlika, zaključuje Dželilović, a kako "svaki susret razlika zasniva granicu, to je neminovno da i heroja (kao i Homera u prethodnom poglavlju) posmatramo kao granično područje." (122)

U želji da oživi antički svijet kao nesvodiv na sistem jednostavnih formula, Dželilović radi



## TEORETICA

---

upravo suprotno – u pojednostavljen značenjski trokut (granice, identiteta i razlike) učitava pojam antičkog heroja istovremeno aludirajući na mnoštvenost i kompleksnost antičkog svijeta. Na jednom mjestu u knjizi se poredi antički heroj sa konceptom sveštenika i viteza: "U ranoj helenskoj književnosti mi ne možemo govoriti o heroju koji djeluje u skladu sa određenim izgrađenim etičkim modelom. Vidimo ga upravo na graničnom prostoru. S jedne strane gotovo metonimijski stopljenog sa elementarnim mitskim silama, a s druge strane sa sviješću o punoj unutrašnjoj slobodi. Tek u kasnijim epohama, u čvrsto izgrađenim etičkim sistemima, poput kršćanskog, fenomen heroja će se razložiti na viteza i svećenika" (125). Na ovom mjestu Dželilović upravo svodi svijet na sistem jednostavnih antinomija u kojem nije moguće u istom kontekstu misliti jedan etički model i jedan granični prostor. S druge strane, pretpostavlja se i jednostavna ustrojenost srednjovjekovlja i srednjovjekovnog etičkog modela bez udžbeničkog odgovaranja na pitanje: zašto je baš tako, ali i bez filozofskog: da li je? Iako je ovo razlikovanje uvedeno s ciljem da se ukaže na uglavljenost antičkog heroja u ono "između" (između boga i čovjeka, smrtnosti i besmrtnosti...), ipak se čini da je jedini cilj problematizirati trendovski koncept "između"

"Činjenica da svaka razlika zasniva granicu je jednostavna. Tvrdnja da od toga kako shvatamo razliku ovisi zasnivanje granice, već nas vodi prema vrlo složenom problemu sadržanom u pitanju zašto spram nečega što je drugačije od nas samih uspostavljamo ovakav ili onakav odnos, zašto susret razlika sanjamo kao vrt, a najčešće realiziramo kao rat? U svijetu i u nama samima susreću se bezbrojne razlike, a to znači da smo svi mi neprekidno u kreiranju graničnih područja i u kretanju po njima. S obzirom na tu činjenicu pojmovi drugosti, toposa granice identiteta stupaju u prvi plan." (135)

Prethodni pasus vrlo dobro ilustrira način Dželilovićevog zaključivanja. Polazeći od "jednostavne činjenice" da svaka razlika zasniva granicu, autor kreće prema određenom složenom problemu koje će tek aktualizirati bez ulaženja u proces objašnjenja ili pak rješenja tog problema. Međutim, ako krenemo u proces razlaganja prethodnog pasusa, dolazimo do neizbježnih problema. Najprije, da li razlika zasniva granicu ili granica razliku? Da li je to isto i zašto bi to bila "jednostavna činjenica" i da li je uopšte činjenica, tvrdnja, pretpostavka ili nešto drugačije? Dalje, autor zaključuje da, s obzirom da su nama i oko nas razlike, neprestano kreiramo "granična područja" i da, sljedstveno tome, pojmovi "drugosti, granice, identiteta stupaju u prvi plan". U prvi plan čega? Cilj je, naravno, njegove knjige aktualiziranje koncepta antičkog heroja iz sadašnjosti, međutim, stavljanje određenih pojmova "u prvi plan" je prije svega proizvoljno i nedovoljno povezano sa samom temom knjige. Cilj je, dakle, a ne način, i misliti na dugim vremenskim distancama, što znatno umanjuje potencijalni kvalitet knjige, kako kao udžbenika, tako i kao knjige eseja, filozofskog traktata...

Cilj, svakako, nije ni pisati o Kalhasu, Homeru, Odiseju, nego o onome na što oni upućuju u trenutnom svjetskom poretku. Tako će na kraju poglavlja o konceptu antičkog heroja, Dželilović svoju priču usmjeriti prema teoriji slabog ili mobilnog identiteta, pri čemu "prvi zaokret prema toj vrsti mekšeg i pragmatičnog duha predstavlja Homerov Odisej" (162).

Oslanjajući se na (Adornovu) pretpostavku o Odiseju kao utemeljitelju evropskog prosvjetiteljskog duha, kao i proširenje te pretpostavke na to da je Odisej i "prvi evropski homo informaticus", Dželilović reproducira pojednostavljena postmodernistička teoretiziranja o etičkom potencijalu pomaka od rigidnog ka mobilnom identitetu (159), postavljajući pitanje da li je to možda korak ka toleranciji. Kako bi iskazao svoj načelno negativan stav prema postmodernim teorijama i politikama identiteta, Dželilović pak tek negativno odgovara na ovo pitanje.

Dželilović piše da danas "sjenka Odiseja kruži planetom i vidljiva je na svakom koraku: u ekonomsko – političkom pragmatizmu, socijalnom – pragmatizmu u svim sferama života, pragmatizmu znanja i pragmatizmu vjerovanja" (159). To je (naravno!) loše, jer niko više ne govori o kategorijama duha, bitka, o univerzalnim kategorijama morala; sve je potisnuto, kako Dželilović piše "poststrukturalnim kategorijama retoričkih i tekstualnih modela i trenutnom



funkcionalnošću određenih tvrdnji koje se mogu upotrijebiti u sasvim konkretnoj situaciji ili u određenom trendu i to samo ako donose profit" (161).

No, ne čini li Dželilović istu stvar nad kojom se u ovom pasusu sablažnjava? Ne služi li i njemu koncept antičkog heroja kao "funkcionalna tvrdnja" (možda je bolje reći priča u ovom slučaju) pomoću koje će progovoriti "u određenom trendu" (o tada trendovskoj razlici, granici i identitetu)?

### III

Iskustvo tragičkog u antici, koje je Dželilović nastojao opisati u prva dva poglavlja, svoju optimalnu formu pronalazi u antičkoj tragediji i upravo je ovoj temi posvećeno treće poglavlje "Kalhasovog proročanstva". Treći dio knjige je možda i najviše udžbenički i u tom smislu, kao izvor informacija i znanja za studente i studentice može se smatrati zadovoljavajućim. Povezujući antičku dramu i antički teatar, kao dva nerazdvojna koncepta, Dželilović nastoji propitati različite elemente koji su uslovlili nastanak antičke tragedije, kao jedinstvenog koncepta vezanog isključivo za antiku i kulturni kontekst Zapada. Polazeći od pretpostavke da "tip duhovnog utemeljenja jedne kulture definira i poziciju teatra unutar nje", Dželilović pravi iscrpan pregled ključnih antičkih drama, povezujući njihovu strukturu, teme, izgled antičkog teatra sa samim kulturnim kontekstom antike (177).

No, u ovoj analizi ipak ćemo staviti akcent na ona mjesta na kojima Dželilović pokušava povezati antičku dramu sa savremenim tokovima, budući da upravo na tim mjestima Dželilović nastoji dati autorski pečat temi koju obrađuje. Kada je riječ o antičkoj drami, Dželilovićeva ključna spona između nje i savremenosti je zapravo kritika usmjerena ka površnim savremenim čitanjima antičkih drama. Posebnu pažnju u ovom poglavlju on pridaje Freudovoj psihoanalizi, ali i općenito trendu psihoanalitičkih čitanja i učitavanja značenja. Dželilovićeva kritika svakako može biti na mjestu, imati dobro polazište: čitanja kao što su psihoanalitička često funkcionaliziraju i pojednostavljaju fikcionalni tekst, uzimajući samo one elemente koje određenoj analizi ili teoriji u tom trenutku trebaju.

Freudu se najprije zamjera što govori samo o mitu i što mi ne znamo da li je "psihoanalitičar ikada pročitao Sofoklovu dramu, a to da se mitologijom nikada nije ozbiljnije bavio sa sigurnošću možemo tvrditi" (328).

Zašto bi Freud i morao čitati Sofoklove drame? Dželilović griješi u svojoj kritici Freuda jer i sam dozvoljava sebi da izjednači status, obaveze i naučni obzor jednog psihoanalitičara i jednog književnog kritičara ili historičara. Funkcionaliziranje fikcije koje je ključno sporno mjesto za Dželilovića može se dozvoliti u psihoanalizi, ako već ne može u znanosti o književnosti. Druga stvar i druga tema je svakako psihoanalitički pristup tumačenju književnog djela. Međutim, sam Freud i nije nikad imao namjere da ulazi u to područje. Freud nije iskoristio psihoanalizu da bi govorio o književnosti, nego obratno. To je bitna razlika koju Dželilović ne uzima u obzir. S druge strane, sama psihoanaliza se ne može posmatrati kao jedan, jedinstven i homogen žanr (ako je tako smijemo nazvati). Između psihoanalize kao prakse, psihoanalize kao teorije i psihoanalitičkog čitanja književnosti, ipak postoje bitne razlike. Dželilović i sam kaže da se prisustvo Freudove psihoanalize u znanosti o književnosti osjetno primjećuje tek u šezdesetim godinama prošlog stoljeća.

"Dovoljno je 'prošetati' internetom i ukucati: Edip. Tu nas dočeka na hiljade studija od kojih barem dvadeset i pet posto ima pododrednicu – psihoanaliza. U onih preostalih pet procenata koji pripadaju književnoj historiografiji i teoriji, opet su, dominantni psihoanalitički pristupi umjetnosti" (332).

Dželilović, dakle, smatra da bi nauka o književnosti trebala imati "monopol nad Edipom"? Ne uspijevajući razdvojiti kritiku psihoanalize od kritike psihoanalitičkog pristupa proučavanja književnosti, Dželilović pravi neoprostivu metodološku pogrešku koja njegov pristup sim-



## TEORETICA

---

plificira i pretvara u prosto odbijanje određenog znanja, bez jasnog objašnjenja zašto bi to znanje (u ovom slučaju znanje psihoanalize) trebalo biti odbačeno. Ako je problem, kao što se da naslutiti, to što se u okviru psihoanalitičkog pristupa književnosti i same psihoanalize funkcionalizira književnost i zaboravlja njena kompleksnost, onda Dželilović čini isto u svojoj knjizi. Homer koji treba da progovori o našem današnjem identitetu, granicama, toleranciji, postao je i u Dželilovićevom pristupu, sluga i funkcije teorije.

## IV

Četvrto poglavlje "Kalhasovog proročanstva" počinje citatom iz "Vergilijeve smrti" (Herman Broch), što je dobra uvertira u priču o civilizaciji koja je kodirala i modificirala jednu kulturu – radi se svakako o odnosu grčke kulture i rimske civilizacije. Na primjeru pjesnika Vergilija, njegovog najpoznatijeg djela "Eneide" i njegovih grčkih ideala i rimskih mogućnosti, Dželilović opisuje šta se to dešava sa kulturom kada se zatekne u jednom unificiranom i dobro izgrađenom društvenom sistemu.

"Eneida", za razliku od Homerovih epova počinje stihom ("Opijevam oružje i junaka prvog...") u kojem se najprije slavi kolektiv, pa tek onda pojedinac. To je ključna razlika između Homera i Vergilija od koje polazi Dželilović, da bi zatim preko stihova iz "Georgika" ukazao na pojavu političkog pjesnika i političkog epa, kao posljedice dominacije koncepta civilizacije nad konceptom kulture.

Od Vergilija, Dželilović pravi korak ka posljednjem dijelu knjige, svojevrsnom epilogu, u kojem se ponovo vraća na priču o agonalnom duhovnom utemeljenju Zapada, začetom već u antici. "Duhovni kontekst koji je porodio dramu vidljiv je danas na svakom koraku i širom planete" (371). Dramu prepoznajemo "u svim oblicima napetosti i sukoba – dakle njenim temeljnim odrednicama" (372).

Na naredne dvije stranice Dželilović će detektirati u čemu je sve to danas napetost (kao temeljno svojstvo drame zasnovane u antici) od nauke, religije, tehnologije... U antici zasnovan svijet i duhovni obzor koji je optimalnu formu dobio u antičkoj drami (tragediji posebno) pokazuje svoje temeljne odrednice u ontološkim (ali i u neontološkim) pretpostavkama savremenog svijeta.

"Neprijatelj je svuda" – citira Dželilović, ali i antička drama je svuda – upućuje dalje on.

\*\*\*

Dželilovićeva knjiga "Kalhasovo proročanstvo" spada u onaj tip akademskog pisanja, prisutan u domaćim akademskim krugovima, koji se deklarativno distancirao od tada dominantnih pristupa proučavanju književnog teksta – najprije onog poststrukturalističkog, da bi istovremeno koristio isti metod koji je predmet njegove kritike. Radi se o protivrječju koje proizvodi nedosljednost kada je u pitanju zacrtani cilj knjige. Mogli bismo izdvojiti dvije temeljne namjere i teze koje se nastoje dokazati u "Kalhasovom proročanstvu". Prva namjera je osavremeniti antički svijet, antičku književnost i kulturu; pokazati da Homer govori danas ipak najviše o "nama samima". Dželilović to pokušava uraditi tako što koncepte poput "antičkog heroja" nastoji čitati iz, u tim godina ipak popularnog, trougla koji čine pojmovi granice, razlike i identiteta. Za Dželilovića to znači i pronaći temelje današnjeg svijeta u antičkim izvorima. Odisej je reprezentativan uzorak pri toj analizi. Prvi prosvjetitelj, pragmatičar, homo informaticus – u Odiseju prepoznajemo temeljne civilizacijske odrednice savremenosti, piše Dželilović. Druga namjera knjige jeste kritikovati dominantne pristupe proučavanju književnosti, ali i dominantne civilizacijske nazore. Dželilović žali što više niko ne govori o kategorijama duha, što je književnost postala tek poligon za proizvodnju teorijskih strojeva. Freud nije čitao Sofoklove drame, žali se Dželilović.

Problem je u tome što Dželilović ne nudi alternativni pristup, već i sam funkcionalizira



## TEORETICA

---

književnost. Osim toga, šta je autorski Dželilovićev domet? U recenziji je Tvrko Kulenović napisao da je Dželilović autor koji može da misli "na dugim vremenskim distancama". Dželilović pokušava ostvariti svoje autorstvo i inovativnost upravo premošćavajući vremenske razdaljine: pokušava osavremeniti antiku i istovremeno prepoznati odrednice antičke kulture u savremenim civilizacijskim tokovima. Međutim, njegova teza je uspješno postavljena, ali ne i dokazana. Ako "Kalhasovo proročanstvo" čitamo kao udžbenik – onda može dobiti zadovoljavajuću ocjenu. Međutim, imamo pravo da "Kalhasovog proročanstva" očekujemo da bude više od udžbenika i više od štiva za prikupljanje akademskih bodova.



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

### Mirnes Sokolović: Velika sinteza lirskog i etičkog (Herman Broh. *Pesništvo i saznanje*. Gradina, Niš, 1976)

Mnogo se teoretiziralo prije i poslije Brocha – ali pitanja koja je postavio u svojoj studiji *Pesništvo i saznanje* i dan-danas svijetle dostojnom i uznemirujućom aktualnošću, pa i začuđujućom neriješenošću; čitatelju koji danas nailazi na njih, ta pitanja dolaze u vrijeme sveopšte zanemarenosti i omalovažavanja svih problema kojima se ovdje Broch bavi. – Potrebno se upitati ko još danas govori o simboličkim nizovima koji tendiraju označiti stvarnost, u svom dijalektičkom doticaju sa živim proturječnostima života i smrti; o valerima slutnje u književnoj tvorevini koja je usmjerena ka uočavanju novog mita i vrijednosnog sistema; o mi-nucioznim vezama kiča i etičkih i estetičkih zahtjeva epohe...

A na kraju svi teže rješenju sveobuhvatnog problema etičke odgovornosti autora; svi govore o nikad riješenom pitanju sinteze umjetnosti i saznanja, kao kolopleta u kojem se uspostavlja etička dimenzija književnosti dvadesetog vijeka.

Čini nam se da ova knjiga ukazuje na nekoliko koraka i obrta koje svi izostavljaju; ova knjiga nam govori da bi u ime takvog poimanja valjalo ponovo proći književnošću dvadesetog vijeka: djelima Hofmanstala, Kafke, Džojso... Književnošću jedne epohe logora i velikih stradanja u kojoj je ta etička dimenzija ponajviše i osviještena.

\*\*\*

Eseji zastupljeni u ovoj studiji pisani su tridesetih i četrdesetih godina prošlog stoljeća; građa koja se estetički propituje i uobličava u jedan novi sistem poimanja umjetnosti – jeste unekoliko šira i obuhvatnija, ali je nesumnjivo aktuelna u to vrijeme: prvi esej *Hofmanstal i njegovo doba* se bavi ne-stilom dekorativne zapadnoevropske umjetnosti na kraju 19. stoljeća. Tačnije, Broch svoju analizu započinje **ucrtavanjem umjetnika u obzoru građanske epohe**, u vrijeme dekadencije: „Bio je to period eklekticizma, period lažnog baroka, lažne renesanse, lažne gotike. Gde god je u to vreme stil života određivao evropski čovek, taj stil se odlikovao izvesnim građanskim osiromašenjem i istovremeno građanskom pompom, izvesnom solidnošću koja je podjednako pritiskala i gušila koliko je i značila sigurnost. Ako je siromaština ikada bila zataškana bogatstvom, onda se to desilo upravo ovde.“ (3) Broch taj evropski ne-stil s kraja 19. stoljeća analizira na primjeru bečke umjetnosti definišući ga kao uštamani spoj racionalizma, individualizma, romantizma, skepticizma koji su nošeni jednim liberalizmom koji je računao na cijelu vječnost. Taj period socijalnih problema, samrtnički ozbiljan, iznjedrio je dekorativni ideal ljepote iz kojeg je odstranjena svaka žaoka satiričkog smijeha; bilo je to ljepota koja upravo nedostajala građaninu u zadovoljavanju njegove potrebe za uživanjem u umjetnosti i životu. Različit odnos prema tom i takvom estetskom sistemu Broch vidi na primjerima Wagnera i Nietzschea; Wagner, vođen svojim nepogrešivim instinktom za epohu, odabire operu kao reprezentativnu formu u uobličanju izraza građanskog društva, i njegovo djelo se odnosi kao ogledalo spram zrakopraznog vrijednosnog sistema u njemačkoj umjetnosti na kraju 19. stoljeća. Nasuprot tom estetičkom „da“ Wagnera, nalazi se etičko „ne“ Nietzscheovo koji cijelo vrijeme označava i osporava vrijednosnu degeneraciju u umjetnosti tog doba. Pozorište i opera su jednostavno odgovali građanskim zahtjevima za dekoracijom, šminkom i užitkom.

Tačno je da Broch upravo u diskrepanciji etičkog i estetskog otkriva i zametak **kiča**, koji locira u esteticističke kulture u raspadu videći ga kao posljednji avetinjski procvat: minimum etičkih vrijednosti se prikriva maksimumom estetskih kvaliteta.

**Ali Broch ni u kom slučaju ne protivstavlja olako estetičko i etičko.** „Jer u Parizu drugog carstva, po strani od romantičnih karijatida po njegovim Hosmanovim fasadama, po strani od







## ALTERNATIVNA LITERATURA

sve oficijelne umetnosti, pa dakle po strani i od onako savršene pozorišne umetnosti kao i od ondašnjih formi naturalizma, a naročito daleko od njegove romantike, s kojom je najčešće stajala u svesnom neprijateljstvu, rađala se već iznenađujuće brzo, jedna nova umetnost: s jedne strane je to nova francuska poezija inaugurirana Bodlerom, netrpeljiva prema površnom naturalizmu, a posebno prema svakoj vrsti romantiziranja, a s druge strane stoji impresionizam, nezavisan od ma kakvog književnog uticaja, samostalno ponikao na tlu slikarstva i njegove tradicije, doduše legitimni sledbenik naturalizma, pa ipak od samog početka sa izvesnim revolucionarnim antinaturalističkim jezgrom u sebi.“ (12) U statusu jezika unutar Bodlerove poezije, jezika koji dostiže nivo samostalnog života i značenja, jezika koji je daleko izvan granica medija pukog sporazumijevanja, Broch pronalazi i izvor samog saznavanja stvarnosti, pjesničke spoznaje stvarnosti. Broch tako i tumači „mističku“ komponentu Bodlerove poezije, videći je svagda kao tehnički jezički problem: jer ni impresionistički slikar nije mistik nego tehničar za svetlosne i hromatske pojave; tako Bodler-mističar jeste onaj koji neprestano stremi rješenju svojih jezičkih problema na putu fanatičkog traganja za poetskom istinom, u čemu doista ima nečeg mističkog; prema Brochu, Bodler je prije svega mističar svoje umjetničke tehnike. Iz takvog stava izrasta larpurlartizam, religija ljepote, koja jeste parcijalni sistem vrijednosti koji se u idejnom obzoru ukazao nakon rasparčavanja sveobuhvatnog srednjovjekovnog crkveno-religioznog vrijednosnog sustava. Larpurlartizam je deklarativno izvan građanskog društva, ali svoje proizvode ipak nudi publici; – društvo mu uzvraća istom mjerom: jer mu pronalazi mjesto unutar sebe pridajući mu funkciju.

Broch doživljava larpurlartizam kao pravu buku i bijes unutar građanskog društva; – on piše kako je upravo moderna lirika pokazuje građaninu šta on jeste, iracionalnošću i svirepošću svoje forme. Broch vidi modernu liriku kao pretežniju u saznavanju stvarnosti od društveno-angažiranog naturalizma; jer naturalizam građaninu govori samo **šta on radi**, ali to njega ne uzbuđuje jer nije svjestan da eksploatiše bijedu, i on se ne osjeća odgovornim za svijet siromašnih; moderna lirika asocijalnošću i opscenošću svoga jezika građaninu govori **šta je on** – jer se „svirepost“ njenog jezika ipak uspostavlja u odnosu na rječnik jednog građanina.

Ali Broch ne ostaje do kraja dosljedan svome konceptu o larpurlartizmu kao preimućnom u konačnom uspostavljanju sinteze umjetnosti i saznanja.

Broch će, tumačeći djelo Hofmanstala, napraviti upravo otklon od mističkog habitusa umjetničkog, jer će naznačiti kako se upravo u djelu austrijskog pjesnika, u njegovoj dvadeset i petoj godini, poetička sanjarija i izolacija polako počela prometati u otrežnjeni san umjetnosti; – svetost kao pjesnički ideal ne-stila u umjetnosti na kraju 19. stoljeća počela se transformisati u jednu kategoriju umjetnikove svijesti o etičkim pitanjima.

Ta **adekvatnost vremenu** u Brochovom shvaćanju svagda se ostvaruje u novom jedinstvu i povezanosti stila. Prvi postupak kojim se ispunjava saznajna funkcija umjetnosti, u Brochovom estetičkom viđenju, jeste ukrštanje simboličkih nizova, kako bi se beskonačnost stvarnosti zaokružila u lanac umjetničke forme: „Simbol se rađa iz uzajamnog preliivanja života i sna i u njemu se začinje pesničko saznanje o realnosti sveta.“ Polihistorijskim i teološkim duhom Džojsovim, piše Broch, Dablin, istorija i životne funkcije uzdignuti su do vizije svijeta.

Stil i objekt prikazivanja, u Brochovom viđenju, jesu neodvojivi; – jer sam objekt prikazivanja proizilazi iz stila prikazivanja, kao što i sama suština tog objekta opredjeljuje upravo za dati stil. Predominaciju jezičnoga u Džojsovom Uliksu svagda valja tumačiti kao posljedicu određene logike unutar datog simboličnog niza koji obuhvata svijet – a nikada tek kao rezultat Džojsove muzikalnosti, njegove dadaističke sklonosti ili osobenog kulta jezika.

\*\*\*

Broch svoju studiju piše u vrijeme logora, prvo s iskustvom jednog svjetskog rata, a ubrzo zatim i drugog... Usredsređen na povijesnopoetičko gibanje na prelazu dva vijeka, on će jasno vidjeti kako će umjetnost u jednom trenutku probiti larpurlartističke granice prometnuvši se u djelo koje u njegovoj viziji postaje reprezentant jedne epohe. U Brochovoj viziji takvo





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

kretanje je pospješeno povijesnopoetičkom energijom etičkih realista Tolstoja i Dostojevskog. Brochova studijska kompetencija i njegovo čitalačko pamćenje – tj. cijeli njegov pogled na kretanje umjetnosti razdijeljen je u dvije epohe: građansku – u kojoj sinteza pjesništva i saznanja dosiže svoj vrhunac u larpurlartu i ruskom realizmu; i epohu koja nastupa u prvoj deceniji dvadesetog vijeka kad djelo dolazi u dodir sa etičkim pitanjima svijeta, kada se sve počinje nepovratno mijenjati. Jasno: on na sva gibanja gleda iz tridesetih i četrdesetih godina – iz tih krajnjih tačaka epohe raspada vrijednosti u kojem umjetničko djelo gubi svoje opravdanje. Kako smo već rekli, to je vrijeme logora.

Kako će Broch odgovoriti na takvo stanje? Na takav položaj umjetnosti?

Najprije: on insistira na rastakanju estetičkog vrijednosnog pola; on ističe etičke i političke zahtjeve u umjetnosti. – Prvi korak u tom odmaku od esteticističke građanske umjetnosti jeste političko-etička umjetnost jednog Krausa ili Brechta. Nadalje: on proklamira da se umjetnik mora voditi svojom gladi za činjenicama i pravilima svoje umjetnosti; on mora stajati pod vrhovnim vodstvom istine koja obezbjeđuje autonomnu sliku svijeta, kao u slučaju Balzaka, Tolstoja i Dostojevskog.

Ali, naravno, Broch se ne zadovoljava ovim proklamiranjem. Njegovom estetičkom sistemu nije dovoljna etička umjetnost nalik djelu jednog Brechta ili Krausa. On je na nekim mjestima izričit da umjetnik mora raditi dobro jer samo tako može vjerodostojno prikazati vrijednosne sisteme stvarnosti; ali ne treba zaboraviti da on pored toga veliča i tumači djela Džojsoja i Kafke.

Kako se on snalazi u kolopletu etičkog i estetskog, na vrhuncu raspada vrijednosti?

Broch shvata poetiku kao amalgam lirskog i etičkog; on pledira za stalno pomjeranje klatna sa dobrog na lijepo, i nazad: „Kad naivni čitalac kaže lijepo, on upravo misli na to zadovoljenje nagona, pri čemu čak ima i pravo, jer ako u tom zadovoljenju nagona imaju i delimičnog udela i estetski faktori, onda je tu, gledano u najširem smislu, već zastupljeno i ono što smo se usudili nazvati estetskim rezultatom etičke radnje. A u biti je svakog dobrog romana da zadovoljava nagone. Kič uzima to za svoj cilj. On zaboravlja na stvarnost, on samo hoće da zadovolji čitaoca, u svakom smislu te reči.“ (156)

Broch se zalagao za primjenu dokumenata, za posezanje za dnevnim događajima, za ugrađivanje novinskih bilježaka u književnu strukturu; ali on istovremeno govori i o dogmatizmu jezika u reportaži, o njenoj vezanosti za određeni i propisani vokabular, za opšte izraze, za dogmatizam hiper-naturalizma, fotonaturalizma...

Musilov „Čovjek bez svojstava“ jeste težio formi umjetničke reportaže; ali racionalna kontrapunktika u tom romanu ostala je nevidljiva, spoj floskula stvarnosti ostao je neprimjetni. – Ni najracionalnije metode njegova pisanja ne mogu iskorijeniti lirizam tog romana, piše Broch, jer je upravo rezultat subjektivnog izraza ili subjektivne sintakse. Roman slika svijet onakav kakav reportaža ne vidi, jer se on ne može otrgnuti iz okamenjenog i dogmatskog vokabulara stvarnosti. Lirizam romana dovodi romanesknu floskulu stvarnosti u vezu sa vokabularom svijeta i kosmosa. Simboli se stvaraju upravo u naponu riječi i fakata koje lebde u lirskoj sintaksi kojom se ističe ono nadindividualno i metafizičko u književnosti. Ta književna vizija jeste nalik na san, ističe Broch; to je rad sna: realni fakti koji su na raspolaganju uvezuju se u subjektivnu stvarnost protkanu simbolima.

Upravo u ovu dimenziju Broch locira pjesničko nestrpljenje saznanja; etički zadatak saznanja ostvaruje se tek u razvedenoj i složenoj estetičkoj konstrukciji. Žanr koji imitira reportažu nikada ne može odgovoriti tom etičkom zadatku.

Ta sinteza estetičkog i etičkog sada se ojasnovala: umjetnik kao pobunjenik stvara sopstveni univerzum jer nije zadovoljan vokabularom koju mu epoha namire u naslijeđe. Jer tim plošnim jezikom i rječnikom ne može odgovoriti na etički zadatak saznanja stvarnosti. Lirskim treperenjem između fakata ili floskula stvarnosti i književne riječi stvara se interakcija u kojem se ukazuje svijet koji reportaža ne može vidjeti; promiče se pjesništvo kao logičko i polihistorijsko prorokovanje, vidovita slutnja duha epohe... Broch zaneseno piše da je jedna





## ALTERNATIVNA LITERATURA

floskula stvarnosti dovoljna u umjetničkom djelu da se njome osvijetli cijeli kosmos. Ali i da mora ostati razrađena neograničenim radom mašte koji je nalik na san.

Interes za mitsko u književnosti – njegovo traganje za novim mitom u književnosti – koji bi trebao ponovo združiti parcijalne vrijednosne sustave u jedan sveobuhvatan sistem vrijednosti, može se također tumačiti Brochovim sintetiziranjem estetičkog i etičkog. On upravo vidi Kafku kao jedinog mitotvorca savremenosti: „Kod Džojse se još mogu zapaziti izvesne neoromantičarske tendencije, izvesna opsjednutost složenošću ljudske duše, koja vuče svoje korene neposredno iz književnosti XIX veka, od Stendhala, pa čak i od Ibzena. Ništa slično ne može se reći za Kafku. Lični problem ovde više ne postoji, jer ono što bi uvek moglo izgledati kako lično rastvara se već u času kad biva izrečeno u neku vrstu nadlične atmosfere. Proročanstvo mita najednom je blisko. I kao i svako proročanstvo i ono je etičko: jer gde su sada oni stari problemi pesničke umetnosti, problemi ljubavi, braka, neverstva, ljubomore, kad umorstvo, silovanje i ponižavanje ugrožavaju ljudsko biće u svakom trenutku njegova života i kad više nije preostalo čoveku ništa sem jada i roptanja?“ (219)

Nekoliko godina kasnije Broch će preformulisati svoje tumačenje Kafke u svjetlu mita. Najprije će mit kao formu historizirati smještajući ga u prvotno vrijeme, na početak postojanja ljudskih zajednica; potom naglašava da je u savremenosti moguć samo anti-mit – jer to više ne bi bio opis praiskonskih snaga koje uništavaju čovjeka – nego simboličko otjelotvorenje sila iz tehničke civilizacije; mitski iracionalizam je ovdje zamijenjen naučnim racionalizmom koji je podjednako iracionalan.

\*\*\*

Govoriti o zaokretu od estetičkog ka etičkom koji Broch zagovara u *Pesništvu i saznanju* znači ukazati na sintezu lirsko-mitskog poetičkog faktora i fakata stvarnosti. Taj zaokret je odgovor na apokaliptičko stanje sloma vrijednosti koje je najavljivano od Dostojevskog naovamo; sa stravičnim događajima Dvadesetog vijeka dobilo je svjetske razmjere.

Broch vjeruje u moć umjetnosti: „Tamo gde pesništvo posustane, počinje degeneracija ljudskog, degeneracija etičkog, degeneracija simbola, degeneracija jezika, degeneracija stvarnosti.“ Broch prorokuje 1933. pridolazak novog jedinstva svijeta koji će objединiti umjetnost i ljepota u jedan sveobuhvatni sveopšti sistem vrijednosti koji će u sebi izmiriti zaraćenost pojedinačnih autonomnih vrijednosnih oblasti. Zaokret ka etičkom unutar umjetnosti, sinteza dobrog i lijepog, to bi trebali omogućiti.

Bespotrebno je trošiti riječi na dokazivanje naivnosti ovakvog projekta.

Šta se dogodilo u međuvremenu? Koji su stvarni rezultati ovog najvećeg aksiološkog projekta u književnosti 20. stoljeća?

Prvo: Brochovo djelo nije spriječilo koncentracione logore. Drugo: postmodernizam i poststrukturalizam su legitimisali postojanje autonomnih zaraćenih vrijednosnih oblasti koji su inaugurirani kao preimućstvo. Treće: etički zaokret u umjetnosti sproveden je temeljito; postmodernistička socijalna literatura izostavlja svaki lirski ili mitski faktor u uobličenu floskula stvarnosti; pretvorila se u neku vrstu etičkoga kiča u kojem se manjak estetskih vrijednosti nadomješta viškom etičkih kvaliteta. Pretvorila se u sveobuhvatnu varijaciju Reportaže; dakle, u umjetničku rabotu koja ne može odgovoriti etičkim zahtjevima – jer, blesava opozicija larpurlarta i angažmana postavljena je neprijeporno.

Dakle, rezultati su porazni; Brochovo prorokovanje ostalo je neispunjeno – historija ga je ismijala.

Zašto nam je onda ova knjiga korisna? Interesantno je da su forme u spajanju fakata i neograničenog lirskog razmaha mašte svejednako godinama funkcionirale upravo po receptu koji u *Pjesništvu i saznanju* opisuje Broch; treba samo propitati djela npr. jugoslovenskih poetičara: Kiša, Kovača, Pekića, Davida, i ostalu književnost koja će posegnuti za prosedeima reportaže u uobličenu krvavah zbivanja dvadesetog vijeka, pa ćemo vidjeti kako se jedna floskula stvarnosti u lirskom (i ironičnom) treperenju u jeziku i domišljanju – dobiva široke re-



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

perkusije otkrivajući sudove o novom položaju čovjeka u koordinatama savremenog doba.

Ova knjiga je korisna i u osvjetljenju etičnosti savremene umjetnosti; govorili smo o tome kako su floskula stvarnosti metastazirala u umjetnosti kako je vrijeme odmicalo od pedesetih naovamo, kako se sve podredilo etičkom angažmanu; književnost je svedena na nivo protestnog letka, na zornu ilustraciju moralnih i nemoralnih akata glavnih likova. Sva se pretvorila u etički kič. A vidjeli smo kod Brocha, a tako je i kod Camusa, da prave pobune nema bez velikog stila. Dakle, knjiga je korisna za ocrtavanje i etičkog položaja umjetnika u obzorima epohe logora koja dobacuje skoro do savremenosti.

Nadalje: svi se sjećamo koliko je esejizirano o sveprisustvu smrti koja je u dvadesetom vijeku dobila široke razmjere. Kako umjetnost stoji pred tim sveprisutnim licem smrti? Da li je održiva opozicija umjetnosti kao vrijednosti i smrti kao ne-vrijednosti? Da li tu opoziciju valja preformulisati? Ko i kada i gdje tu koga nadvladava? Kako se ta opozicija urušava? Kako pretrajava?

Sva ta pitanja zazorno je čak i postaviti u doba poststrukturalističkog natražnjaštva – koje brzo, u vidu anketnog upitnika, ocjenjuje djela po osnovu feminističke, novohistoricističke, postkolonijalne podobnosti, odgovarajući potrebama kupoprodaje. Krijući se iza tobožnje književnoteorijske angažiranosti i društvene korisnosti. Broch je imao hrabrosti u obzorima jedne prijeteće i prepredene epohe – na njenom samom početku, u praskozorje njenih najvećih užasa – sva ova pitanja postaviti naivno; mi šezdesetak godina kasnije u umjetnosti i estetici rijetko nailazimo na njihovu nenaivniju ili bilo kakvu drugu preformulaciju; da i ne govorimo o pružanju odgovora na ta i takva pitanja.



## Haris Imamović: Dijalektička estetika Marka Ristića

### 1. Uvod

Vrijeme u kojemu se Marko Ristić pojavljuje kao književni kritičar i estetičar je vrijeme godina poslije Prvog svjetskoga rata, vrijeme jedne prave bure u srpskoj književnoj javnosti, kada je niz novih, mladih pisaca (uz koje je stao i sam Ristić), tzv. *modernista*, stao nasuprot uvriježenim pojmovima o književnosti koje je generirala i promovirala tadašnja akademska zajednica. On se kao estetičar formirao najprije pod velikim utjecajem različitih pravaca zapadnoevropske avangarde, ponajviše inspirisan tekstovima u kojima su se očitovale dadaističke i nadrealističke tendencije.<sup>1</sup> Taj Ristićev zanos pred dadaističko-nadrealističkom djelatnošću, koji je on ispisao u časopisima „*Putevi*“ i „*Svedočanstva*“, za autora ovoga rada nije predmet najveće pažnje, iz sljedećih razloga: govoriti o Ristićevoj estetici, toj, početnoj, značilo bi govoriti više o Bretonovoj estetici negoli o Ristićevoj; drugo, ovaj rad nije zamišljen kao opis Ristićeve estetike, kao monografija njegove estetičke misli, kao puka prezentacija osnovnih oznaka njegovog pisanja, već nastaje kao pokušaj njezinog osmišljavanja unutar jednog povijesno-literarnog totaliteta, ali i kao pokušaj objašnjenja originalnosti te estetike, shvatanje spoja različitih teorija i filozofskih vidika koje je Ristić u jednom trenutku učinio i koje je bilo plodonosno. Dakle, u ovom radu nas zanimaju Ristićevi koncepti poslije „dijalektičkog skoka“ u njegovom pisanju, poslije njegovog odustajanja od apoteoze nadrealizma i psihoanalitičke teorije Freuda i tog skoka ka dijalektici, ne samo Hegelovoj u Marksovom obliku, kao dijalektici pojava, već i Hegelovoj u Hegelovom obliku, kao sintezi pojmova: Ristićeva sinteza *racionalizma*, koji je s marksističkom dogmatikom i pozitivizmom, kao pojam, dosegao svoj apsolut, i nadrealističke iracionalističke antiteze tom racionalizmu, kao takvom, temelj je *njegove* estetičke misli i zato taj proces i treba da okupira interes ispoljen u radu sa ovakvim naslovom.

### 2. Ristić i Jovan Skerlić

Skerlićev pozitivizam, utopiju tog pozitivizma koja je držala da se u detaljnom pregledu svemu mogu naći uzroci, da se sve može objasniti, svesti, i Skerlićev nacionalni pragmatizam u shvatanju funkcije literature Ristić je odbacio već na počecima svog pisanja u duhu nadrealističkih teorija.<sup>2</sup> Ristiću i nadrealistima u kritici te pozitivističke utopije išlo je na ruku i posredno i neposredno iskustvo. Upravo je bio završio jedan rat i ljudi su svjedočili takvim čudesnim užasima i užasnim čudesima, jednoj provali iracionalne agresije, da je poslije toga bilo nerazumno više tvrditi kao Ten, da se postupak može svesti na raspored okolnosti; u tom svjetlu, ili bolje reći mraku, javila su se i Frojdova psihoanalitička istraživanja, njegovo obrazlaganje i dokazivanje o udjelu iracionalnih impulsa u ljudskim postupcima, itd. Psihoanaliza je također jedna racionalistička struja; to je, međutim, jedna mnogo skromniji racionalizam od pozitivizma, jedan racionalizam, jedna antropologija koja je konačno shvatila da predmet njezinog ispitivanja: čovjek, nije onakav kakvim ga je zamišljao Ipolit Ten. Nastajući kao reakcija na tada (neposredno poslije Prvog svjetskog rata) još uvijek uvaženi Skerlićev metod, Ristićeva estetika misli umjetnost kao čin koji nije isključiva realizacija okolnosti, odslikavanje objekta kroz subjekt, niti je to čin kontrolisan samo razumom, vraćajući dignitet romantičarskom pojmu inspiracije.

Tako Ristić, pod očevitim utjecajem Frojdove teorije, piše u *Moralnom i socijalnom smislu*





## ALTERNATIVNA LITERATURA

*poezije o duhovnoj gladi* kao generatoru poezije. "Ta duhovna glad", piše Ristić, "nije nikakvo intelektualističko ljubopitstvo, ona je motor svakog saznanja i svakog napretka. Prožeta seksualnošću, ona je prvenstveno afektivne, pa te onda intelektualne prirode."<sup>3</sup> Pojmom duhovne gladi Ristić sugerira kako literaturu ne piše biće koje je samo misaono, već i koje isto tako, ili možda još više, osjeća i želi, čime se protivistavlja tenovsko-skerličevskom tumačenju nastanka djela, ali ujedno osporava i Skerličevo poimanje književnosti kao nacionalnog katehizisa: naime, književnost potaknuta duhovnom glađu, željom da se upozna nepoznato, da se dosegne novo, to je po Ristićevom tumačenju autentična književnost, i kao takva ona ne može govoriti već rečeno, biti u službi srpske nacionalne ideologije, na primjer, jer bi tada kazivala kazano, izjednačila bi se, svojim sadržajima, sa neumjetničkim žanrovima pisanja, te bi izgubila i svoj smisao, prestala bi biti spoznajnim činom, izgubila bi svoju osobenost i svoju svrhu.

### 3. Ristić i Bogdan Popović

Estetički racionalizam Bogdana Popovića je nešto drugačije prirode od Skerličevog. Umjesto iznalaženja metoda kojim bi se utvrđivali uzroci nastanka jednog djela (= pozitivizam), Bogdan Popović je u svojim estetičkim teorijama pokušavao pronaći univerzalne zakone književnosti. Tako, pišući u predgovoru Antologiji<sup>4</sup> mjerila po kojima je sudio vrijednost pjesama, on zapravo piše *pravila* jedne univerzalne gramatike poezije. To je jedan racionalizam s većim pretenzijama od pozitivističkog racionalizma Jovana Skerlića.

U odnosu spram tako postavljene Popovićeve estetike Ristić ponovo nastupa u ime iracionalističke antiteze, a to čini kroz plediranje za stalno osvajanje *novoga* u književnosti. Popovićev pokušaj da racionalizira u potpunosti estetiku i književnost, da joj utvrdi zakone neminovno je doveo do toga da ista ta estetika nosi sa sobom zabranu novoga. Popovićeve estetika pretpostavlja da je književnost unekoliko dovršen proces, da se iz njezinog dotadašnjeg razvoja moglo ustvrditi šta su to njezine prave, univerzalne vrijednosti. To može tvrditi samo estetika koja počiva na jednoj takoreći platoničkoj metafizici, tj. onoj koja pretpostavlja da je i sam svijet dovršen, da "ničega novoga nema pod Suncem" i da uvijek jednako treperi pod ljudskim rebrima. To je, piše Ristić, ona teorija *večnog Lepogdobrogistinog*.<sup>5</sup> U tom smislu razlika između Popovića i Ristića jeste razlika između jednog mehaničkog racionalizma koji misli svijet (i književnost) kao neizmjenjivi predmet i dijalektičkog pogleda koji misli svijet (i književnost) kao proces u kojem nastaju novi kvaliteti. To je zapravo razlika između hiperracionalističke misli, koja u krajnjem slučaju postaje sasvim iracionalna, tj. logički protivrječna u sebi, kada pokušava riječima zaustaviti svijet i one misli koja priznaje svijetu nedovršenost, stanovitu iracionalnost i koja ga pokušava misliti sukladno njegovim transformacijama. Zato je Popović, pokušavajući zaustaviti svijet, tj. riječima davati privid njegove *istovjetnosti*, i došao u sukob sa modernistima (Crnjanski, Rastko Petrović, Vinaver, Ujević): ne samo zato što nisu doživljavali svijet po njegovim pravilima, već upravo zato. Novi osjećaji su bili fakti a ne hir, i kako kaže Crnjanski u *Objašnjenju Sumatre* oni su morali dovesti do novih formi, formi nesukladnih pravilima iz Bogdanovog Predgovora: "Svud se danas oseća da su hiljade i hiljade prošle kraj lešina, ruševina, i obišle svet i vratile se doma, tražeći misli, zakone i život kakvi su bili. Tražeći staru, naviklu, književnost, poznate, udobne, senzacije, protumačene misli. Lirsku poeziju večnih, svakidašnjih metafora, ono drago cile-mile stihova, slika, hrizantema, koje su cvetale u našim, nedeljnim, dodacima. Ali došle su nove misli, novi zanos, novi zakoni, novi morali! Može se biti protiv nas, ali protiv naših sadržaja, i intenzija, uzalud."<sup>6</sup>

Tako se Popovićeve estetika našla u situaciji u kojoj njezini sudovi bivaju nesukladni književnim činjenicama, a taj nesklad je klasična definicija neistine. Ristićeva je pak estetika svojim plediranjem za novo bila mnogo sukladnija tom procesu razvoja literature čime i manje neistinita od Popovićeve. Ristić koji priznaje nedovršenost svijeta i njegovu neopisivost i nedopisivost jeste onaj Ristić čitalac Bretonov, sljedbenik nadrealističko-dadističkog iracionalizma



koji je tvrdio da su svijet i ljudi nešto drugačije od onoga što su pisali racionalisti 18. stoljeća i njihovi idejni sinovi i unuci, pozitivisti 19. stoljeća i pozitivisti 20. stoljeća.

### 4. Ristić i teorija socijalne literature

Treći vid racionalizma postavljenog u vidu apsolutnog pojma kojemu se protivstavlja Ristić jeste racionalizam dogmatske marksističke estetike u vrijeme nastanka i razvoja tzv. "socijalne literature", a kasnije i u vrijeme sukoba na književnoj ljevici, čiji su glavni predstavnici bili Milovan Đilas, Radovan Zogović, Jovan Popović, Ognjen Prica, itd. Ovaj racionalizam, nije se razlikovao po svojim pretenzijama od racionalizama Popovića i Skerlića; međutim, on je spram Skerlićevog nacionalističkog pragmatizma zagovarao jednu revolucionarnu ulogu literature, i namjesto Popovićeve univerzalnosti tražila se jedna osviještenost pripadnosti pojedinačnom povijesnom trenutku i neposredno dejstvo, idejno, ideološko dejstvo literature, a to jeste zapravo jedno didaktičko dejstvo. Propitivati ispravnost tendencija te, takve, marksističke dogmatske estetike da se djelo, sasvim, objasni pomoću relacija spram društvenih odnosa, da se njegova suštinska vrijednost dosegne reduciranjem na bazu društvene strukture, nakon govora o nedostacima Skerlićevog sličnog metoda, nije potrebno: potrebno je samo primijetiti tu veliku sličnost (koja graniči sa istovjetnošću) između ta dva vida redukcionizma. Isto važi i za analogiju između estetike Bogdana Popovića i ove marksističke estetike, analogiju po stanovištu proskriptivnosti. Marksistička estetika, slično kao i Bogdanova, pretpostavlja da je iznašla sve moduse viđenja i doživljavanja svijeta i zadatak pisca bi trebao biti da u svojim djelima realizira te teze o svijetu i životu. I slično kako su se Bogdanovoj estetici usprotivili oni koje su kasnije nazvali srpskim modernistima, tako je učinio i Krleža, tako su učinili i Davičo ili ostali pisci okupljeni oko *Pečata*, vjerujući da je autentičnost, novost, koja nije ponavljanje, ilustriranje, jedna od presudnih oznaka literature. Tako je i marksistička estetika, htijući sve objasniti, izokrenuta u svoju protivvrječnost: ona, takva, više ništa nije mogla razumjeti; bila je sasvim nesukladna poretku činjenica unutar književnosti; postala je onaj smiješni nesklad između riječi i stvari koji se, tradicionalno, zove neistinom.

Ali, umjesto ponavljanja stvari koje su u tim smislovima rečene protiv estetike Bogdana Popovića i Jovana Skerlića, i koje (*mutatis mutandis*) važe i protiv estetike *socijalne literature*, cilj autora ovoga rada jeste da shvati odnos ove estetike spram estetike Ristića u kontekstu razmatranja jednog drugog problema: problema odnosa između materijalističkog i idealističkog viđenja svijeta. Naime, predstavnici, estetičari i književnici, *socijalne literature* označavali su Marka Ristića kao idealistu<sup>7</sup>, dok su sebe doživljavali kao sljedbenike materijalističkog pogleda na svijet. Međutim, ukoliko se na neuobičajen, neautomatski, način osmotre njihovi osnovni estetički postulati, zaključak po tom pitanju nosio bi u sebi upravo obratne odnose.

Estetičari socijalne literature, kao što je već općepoznato, tražili su od literature, obremenjene moralnom obavezom, da ukaže na klasne razlike, na kontrast između nečega što je proleter i onoga što je građanin, buržuj, oni su tražili od nje da usvoji, da čutnjom ili ignorancijom ne zataškava onu istinu koju je uočio Karl Marks. Umjesto baviti se krajnjim metafizičkim pitanjima čovjeka shvaćenog kao takvog, van njegove pozicije unutar proizvodnih odnosa, umjesto tog mlaćenja praznih oblaka, ti estetičari su tražili od literature da umjesto tog lažnog poistovjećivanja različitog pod imenom Čovjeka govori o činjenično-pojedinačnom: o potčinjenom radniku, ili potčinjenoj ženi, kao i o buržuju koji uživa zahvaljujući društvenim odnosima. To bi onda bi pravi materijalizam, to je ta angažovana literatura.

Međutim, koje su bile konsekvence takvog stava, ukoliko ih ne izvodimo na osnovu utisaka koje proizvodi prvi pogled na te teorije?

Postojanje društvenih klasa, buržuja i proletera, uzimano je kao polazna činjenica, i njihov odnos, odnos dominacije iz kojega proizlaze materijalne blagodeti za jednu klasu, shvaćan je isto tako, kao činjenica. "Buržuj" i "proleter" ipak za jednu dijalektičku misao, za jednu



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

filozofiju koja više ne vjeruje u identitet, rigidno, na način Anaksimandera ili Parmenida, ne mogu biti činjenice, neosporivosti, već pojmovi koji bi morali biti svjesni toga da jesu pojmovi. Da jesu pojmovi koji ne mogu prepokriti stvarnost, već funkcionišu po principu supsumacije: da poistovjećuju različito. Ukoliko se previdi takva njihova priroda, ukoliko se postojanje buržuja, s jedne strane, i proletera, s druge, usvoji kao nerelativna data, ukoliko se usvoji taj maniheizam, ukoliko se previde razlike između ljudi koji su opseg jednog od tih pojmova, tj. ukoliko se proces mišljenja o svijetu pretvori u čisto klasificiranje ljudi u jednu od te dvije skupine onda se to više ne može nazvati materijalizmom. Jer materijalizam uzima čulne podatke kao važne glasove, a ti čulni podaci, to neposredno iskustvo govori protiv identiteta kakvog pretpostavljaju pojmovi formirani na navedeni način. Čula govore o neponovljivosti stvari i pojava; unutar kretanja, neistovremeno i neistosmisleno  $A \neq A$ . A maniheizam estetičara socijalne literature, taj njihov racionalizam (koji vrlo jednostavno objašnjava svijet, pretpostavljajući da je on vrlo lako objašnjiv, da je tako jednostavno racionalan), taj njihov apsolutistički racionalizam postaje nesukladan čulima, postaje idealizam. On postaje, kako bi Niče kazao, jedna prevelika vjera u moć riječi, u njezinu moć da obuhvati obilje svijeta. Sa tako banalnom, djetinjasto-platonističkom ontologijom, estetičari socijalne literature nisu ni mogli izvesti bolji, pametniji zadatak za književnost od sljedećeg: da ilustrira Marksove pojmove, shvaćene kao apsolutne činjenice. Književnost je tu, dakle, shvaćena na jedan sasvim metafizičko-idealistički način, na jedan način kakav je važio u vremenu kada je književnost bila ađutant Crkve. Književnost, realistička književnost, ne može biti ilustriranje pojmova, jer, dakle, postaje i previše nesukladna stvarnosti i nema više pravo zvati se realizmom; propovjednici takve književnosti nemaju pravo – logika im zabranjuje – da zovu sebe materijalistima.

Shvatiti odnos između općeg i pojedinačnog, između konkretne pojave i riječi, na način dijalektički, to je mnogo bolje uspio Marko Ristić: bar tako impliciraju postulati njegove estetike. Njegovo protivljenje protiv književnosti koja je tek ilustracija pojmova, njegovo zalaganje za autentična književna djela, za jedinstvene emocije i individualizirane junake, za djela potaknuta *duhovnom glađu*, to zalaganje ima mnogo veće povezanosti sa onime što je materijalističko i dijalektičko viđenje stvarnosti. Nije samo opće suština stvarnosti, već je i pojedinačno njezina suština. Iz jednostavnog razloga što ni jedno ni drugo nisu njezina suština: jer ona nije ustrojena po nekom ljudskom planu, kao kakva mašina, da bi imala suštinu, jednu. Ristić to shvaća i osjeća, on to vidi, on dijalektički shvaća odnos između općeg i pojedinačnog, a ne metafizički, ne idealistički i stoga i nema one racionalističke, hiperracionalističke, a smiješne, pretenzije teoretičara socijalne literature, slabih đaka Karla Marksa.

"Lažna i neiskrena", piše Ristić, "u samoj svojoj osnovi samo je lirika koja ne odgovara tim elementarnim potrebama, nego je uobličenje jedne čoveku nametnute psihičke deformacije, jedne rutine koja mu zamenjuje 'realno funkcionisanje misli': lirika rodoljubiva, religiozna, sentimentalna, racionalistička, moralistička, impresionistička."<sup>8</sup> Tako piše Ristić, uviđajući analogije između naizgled protivrječnog, između, na primjer, Dučića i Zogovića, s pravom. Njihove pjesme su realizacija već postojećih pojmova o životu i o poeziji, njihove pjesme u realizacije svih tih fraza, tih psihičkih deformacija, koje koriste društvu i iza kojih ono najčešće stoji, sve to je gušenje (obilja) života, jedna lažna vjera da se sve shvatilo, jedno nesuglasje se onim što nam čula i razum može reći o stvarnosti.

"Ja ovdje", objašnjava Ristić svoje protivljenje svim vidovima dogmatske i normativne estetike, "niukoliko ne preduzimam odbranu anarhije u pitanjima duhovnog života. Ali je potpuno neosporno da taj život, u svom neprekidnom oćicanju, donosi sobom sve nove i nove struje, i da se posledice tog obnavljanja ne mogu predvideti, pa dakle da se ni norme po kojima treba o njima rasuđivati ne mogu unapred odrediti."<sup>9</sup> Pojmovi, dakle, kojima operišu estetičari i književni kritičari moraju biti zamišljeni različito od načina na koji mehanički racionalizam zamišlja pojmove. Ovakav stav Ristića je stav mislioca koji prilazi predmetu mišljenja sa sviješću o njegovoj nedovršenosti, što će reći i o njegovoj stanovitoj iracionalnosti.







### 5. Ristić i nadrealizam

„Jer bolji je nered no nasilan, krut i umrtvljujući red.”<sup>10</sup>

Ristić danas više nije toliko poznat autor. Rijetko spomenut, on je spomenut i tada, najčešće kao nadrealist, kao teoretičar beogradskog nadrealizma, kao učenik Bretonov. Lišeno tih leksi-konskih predrasuda moralo bi se kazati da Ristić, njegovi najznačajniji estetičko-kritički spisi nisu nadrealizam, niti teorija nadrealizma. Ristić, po mišljenju autora ovih redaka, u smislu estetičke teorije nerijetko i nadilazi lucidnost jednoga Andrea Bretona. Nema sumnje da je Ristić mnogo čega naučio od vođa francuskih nadrealista, ali cilj ovoga poglavlja jeste utvrditi razliku koja ih odvaja, Ristića i francuske nadrealiste.

Nadrealizam, jasno, nije idejni pravac koji je jednom zasnogda dao svoje ideje, svoj sistem. Međutim, postoji jedna tendencija iz ranih Bretonovih radova, a koja nije ostala neživa i u nadrealizmu poslije Drugog svjetskog rata. Nadrealisti su, kako kaže Moris Nado, reakcija na jedan svijet koji je postao zatvorenik Razuma, na jedan način života koji je postao talac Logike.<sup>11</sup> Pozitivizam je, kao sasvim primjerena epistema vrijednostima građanskog društva roba, shvatio ljudsko znanje kao strogo analitički process neposrednom konkretnom primjenom, a onda su već francuski dekadenti, već je zapravo sam Šarl Bodler pisao o pogubnosti tog analitičkog ubijanja mašte kod modernih građana postavljajući savremenost sretnijim epohama: „Francuska publika (ako iz nje izuzmemo nekoliko umetnika i nekoliko pisaca), nije umetnička, prirodno umetnička; ta publika je filozofska, moralistička, dosetljiva, ljubitelj priča i anegdota, sve što hoćete, ali nikad spontano umetnička. Ona oseća, ili prije, sudi, postupno, analitički. Drugi, više favorizirani narodi, osećaju odmah, sve u isti mah, sintetički.”<sup>12</sup>

Kasnije je to s Remboom i Malarmeom postala jedna totalna, da ne bude rečeno totalitaristička pobuna protiv suhog građanskog racionalizma u ime jednog višeg života, u ime jedne mistike života, jedne nereligijske onostranosti. Treba samo pročitati *Pismo vidovitog*<sup>13</sup> i shvatiti kako je osnovna težnja te moderne lirike da zbací sa sebe sve one deformacije građanske psihe o kojima je Ristić pisao.

Kulminacija te antiteze pozitivizmu, te apoteoze mašte i mistike života, iracionalnosti bio je svakako nadrealizam. Nasljedovavši poetsko i životno iskustvo devetanestovjekovnih modernih liričara, nadrealisti su bili u situacijama koja im nije dozvoljavala da ne nastave tu pobunu, takvu, da je ne naprave totalnom reakcijom na građanski um, da je ne dovedu do krajnjih granica. Ako je građanska znanost shvatala zadatak mišljenja kao otkrivanja zakonitosti i nužnosti, otkrivanja struktura zavutih koprenom neposredne pojavnosti, onda je Breton tražio otkrivanje jedne stvarnosti koju su te strukture svojim naivnim shvatanjem prirode riječi i svojim kljastim načinom doživljavanja svijeta zakrile, otkrivanja jedne više stvarnosti, stvarnosti koju je nemoguće vidjeti kroz naočari građanske nauke, ali koja postoji i koju je sudlo potiskivati na način na koji su to radile ideologije građanskog morala i građanske nauke: Breton, naime, prezire nužnosti, zakone u ime kojih se prezire cijeli jedan kontinent stvarnosti – tj. ono *slučajno*, ono *iracionalno*, ono *podsvjesno*, ono *nagonsko*, a ono je osnovno. Tako su nadrealisti umjesto manira građanskog morala koji insistira na izvjesnosti i predvidivosti, na redu i zakonu u ponašanju, (tj. na *dosadi*, tj. na potiranju vlastitih želja) hvalili ekscentričnost, alogične neizvjesnosti, šizofreniju, luđačko-dječiju neposrednost, napravili su jednu pravu *pohvalu ludosti* neobremenjenu erazmovskom ironijom.

„U tom svetu laži i predrasuda miču se te literarne larve”, piše Ristić o građanskim piscima, „i taj njihov način govora, taj njihov ‘stil’ nije slučajno tako štur, tako ubog, tako prazan. On odgovara praznini, upravo odsustvu njihovog psihičkog bića. U tom biću, u toj praznini, u tom nepostojanju idealno se ispoljava, u svoj svojoj rugobi, u svoj nesvesnoj nesreći, opšta bolest čiji su oni samo simptom, ona skleroza, ili tabes, ili elefantizis, ili prosto progresivna paraliza, kojom ne boluje malograđanstvo, jer je ono samo ta bolest. Pacijent, društvo, svoju bolest naziva ‘zdravim razumom’, jer ne zna da je bolestan; one je naziva ‘redom’, ‘normalnim





## ALTERNATIVNA LITERATURA

pojmovima', 'društvenom higijenom', 'Ministarstvom za socijalnu politiku i narodno zdravlje', 'Kolom Srpskih Sestara'.<sup>14</sup>

Ta je, dakle, reakcija bila u ime intenziviranja života, protiv jednog stanja općeg duha koje je, kako su osjećali nadrealisti, gušilo realiziranje viših potencijala života. Ali najvažnije u prethodnoj rečenici jeste da je to bila *reakcija* u avangardnom (čitaj: apsolutnom) smislu, tj. da je bila ponajprije zamišljena kao estetsko-etička provokacija.<sup>15</sup> To znači da je, nastupajući protiv jedne redukcije života koju je sprovodio građanski duh potpomognut društvenim kapacitetima, nadrealistički iracionalizam, kao apsolutistička reakcija i totalni zahtjev, morao i sam postati redukcija one punine života, tj. postati nešto uveliko slično onome protiv čega je nastupio. S jedne strane, stvarnost se dakako nije ispostavljala sukladno riječima građanskog razuma – "racionalna logična misao nije nikako dovoljna za puno, negraćanično poimanje (sic!) sveta."<sup>16</sup> – ali, opet, stvarnost ipak nije samo niz slučajnosti, niti je život jedan iracionalni fluid, da bi ova nadrealistička nedijalektička reakcija na građanski racionalizam mogla da bude nazvana pravom. Paradoks je, na primjer, Bretonovih apologija iracionalnom usvajanju svijeta, njegova apoteoza alogije, u tome što on piše svoje teorije pokušavajući da argumentira.

Iako je ostao načelno vjeran osjećanjima koja su potaknula nadrealiste na njihovu pobunu, Ristić je ipak kasnije shvatio i redukcionizam samog nadrealizma, odabravši jednu dijalektičku misao koja je mogla izbjeći navedena zastranjenja, navedene redukcionizme, bili oni teorije Andrea Bretona ili teorije Bogdana Popovića. Ristić će tako poslije svog "dijalektičkog skoka", i poslije literarnog i ličnog zbližavanja sa Krležom, pisati eseje i kritike o književnosti, o njezinom smislu i o njezinim očitovanjima slijedeći zahtjev nuđenja razloga za tvrdnje: nema tu više one avangardne ostraćšenosti koja će proglasiti bilo kakvu besmislicu velikom, samo da bi se isprovocirao akademićarski ukus. Ristićevu misao odlikuje jedna svijest o nevaljanosti oštrih podjela: *formalistička podjela* (na primjer na "stare" i "nove") *površno shematizuje jedno kompleksno zbivanje, umrtvoljuje ono što je živo, i ta apstraktna, tendenciozna klasifikacija ne odgovara stvarnosti*.<sup>17</sup> Sa tom novom, dijalektičkom sviješću o kompleksnosti svijeta i o jedinstvu protivrječja u njoj, Ristić nije više mogao slijediti, oštro, Bretonov negativ građanskog racionalizma.

## 6. Ristićeva književna kritika

*"Kritika je čitava jedna ideologija. Jer kritika jednog umetničkog dela pretpostavlja i jedno, osnovno, načelno shvatanje umetnosti i misaone funkcije uopšte."*<sup>18</sup>

Prije negoli budu donijeti zaključni sudovi o njegovoj estetici, trebalo bi steći jedan kratak uvid u Ristićevu književnokritičku praksu.

"Dovoljno je", piše Ristić o lirici Gustava Krkleca, "prisustvovati jednom od mnogih literarnih 'martinea' i 'soarea' na kojima se čuo blagi i pevajući glas njegov, pa videti, u devojčkim, u mladićkim, u staraćkim licima punim simpatije i divljenja, u dugom i oduševljenom, u spontanom i iskrenom pljeskanju kojim su pozdravljeni njegovi stihovi, ako je svesrdno omiljena, kako je možda najomiljenija pesnićka figura u Beogradu baš ta 'kajkavska duša'. Univerzitet, ženske gimnazije, ulica, saloni, redakcije časopisa, Srpska kraljevska akademija, koja je nagradila njegovu zbirku *Ljubav ptica*, sve složno učestvuje u glorifikaciji te elegiće lirike."<sup>19</sup> Ristić se protivi konformizmu pjesnika Krkleca: Ristić vjeruje kako je takvo lirićko jednolinijsko kretanje sasvim nesukladno stvarnosti, kako nije autentićan podatak duhovnog života, kako je to realiziranje građanskih i malograđanskih pojmova o životu (otud i blagonaklonost građanske publike) u lirici Krkleca ono što pridonosi gušenju života, kako je to ponavljanje rećenog, tj. ko zna koja realizacije građanske ideologije. Ristić nije kritićara koji spoćitava Krklecu to što nije pisao *ovo* ili *ono*, on ne zamjeri Krklecu zato što nije realizirao njegove (tj. Marka Ristića) pojmove o životu, već mu zamjeri upravo zato što je u svojim pjesmama ilustrirao pojmove poznate Marku Ristiću, građanske pojmove, koji su rećeni već hiljadu puta, i osporeni isto toliko puta čime i Krklecova lirika, nije nimalo *nova*, gubi svrhu svog postojanja.





## ALTERNATIVNA LITERATURA

S druge strane, Ristić piše kako se Krleži ne može desiti navedena greška – pisanje kao ilustriranje općih mjesta – jer njegova književnost itekako ima smisla za pojedinačnost. "Krležin vanredan dar za oživljavanje podrazumeva", piše Ristić, "pre svega to, možda i nesvesno, saznanje da se u fikcijama samo kroz karakteristiku pojedinačnog, pa čak i izuzetnog, a ne kroz shematično uopštavanje, dolazi do konkretnog i do opšteg. Svakako, treba imati tog dara za oživljavanje... Bez njega, kao i bez prethodnog smisla za opažanje, rasuđivanje i odabiranje, sasvim je uzaludno gomilati psihološke anegdote i poteze."<sup>20</sup> Krleža je autentičan književnik jer uspijeva ostaviti utisak da je kod njega, možda čak i nesvesno, prisutna ta dijalektička svijest da pojedinačno nije nikakav balast, već isto tako važna, nerazdjeljiva dimenzija stvarnosti od onoga što se zove općim i često precjenjuje. Tako je, na primjer, Sibe Miličić precijenio značaj tog općeg i napisao jedan roman u kojemu je glavni junak ovog romana stvoren "kao i sav roman, kao i pesme pesnikove, kao i slike slikara Miličića, u linijama, po jednoj voljnoj konstrukciji iza koje leži teorijsko opravdanje. Te tvorevine koje nisu postale misterioznom alhemijom stvaralačkog nadahnuća ostaju neizbežno apstraktne, neubedljive, suve i hladne."<sup>21</sup>

"U pitanju nisu suptilnosti, ukrašavanje, barok, udaljavanje od prirodnosti, u pitanju je *stil*. Stil koji je realizacija emocije, stil iz koga izvire emocija a ne mrtvo nizanje rečenice, gde se superlativima i emfazom uzalud *markira* uzbuđenje", piše Ristić u svome članku o Miličićevom romanu<sup>22</sup>, pokušavajući objasniti kako stil nije odjeća kojom se onda uljepšavaju neke ideje na kojima počiva književno djelo: stil se sama koža, samo meso književnog djela, same kosti tog djela, a nedijalektičko razdvajanje forme i sadržine bilo kod književnika, bilo kod estetičara neminovno dovodi do jedne literature, popovićevsko-zogovićevske, koja jedva da ima bilo kakve veze sa stvarnošću. Ristić tako na primjeru Seoba piše o jednom autentičnom književnom djelu. Naivan kritičar bi kazao kako roman Crnjanskog govori o jednom tragičnom i bezizlaznom osjećaju praznine, o jednom osjećaju uzaludnosti. Ali to nije sadržaj umjetnosti: Crnjanskov roman *govori tu tragičnost, tu uzaludnost*, on je dočarava, nju jedinstvenu, a ipak opću; ona za čitaoca tog romana nije ideja, ona nije opće mjesto, ona za čitaoca tog romana biva, kako kaže Ristić, raspoloženje: "prava sadržina ove knjige, to je jedno osećanje života, pesnička obrada jednog osećanja života, kome su i ta povest i sve pojedinosti samo sredstvo preko koga se umetnički obelodanjuje."<sup>23</sup>

Ristićevo pisanje o *Seobama* je, u tom smislu, pokušaj shvatanja sredstava, postupaka kojima Crnjanski uspijeva proizvesti ciljano raspoloženje. To se da vidjeti na primjeru Ristićevog objašnjenja Crnjanskovog refrena: "Ta beznačajnost i ta nada Vuka Isakovića pojavljuju se, izražene istim rečenicama, u početku, u toku i na kraju *Seoba*, i to ponavljanje koje rasejanom čitaocu ostaje sasvim neprimetno, vanredno simbolizuje, ne samo bezizlazno kruženje Isakovićeve nezasićene žudnje, već i ono ogromno kruženje kojim se život vraća i ponavlja u bezizlaznosti ali i u neisrcpnom obnavljanju. Sastav, pa i značenje čitavih *Seoba*, to je jedan beskrajni plavi krug, u kome je ona zvezda koju Vuk vidi u snu, i koju i Arandžel ugleda u pogledu njegov snahne na izdisaju. No ne treba misliti da je ovo jedan simboličan roman, izgrađen apstraktnim asocijacijama. Izvesna mutna ali osnovna pitanja ljudskih sudbina, odjeknuvši razgovetno i različito u svakoj od ove tri ličnosti, dobijaju tako svoju *konkretizovanu umetničku stilizaciju, postaju istinita, i samim tim simbolična*."<sup>24</sup>

## 7. Zaključak

Ristićevu se estetiku ne može misliti u manihejskim opozicijama. Ona nije racionalizam koji oponira iracionalizmu i samo na taj način se formira kao jedan pogled na svijet. Niti obratno: ona nije ni samo iracionalizam, bretonovski, zamišljen kao avangardna provokacija, koji nije puka, jednolinijska reakcija na građanski racionalizam.

Ristićeva estetika je jedna dijalektička estetika. Nastala u jednoj svijesti koja je prošla put od građanskog racionalizma do nadrealističkog iracionalizma, i natrag, i na tom putu, sa svim





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

iskustvom, posrednim i neposrednim, uvidjela da je jedno formalnologičko mišljenje sakato i da ono ne može misliti svijet satkan od protivrječnosti.

Ristićeva estetika, dakle, nije ni ideologizam, ni formalizam, ni subjektivizam, ni objektivizam. Ona se ne može odrediti apsolutnim pojmovima, svesti se na jedan od njih. Ona je višedimenzionalna. Ona je protivrječna. I zato i pokretna, elastična; metod sukladan predmetu.

Ristićeva estetika jeste protivrječna u sebi. To je osnovna ideja ovoga rada. Međutim, to nije konstatacija protivrječnosti koja bi oduzimala sav kredibilitet. Ristićeva estetika jeste protivrječna u sebi, ali ne istovremeno i istosmisleno: postoje njezine dimenzije, racionalističke i iracionalističke. Ona je, dakle, slična stvarnosti u tom pogledu, slična pojavama u stvarnosti koje su protivrječne sebi, ali ne po istom stanovištu, ne u istoj dimenziji. Ristićeva estetika, prema tome, nije ona koja bi tvrdila da, istovremeno i istosmisleno, jedna stvar i postoji i ne postoji. To je zapravo jedna misao koja je osvijestila proces čitanja i pisanja književnih djela, i shvatila da u pisanju i čitanju književnosti nije sve ni racionalno ni iracionalno, tj. shvatila je da je to jedan racionalno-iracionalan proces, tj. shvatila je da je književnost kao i stvarnost, da je ona i red i nered, da se o njoj može govoriti i misliti, ali da se mora i čutati o njoj, da u i oko literature nije sve u vezi sa mislima i idejama, ali da iako se ne može sve objasniti, da se ipak može objašnjavati.

---

<sup>1</sup> Isp. na primjer sljedeće članke: Nadrealizam, Preobraženja dade – istorija literature koja nije istorija literature. U: Marko Ristić: Uoči nadrealizma, Nolit, Beograd, 1985.

<sup>2</sup> Isp. Marginalije. U: Marko Ristić: Uoči nadrealizma, str. 150

<sup>3</sup> Poezija kao metoda saznanja i kao moralni čin. U: Istorija i poezija, Prosveta, Beograd, 1962, str. 14.

<sup>4</sup> Isp. Bogdan Popović: Antologija novije srpske lirike, *Srpska* Književna Zadruga, 1983.

<sup>5</sup> Dr H. C. Bogdan Popović sedamdeset godina misli. U: Marko Ristić, Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 185

<sup>6</sup> Objasnjenje "Sumatre". U: Pesme – putopisi – eseji, Naprijed – Prosveta – Svjetlost, Zagreb – Beograd – Sarajevo, 1967, str. 324

<sup>7</sup> Nav. prema: Miroslav Krleža: Dijalektički antibarbarus, Oslobođenje, Sarajevo, 1983, str. 12

<sup>8</sup> Marko Ristić: Istorija i poezija, Prosveta, Beograd, 1962, str. 39

<sup>9</sup> Marko Ristić: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 114

<sup>10</sup> Marko Ristić: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 113

<sup>11</sup> Isp. Moris Nado: Istorija nadrealizma, BIGZ, Beograd, 1979.

<sup>12</sup> Šarl Bodler: Romantična umetnost, Prosveta, Beograd, 1980, str. 132

<sup>13</sup> Isp. Artur Rembo: Alhemija reči, BIGZ, Beograd, 1982.

<sup>14</sup> Marko Ristić: Istorija i poezija, Prosveta, Beograd, 1962, str. 94

<sup>15</sup> Isp. Aleksandar Flaker: Poetika osporavanja, Školska knjiga, Zagreb 1982.

<sup>16</sup> Marko Ristić: Istorija i poezija, Prosveta, Beograd, 1962, str. 17

<sup>17</sup> Marko Ristić: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 130

<sup>18</sup> Marko Ristić: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 337

<sup>19</sup> Marko Ristić, Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 54

<sup>20</sup> Krležini Glembajevi. U: Marko Ristić: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 81

<sup>21</sup> Marko Ristić: Roman Siba Miličića. U: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 76

<sup>22</sup> Marko Ristić: Roman Siba Miličića. U: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 77

<sup>23</sup> Seobe. U: Marko Ristić: Književna politika, Rad, Beograd, 1979, str. 93

<sup>24</sup> Ibid, str. 95-96



## Haris Imamović: Anders – pro et contra

(Gunther Anders. *Kafka –za i protiv*. Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955, prev. Ivan Focht)

### Pro

Anders je jedan od najboljih tumača umjetničke proze prošloga stoljeća.<sup>1</sup> A njegova knjiga o Kafki je njegova najbolja studija o književnosti. U tom smislu ne nedostaje nam motivacije da prikazemo ovu njegovu knjigu, kao ni razloga da je na ovome mjestu predložimo kao uzor budućim interpretacijama književnih djela.

Šta su zapravo osnovne pretpostavke Andersovog pristupa?

To je prije svega *poštivanje specifične prirode književne umjetnosti*. Anders naglašava na nekoliko mjesta u svojoj studiji da Kafka nije ništa do književnik. To naoko može da djeluje kao tautološki sud. Ali u kontekstu u kojemu Anders piše svoju studiju, kontekstu prevlasti različitih književnokritičkih redukcionizama (religijskog, egzistencijalističkog, pozitivističkog, psihoanalitičkog, marksističkog...), kontekstu, dakle, sličnom našem<sup>2</sup>, priči jednome književnom djelu s pretpostavkom da je to *književno djelo*, ispostavlja se kao pažnje vrijedan čin. Anders je, dakle, rijedak primjer tumača književnosti koji predmetu pristupa bez težnje da prepozna nešto u djelu. Anders pristupa Kafkinim djelima, pokušavajući nešto saznati. Takva priroda Andersovog pristupa ogleda se i u pojmovima kojima on opisuje Kafkinu prozu: tj. Anders nema gotovih pojmova, već sukladno materijalu formira nove pojmove.

S druge strane, Anders izbjegava i apstrakcionizam tzv. imanentnih pristupa: formalizma, strukturalizma, fenomenološkog pristupa i sl. Lišeno relacija spram različitih pojava svijeta u kojem nastaje i svijeta u kojem se čita, tj. bez valjane kontekstualizacije, (Kafkino) djelo bi ostalo i bez relevantnih značenja. Anders: "Nekog autora ozbiljno uzeti znači: ne govoriti samo o njemu. Jer, značajan je onaj pisac koji reprezentuje nešto drugo i ima konsekvence za to drugo. Budući da Kafku uzimamo ozbiljno postavimo ga dakle u široko razvijeni horizont općih (moralnih, religioznih, filozofskih, historijskih društvenih i literarnih) problema." (str. 9) S time na scenu stupa momenat kritičareve kreacije: analogije između Kafke i drugih autora i tekstova (Tore, Biblije, Ezopa, Calvina, Servantesa, Bunyana, Stravinskog, Picassa, Kierkegarda, Nietzschea, Heideggera itd.), između pojava svijeta Kafkinih djela i pojava modernog svijeta (npr. besmisleni Kafkin predmet "odradek" i različite naprave koje nam objektivno ne trebaju ali ih kupujemo), su Andersove analogije, što naravno ne znači da su proizvoljne.

S treće strane, Andersov pristup je pošten i zbog toga što osvještava vlastitu *netotalnost*: svjestan je da se nijedna napisana interpretacija ne može poistovijetiti sa samim činom čitanja, već je uvijek jedna arhiva čitanja, da nijedna interpretacija ne može iscrpiti semantiku književnog djela, i da nijedna interpretacija ne može zamijeniti samo čitanje: zato Anders u predgovoru objašnjava o svojoj knjizi: "Nije namijenjena da bude uvod, radije komentar. To znači: neka se koristi pored ili poslije Kafkine lektire." (9) Na ovo mjestu se otkriva poklapanje Andersovog pristupa sa onim autentičnim ciljem književne kritike uopće. Naime, pročitali smo djelo i nešto smo doživjeli, nakon toga želimo saznati šta smo to doživjeli, organizirati to naše iskustvo, taj kaos, to obilje asocijacija, analogija, zaključaka i ideja koje smo imali tokom čitanja. Dakle, kritika kao sjećanje na naše čitanje djela. Sjećanje je kontrakcija. Dakle, kritika kao kontrakcija čitačevog iskustva. Iskustva kritičarevog.

Anders je pravi čitalac. Njegova lucidnost, njegova erudicija, njegova kreativnost, nas tjeraju da to kažemo.



## ALTERNATIVNA LITERATURA

\*\*\*

Koje su to osnovne Andersove teze o književniku Kafki?

Anders kaže kako:

*Kafka unakažava da bi odredio.* "Izgled Kafkinog svijeta izgled pomjeren. No Kafka pomjera prividno normalni izgled našeg suludog svijeta, da bi nam pokazao kako je sulud. Ali, on s ovim suludim izgledom postupa ujedno kao s nečim potpuno normalnim i time opisuje baš tu suludu činjenicu, da suludi svijet važi kao normalan." (11) Kada se Gregor Samsa jednoga jutra probudi preobražen u kukca, on u tome ne vidi ništa čudno; brine ga samo to što neće na vrijeme stići na posao. I zapravo to zapanjuje, a ne sam preobražaj. Čitajući Kafkin *Preobražaj* svaki čitalac će osjetiti jeznost, ali kritičar, u našem slučaju Anders, je taj koji će znati analitički opisati mehanizam kojim umjetnik postiže stanovite efekte. "Gledano čisto tehnički ovo de-senzacionalizovanje postiže se opet pomoću one *metode inverzije*, što smo je prije pomenuli. To znači: *subjekt* i *objekt* se *invertiraju* ili zamjenjuju kao i u svim basnama. Ovo zvuči čisto gramatički, ali ima mnogo šire značenje. Kad Ezop hoće u svojim basnama da kaže: ljudi su kao životinje, on izlaže: životinje su ljudi. Kad Brecht u svojoj operi 'Tri groša' hoće da kaže: građani su razbojnici, on prikazuje razbojnike kao građane. Kada Kafka hoće da kaže: ono što je u našem svijetu prirodno i što ne zapanjuje, strašno je, on invertira: strašno ne zapanjuje." (17) Ili sažeto: "Kod Kafke zapanjuje da zapanjujuće nikog ne zapanjuje."

Postoji opasnost pojmovne zbrke. Anders kaže kako je Kafka realist. Ali ne u smislu da je Kafka u stilskom pogledu sličan Flaubertu ili Tolstoju. "Unakaženje kao metod svima nam je dobro poznato: moderna prirodna nauka, da bi stvarnost istražila, stavlja svoj predmet u neku *umjetnu eksperimentalnu situaciju*. Ona uspostavlja jedan poredak u koji unosi predmet i time *unakažava* objekt: no rezultat je *određen*. Ako je gledamo s ovog stajališta, današnja književnost romana je beziznimno nemoderna. U najboljem slučaju opisuje ono što vidi. Kafka naprotiv, i kasnije Brecht, uspostavlja izopačene situacije, u koje stavlja svoje pokusne objekte – današnje ljude. Radi određenja. Jedan biološki eksperiment u institutu za psihologiju životinja ne izgleda, naravno, toliko 'realistički' kao Hagenbekov zoološki park. Jedan Kafkin eksperimentalni poredak svakako ne izgleda toliko realistički kao jedan Golsvortijev ljudski park. Ali, njegov rezultat je realistički." (12) Da je Kafkin realizam nešto drugo od Golsvortijevog to smo vidjeli u prethodnom navodu. Kafkin realizam je nešto drugo. U vremenu kada je jedna rigidna struja marksističkih kritičara osporavala Kafku (i ne samo Kafku) zbog toga što on "govori o supranaturalnom, o snoviđenjima, a ne o važnim stvarima", Anders pokušava dokazati da zapravo Kafka najbolje prokazuje fenomene naše stvarnosti, da je *realista*, da Kafka nastoji da "otvoreno i bez predrasuda gleda u stvari koje želi reći, da, dakle, zauzme stav, koji bi što je moguće manje smetao da se istina nađe, prikaže, posreduje i akceptuje. Ako realizam ima jedan filozofski smisao, onda je to ovaj." (12)

*Kafka prekrštava.* "Kafkin se metod, dakle, sastoji u tome, da zamjenjujući etikete uklanja predrasude vezane uz etikete i time omogućujući da se dođe do sudova bez predrasuda. On radi potpuno u ovom smislu kad na stvari lijepi nerazumljive etikete. Evo, on opisuje na pr. objekt 'odvadek', čija se funkcija sastoji baš u tome, da nema nikakve funkcije. Ali, uvođenje ovih 'besmislenih' i prividno besmisleno označenih objekata, besmisleno je jednako malo, kao što je činjenica da postoje 'krivo' etiketisani. Ovaj predmet nas podsjeća na sve vrste objekata i mašina, s kojima čovjek postupa iz dana u dan, premda njihovi učinci nemaju nikakve direktne veze s ljudskim *potrebama*. Čovjek današnjice dopijeva nebrojeno puta pred aparat, čije mu stanje nije poznato i prema kojem može održavati samo 'otuđene' odnose, jer su mu odnosi u sistemu ljudskih potreba beskonačno posredovani: 'otuđenje' nije nikako jedan trik filozofa ili pisca Kafke, već pojava u današnjem svijetu – samo što je u svakidašnjem životu ovo otuđenje prikriveno ispraznim navikama. Kafka svojom tehnikom otuđenja otkriva prikriveno otuđenje svakidašnjice – dakle, time je ponovo realist." (13)

*Kafka je moderni basnopisac.* Ali njegove basne (npr. "U kažnjeničkoj koloniji") su različite od





## ALTERNATIVNA LITERATURA

Ezopovih, Lafontenovih, Lesingovih, koji su videći da se ljudi ponašaju kao životinje, prikazivali životinje kao ljude. "A ovaj stav: 'ljudi su životinje' pretstavlja temelj kršćanske antropologije i morala. Još Kant govori o 'životinjskom' u ljudima. Međutim, danas ovo kršćansko poistovjećivanje nije više u prvom planu. Kad danas čovjek izgleda 'neljudski' nije to zato što bi posjedovao 'životinjsku' prirodu, već što je potisnut u *funkciju stvari*. Zato je današnji basnopisac, da bi ožigosao skandal da su 'ljudi stvari', izmislio basnu, u kojoj se stvari javljaju kao živa bića." (15) *Kafka mrsi stepene realiteta*, jer zna da su mnoge pojave ideološki obojene, i pokušava iznaći nov način gledanja, obustaviti mehanizovanu reakciju.

*Kafka je metaforičar*, a ne alegoričar ili simboličar. Kafka ne nadomješta pojmove slikama. On ima jedan nov metod. On crpi iz svakodnevnog jezika; ali njegov postupak je potpuno nesvakidašnji. On okoštale metafore, fraze, uzima doslovno i prevodi ih u situacije.<sup>3</sup> Dva Andersova primjera: " 2. 'Svi su mi oni jednaki kaže neko za ljude koji ga se ništa ne tiču. Zato Kafka, kao neizbježne pratiocice svog života, uvodi dva 'pomoćnika' potpuno istog izgleda, koje zove jednim istim imenom, uprkos njihovim tobože individualnim imenima.<sup>3</sup> 'Nešto iskusiti na vlastitoj koži', kaže se kad se želi istaći da je iskustvo proživljeno: to je baza Kafkine 'Kažnjeničke kolonije', u kojoj prestupniku ne saopćavaju kaznu usmeno, nego je jednom iglom urezuju u kožu." (46) To je avangardni postupak *kat' exochen*. "Život kojim čovjek živi nije nekakav predjezički *factum brutum*, nego je već jezično interpretisan: kad neko kaže: 'od stida je propao u zemlju'; ili: 'zakačio se o nekoga'; ili, jedna ga pjesma 'zanosi' – time je rekao već ono bitno o ljudskom životu. I Kafka nije ništa drugo učinio osim što je stavio u jarko osvijetljenje ove istinite slike što ih pruža jezik. Nijedna od njegovih slika, ma koliko bila apsurdna, ne djeluje potpuno proizvoljno: svaka je zasnovana na nekakvom slikovnom izrazu kojim se čovjek, govoreći sam o sebi, poslužio još prije njega.

Time je označena fundamentalna razlika između simbolizma i alegorike s jedne strane i Kafkinog metoda s druge. Kafka više ne živi u svijetu s kojim bi – kao recimo Benj'n, dijelio opće raširene simbole ili alegorije. No on se pored toga čuva, da ne izmišlja ad libitum nove alegorijske pronalaskе, poput Ničea i Vagnera, tih zdvojnih tvoraca privatne mitologije. On ne pronalazi nikakve slike. On ih preuzima." (47)

*Kafka identificira ljude s njihovim funkcijama*. Većina njegovih junaka su ljudi poziva. "Mnogi ustvari nisu ništa nego funkcije: čovjek je služitelj i ništa više; žena 'dobra veza' i ništa više. Ali, ovo 'ništa više' nije Kafkin izum, nego ima uzor u modernoj stvarnosti, u kojoj čovjek djeluje jedino svojom specijalnom funkcijom, u kojoj 'je' ona sam svoj poziv, u kojoj ga je podjela rada načinila prostim specijalnim točkićem. Dok se prosječni realistički romani slabo služe ovom činjenicom i često običavaju da zbivanje u romanu prikažu na taj način, da se ne vide funkcije u zvanju ljudi – dok dakle opisivanjem 'punih i potpunih ljudi' isključavaju stvarnost, Kafka je, uvodeći marionete, istinskiji realist. Danas ovo pretvaranje figura u funkcije u romanu ima upravo profetsko značenje: jer, danas je razvoj dopro do onog jezovitog vrhunca, na kojem se čovjek, koji nema određenu funkciju, više ne smatra stvarnim, dakle, tretira kao ništavan i dostojan da se uništi: u logore istrebljenja dospjeli su ljudi kojima se nije htjela ili nije mogla dodijeliti nikakva funkcija." (50) Kafka izmišlja i apsurdne pozive da bi pokazao redukciju koja se sprovodi u stvarnosti: "Ovu identifikaciju čovjek i poziva, koju je moderni svijet donio sa sobom, Kafka čini potpuno vidljivom time, što iznalazi **apsurdne pozive**, koji apsurd da se čovjek poistovjećuje s pozivom, pokazuje još vidljivije nego oni svakodnevni pozivi, kod kojih nas ovaj identitet više ne zapanjuje. Već u djelu dvadesetipetogodišnjeg Kafke 'Razgovor s molioćem' kaže molilac: 'Cilj je mog života, da me drugi promatraju'. Ovdje apsurdan poziv otkriva apsurdnost poziva uopće. 'Postavljen sam za bičevaoca, dakle bičujem', objašnjava u 'Procesu' jedan čovjek koji je, K.-ovom nehotičnom krivnjom, prisiljen da stlno tuče dvojicu službenika. Kad je, prije četvrt stoljeća, Kafka stvorio ovu figuru, smatrala se nekakvom lutkom koju je izmislio sadist; ubrzo se psihoanaliza dala na ovu i slične figure Kafkinog svijeta. A i neanalitički čitalac osjećao je kao da ih je Kafka 'htio', jer su bile samo 'funkcije' i jer nisu, bez





## ALTERNATIVNA LITERATURA

najmanjeg traga savjesti, zapravo baš ništa radile, već samo slušale. Danas nam se bičevaočev odgovor javlja u sasvim drugom svijetlu: on je identičan s odgovorima, koje su dali namještenici njemačkih logora za istrebljenje na saslušanje." (51)

Kafka *paralizira vrijeme*, kada *umjesto događaja niže slike*. "Ako tekst u njegovim romanima dalje teče, nije to zato što bi 'junak' dalje vodio radnju; naprotiv, sve uvijek počinje jednim potmulim udarcem groma; jednim fait accompli-em iz vana; razvoj se sastoji iz spekulacija i diskusija o tome, šta bi mogao značiti udarac iz tmine. Jedina prava akcija njegovih junaka sastoji se, naime, od premišljanja i razmišljanja o hiljadama mogućnosti, što poput snopa zraka zrače iz svake tačke događaja." (39) Često kritičar govore o ukidanju klasične fabule u modernom romanu, ali rijetki objašnjavaju značenjske implikacije takvog postupka. Anders je izuzetak: "Cikličnost, kružni oblik umjetničkog djela koje nikad ne ide naprijed, nije svakako, nikakav umjetnički nedostatak. Kafkini prikazi su, naprotiv, prvi prikazi, u kojima su programatski napušteni pojmovi 'razvoja', 'radnje', 'napredovanja' itd. – prikazi uzaludnog života ne mogu proizvesti ni happy end ni promijeniti junake." (40) Kafkini narativi nemaju klasični poredak početka-kulminacije-razrješenja: "Kad bi naime Kafka iz takozvanih 'umjetničkih razloga' zao-kruživao svako djelo, utjerao bi se u laž, jer opisuje život kao čorsokak." (60)

*Kafkin jezik je jezik protokola*: "Kafkin idiom nije ustvari samo njegov ili K.-ov, već zajednički svim njegovim figurama. Razlike između glupih, mudrih, velikih i malih ljudi, zapravo ne postoje.

Razumljivo je da takvi jezici distance isključuju određene prizvuke kao što su prizvuci povjerljivosti, entuzijazma, spontanosti, pobune itd.

Mnoge njegove rečenice užasavaju preciznošću službenih objava; druge su tačne, detaljne i savitljive poput zakona, koji zahtijevaju da se najsavjesnije čitaju, jer nepoznavanje zakona ne štiti od kazni; neke opet imaju od riječi do riječi sadržaj bolničkih izvještaja, a neke konačno skroman ton molbe. No uvijek njegov jezik govori u obliku protokola; 'jezik' protokola' je svakako najadekvatniji izraz Kafkinog idioma." (73)

*Kafka se ne izražava, on tvori*. Kafkina *ljepota je gorgonska*. Kafkina ljepota ne želi proizvesti utisak sklada, već želi zapanjiti. Prestrašiti. Kao Picasso ili Schoenberg. Želi ukinuti građansku bezbrižnost u jednom apokaliptičnom kontekstu.<sup>4</sup> "Maska Gorgone pretstavlja pravu suprotnost predmetu zora: ona je sama 'gledanje', odnosno 'kosi pogled' – načinjena i određena za to da odbije pogled čovjeka koji gleda ili da mu ga potpuno oduzme. Što važi za masku, važi mutati mutandis za Kafkin svijet. Mi ne gledamo njega, već on na nas upire oči." (64)

To su samo neke od Andersovih opservacije o stilu Kafkine proze.

\*\*\*

Koliko je Anders blizu Kafkinim idejama dokazuje i sljedeće.

Anders opisuje Kafkin pojam bića na sljedeći način. Kafka je, kao i mnogi njegovi junaci, tuđinac; dakle, nepripadajući. On se kao takav ne može afirmisati. Tuđinac stalno traži potvrdu da postoji. Tuđinac, na primjer, mjernik K. iz *Zamka*, vječno dolazi, ali nikad ne prispijeva. Transcendencija više nije između neba i zemlje, već između čovjeka i svijeta. Anders kaže za te ljude u naslovu jedne druge knjige: *Mensch ohne Welt*. Ljudi bez svijeta, ljudi koji su tu ali bolje bi bilo da nisu: "došljak je 'na neki način' u svijetu; ali on je u njemu upravo u tolikoj mjeri da mu je dovoljno da uvidi, kako u njemu nije." (25) Tuđinac je isključen. Anders: "On ne želi da **probije iz...**, već da **probije u...** – naime, u svijet. Simbol za ovo utamničenje u negativnom smislu jesu šipke kaveza, jer se kroz njih može vidjeti svijet iz kojeg je isključen."<sup>5</sup> Shodno tome Kafka više ne može vjerovati u Cartesiusov stav: "dok je kroz povijest emancipacije individuumu baš ono 'neuslovljeno' Ja', Ja kojim ništa ne upravlja i kojeg ništa ne veže, predstavljalo sveukupni pojam o biću ('biće' jednako 'sloboda') za Kafku 'postoji' samo uslovljeno, vezano ja." (23) Ili čovjek pripada, ili teži da pripadne. Jer bez pripadanja ne postoji.

Nakon što je Anders objavio ove rečenice, otkriveni su i neki Kafkini neobjavljeni spisi<sup>6</sup>, u kojima stoji na primjer: "Živeti znači biti usred života; videti život pogledom u kojem sam ga







## ALTERNATIVNA LITERATURA

stvorio.”<sup>7</sup> Ili: ”Da razorimo ovaj svet, ne možemo, jer ga nismo izgradili kao nešto samostalno, nego smo zalutali u njega, štaviše: ovaj svet je naša zalutalost...”<sup>8</sup> Ili: ”Reč ‘sein’ u nemačkom jeziku znači dve stvari: biti i pripadati-mu.”<sup>9</sup> Ili: ”Učini sebe gospodarem svojih postupaka. Ali, pa ti si već gospodar svojih postupaka! Reč znači takođe: Ne upoznaj sebe! Razoriti sebe! – dakle, nešto zlo, i samo ako se veoma duboko nagneš, čuješ i svoje dobro, koje glasi: ‘Da sebe valja da učiniš onim što jesi’.”<sup>10</sup> Ni trunke kartezijanske slobode!

### Contra

Čovjek je, dakle, neslobodan. Ili ako je već nije vezan, on se trudi da bude vezan, on mora biti vezan. Bez veze sa zamkom, on nema nikakve moći, a bez moći, bez posla, on nema pravo da postoji. Tako bi glasila logika mjernika K.-a. Ali Anders tu žudnju da totalno pripadne svijetu vidi i kao osobinu samog Kafke. Kafku najviše mori to što je isključen, što ne pripada nigdje, što nije vezan.<sup>11</sup> Kafki bi ”svaki svijet, dobar ili loš predstavljao gotovo raj, samo kad bi mu pripadao.” (97)

To dovodi do sljedećeg. Kafka, kao i njegov junak mjernik K, pokušavaju se svim silama prilagoditi svijetu. Uključiti se, po svaku cijenu, bez obzira na sve, bez obzira na bilo koji moral. Kafka takav pristupa opravdava. On je, kako kaže Anders, apoteotik prilagođavanja, riutalizma, obavezanosti.<sup>12</sup> ”K. se naime trudi da sve propise slijedi, da ih ‘unutarnje usvoji’, da opravda čak i ‘nemoralne’ zahtjeve vladara. Kako bi oslikao ‘problem justifikacije’ u svoj njegovoj oštirini, Kafka prikazuje vladare kao apsolutno ‘zle sile’, a nastojanje došljaka kao revno i dužno prilagođenje zlu, u kojem onaj koji se prilagođava ne uviđa doduše da je zlo dobro, ali ga priznaje takvim. Svijest da se zapovijedi ne mogu bez daljnjeg priznati moralnim, postaje motiv za nemirnu savjest. Svi Kafkini filozofski aforizmi dokazuju, da Kafka nije samo opisao pokušaj justifikacije, već da je i sam pokušao i potvrdio ovaj dvosmisleni pothvat. I Kafka je u izvjesnom smislu moralist prilagođavanja. Ako se gleda s ovog stanovišta moda Kafke nije baš pohvalna. Njegovo moralno poslanstvo znači ‘sacrificium intellectus’, a političko: samoponižavanje.” (32) Kafka je, dakle, ideolog prilagođavanja. Tj. konformizma. Kafka je nemoćan, a bez moći nije moguće ne prihvatiti sve što nalažu slavne instance. Ono što je naređeno, to treba raditi. Kafkin kategorički imperativ bi glasio: radi šta ti se kaže. ”Ono što **jeste**, za njega je (ako i nije ‘razumno’, ipak) opravdano: moć je za njega pravda. A ko je bespravan kriv je.” (105) Anders je u tome smislu, contra Kafka. Jer ta ideologija prilagođavanja ima najkobnije posljedice: ”Gdje važi Kafkin kategorički imperativ? Pod fašističkim terorom, pod kojim niko ne zna **šta** se svakodnevno od njega traži, zašto se nešto traži – no gdje se od njega očekuje, da najskrupuloznije ispunjava ono nerazumljivo i nepoznato. Ako tako gledamo, današnji je njemački ili francuski kult Kafke veoma sumnjiv simptom; on prikriva indirektno i nesvjesno slaganje s onim strašnim stanjem, u kojem se znanje nije cijenilo, ali je bilo obavezno da se tačno radi. Onome što je bilo fizički nesnošljivo, dive se sad u pjesničkom ruhu; i umjesto da se brižno čuvaju grozota prošlosti, potsećaju ih se u pozlaćenoj verziji.” (82) Kafkin moralni stav je samoponiženje.<sup>13</sup>

Andersove optužbe su unekoliko problematične. S jedne strane, Anders ističe kako je Kafka realist, kako govori o *našoj* stvarnosti, o stravičnim činjenicama našeg svijeta (npr. da zapanjujuće više ne zapanjuje), o postvarenju ljudi itsl, dok s druge strane Anders sugerira kako je Kafka moralista prilagođavanja, što mora značiti: ideolog konformizma. Ta dva suda mogu samo naoko djelovati kao neprotivrječni. Ako поближе osmotrimo njihov odnos uvidjet ćemo da istinsko umjetničko djelo, tj. on koje otkriva stvarnost, tj. Kafkino djelo, zapravo i ne može biti nosilac ideologije konformizma. Šta hoćemo reći? Na jednom drugom mjestu<sup>14</sup> sam Anders objašnjava kako su pravi ideolozi konformizma samo oni koji poriču činjenicu njegovog postojanja, oni koji propagiraju slobodu ličnosti u svijetu u koji tjera čovjeka da se prilagodi, u svijetu u kojem se biva prilagođen (pasiv). Anders kaže kako se u zapadnim demokratijama sloboda ukida neprimjetno, što je najpodmukliji čin. Nosioci uloga u društvu ne mogu više da



## ALTERNATIVNA LITERATURA

se spoznaju u svojim ulogama. Nepoznavanje vlastite uloge je poželjno: postajemo nesposobni da uopšte osjećamo svoju determinisanost. Konformira nas proces čija dejstvenost ostaje nejasna. "U stvari, konformizam najlepše cveta tamo gde onoga koga je učinio neslobodnim ostavlja u zabludi da je slobodan ili mu tek i uliva u glavu tu zabludu..."<sup>15</sup> Konformizam najljepše cvijeta tamo gdje se konformirani hvale svojom slobodom. Konformizam našega, demokratskog svijeta, dakle, pretpostavlja da konformirani ne zna o svojoj konformiranosti.

Ideologija konformizma ili propagiranje prilagođavanja je u tom smislu, u tom svijetu, *contradictio in adjecto*. Onaj ko kaže da postoji prilagođavanje, da se ljudi prilagođavaju, da nisu slobodni, da su vezani, da su natjerani na prilagođavanje, tj. sam Franz Kafka, automatski ne može biti pravi ideolog konformizma. Iako Kafka ne zagovara pobunu, bilo individualnu ili kolektivnu, on ne pomaže konformizam, jer ga priznaje kao činjenicu. Naša misao je da Kafka uopće ne daje recepte za ponašanje, i da ono što odlučuje K. da radi (tj. da poštuje bilo koju od naredbi iz zamka, ma koliko da su nemoralne, samo da bi se prilagodio) nije ono što Kafka *preporuča* da se radi. Već je ono što Kafka vidi da ljudi rade. Sam čin spoznaje konformizma jeste čin pobune. Kada Kafka konstatuje neslobodu, ili ugrođavanje slobode, to ide nauštrb konformizmu koji je, kako Anders kaže, najjači tamo gdje se konformirane jedinice diče svojom slobodom. Pravi ideolozi prilagođavanja su oni koji negiraju postojanje prilagođavanja u našem svijetu. Osim toga, Kafka – vidimo to u njegovoj biografiji – nije toliko težio prilagođavanju po bilo koju cijenu, avanzovanju, ženidbi i sl. Kao, ne primjer, mjernik K. U tom smislu on je oslobođen svake krivnje. Mi ne kažemo da se Kafka nije prilagodio: jeste. U tom smislu on je kriv. Kao i svi mi. On to još i priznaje.

\*\*\*

Mi smo u ovome prikazu pokušali samo u glavnim crtama predstaviti Andersovu knjigu o Kafki. Postoji još mnogo ideja koje nismo pričali: o potenciranim slikama, o kolidiranju slika kod Kafke, o poređenju sa Don Kihotom, o ženi kod Kafke, tj. o seksusu kao samilosti, o Kafkinom *jevrejstvu*, o Jevrejima viđenim Kafkinim očima, o inverziji krivice i kazne, o srodnosti straha i ljepote, o vezi Kafke s kalvinističkim učenjem, o stidljivom ateizmu kod Kafke. Zapravo ova knjiga je *nepreporučljiva*: mi smo u tom smislu pokušali što više citirati same Andersove rečenice. Ovu bi knjigu valjalo pročitati, rečenicu po rečenicu.

<sup>1</sup> Na naš jezik su, koliko je poznato autoru ovog rada, prevedene tri Andersove knjige, od čega samo jedna o književnosti: knjiga o kojoj govorimo. Osim toga, nedavno je u časopisu Sic (br. 9) objavljen jedan kraći tekst o Brochu. Vidi: *Verglijeva smrt i dijagnoza njegove bolesti* (prev. Jasmina Mršo). Dostupno na: [www.sic.ba](http://www.sic.ba)

<sup>2</sup> Isp. Postoji li književnost? (drugi dio). Dostupno na: [www.akt.ba](http://www.akt.ba)

<sup>3</sup> Anders, nav djelo, str. 45

<sup>4</sup> Ibid, str. 111

<sup>5</sup> Ibid, str. 40

<sup>6</sup> Dio tih spisa nalaze se u knjizi: Franz Kafka: Moja Tvrđava, Rad, Beograd, 2009. (prev. Jovica Aćin)

<sup>7</sup> Moja tvrđava, str. 39

<sup>8</sup> Ibid, str. 34

<sup>9</sup> Ibid, str. 56

<sup>10</sup> Ibid, str. 26

<sup>11</sup> Anders, navedeno djelo, str. 97

<sup>12</sup> Ibid, str. 84

<sup>13</sup> Ibid, str. 96

<sup>14</sup> Vidi Zastarelost konformizma u: Zastarelost čoveka, Nolit, Beograd, 1985, (prev. Olga Kostrešević)

<sup>15</sup> Ibid, str. 208



## Almir Kljuno: Vjera pjesme

(Radomir Konstantinović. *Davičo*. Rad, Beograd, 1980.)

U raznolikom opusu nedavno preminuloga Radomira Konstantinovića (1928–2011), svojom nesvakidašnjom vrijednošću izdvaja se ogromno, osmotomno djelo *Biće i jezik*, sačinjeno od preko stotinu ogleda o pjesnicima srpskoga pjesništva dvadesetog stoljeća. Pisao je Konstantinović o Crnjanskom, Dučiću, Panduroviću, Disu, Ristiću, Petroviću, Vinaveru, i mnogim drugima, analizirajući, razumijevajući i osjećajući njihovu poeziju na svoj osobit način. Zbog samoga njegovog obima, skoro pa nemoguće je sveobuhvatno i dosljedno prikazati *Biće i jezik*, ali je svakako moguće predstaviti ono što ovo kolosalno djelo čini cjelovitim i jedinstvenim: a to je Konstantinovićev originalni metod pisanja o poeziji. Za shvatanje Konstantinovićeve metodologije, ovdje je posve dovoljno prikazati njegovu stotinjak stranica dugu – možda i najpoznatiju – studiju o Oskaru Daviču.

\*\*\*

Čovjek je, slažemo se, nedovršeno biće, biće u neprekidnoj fazi mijenjanja, biće spremno za svaki napredak ili, pak, što je češće, biće nejak o spram neželjenoga unazađenja. Određena tim uslovima, zakonitostima života, takva je, također, suštinski, i sama poezija. Što je dinamičnija, ona je zacijelo uspješnija. Mirovanje, čekanje, stanje zaustavljenosti, tavorenje, i u životu i u poeziji, nemoguće je – odnosno nepoželjno – jer znači, zapravo, propadanje, odumiranje, put unatrag, ka dolje, pad. To je, hitajući za budućnošću i magnovenim, sanjanim vizijama napretka, tragajući za nedosežnim spasenjem, znao i Davičo, pobunjenik, pjesnik neprihvatanja i stalnoga, hitrog pokreta, čovjek koji je prezreo činjenice i stanja stalnosti i nepromjenjivosti. „Davičo je otvorenost koja odbija konačnu formulu, dosledan samo nemirenju sa ma kakvom slepom doslednošću koja je, za njega, doslednost smrti.“ (str. 5) U Konstantinovićevim i u našim očima, on oličava (metaforu) grčkoga mitološkog Kairosa: „kao i Kairos, on je ovaj trkač što se utrkuje sa vremenom, ili sa samom smrću.“ (6)<sup>1</sup>

Kada piše o Daviču, pjesniku čija usta „izgovaraju najplamenije vizije novije srpske poezije“ (5), Konstantinović nikada ne odvaja mijene u pjesnikovome životu od postojanja, od mučne evolucije njegove poezije: i to stoga što tačno poima da je to dvoje, u slučajevima istinskih pjesnika, osuđeno na zajedničke pobjede i poraze, na neumitnosti suživljenja i suumiranja. Biće i poezija, jedno su. Inače, u suprotnome ishodu, oni su bezvrijedni i lažni, blijedi i beživotni.

Tako Konstantinović u Davičovome dinamičnom stvaralaštvu prepoznaje tri jasno određena razdoblja, tri burna doba njegovoga nemirnog duha. Kao da su u pitanju *tri Daviča*. Prvo razdoblje Konstantinović vidi u početnim, najnadahnutijim Davičovim poetskim zanosima, ispjevanim u *Pesmama* (1938), u *Višnji za zidom* (1950), u veličanstvenoj *Hani* (1951). Drugo je u potpunosti očitovano u dugačkoj, prelomnoj poemi *Čovekov čovek* (1953), a treće u *Flori* (1955), *Kairoso* (1959), *Tropima* (1959) i *Snimcima* (1963). (Davičo je, naravno, poeziju pisao i poslije zbirki pjesama koje ova studija analizira, sve do smrti).

Prvo razdoblje Davičova stvaralaštva karakterizira vjera: vjera u budućnost, u totalitet, u metaforu.

Od svih, najvećih opasnosti života, od činjenica, konačnosti, ali i od najzadnosti smrti, Davičo je sebe i svijet branio armijama metafora, koje je također nužno morao gorko zamrzi, budući da i one, kada se rode, kada se ispjevaju, i same postaju činjenice. To je odurna i predivna ironija poezije, koja pjesnika motivira za neprestani pokret, podstiče na metaforizaciju, nadahnjuje za pjevanje. „Nepomirljiv sa činjenicama, on je osuđen na ovo beskrajno metaforisanje, kao na neprestano spasavanje od *usuda činjeničnog* što zahvata i same metafore, pretvarajući ih (iako su rođene u nemirenju sa činjenicama), takođe, u nekakve činjenice.“ (8)





## ALTERNATIVNA LITERATURA

Za Daviča (i Konstantinovića, ali i nas), „pesma je čin totalizacije, jedan visoki napon energije duha, i duševnosti, koji se komprimuje u njoj“ (18), a zahtjev za totalnošću je svakako jedan od imperativa pjesničkoga poziva. Taj totalitet treba čovjeka, svijet i pjesmu, povesti i oblikovati u jedinstvo, u slobodu, u sklad, i, potom, sintetizirati u apsolutnost, u svevremenost. „Totalnost njegova je anti-vremena; to je totalnost koja je svevremena, koja ne može da se pomiri s vremenom onako kako ne može da se pomiri sa ma kakvom delimičnošću.“ (13) Dakle, suočen sa djelimičnostima, Davičo sanja vječni san pjesništva, i u tome se, između ostaloga, sagledavaju njegovu veličina i njegov značaj: nikada nije pristajao na sporazum sa tom djelimičnošću, a kamoli – što je često prevashodna težnja u poeziji, osobito savremenoj – na svjesno fragmentiranje, rasparčavanje, uprošćavanje i trivijaliziranje života i njegove stvarnosti i punoće. On je pjesnik silnoga optimizma, nade i vjere, u budućnost, u progres.

Metaforizacija, problematiziranje svega, želja za mijenjanjem, za uspostavljanjem totalnosti i apsolutnosti života, za stvarnosnim ojavljenjem žuđenoga sna svejedinstva, za saznavanjem životnih istina, neminovno ovome pjesniku obezbjeđuju užasavajuće sukobe, sa svijetom, sa sobom, sukobe koji su, dakako, nužnost za istinsku poeziju. (Zaista, možda najteži zadatak sa kojim se čovjek može susresti je zadatak da bilo što mijenja: budući da otpori rijetko kada odustaju. Kada se sukobljava – i ako pobjeđuje i čak ako gubi bitku – pjesnik pokazuje svoju istinski pjesničku osobinu, dokazuje svoju izabranost.) „Gde je Davičo, tamo je sukob“ (8), istinu govori Konstantinović. U trenucima sukobljavanja, on tek ima mogućnost da pjeva: poprište vatrenih sukoba – tradicija, kanon, vulgarna i izvještačena svetost, činjenica, okoštalo, jezik – za Daviča je stvarni dom, prirodno stanište. Sukobi nipošto ne iscrpljuju njegov pjesnički duh, nego ga, štaviše, osnažuju za daljnje sukobe: on u njima stiže energiju za buduće svoje pjevanje.

Sukobi predstavljaju preduslov metafori. O Davičovoj metafori Konstantinović govori: „Jezik srpski kroz ovog pesnika dostigao je, u vreme *Višnje za zidom* (čiji obrasci nalaze se već u *Hani*), najveću svoju brzinu: to je brzina kairoskog užasavanja od činjenice iskazane postignutom slikom, idejom, zvukom. To je totalnost koja traži sebe metaforičkom negacijom činjenice, ka sintezi koja, međutim, ugrožena sudbinom činjenice, kao samom sudbinom smrti, i sama neprestano izmiče. To je zahtev za totalnošću koji vodi sukobu sa svetom, ali i sukobu svih mogućih delatnih sila u duhu, u duševnosti: nema takvog metaforičkog dinamizma nigde kao u Daviču u *Hani* i *Višnji za zidom*, jer nema takve žudnje za totalnošću i takve sveopšte zaraćenosti tvoračkih sila: sila oka sa silom zvuka, sila razumskog sa silama van-razumskog.“ (16)

Konstantinović, štaviše, srpski jezik (to jest poeziju) dijeli na onaj prije i onaj poslije Daviča, i to stoga što je ovaj pjesnik „metaforičkih vrtoga“ (55) u njemu nastupio sa potpuno novom, inoviranom i posve oživljenom metaforikom: „To nije metafora svesti u rasejavanju, već metafora svesti u sukobu sa van-svesnim. To je sasvim posebna, dotle nepoznata, *dinamička metafora ili metafora aktivnog duha*.“ (17) Davičo nikada ne sumnja u mogućnosti metafore. U njoj vidi ogromnu snagu. Za njega čak ni „smrt nije jača od metafore. Tamo gde ima metafore, smrt nema ‘poslednju vlast’.“ (28)

Kada analizira poeziju, Konstantinović to radi iscrpno, i na planu sintakse i na planu semantike. U Daviču je prepoznao pjesnika revolucionara, pjesnika koji je učinio jedan vanredno značajan zaokret u srpskoj poeziji. Davičo je izmijenio položaj riječi, odnos prema njima. „Osnovno što je on doneo srpskoj poeziji, to je ovaj radikalno promjenjen odnos prema rečima, u prvom redu prema njihovom centralizmu koji nalaže i zahteva atributivnost, to isključivo spoljašnje međusobno osvetljavanje reči, bez njihovog stupanja u dublje jedinstvo. Ovaj atributivni odnos prema reči on je ugrozio u samom korenu njegovom, ugrožavajući centralističku težnju reči.“ (21) U građenju svoje pjesme on, dakle, ne daje centralističku prednost riječi u odnosu na rečenicu niti je u njegovoj poeziji rečenici pretpostavljen veći značaj u odnosu na riječ: one zajedno djelaju, međusobno se određuju i otkrivaju, produbljuju, značenjem i smislom obogaćuju, vođeni iznimno aktivnim i poletnim, metaforičkim duhom pjesnika. „Reč je ona koja diktira rečenicu onoliko koliko je i diktirana njome.“ (19), „Rečenica je otkrivanje





## ALTERNATIVNA LITERATURA

slobode kao nužnosti određenog metaforičkog preobražaja reči“ (24), onoga preobražaja riječi koji će joj dati nova značenja, koji će otkriti njezine višesmislenosti i koji će ju osloboditi za saradnju sa drugim riječima. Toj svrsi služi asocijativnost. „Asocijativnost Davičova je bujna, gotovo nezaustavljiva, ali ona je uvek bremenita nužnošću svojih nizova; pesma njegova je sloboda nužnosti onoga što, protiv svih zapreka (iskustva, inercije, težnje ka ovekovječanju postojećeg u svesti, u svetu), sebe ostvaruje. Biće pesme jeste biće ove slobode nužnosti ili te nužne slobode.“ (22) Nekadašnji nadrealista, on se okrenuo od nadrealizma, od „poezije incidenata“ (23), te nadrealističkim automatizmima, slučajnostima i proizvoljnostima protivstavio svoju sistematičnost, nutarnju nužnost i oslobođenost stiha. Pa ipak – uvjerali smo se u to kad god smo čitali njegovu pjesmu – on nipošto nije predvidljiv. Njegovi stihovi uvijek donose nenadano, nepoznato i neočekivano. („Za kap nepoznatog dati sve poznato.“) On je pjesnik prevrata. Njegova lirika je, ocjenjuje Konstantinović, „lirika *kontinualnog diskontinuiteta*“. (26) Njegova „prevratništva su iracionalno-diskontinualna; ona su sama *objava* slobode; nužnost, međutim, njihova (koja se otkriva naknadno, prodiranjem u celinu pesme, osvajanjem svesti o toj celini), jeste racionalnost ove slobode, ili sama ta sloboda, njen unutrašnji kontinuitet“. (27) Tako Davičo izbjegava zamke predviđenih logičkih datosti, i njegova je lirika, stoga, uvijek živa, uvijek mlada, uvijek nevinna. „Do Daviča, do njegove *Hane*, nije bilo u srpskoj poeziji (a pogotovo ne u obliku soneta) takve nepredvidljivosti bokorenja osnovnog impulsa i duševnog motiva pesme, takvog *vizionarskog automatizma*, ali“ – što je također iznimno važno – „nije bilo ni takve povezanosti (takve gustine i punoće vizije) svega što se ovde kao nepredvidljivo objavljuje i svojom nužnošću prepoznaje u dato, dozivajući buduće tokovima asocijativnih serija koji su tokovi ove celine kao ove nužnosti u ostvarivanju“ (27)

I prije nego što će početi da piše pjesmu, Davičo zapravo nema definitivnu zamisao onoga što će čin samoga pisanja poroditi, što će najzad proizvesti. Ali on ima vjeru u smisao svojega poziva, vjeru u totalnost za kojom stihovi vapiju, vjeru u život. On ima nesumnjivo povjerenje u jezik, povjerenje u moć metafore, povjerenje u sistem kojim se vodi. Davičo je, uvjerava nas Konstantinović, „*jedan od najreligijskijih pesnika srpske poezije*“. (49) Njegova religija, međutim, ni u kojem smislu nije jedna od dominantnih, i borbeno je pobunjena protiv bogova tih dominantnih religija. Njegova religija je doslovno poezija: poezija što se nada, poezija što vjeruje u budućnost, u oživotvorenje najviše dobra, u samu sebe. Davičo je, bezuvjetno, pjesnik vjere. (Naslov koji, uostalom, ovaj Konstantinovićev ogled nosi je „*Vera Oskara Daviča*“.) Konstantinović o odnosu Daviča i vjere zaključuje: „*Vera je prožela samo biće njegove pesme, određujući ga u njegovoj osnovi, i izražavajući se na najrazličitije načine, od osnovnog stava ovog bića do njegove pesničke tehnike, do mentalne tehnike uložene u sam izraz, u odnos prema poeziji, u odnos prema jeziku.*“ (47) Njegova je pjesma zato uspjela.

Metaforičar i totalitarista, Davičo, izraziti i zakleti neprijatelj diskurzivno-logičnoga jezika, 1953. godine, međutim, počinje se njime koristiti, na njemu pjevati. To je godina *Čovekovog čoveka*, kojim je Konstantinović označio ogromni obrat u Davičovu stvaralaštvu, sa kojim počinje drugo razdoblje njegovo.

U ovoj je poemi „metaforičnost, iz ranijih njegovih pesama ugrožena u samom korenu“. (58) Nakon pjesama krajnjega povjerenja, optimizma i posvemašnjega samopouzdanja, ova poema donosi sumnju, propitivanje i dramu.

Piše Konstantinović o tragičnoj sudbini Oskara Daviča: „*Našli smo u Daviču najvećeg pesnika lakoće izraza za koji je ovaj jezik uopšte znao; izgubili smo ga, pod udarcima one iste istorije koja ga je bila i donela*. Našli smo u njemu najvećeg genija detinjstva, u njegovim basnoslovnim igrama s oblicima sveta za koje zna samo duh bezazlenosti ili duh vere; izgubili smo ga tamo gde se taj duh izgubio. Daviču je bilo dato, jedinom, da se otvori sjaju ovog duha, ali (i možda upravo zato) njemu je bilo *pisano*, jedinom takođe, da se otvori i njegovom umiranju.“ (68)

Neće više Davičo biti tako siguran u metaforu, u svemoć jezika, u svoju pjesmu, kao što je to bio u *Pesmama*, u *Višnjji za zidom* i osobito u *Hani*. Sada je i sama vjera dovedena u pi-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

tanje. Budućnost je zaista nesigurna. Nekadašnji metaforičko-totalizatorski, sanjalački jezik njegovih pjesmama zanosno i prkosno je sintetizirao, tvorio svejedinstvo za dolazak najbolje od svih budućnosti. Ovaj jezik, diskurzivno-logični, jeste probuđen, i neminovno je kritičan prema svemu što pjeva: on sve analizira. „Pesma *nuzno* prerasta u poemu, jedan lirski trenutak u mnoštvu trenutaka ovoga samo-ispitivanja, a religijski stav, koji pretpostavlja veru u budućnost, ali istovremeno i nemirenje sa vremenom (kao stav u ime totalnosti), ovde se prožima, zajedno sa sumnjom, u svetlosti ove kritičke svesti što govori jezikom 'ispita duše', neizbežnim nemirenjem sa tom većitom budućnošću koja neprestano izmiče, i pokušajem da se momenat sadašnjosti, kao prevashodno anti-religijski moment, ovde istakne u prvi red.“ (60) Davičo je strahovito gnjevan. Na „*ah, jednoga dana, jednog dana*“, on više „svoje jeretičko-bogohulno, apsolutno anti-dogmatsko: 'I dosta vašeg *jednog dana* biće!'“. (61) Raj budućnosti koja totalizira, koja ujedinjuje sve dobro za vatrenu i uspješnu borbu protiv onoga zlog, on pohlepno i nestrpljivo hoće sada, isključivo u ovome trenu. Sadašnjost je za njega jedina postojanost i stvarnost: prošlost i budućnost nisu žive i ne postoje: sada neka bude raj. I stoga što žudi za sadašnjošću, *Čovekov* je *čovek* nužno dramatičan. Ispravno govori Konstantinović: „Lirsko biće postaje tu dramsko biće“. (73) Riječi koje je nekada izgovarao nadahnuto i često, *sloboda, ljubav, čovjek*, riječi kojima se podrazumijevao neki apriorni smisao, riječi-simboli koje bi se trebale u svojoj punoći ostvariti u budućnosti, Davičo sada pažljivije i rijeđe izgovara, kao da su one nekakva prevara, obmana, avet, kao da su najveća laž. Njemu sada trebaju konkretne riječi, koje će ga spasiti od ništavila, sa kojim se po prvi put susreo (kojega nije osjetio čak ni u danima robije, onim danima u kojima je ispjevao utopistički *Nemir*). Te konkretne riječi su u biti prozne riječi, posve antipoetske. „Moment anti-poezije je tu ravan momentu svesti dramski sukobljene sa verom. Drama vere, kojom peva *Čovekov čovek*, tako je i drama bića lirike, koje je za Daviča uvek ovo biće vere. *Iskušenje vere* je ovde *iskušenje samog bića lirike*. Ne jednom, ono se javlja u vidu velike *agresije proze*.“ (73) Vezani stih, čvrsti oblici i dinamični ritam kojima se Davičo prije koristio bili su, naime, versifikacijska projekcija jedne bezuslovne i bezgranične vjere u totalitet, u apriorni smisao kojim se život hrani: oni su zaista upućivali na slobodu duha Davičovoga. Kada je ta vjera, ta nada, onemoćala, nastupio je slobodni stih, kao izraz straha i nesigurnosti, kao, paradoksalno, grozomorni krik neslobode. „Obrazac vezanog stiha posle *Čovekovog čoveka* ne obnavlja se u *suštinskim* trenucima koji znače dalju evoluciju Daviča. Ništavilo je ono koje ih ovde ne dozvoljava, ništavilo koje prodire u apriorni smisao ove volje, nepomirljivo s apriornošću. Tamo gde je ništavilo, nema pune religijske apriornosti (kao što je apriornost ova uvek isključenje ništavila), i to nigde: ni u smislu, ni u ritmu (jezičkom) kojim se taj smisao iskazuje i u sebi utvrđuje.“ (77) I daljnje će Davičovo poetsko stvaranje pratiti ovaj skepticizam i ništavilo. Oni će onemogućavati njegovu raspjevanost. Dodatno će se povećavati onaj rascjep „na ravni *bića pesme*“, onaj rascjep između auditivne i vizuelne strane pjesme. Neće više biti nekadašnjeg jedinstva: „razlika između zvuka i slike pojačava se, sloj zvuka odvaja se, u rečima, od sloja slike: među njima javlja se *pukotina*, ponekad otvara se čitava provalija. Otvorio se tu ponor između smisla i reči, između smisla i zvučanja“. (70) Rascjep je povećan u trećem razdoblju.

Ovo razdoblje je korak „*ka sve nemi*ljoj, sve bezglasnijoj, sve nečujnijoj vizuelnosti.“ (79) Auditivnost, a pogotovo ono jedinstvo, sada su nadjačane zahvaljujući „opštim težnjama poezije, i jezika, u savremenom svetu“ (79), urbaniziranom svijetu koji se lišava ritmova, dugih i jakih akcenata.

Ovo je razdoblje koje počinje *Florom*. Davičo se okreće biološkom svijetu, i u izvjesnom smislu vraća nadrealizmu. On se ponovno nada. Ponire u biološko i tu traži novu mogućnost apsolutne i svezremene sjedinjenosti čovjeka sa sobom, sa svijetom, mikrokozmosa sa makrokozmosom. Kada to jedinstvo pronade, on postaje skoro pa nijem. „Jedinstvo, koje se tu nudi, jeste jedinstvo biološki van-vremenog sveta, tog vremena svakog vremena, te naše ujedinjenosti sa florom i sa faunom, sa samim životinjstvom plodenja i rađanja što se produžava kroz





## ALTERNATIVNA LITERATURA

nas.“ (81) Plođenje i rađanje naglašeni su već u *Hani*, ali Konstantinović prepoznaje sljedeću ključnu razliku, koja donekle definira evoluciju Davičovu u ova tri razdoblja. „U ciklusu *Hana*, glad plođenja i rađanja jese glad čije ispunjenje se doziva i očekuje u budućnosti, glad koja još zna za budućnost, i koja zato još zna za istoriji; u *Flori* tokovi istorije i tokovi ljubavi ne prepliće se kao u *Hani*; ljubav postaje ovde apsolutni subjekt, nekakav *kontinent totalnosti usred istorije*, to je *Hana* koja kao da je čula Davičovo: ‘I dosta vaše *jednog dana biće!*’, *Hana* koja posle *Čovekovog čoveka* ne može a da se ne bude ova *Flora*, *Hana* koja je morala da siđe u podzemlje biologije. Tu nije pesma o ljubavi, već ljubav koja pokušava, u svojoj totalnosti, da zapjeva kroz Daviča, ljubav koja je veliki zaborav svega što razjedinjuje i koja, kao govor iskonski nagonskog, oživljava pradrevno-mitske pokrete i slike u svesti u koju prodire kao jedna poplava krvi i mesa, svuda *iste i objedinjavajuće krvi* i svud istog mesa što čoveka pretvara u mužjaka ili u ženku iz prvog dana sveta. To je svet jedinstva negde *ispod istorije*, ali i negde ispod svesti.“ (81) U *Flori*, *Kairoso*, *Tropima* i *Snimcima*, Davičo se stihom spušta na dno sebe, vraća se na sami početak bića, te promatra i snima pejzaže duše, pejzaže „bogate slikama ali siromašne zvukom“. (98) „Sve je okrenuto mikrokosmosu, sve dublje u unutrašnjost.“ (96) Davičo je sve tiši i sve manje raspjevan. Njegova tužna lirika, naposljetku, kao da je kobno zarobljena u najmračnijim nutrinama i ne može glasom prodrijeti kroz zidove bića.

\*\*\*

Najveća vrijednost ove studije njezina je neposrednost. Radomir Konstantinović je posve opravdano sumnjao da se o poeziji može diskurzivno, logički pisati, bez da je se suštinski *osjetiti*. Ovaj mislilac bio je ujedno i pjesnik (svoje stvaralaštvo počeo je zbirkom pjesama, a objavio je i četiri romana), i zato je svoja tumačenja lirike tvorio u samim dubinama njezinoga bića. Nije mogao pjesmu promatrati jedino spolja ili na jedan, strogi, uobičajen način, kao što je to najčešće slučaj sa nekim drugim, rigidnim analitičkim pristupima i metodologijama. Njegovi sudovi o estetičkim, o tehničkim stranama pjesme, o duhu nje i njezinoga autora, uvijek su sadržajni, dosljedni i aktivni. (Pritom, stranice njegovoga teksta bogate su također i sudovima koji se ne tiču isključivo datoga predmeta, datoga slučaja, te tako čitamo o nadrealizmu, o razvoju srpske poezije i jezika...) Ova vrijedna Konstantinovićeva studija je, stoga, sa svojim tumačenjima i analizama *Hane*, *Višnje za zidom*, *Srbije*, *Čovekovog čoveka*..., itekako preporučljiva za svako suvislo izučavanje i čitanje Oskara Daviča, pjesnika koji je vjerovao, htio sunovrate ali i „iznova ceo svet“.

<sup>1</sup> Pisao je i ranije Konstantinović o Daviču kao Kairoso, i to u *Pentagramu*, u poglavlju „Produžiti bez sebe“: „Nije Davičo, taj veliki metaforičar (u kome ima nečeg pikasovskog, nečeg faustovskog), slučajno ugledao, u svojim pesničkim groznicama, tog boga-trkača Kairoso. Da ga vidi neko drugi danas, da li bi ga video pogledom Davičovim? Biti Kairos, to znači biti bez sebe, jer bez sadašnjosti, to znači neprestano se otimati bezdanu ništavila, ustvari *ne biti*, ostajati uvek negde ‘iza’ sebe, *zakašnjavati za sobom*, u Davičovoj panici koja je panika vremena, padati u prošlost onim padanjem kojim je svaki trenutak ‘sada’ onaj ‘netom prošli trenutak’, nemogućnošću sadašnjosti, otimati se od te prošlosti, leteti ka sebi, za sobom, ali neprestano u ovom zakašnjavanju.“ (Radomir Konstantinović: *Ahasver, Pentagram*, Nolit, Beograd, 1984, str. 311)





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

### Haris Imamović : Zašto četiri pucnja?

(Nikola Milošević. *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo*. NIZ Duga, Beograd, 1972.)

U posljednjih nekoliko decenija u nauci o književnosti često se spominje pojam ideologije. Međutim, malo je književnih kritičara uspjelo da progovori o odnosu ideologije i književnosti, a da pri tome ujedno ne negira specifičnu prirodu književnosti. Jedan među tih nekoliko je i autor knjige "Ideologija, psihologija stvaralaštvo". On je, s jedne strane, uspio sačuvati svoje razmatranje od paraestetskih i banalizatorskih (čitaj: poststrukturalističkih) pristupa djelu, dok je s druge strane osvijestio da literatura nije neprobijna za ideologiju (i psihologiju) i da je cilj nauke o književnosti ispitati moduse tog utjecaja. Milošević pristaje na to da literarne tvorevine treba da se dovedu u vezu sa izvjesnim ideološkim, socijalnim i psihičkim realitetima samog autora djela, ali protestuje kada izvjesni metodi vide jasan kauzalni odnos između vanliterarnih i literarnih činilaca: i svode djelo na neke vanliterarne činjenice. Književnost je nešto specifično, inače ne smijemo tvrditi da ona postoji.

Milošević u vezi s tim govori o metafizičkim kvalitetima djela i specifičnom odnosu literature prema stvarnosti. "Tim povodom izvan književnosti čovekov doživljaj prolaznosti i smrtnosti, patnje i bola, protiče ili u znaku grčevitih odbrambenih reakcija ili u znaku apstraktnih, 'kabinetskih' razmatranja. U oba slučaja nije moguće stvarno konstituisanje metafizičkih kvaliteta. Tek pesniku to polazi za rukom, ali, razume se, ne u njegovom privatnom životu već u delu koje je stvorio, a koje ne može biti autentično ako nije realizovano u duhu prestabilizovane harmonije.

Razume se, takvo konstituisanje metafizičkih kvaliteta podrazumeva izvesnu deformaciju stvarnosti u umetničkom viđenju sveta, što Ingarden, slično mnogim drugim teoretičarima, nije spreman da prizna. Ali ako je doista svaka interpretacija u izvesnom smislu i izvesnoj meri deformacija predmeta ispitivanja, onda umetnost ne može drukčije vršiti svoju referencijalnu funkciju, pored ostalog i zato što, videli smo, u protivnom, mora da prilagodi sopstvenu logiku logici objekta saznanja.

Time nam se, ujedno, i problem odnosa književnosti i stvarnosti otkriva u jednom novom svetlu. To nije odnos uzajamnog prožimanja, kako to hoće Mukaržovski, niti je to odnos modela prema objektu, kako to misli Lotman. To je referencijalni odnos deformacije i to deformacije prema logici umetničke prestabilizovane harmonije." (84)

Ono što je značajno za Miloševićev pristup književnom djelu jeste da on, kao većina savremenih "naučnika", nije predstavnik postmodernog relativističkog veltanšaunga, kojih ih tobože lišava svake odgovornosti za rečenice koje pišu, i kojim im daje zapravo da drže istinitim sve što napišu, koji tvrde da sve što pišu nije njihovo, već samo citat, ali ipak pišu, ma kako to proturječno i nesukladno empiriji bilo.

"Literatura nije ni 'model stvarnosti' ni puka iluzija. Pisac jednostavno tumači čovekov svet. U tom smislu njegovo delo nije fikcija jer se odnosi na ono što je moguće a ne na ono što je 'izmišljeno', ali uvek iz jednog određenog 'ugla gledanja'." (287) To je Miloševićeva pretpostavka i on uvijek, pomnom analizom pokušava što više približiti se autorovoj tački gledišta. S druge strane, Milošević je sasvim svjestan da "nijedno čitanje nije apsolutno adekvatno". "Međutim, odatle nikako ne sledi zaključak da su sva čitanja jednako pogrešna." (303) Nijedna kritičarska analiza ne može dati ekvivalent književnog djela i njegove specifične poruke, ali zašto bi to, objašnjava Milošević, moralo značiti da je svaka kritičarska analiza jednako daleko od istine. Tako Milošević razlikuje pravac i kvalitet umjetničke poruke. Ne postoji kritičar







## ALTERNATIVNA LITERATURA

koji bi mogao reprodukovati specifični kvalitet značenja nekog književnog djela: za to bi bilo potrebno opet pisati umjetnost. Međutim, ono što kritika može jeste odrediti prava značenja literarne tvorevine. I nisu svi pristupi jednako vrijedni. "Postoje različiti stepeni udaljenosti od značenja jedne književne tvorevine. Kad Julija Kristeva, prikazujući Bahtinovu koncepciju francuskoj publici, pripisuje starom Karamazovu formulaciju – inače i samu po sebi netačno citiranu – 'Bog je mrtav, sve je dozvoljeno', kada Bahtin stavlja u isti red likove Dimitrije i Aljoše i kada Šestov tvrdi da su negativni junaci Dostojevskog umetnički uspeliji od pozitivnih, onda nijedan od ovih iskaza sigurno ne predstavlja ekvivalent za romane Dostojevskog, ali bi bilo smešno tvrditi da su svi ti iskazi podjednako udaljeni od autorove poruke. Juliju Kristevu je jednostavno izdalo pamćenje, jer je bila suviše obuzeta svojim koncepcijama, Bahtin je, za ljubav izvesne duhovite teorijske konstrukcije, prenebregao stvarne razlike između umetničke vrednosti književnih junaka Dostojevskog, a Šestov je, uprkos svojoj religijskoj orijentaciji, ostao veran jednom adekvatnijem čitanju romana velikog pisca." (303) Kritičar može govoriti o filozofiji ili psihologiji Dostojevskog, ali to ne znači da je uspio prenijeti u jezik kritike semantiku djela: umjetnost je ipak nešto različito od bilo kakve (u pojmovima izražene) filozofije ili psihologije. "Samo se po sebi razume da određivanje pojma kvalitativne razlike ni ovdje nije apsolutno. Sigurno je da između psihologije i filozofije Dostojevskog (pogotovu one 'tajne') s jedne strane i *Zločina i kazne* s druge strane ima više kvalitativnih sličnosti nego između *Zločina i kazne* i planete Jupiter." (305)

Kako Milošević vidi odnos između psihologije i ideologije s jedne strane i književnosti s druge?

Osnovno polazište njegove knjige jeste da različiti vanliterarni činioци mogu ugroziti logičku koherentnost (kako teorijskih tako i) umjetničkih ostvarenja. To su tzv. psihički i ideološki činioци: "svaki prodor ideoloških i psihičkih faktora u umetničku strukturu mora da se pokaže kao narušavanje imanentne logike motivacijskog sistema." (305) Milošević u svojim analizama objašnjava kako svaki od tih *prodora* zapravo dovodi do umanjavanja estetskih vrijednosti djela, ali i kako eventualni utjecaj ideološko-psiholoških činilaca ne mora značiti da je djelo sasvim oštećeno, da je njegova struktura u potpunosti narušena i da je ono postalo neumjetničko. Naprotiv: Milošević pokušava objasniti na primjerima nekih od najznačajnijih djela moderne literature kako ideologija i psihologija mogu narušiti koherenciju djela a da ono ipak ostane vrhunsko.

Ideološki i psihički faktori negativno djeluju tako što dovode do grešaka (nelogičnosti) u motivacijskim sistemima. Ideologija i psihologija (npr. psihička nestabilnost) nose sa sobom tendenciju redukcionizma. Milošević objašnjava kako se samo djelo, sa svojim sistemima motivacije (logička usaglašenost i sličnost sa empirijom) otima od tih utjecaja. Umjetničko viđenje stvarnosti, kao i svako drugo jeste deformacija stvarnosti. Ali umjetničko viđenje u koje su prodrli ideološko-psihološki utjecaji ima veći stepen deformacije: dakle, uprošćenije viđenje stvarnosti. Djelo prelama stvarnost u sebi prema logici sopstvene prestabilizovane harmonije. Međutim, ovi prodori ideološkog i psihološkog dovode do narušavanja te logike, i tada djelo počinje protivrječiti sebi.

U tom smislu Milošević detaljno analizira narušavanje koherencije unutar "*Zločina i kazne*" i "*Braće Karamazovih*" Fjodora Dostojevskog i Kamijevog "*Stranca*".

\*\*\*

Mi ćemo pokušati ukratko predstaviti kako to Milošević vidi odnos između ideologije i motivacije na primjeru njegove analize "*Stranca*".

Milošević kreće od razabiranja smisla Mersoovog psihološkog i filozofskog portreta. Merso je sušta suprotnost angažovanog bića. On je nihilista. Njegova filozofija je filozofija apsurdna. Slična filozofiji "*Mita o Sizifu*". "Osnovna, logična posledica filozofije apsurdna je, dakle, potpuna ravnopravnost svih postupaka; ne postoje dobro i zlo, postoji samo svest o apsurdnu. (...) Prema tome, jednakost svih iskustava, moralnih i nemoralnih, i kult sadašnjosti, kult trenutka,





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

nasuprot kultu trajnosti, prošlosti i budućnosti, to su osnovne posledice Kamijeve filozofije." (224) Mnogi kritičari, među njima i Sartr, vidjeli su čak u Mersoovoj filozofiji ilustraciju teza iznesenih u Mitu o Sifizu.

Merso svakako nije moralist. Niti vjeruje u bolji život. "Merso, naime, kaže da mu je svejedno hoće li ići u Pariz, da čovek ionako nije u stanju da promeni svoj život i da, u svakom slučaju, svi životi jednako vrede." (227) Merso je indiferentan prema svakom službeničkom prosperitetu.

Ali zašto je onda Merso ustrijelio Arapina? "Jasno je zbog čega je Kamiju bilo potrebno da se u Mersoovim rukama nađe revolver. Bez ovog detalja, ubistvo Arapina ne bi se moglo motivirati. Ako je Merso trebalo, prema piščevoj zamisli, da postane ubica, revolver se na neki način morao naći kod njega. Ali, razume se, ne na bilo koji i bilo kakav način.

Pisac je mogao zamisliti Mersoa kako kupuje oružje, a mogao ga je zamisliti i kako ljutiti žuri prema oazi, sa unapred pripremljenim planom ubistva. Međutim, jedan Merso koji sam kupuje oružje i koji samoinicijativno, hita da nekog ubije ne bi bio više onaj Merso kome je navodno svejedno hoće li ići u Pariz ili će ostati u provinciji, hoće li se oženiti ili ne. Zato je Kami odlučio da revolver dospe u ruke njegovog junaka na drugi, nešto ubedljiviji način. Ulogu posjednika oružja pisac je namenio podvodaču Remonu, a Merso dobija oružje ne zato da smišljeno i planski ubije Arapina, već zato da spreči svog 'prijatelja' da puca.

Doduše, taj isti Merso koji sprečava Remona da izvrši zločin, postaje, prema Kamijevoj zamisli, i sam ubica, i to pomoću Remonovog pištolja. Međutim, Kami ovaj čin svog heroja nije zamislio kao neki 'svestan' gest. Merso, znamo, ubija 'zbog sunca', zbog nečeg što je, tako reći, izvan njega samog." (229)

Istina je da bi Merso, koji bi planski ubio Arapina, bio psihološki neubjedljiv junak, međutim i ovakav Merso, koji, dakle, sprječava Remona da upuca Arapina nije dosljedan svojem načelu svesvednosti i svojoj psihičkoj strukturi. "Nema nikakve sumnje da Mersoovo nastojanje da omete Remona u izvršenju zločina odudara od ostalih karakteristika ovog literarnog junaka." (230)

Kao što nema nikakve sumnje ni to da je Kamiju bilo potrebno da Merso počini ubojstvo:

"Analizujući scenu u kojoj glavni junak uzima Remonu revolver, mi smo već ukazali na jednu karakterističnu nedoslednost autorovog sistema motivacije. To, međutim, nije jedina nedoslednost te vrste. Zanimljivo je kako pisac motivise sam čin ubistva. Složili bismo se sa Barjeom da akt ubijanja nije u skladu sa Mersoovim psihološkim portretom. Međutim, videli smo, pisac se postarao da ovaj čin motivise 'sticajem okolnosti'. Merso ubija 'zbog sunca'. Ubistvo, dakle, nije poteklo 'iz Mersoove prirode'.

Ali ako pisac ipak na izvestan način 'objašnjava' sam čin ubistva, jedna radnja glavnog junaka u sceni o kojoj je reč ostaje bez ikakve motivacije. Pošto je ispalio prvi metak, Merso, kao što znamo, još četiri puta puca u Arapinovo nepokretno telo. Time Kami grubo narušava logiku svog motivacijskog sistema. Ubistvo 'zbog sunca' zamišljeno je kao elementarna, trenutna reakcija, koja ne proističe iz Mersoove 'prirode'. Potpuno je onda nejasno zbog čega Kamijev junak, posle izvesne pauze, puca ravno četiri puta u protivnika koji nepomično leži na zemlji. Sam po sebi, ovaj čin Kamijevog junaka doista nema nikakvu motivacijsku logiku.

S druge strane, ne bi bilo razumno pretpostaviti da isti ovaj pisac, koji je čitavu scenu susreća sa Arapinom, sve do ona četiri hica, motivacijski izvrsno oblikovao, odjednom čini tako krupnu omašku usled nekog trenutnog pomanjkanja umetničkog talenta. Ova motivacijski slaba tačka postaje, međutim, sasvim razumljiva ako imamo u vidu smrtnu presudu glavnom junaku. Kami je, po svoj prilici, osećao da pomenuta presuda neće delovati ubedljivo upravo s obzirom na to da je Arapin bio naoružan i da je, pre toga, u skladu sa jednom drugom motivacijskom logikom, ozledio Remona. Prema tome, da bi ubedljivije motivisao odluku suda, pisac je morao opteretiti svog junaka jednom dopunskom krivicom. Posle ta četiri naknadna pucnja u telo nemoćnog protivnika, Mersoova odgovornost, a time i izricanje smrtno presude, dobija daleko veću motivacijsku težinu." (240)



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

Bez surovog ubistva ne bi bilo suđenja, bez suđenja ne bi bilo smrtne kazne, bez smrtne kazne ne bi bilo tragičnosti u onoj mjeri u kojoj ona postoji u "Strancu". Milošević sugerira i izvjesne psihičke mehanizme ("Pravac narušavanja motivacijske logike u romanu *Stranac* upućuje nas na zaključak da je ovo narušavanje posledica snevanja po danu čije je načelo težnja ka samouništenju. Pod pritiskom takve težnje Alber Kami daje revolver u ruke svom junaku, suprotno logici Mersoovog psihološkog portreta. Istim ovim psihičkim mehanizmom može se objasniti i to da se pisac odlučio da od Mersea načini svirepog ubicu; tj. da mu pripíše ona četiri pucnja, ta 'četiri udarca na vrata nesreće'), ali na kraju se čini da je pesimistična antropologija (dakle, ideologija) autora *Stranca* tražila tragičan kraj, i da je uslijed toga i došlo do omaški unutar motivacijskih linija.

Narušavanje motivacijske logike u Kamijevom romanu nije pravilo već izuzetak. Izuzetak koji nam govori o pravcu značenja (dakle, ideologiji) djela, i koji ne narušava u većoj mjeri kvalitet značenja (dakle, estetske vrijednosti). Da je motivacija u romanu "Stranac", uopće uzev, loša, to ni u kojem slučaju ne bi bio umjetnički vrijedan roman. A to nije slučaj s Kamijevim djelom.

### Haris Imamović: Andrić i Krleža kao književnici

(Nikola Milošević. *Andrić i Krleža kao antipodi. Slovo ljubve*, Beograd, 1974.)

U ovoj studiji Nikola Milošević je, analizirajući dva Andrićeva (Na Drini ćuprija i Travnička hronika) i tri Krležina teksta (Na rubu pameti, Vučjak, Gospoda Glembajevi), pokušao opisati, u maniru koji nastoji da poštuje svu složenost književne materije, metode umjetničkog oblikovanja koji dominiraju u pomenutim djelima, da kod obojice autora pronađe izvjesne oblikovne konstante, a potom da ih rasvijetli još više međusobnom komparacijom.

Koje su osnovne teze Miloševićeve knjige?

Prva studija o Andriću (Na Drini ćuprija) počinje analizom Alihodžinog (skeptičnog) iskaza o austrijskoj željeznici. Milošević kroz tu analizu pokušava shvatiti osobenost Andrićevog oblikovanja junaka. On to čini pažljivim pozicioniranjem Alihodžinog iskaza unutar cjeline djela. Alihodžina meditacija o željeznici, sa negativnim aksiološkim komentarima, mogla bi se, objašnjava Milošević, čitati kao Andrićev protest protiv moderne tehnike. Međutim, to bi bilo pogrešno, jer bismo zanemarili načela žanra, dakle, autorovu intenciju. Alihodžine rečenice (kao i njegovo ponašanje, tj. epizode koje govore o njegovom ponašanju) služe Andriću ne da bi kritizirao modernu civilizaciju, već za individualiziranje junaka. Dakle, u ovom slučaju meditacija, koji bi mogla biti istinita, zapravo leži negdje s one strane istinitosti. Alihodžine refleksije, isto onako kao i njegovo ponašanje na mostu, predstavljaju oruđe individualizovanja književnog lika, oruđe psihološkog portreta literarnog junaka.

To je kod Andrića konstanta. Stavovi njegovih junaka najvećma su oruđe kojim se autor služi prilikom psihološke karakterizacije i individualizacije. Tako na primjeru mladog nacionaliste Stikovića. "Ideju o psihološkoj uslovljenosti Stikovićevih pogleda autor nam sugerise na više načina. U eksplicitnom obliku ta ideja čitaocu se prezentira, najpre, iz perspektive Milana Glasinčanina: 'Sve tvoje teorije, sva tvoja mnogobrojna duhovna zanimanja, kao i tvoje ljubavi i tvoja prijateljstva, sve to proizlazi iz tvoje ambicije, a tvoja ambicija je lažna i nezdrava, jer dolazi od tvoje sujete, samo i jedino od sujete. (...) I ta nacionalistička ideja koju sada tako vatreno propovedaš, i to je samo jedan naročiti oblik tvoje sujete.'

Glasinčaninovo kazivanje pisac potvrđuje i jednim svojevrsnim autorskim komentarom. Prikazujući Stikovićevu reakciju na suparnikovu jetku i nemilosrdnu analizu, Andrić kaže: '... celo to oštro i duboko ulaženje u njegov karakter – laskalo mu je i godilo na jedan naročit način.' Tako pisac, jednim indirektnim i diskretnim načinom, upozorava čitaoca da su Glasinčaninove reči o Stikovićevoj filozofiji, sa autorske tačke gledišta, 'oštre i duboke' pa samim tim i autentične." (str. 9)

Andriću, dakle, filozofija njegovih junaka služi za psihološko portretisanje, a ne za izravno propovijedanje vlastite aksiologije.

Andrić u svojim opisima teži što većoj plastičnosti. To je sukadno sa njegovom osnovnom, epskom, hroničarskom koncepcijom. Andrić guši dramske i lirske potencijale situacija koje iznosi. Njegov stav želi da bude stav idealnog hroničara. Njegovi opisi su lirski samo ukoliko ta njihova liričnost može biti funkcionalna za okvir hronike, za psihološko portretisanje, za individualizaciju, a nikako za neposredne lirske efekte. "Stanovište hroničara, sa koga se pripovedaju zbivanja u Andrićevom romanu, naročito se reljefno ispoljava u ravni radnje. Kazivanje idealnog hroničara trebalo bi već po definiciji da ima u sebi izvesnu usporenost, uz odsustvo bilo kakve dramatičnosti u pripovedanju. Andrićev hroničar ne samo što poseduje ove osobine, nego su i događaji u romanu podešeni tako da u njima, po pravilu, nema ničeg što bi podsećalo na sklop dramske radnje." (135)

Pogledajmo, na primjer, kako Milošević opisuje Andrićev mehanizam kojim zarad generalnog okvira guši dramske efekte.

To nas zapravo ponovo vraća osobenoj ulozi psihološkog portreta u Andrićevoj prozi. Kod Andrića portret ne vodi zbivanju, nego se zbivanja nalaze u funkciji portreta. "Pojedina poglavlja Andrićevog romana liče n galeriju slika, povezanih samo izvesnim vrlo širokim motivacijskim okvirom, što, takođe, predstavlja jedno od sredstava za eliminisanje mogućih dramskih efekata. Tako, na primer, čitavo deseto poglavlje romana praktično se sastoji od nekoliko portreta, koji se ređaju jedan za drugim bez ikakve povezanosti u ravni radnje." (140) U želji da vidi sve i kaže sve, ili makar što je više moguće, što punije, da obuhvati složenost svijeta, Andrićev pripovjedač, idealni hroničar, gleda na događaje mirno, njihov tok mu je uvijek već poznat, sa njegovog gledišta taj njihov tok je zato sporiji negoli sa gledišta jednog specifično dramski usmjerenog pripovjedača.

"Za ovu osobenost Andrićevog književnog kazivanja navešćemo, ilustracije radi, još jedan primer. Između gospođe Miterer i njenog muža postoji izvesna stalna napetost, koja povremeno uzima veoma burne i žestoke oblike. Ovako je, recimo, pisac zamislio jednu od scena u kući Mitererovih: 'Pred njim je stajala Ana Marija i gledala ga onim gnevnom pogledom koji ne vidi i drhtala lagano, kao što sada sve podrhtava na tom licu, očni kapci, usne, i brada. Na obrazima ispod grla crvene pege. Na njoj je sobna haljina od bele, fine vune, na grudima rastvorena a oko pasa stegnuta pojasom od svile višnje boje. Na ramenima malen i lak šal od belog kašmira, sastavljen na grudima i pričvršćen velikim brošem od ametista u zlatnom okviru. Frizura uzdignuta i povezana širokom trakom muslina, iznad nje proviruju smeđe kovrdže i bičevi kose u bogatom neredu.

- Jozef, za Boga miloga! ...

Takav je uvek bio početak. To su uvodne reči u besnu jurnjavu i gnevno caktanje potpetica po kući, u teške i ružne reči bez veze i logike, u tvrđenju bez osnova, u plač bez razloga, u mučnu svađu bez kraja.'

Prva rečenica navedenog teksta ima u sebi izvesnu 'eksplozivnost'. Čitalac pomišlja na mogućnost da Andrićeva junakinja, u jednom tako plastičnom i snažno prikazanom nastupu gneva, učini nešto dramatično.

Druga rečenice, u kojoj se pominju pege na obrazima i grlu Ane Marije, takođe ima u sebi izvesnu dramsku napetost. Crvene pege su simptom besa.

Međutim, sledeća tri iskaza posvećena su odeći i frizuri Ane Marije, pa nemaju nikakav poseban emotivni naboj. Pripovedač Andrić očevidno ne žuri mnogo da nas suoči sa samom scenom bračnog sukoba. U jeku radnje on mirno i detaljno opisuje sobnu haljinu, šal i broš gospođe Miterer, a zatim i njenu frizuru, da bi tek onda, pomoću usklika: 'Jozef, za Boga miloga! ...', uneo jednu dramatičnu notu u svoje kazivanje.

Karakteristično je da pasus koji dolazi posle usklika Ane Marije, ponovo unosi u pripovedanje izvesnu epsku smirenost. Rečima: 'Takav je oduvek bio početak', pisac oslobađa čitaoca mučnog i napetog iščekivanja. Andrić nas unapred obaveštava da prisustvujemo samo jednoj od mnogih i uvek istih scena koje gospođa Miterer priređuje svome mužu i koje ne mogu doneti ništa dramatično i neočekivano. I 'besna jurnjava po kući', i 'teške i ružne reči', i 'mučna svađa', sve su to, takoreći, normalne pojave u kući Mitererovih, iz kojih nikad nije proizašla nikakva akcija u dramskom smislu te reči." (146)

Čitava scena je, dakle samo instrument psihološkog portretisanja. Andrić dinamičke mogućnosti kazivanja strogo podređuje statičkim. Kao lirski i dramski, Andrić obuzdava i mjesta na kojima bi se mogao javiti humor ili satira. Jer sve bi to značilo pristati na nesklad, pretjerivanje, od čega najviše zazire idealni hroničar. Njegov ideal je red i mjera: to se jasno vidi na njegovom epskom stilu. Tako na primjer, idealni hroničar ne može sebi dopustiti da previše pažnje posveti jednom junaku, to bi značilo neravnomjernost: ni u "Travničkoj hronici", ni u "Na Drini ćupriji" nećemo naći glavnog junaka.



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

Međutim, Andrić ne bi bio umjetnik da taj stil sam po sebi ne govori. To jest da stil nije suglasan samim porukama djela.

U "Travničkoj hronici" govori se o iznenadnim uzburanama u gradu u kojima se ostvaruje nekakva "provala skupnog ludila" poslije koje ostaje samo krv. Ili, na primjer, epizoda koja govori o pogubljenju Ahmet-bega Cerskog, kojega vlasti prevarom dovode u Travnik, a onda na vješala. Autor kroz naturalistički prikaz surovosti, izravne komentare, ali i kroz reakcije Defosea (koji je do tada funkcionalistički objašnjavao predrasude domaćeg stanovništva), zauzima izrazito kritičan stav prema tom i takvom postupanju i mentalitetu. "Osim toga, u romanu znatno preovlađuju scene i komentari u kojima akcenat pada na rđave strane orijentalnog načina života. Čak i tamo gdje je pisac najviše ponesen svojom težnjom ka obuhvatnom, preciznom i hladnom pristupanju predmetu umetnikovog oblikovanja, kritički stav prema Istoku nije nikad u potpunosti eliminisan." (169) Po Andriću, Orijent (onaj koji se očituje u romanu, u provali skupnog ludila) nije svijet u kojemu zlo i dobro stoje u ravnoteži: zlo preteže.

Takvo Andrićevo viđenje, kako kaže Milošević, prije svega doziva opoziciju između grčkog i perzijskog principa: mjera spram pretjerivanja. Milošević čak pokazuje (statistički, isp. str. 174) kako Andrićev pripovjedač, aksiološki gledano, daje primat riječima umjerenost i zdravlje spram neumjerenosti i pretjerivanja. "Poznato je, naime, da se u Atini, odnosno u njenom duhovnom životu, obrazovala jedna osobena lestivica vrednosti, na kojoj su ideali trpeljivosti, zdravlja i mere imali najistaknutija mesta. I kada razmišljamo o poruci Andrićevog romana ne smemo nikad smetnuti s uma da su upravo ovi antički ideali oni ideali u ime kojih pisac kritikuje orijentalni, istočnjački mentalitet." (175) Razumije se, ni Atina nije svijet u kojemu je ostvarena ravnoteža: postoje i u Atini robovi i podređene žene. Međutim, perzijsko carstvo je gore, zlo preteže u većoj mjeri. Zbog neumjerenosti kao načela.

\*\*\*

Krleža je pisac koji ima sklonost ka intenziviranju književnog podatka. Njegovi detalji su kratki značenjem. Krležino jezičko osvjetljavanje stvarnosti je jetko, lirsko, ironično, napeto, dramsko. Krleža i kada pripovijeda (Na rubu pameti) ne guši dramski intenzitet: naprotiv. Za razliku od Andrića, na primjer, odlika Krležinog pripovijedanja je da plastičnost nije osnovni cilj poređenja, već lirska napregnutost izraza, polemičnost. Krleža često koristi koncentraciju lirskih efekata, pa sarkazam i satiru. Ritam pripovijedanja je sve, samo ne miran kao kod idealnog hroničara.

Sve ove tvrdnje Milošević potkrepljuje i stilističkim analizama. Na primjer, " (...) Krleža, najčešće, miri zahteve umetničke individualizacije sa zahtevima melodičnosti i ritmičnosti književnog kazivanja. Takav je slučaj, na primer, sa načinom govora Franceka Ljubičića: ' – No, čuješ, ti boga. Ne pretvaraj se, molim te lijepo! Kad čovjek ima dokaze u ruci, ti boga, i može da nastupi dokaz istine, a ne nastupa dokaz istine, nego prima osudu na znanje, i to još, ti boga, bez priziva, takve se stvari, ti boga, ne čine badava! Među starim drugovima, entre vous – koliko si dobio?'

Iako je ovaj tekst zamišljen u dijaloškom maniru, nije teško u njegovom sklopu prepoznati onaj način umetničkog kazivanja kojim se odlikuje Krležin književni postupak. Ljubičićeva mnogo puta ponovljena uzrečica ima istovremeno funkciju umetničke individualizacije i funkciju ritmičnog oblikovanja teksta. Pomoću te uzrečice pisac gradi Ljubičićev psihološki profil, a u isti mah, razdvaja tok pripovedanja u kratke, sažete, neobično dinamične celine, organizovane po principu jedne osobene gradacije. Dok prve dve Francekove rečenice u melodijskom pogledu obrazuju najnižu tačku umetničkog kazivanja, dotle srednja rečenica predstavlja kulminaciju melodijske linije. Završni, poslednji iskaz govora Krležinog junaka označava opadanje i blago smirivanje ritma pripovedanja.

Dobar primer poklapanja umetničkog značenja sa zahtevima umetničke individualizacije i sa melodijsko-ritmičkom linijom romana naći ćemo i u ovoj nadahnutoj evokaciji Mikelandelovog dela: 'Na dnu scene, iznad žrtvenika, ogromna poplava plavomodrikasta i tamnocrno-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

smeđa ruši se niz stijenu okomito dolje, kao mračan vodopad, što vuče gomilu uznemirenih brodolomaca u ponor bez dna, ponor, što je zinuo iza oltara, u pakao. U demonski začaranoj struji toga ukletog katarakta lebde, nad sjenovitim polumrakom, likovi uzrujanih utopljenika, mesnato grožđe jednog čitavog golog čovječanstva pada kroz ždrijelo ovoga prostora u ništavilo, propelo se orlujski, leti, otima se, moli, zaklinje, više i bezrazložno urla, sve zapravo talas uzvijorene modrocrne zastave, kojom nam je jedan pokojnik prije svog vlastitog nestanka dao tajanstveni znak: zavijorivši još jedanput svojim tamnocrnosmeđim stijegom, nestao je u ništavilu...'

Bez sumnje, jedva da se mogu zamisliti tematski tako različiti tekstovi kao što je onaj sa Ljubičićevim kazivanjem i ovaj koji je posvećen umetničkoj viziji Strašnog suda. Pa ipak, i tekst o Mikelandelu ima sve osnovne odlike Krležine ritmičko-melodijske sheme. Nema potrebe da ih ovde ponovo nabrajamo. Za ono što nas u ovom trenutku zanima bitno je da se shema o kojoj je reč gotovo idealno poklapa sa zadatkom umetničke individualizacije. Individualizacija Mikelandelovog dela izvedena je tako reći besprekorno, a da pri tom pisac nije ni najmanje odstupio od svoje uobičajene ritmičko-melodijske linije kazivanja." (48)

Zarad koncentracije dramskih efekata, Krleža poredak motiva formira po principu gradacije. "Tok Krležinog umetničkog kazivanja ocrtava se pred našim očima u obliku lavine. Sve počinje jednom primedbom na račun generalnog direktora Domaćinskog. I kao što nestrpljiv i neoprezan pokret planinara izazove čitavu lavinu snega, tako se i ova 'nevina fraza' pretvara u neumitni lanac sve većih i sve težih tragedija.

Prema tome, svi instrumenti Krležinog literarnog postupka, počevši od načina upotrebe detalja, poređenja, i motivacije, pa sve do melodijsko-ritmičke linije i tematike, otkrivaju u osnovi istovetnu unutrašnju logiku oblikovanja, oličenu u koncentraciji umetničkih efekata u vidu gradacije, u cilju postizanja maksimalnog intenziteta književnog izraza." (55) Kod Andrića ne možemo ni zamisliti ovakvu radnju-lavinu, gomilanje tragičkih efekata.

Za razliku od Andrića, koji, kako smo vidjeli, događaj vidi kao dedramatizovanu "ilustraciju" karaktera junaka, Krleža koristi obrnutu logiku: kod Krleže portret ima funkciju da pripremi uslove za dramske događaje. Kod Krleže kolizija na aksiološkoj ravni dovodi do dramske eksplozije (Glembajevi i Vučjak). Krleža shodno tome ima (nasuprot Andriću) junake kojima posvećuje maksimum pažnje, dakle, glavne junake. "U Krležinim književnim delima autorsko stanovište je bitno tragičko, dok je sa Andrićevim romanima to u manjoj meri slučaj. Odsustvo glavnog junaka, koje, videli smo, logično proističe iz koncepcije idealnog hroničara, prirodno čini da poente Andrićevih dela budu bez tragičkih efekata onolikog intenziteta kakve nalazimo u Krležinim komadima i romanima." (201)

Krleža koristi simultane sisteme motivacije: biološku, psihološku, ideološku. Tzv. postupak "naddeterminacije". Na primjer, lik Leonea Glembaja je često jednolinijski tumačen, tj. kao glas kroz koji govori sam autor. Međutim, ta jednostavna kauzalnost nimalo ne odgovara Krležinim namjerama u drami. "U autorskom komentaru, na samom početku dramske radnje, kaže se da Leone Glembaj ima englesku lulu u ustima, a da je: 'Igra ruku i živaca oko te lule abnormalno intenzivna.'

Izraz 'abnormalno intenzivna', Krleža nije slučajno upotrebio. Leone Glembaj zamišljen je kao neko ko je moralno i intelektualno superioran, ali i kao neko ko u psihološkom pogledu pokazuje znake ozbiljne neuravnoteženosti." (102) Krleža, naime, ne progovara kroz usta Leonea Glembaja, već pokazuje izrazit kritički odnos prema Leoneovoj ličnosti, sa stanovišta psihičke snage. Osim što je moralno i intelektualno superioran, osim što je psihički neuravnotežen, Leone je pod utjecajem još jedne linije determinacije: on u sebi nosi, kako Milošević kazuje, i jednu animalnu, glembajevsku crtu, tzv. biološku motivacija + u. "Očigledno, samo na osnovu iskaza glavnog junaka ne može se odrediti autorska tačka gledišta. Za njeno tačno određivanje potrebno je imati u vidu celokupni kontekst tragedije. Jedino iz konteksta moguće je utvrditi koji iskaz Leoneov je sa autorskog gledišta 'privilegovan'." (113) "Krležin dramski postupak je,





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

prema tome, mnogo složeniji i raznovrsniji nego što to izgleda kad čitamo one interpretacije njegovog dela, čiji autori polaze samo od jednog motivacijskog toka, po pravilu onog socijalnog. To se naročito dobro vidi na primeru lika glavnog junaka, koji već svojim položajem u strukturi komada, predstavlja središte tragičkih zbivanja. Leoneov lik ima izvanredno pozitivne moralne, intelektualne i umetničke karakteristike. Međutim, u njemu je prisutna i jedna dubinska, aksiološki negativna dimenzija, složena iz 'dekadentske', neuropatske karakteristike Danijelijeve i animalne, grabežljive crte Glembajevih. I kao što bi bilo pogrešno svesti lik glavnog junaka samo na ovu poslednju, 'biološku' motivaciju, isto tako bi bilo pogrešno svesti složenu, dvostruku figuru Leoneovu na njenu 'socijalnu' ravan." (119)

Kod Krleže detalj ima funkciju motivacionog faktora, kod Andrića pak detalj je u službi što veće plastičnosti, tj. opipljivijeg predočavanje situacije. Na primeru jednog junaka iz drame "Vučjak", vidi se kako kod Krleže detalj može imati dalekosežne semantičke konsekvence, koje nadilaze funkciju plastičnog predočavanja: "Dva detalja nedvosmisleno ukazuju na 'rusko' poreklo Margetićevog religijsko-filozofskog stanovišta. Lazar je boga našao pod zemljom, na Uralu, upravo onako kako je to želeo junak Dostojevskog Dimitrije Karamazov.

Osim toga, Margetić u Horvatovom snu propoveda teoriju sveopšte krivice, koja podleže na neka razmatranja starca Zosime. Uporedo s tim, Margetićevo držanje kao da je podešeno prema Tolstojevoj poznatoj koncepciji neprotivljenja zlu.

Kao takav, Margetić je sušta suprotnost Evi. I Eva je boravila pod zemljom, ali ona tamo, kako sama kaže, nije našla nikakvog boga. Iz svoje podzemne avantura ona je izašla psihički očeličena i lišena svih moralnih obzira. Njen ničanski imoralizam direktno se suprotstavlja Margetićevoj hrišćanskoj filozofiji, koja je neka čudna mešavina Tolstoja i Dostojevskog.

Upravo zato, neposredno suočavaju Eve i Margetića ima za aksiološki ishod KRležične drame poseban značaj. U tom suočavanju Margetić je veran svojim hrišćanskim idealima. Uprkos Evinom krajnje brutalnom ophođenju, on se drži pitomo i krotko.

Međutim, iz ovog sukobljavanja, motivacijski sasvim ubedljivo, Eva izlazi kao pobednik. Sa svojom hrišćanskom krotkošću i blagošću Lazar Margetić nije u stanju ništa da postigne, pa njegov odlazak sa scene pisac objavljuje sljedećim, krajnje sugestivnim autorskim komentarom: 'U temperamentnoj gužvi Margetić je nestao u tmuni kao pasivna sjenka.'

Ove dve poslednje reči osobito su podsticajne za razmatranje bitne funkcije Margetićevog lika. U praktičnoj ravni Lazar Margetić sa svojom hrišćanskom filozofijom i nije ništa drugo do 'pasivna sjenka'. " (93-94)

\*\*\*

Milošević u svom zaključku naglašava da Andrić i Krleža nisu antipodi u apsolutnom smislu riječi, i da postoje itekakve sličnosti između dvojice autora. Obojica su pesimisti, obojica su kritički nastrojeni, obojica koriste izrazito složene (zato i slične) postupke individualizacije i motivacije: na primjer, korišćenje filozofskih jezika za psihološko portretiranje ili postupak "naddeterminacije". Međutim, u oblasti uže shvaćenog umjetničkog oblikovanja Krleža i Andrić stoje u odnosu protivstava. Prije svega bi se taj protivstav mogao odrediti kao protivstav između dramatičara i epičara: "Kao što Krleža koherentno i funkcionalno teži koncentraciji dramskih efekata, tako isto koherentno i funkcionalno Andrić teži eliminisanju ovih efekata." (200) Andrić u svojim romanima nastoji neutralizirati dramske efekte, dok Krleža čak i u romanu (Na rubu pameti) pokušava ostvariti maksimum dramskih efekata. To je, dakle, osnovna razlika. U Miloševićevoj knjizi ona je iznijansirana do tančina, uz maksimum stilističkih i književnoteorijskih popratnih komentara. Najveći kvalitet ove knjige zasigurno je to što književno-kritički ubjedljivo uspijeva objasniti zašto su to Andrić i Krleža tako vrijedni umjetnici.







## Mirnes Sokolović: Krležina krivica

(Stanko Lasić. *Krležologija II. O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti*. Globus, Zagreb, 1989.)

Izvjesno je da je naša akademska teorija često zaokupljena etičkim pitanjima književnosti. Tu su sudovi apriorni i šturi kao etikete; djela se lako svrstavaju prema prirodi etičkog i ideološkog stava za koji se zalažu. Dijagnoza se tu uspostavlja olako. U tim raspravama nema naznake kako je utvrđen meritum po kojem se sudi, kao da je ostavljeno da se vjeruje na riječ samom naučniku. Čini se kao da smo dosad razjasnili sebi ko su etični pisci u našoj dvadesetovjekovnoj književnosti: i tako riješili sve probleme. Taj sistem prosudbe je jedan šablon. Pojedini piscima akademska teorija je svojom smiješnom metodom nemilosrdno presudila.

Druga knjiga glasovite Lasićeve „Krležologije“ iz godine 1989. mogla bi unijeti pomutnju u taj stabilan sistem književne etičke prosudbe koju razvija katedarska teorija godinama kasnije. Lasić tu odstupa od svoje metode iz prve „Krležologije“; on tu parafrazira i interpretira historiografsko i političko djelo i angažman različitih komunističkih intelektualaca, kako bi pozicionirao i Krležu među njima. On tu piše i o samom sebi, i o svojim uvjerenjima iz pojedinih etapa, obračunavajući se sa svojim zabludama; tu je prisutna, dakle, i memoarska vizura – ali ta se građa međutim inkorporira u jedna stabilan teorijski sistem. Evo jedne kritičke studije koja se prema svom materijalu u izučavanju jednog djela (angažmana i opusa) kao moralnog čina ne odnosi jednostrano i apriorno; eto jednog metoda koji dostojno i utemeljeno odgovara na potrebu široke rekonstrukcije političkog konteksta jednog djela o čemu naša akademska teorija, ne znajući to ostvariti, nedoučeno i pozerijski truča cijele dvije decenije. To su bila samo puka najavlivanja. Lasićeva knjiga ne presuđuje olako i unaprijed, zauzlavajući kretanje tako kompleksnog angažmana kao što je Krležin. Najprije: Lasić osjetljivu tematiku obrađuje jednom metodologijom koja nastoji rekonstruisati široki okvir od djela i tendencija koji prate nastanak Krležina literarnog i političkog angažmana. Zato je to studija o djelu i drugih intelektualaca: Đilasa, Štajnera, Čolakovića, Tita, Pavlovića, itd. Pri tom: ova studija pruža uvid u samo razvijanje arhetipova moralne strukture kojima se prilazi prikupljenoj građi, kao što se i u toku detekcije moralne strukture jedan angažman otkriva u uzajamnom preklapanju i kombiniranju etičkih modela. Načelo protivrječnosti u Krležinom djelovanju jeste temeljni odnos konstitucije tog opusa i angažmana. Lasićev pristup ipak nema pretenziju da bude apsolutno adekvatan i konačan glede tematike koju obuhvata, i to se izričito naglašava; Lasićev metod uprkos poliperspektivnosti nije relativistički – jer on u krajnjoj liniji predlaže svoj koncept ontološkog strukturalizma koji znači neku vrst rješenja. Samo što taj koncept podrazumijeva neodređenu i stalnu tjeskobu u samoosvješćivanju i kombiniranju različitih moralnih arhetipova zavisno od nepredvidive čudi političkih (i životnih) situacija. Moral se ne sastoji u odabiru solucije nego u grčevitosti koja nas upućuje na to da duboko spoznamo protivrječnosti moralnog ponašanja za koje smo se odlučili.

\*\*\*

Stanko Lasić u drugoj knjizi svoje „Krležologije“ samog sebe vidi kao književnog povjesničara kojeg literatura o kompleksu kao što je Krleža – ohrabruje u promišljanju takvih pitanja kao što su: šta je to moral, i šta je humanizam? Ta i takva pitanja tjeraju ga da otkriva tuđa iskustva i saznanja; ona ga, dakle, pozivaju da ostane ono što jest: dobar i vrijedan zanatlija (7). Istovremeno, ostajući posvećen zanatlija, književni povjesničar gradi neku vrstu intelektualnog kompasa koji će mu pomoći da ne poćini prevelika zla. Da pokuša biti intelektualac i moralno biće (7). Sve istraživače Krležina opusa karakteriše, kako to vidi Lasić, izvjesni dualitet:





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

oni moraju biti svjesni kontradikcije u Krležinoj pojavi koja poput nemoguće sinteze želi sjediniti dvije sfere od kojih svaka teži da bude apsolutna; sferu estetike i sferu etike (ili politike).

Na taj način otkriva se i antinomija unutar intelektualnog Krležina koncepta: u njegovom sjedinjavanju slobode i nasilja. Kritika je insistirala na nespojivosti tih entiteta u političkoj filozofiji, u političkoj praksi, kako je to Krleža zagovarao. U tome je tzv. „nepravilnost“, „nehumanost“, „nemoralnost“ Krležine misli. Kontradikcije se umnogostručavaju ako se sjetimo razmišljanja na planu literature: larpurlart, angažman, sinteza. Lasić tu inkompatibilnost raznih estetika vidi u inkompatibilnosti raznih etika ili politika. On će podsjetiti na fundamentalnu antinomiju samog moralnog čina, označiti svaku moralnu poziciju kontradiktornom, svaku moralnu poziciju okarakterisati kao puku aktualizaciju fundamentalne antinomije sadržane u pojmu dobra. Tako bi trebalo gledati i Krležu i njegovu misao.

Realizacija moralnih principa, kako naglašava Lasić, nikada ne može biti ostvarena neposredno; moralni principi su univerzalni i samo su formalno određeni, a njihova povezivanje i usklađivanje nazivamo političkom djelatnošću. Tako moralni imperativ stvara politiku u kojoj se univerzalni sadržaj precizira i realizira. A šta se tamo dešava; univerzalni moralni propis koji kaže „ne ubij“ postaje „ubij heretike“, ili „ubij Židove kako više ne bi bilo ubijanja“, ili „ubij da bi napokon bio ostvaren komunizam pa čovjek postao čovjekom“ (11). I najbolji moralni propis „Dajte ono što imate siromašnima“, kako je to pokazao Hegel, u toku svoje realizacije se izmeće u svoju negaciju: dajemo li sve što imamo siromašnima – jednom ćemo ostati bez svega – i dobročinstvo će nestati. Moral kao univerzalno pravilo jeste besadržajan, neodrživ, neefikasan – a u toku svoje realizacije (u politici) on biva razoren.

Prema Lasiću, trebamo zadržati na umu da su različiti morali jesu varijante ili arhetipske pozicije jednog Morala budući rođeni u svijesti koja sebe generalizira. Komunizam je sav moral svodio na svoju politiku i u tome je bila zamka: ta konkretna politika je zaboravila sebe provjeravati u sadržaju koji ju je stvorio (22).

U strukturalnom paralelogramu koji zagovara Lasić svi su izbori „strukturalno ekvivalentni, što znači da nema Morala, nego da postoji samo relativna moralna opcija koja svoj dignitet može dobiti tjeskobnoj spoznaji vlastite relativnosti“ (24). Pravednici koji ne slute antinomije svojih izbora a još manje zločine koje iz tih izbora neminovno proizilaze jesu sretni u onom smislu u kojem je Krleža definirao Tita kao sretnog čovjeka jer ni jednog trenutka nije posumnjao u vlastite ideale. Ili: „Kada Markuš slavi slobodu individuuma, humanističku toleranciju, poštivanje tuđe ličnosti, ljudska prava, jednakost i bratstvo svih ljudi, kada s ponosom više da je stara Evropa na braniku kulture i da na Engleskoj ostaje da čovječanstvu vrati nadu pokazavši nadmoć demokratskog pluralizma nad totalirizmom, on nema pojma o pojmu da je zločinac i da se u njegovoj moralnoj/političkoj opciji, koju smo nazvali egzistencijalistička ili individualistička, krije duboka antinomija što neminovno vodi do činova suprotnih principima koje on zastupa... On je slijep jer ne zna da su engleske banke – ti hramovi poštivanja drugog (klijenata), ti fakulteti uljudnosti i tolerancije (ako dođeš s punom lisnicom), te katedrale gdje su svi jednaki (pred funtom) – pobile dvaput više ljudi (i u kraćem roku) nego Hitler i Staljin zajedno“ (25)

\*\*\*

Temeljnu tačku u proučavanju krležologije Lasić vidi u literaturi koja je pisana o Krleži pred Drugi svjetski rat; ti estetski sukobi nisu bile uskostručne rasprave nego su se odnosili na izbor arhetipova morala kao izbor načina moralno/političkog života. „Ako se taj izbor pretvori u definitivni i apsolutni izbor, onda je arhetip ozakonjen kao pravi ili jedini model života. Tu su u pitanju mnogo veći rizici nego u bilo kojoj ljudskoj djelatnosti. Na tom području književnokritička i književna ležernost gubi smisao. Umjesto tjeskobnog podnošenja strukturalne antinomije ovdje dominira volja za totalnim opravdanjem, isključivim postojanjem.“ (38) Opisujući različite arhetipove moralne strukture Lasić je uvijek na rubu da u ovoj studiji sasvim skrene ka traktiranju o moralu, ali će nakon opisa tih paralelograma živo poantirati Krležom i krležologijom.





## ALTERNATIVNA LITERATURA

Lasić piše o četiri dominantna arhetipa: pragmatičkom, realističkom, egzistencijalističkom i esencijalističkom. **Pragmatička solucija** je moral zanatlije ili profesionalca (seljaka, radnika, malograđanina, kovača, profesora, itd) koji ne vidi dalje od svog nosa i te živi za svoje konkretne (i dosta sitne) vrijednosti koje smatra jedinim vrijednostima. Osnovna kategorija pragmatičkog arhetipa jeste Vrt, osnovna maksima: „Obradujmo što bolje svoj Vrt, a svemu onome što se događa izvan našeg Vrta ne pridajimo preveliko značenje...” (39)

„**Esencijalistička solucija** diže čovjeka s te blatne, lepljive i masne zemlje prema nebeskim visinama gdje stoluje apsolut i dužnost u liku Velikog cilja. Ograničeni vrt je postao totalni vrt, a rasparcelirani svijet se pretvorio u cjelinu.” (40) Smisao svog postojanja esencijalistički moral može odbraniti jedino ako uspije održati transparentnu vezu između Cilja i svakodnevlja. „Sadašnjost postoji jedino kao konkretizacija budućnosti, a svaki sadašnji trenutak vodi onom idealnom času u kojem će se sadašnjost totalno izjednačiti sa budućnošću, a budućnost sa sadašnjošću.” (40) Esencijalistički arhetip se otkriva kao obećanje spasa, kao povratak suštini Bitka, kao totalni potres našeg tu-bitka. Politički totalitarizam proizlazi iz esencijalističkog arhetipa: u osvjetljavanju Cilja doživljava sebe kao nezavisnost.

„**Egzistencijalistička solucija** oslobađa čovjeka od ovog teškog neba što ga je on sam sebi nametnuo: umjesto slobode otuđene u esenciji, na scenu stupa sloboda koja sebe ne želi ni pod koju cijenu ukinuti. Umjereno primijenjena, sloboda znači prije svega čitavu seriju pozitivnih ubjeđenja kao što su tolerancija, sumnja, nezavisnost, izbjegavanje konačnih definicija, mogućnost odlaska od prihvaćenog, negacija, individualizam, pravo na razliku, traganje za istinom.” (42)

Vitalnost egzistencijalističke varijante morala ogleda se u sposobnosti da stalno postavlja pitanje granicama koje su nametnute slobodi. Najteži problem koji ima da riješi odnosi se na odnos prema ubojici za kojeg znamo da će biti ubojica. Je li njemačka demokracija trebala pogaziti svoje principe kako bi spriječila Hitlera da dođe na vlast?

Politički liberalizam proizlazi iz ovog arhetipa moralne strukture. Lasić egzistencijalistički model ponašanja vidi samo kao jedan od modela: ništa manje opasan i kontradiktoran od ostalih arhetipskih opcija. Sloboda se često tu pretvara u apsolutnu slobodu, u mahnitavanje slobodom, u apsolutni teror, u bezgrešno nasilje u kojem glave lete gradom kao teniske loptice u Wimbledonu (43).

„**Realistička solucija** se pojavljuje kao privid uspješnog pomirenja triju prethodnih arhetipova. Zar u realnom ponašanju ne postoji poziv na uporan rad u svom vrtu koji ima mjesto u sistemu kategorija što proizilaze iz razumne (relativne) svrhe, ali koje su tako usklađene da omogućuju i relativnu slobodu? Realistički arhetip počiva na mudrosti kompromisa jer uočava pogubnosti fundamentalnih kategorija svojih prethodnika ili, barem, štetne posljedice koje proizlaze iz ekstremne autonomije pragmatičkog vrta, iz apsolutnog cilja (apsolutne vlasti) i iz bezgranične slobode koja se pretvorila u teror.” (44)

To je jedna sinteza koja razdvaja krajnosti od mjere i sklada. Ona teži globalnom viđenju historije i čovjeka, ali istovremeno i nosi svijest da je totalni pogled na svijet neodrživ jer se pretvara u relativne povijesne događaje; ona, dakle, usvaja iskustvo prošlosti. Ta realistička solucija ograničava slobodu onako da bi ona bila optimalno korisna povijesnom cilju ili idealu kojem ljude vodimo. Realistički arhetip prividno spaja prošlost, sadašnjost i budućnost. On se oslanja na umjerenost u svakoj situaciji pomirujući prethodne vrijednosti (pragmatičkog) rada, (esencijalističkih) kategorijalnih medijacija i (egzistencijalističkog) ograničenja slobode.

Ali realistički moralisti zaboravljaju, ističe Lasić, da kompromisna mudrost nije definitivno data, i najbolji od svih mogućih svjetova zato neće izniknuti. Konačni sadržaj mu određuje relativna ljudska praksa. Pod pritiskom realističkog arhetipa mnogi liberali godinama služe apsolutnoj vlasti jer sude da će umjerena djelatnost realiste koji sprovodi glupu politiku biti blagorodnija od sulude vlasti fanatika, pragmatičkih tehnokrata i liberalističkih šepRTLja.

Miroslav Krleža je još kao mladić, ističe Lasić, došao do realističkog arhetipa kao do svoje





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

solucije. On je tako našao ravnotežu između ekstremnih imperativa pragmatizma (uporan književni rad), esencijalizma (komunizam) i egzistencijalizma (liberalni individualizam). Tako je bilo iluzorno očekivati da se Krleža oko 1978. ponaša samo kao liberal, da brani slobodu uopće, kao protivnik svake autokracije. „Ponašanje od 1945. do njegove smrti logičan je nastavak onoga što je bio u dvadesetim godinama, a pogotovo u tridesetim godinama kada je došao do pune svijesti da je realist i oportunist, kako je to 1940. Ristiću i priznao. Za mene Krleža nije moralna ličnost jer je izabrao realistički arhetip umjesto pragmatičkog, esencijalističkog i egzistencijalističkog, nego njegovu moralnost vidim u njegovom tužnom bjesnilu kojim je želio sebi dokazati da je njegov izbor jedini ispravan izbor osjećajući, istodobno, vrlo tjeskobno da je i njegov izbor nešto relativno i da su svi izbori ekvivalentni u moralnom paralelogramu u kojem nema rješenja nad rješenjima nego samo tjeskobe koja najintenzivnije živi upravo u moralnoj samospoznaji ili metastrukturi.“ (45)

Mudrost realističke solucije vodi u kapitulanzizam, kao što predani rad u vrtu (pragmatizam) vodi u egoizam, teleološka medijacija (esencijalizam) u teror, a (ne)ograničenje slobode u anarhično ili objektivno nasilje. Zato Krležin angažman valja ispitivati u svjetlu pitanja: da li je on kapitulanz?, nije li prihvatio realističku soluciju jer mu ona osigurava i mirnu savjest i udoban život?

\*\*\*

Lasićeva kritička studija u nastavku se znatno usložnjava: to više nije samo razmatranje o Krleži, to je djelo intelektualca koji se suočava sa pitanjem: Kako smo se mi (odnosno KPJ) odnosili prema našim zločinima? Na koji smo način mi sudjelovali u tom zločinu i kakvog je tipa bio naš zločin? To su osnovna pitanja na koja se mora odgovoriti, ističe Lasić, u svjetlu staljinističkih, golootočkih zločina komunističkog sistema. U tom okviru on će etički pozicionirati i Krležu.

„Pitam sebe i vas: kako smo, u kojoj studiji, u kojim memoarima, na kojem plenumu i kongresu, opisali prirodu, domet, raznolikost i vrstu zločina što smo ih mi počinili u ime više pravde koja se zvala smrt trockističkim psima i buharinovsko-gestapovskim agentima da bismo poslije toga, i ne trepnuvši, rekli da to nisu bili ni psi ni agenti nego poštenu i dobri komunisti? Na koji smo način rehabilitirali naše riječi kojima smo pljuvali po grobovima Cvijića, Filipovića, Gorkića, Čopića, Horvatina i po stotinama, tisućama takvih grobova?“ (53)

Lasić na ova pitanja odgovara usložnjavanjem svoje analitičke metodologije u dva velika pravca ispitujući: 1) ponašanje totalitarne svijesti u času kada vrši zločin, i 2) ponašanje totalitarne svijesti nakon zločina. U tom smjeru razvije tri teorije moralnog alibija: teoriju neobavještenosti, teoriju više vrijednosti, teoriju nealternativnosti. Lasić ističe da nije istina da komunisti i građani Jugoslavije nisu znali za Goli otok i ono što se događalo tada u zemlji. To utvrđuje i na osnovu svog angažmana i mišljenja iz tog perioda. Razvijajući teoriju neobavještenosti kao vrstu moralnog alibija dokazuje da je Krleža upravo igrao na tu kartu neupućenosti u zločine, mada je sve znao. „Na putu iz Pariza u svoje selo Pavle Bastajić je jeseni 1940. navratio Krleži i ispričao mu, jedne stravične noći, sve što je radio kao Staljinov ubojica. To je vjerovatno djelovalo na Krležu poput velikih Shakespeareovih scena, premda mislim da je on, sjećajući se toga, pravio literaturu jer drugačije nije mogao. Literatura je bila njegov način življenja. Sigurno je jedno: priča Pavla Bastajića nije bila za Krležu grom iz vedra neba jer je to Krleža sve znao. On je pažljivo čitao novine, imao njuh za realnost i samo (djelomično) igrao igru, i to pred onima u koje nije imao povjerenja, ali ne i pred Titom i Čolakovićem.“ (65)

Kada u nastavku bude opisivao različite tipove komunističke moralne svijesti – između fanatičkog esencijalizma (Đilas), stoičkog esencijalizma (Čolaković), martirijskog esencijalizma (Čopić), pragmatičkog esencijalizma (Tito), disidentskog esencijalizma (Pavlović) – Lasić će Krležu pozicionirati u okviru **realističkog esencijalizma** koji se nalazi u nezavidnom položaju da zadovolji dva gospodara: sebe samog ali i ideju koja je smisao života. „Realistički esencijalist je uporno tvrdoglav: hoće nešto što neće, neće nešto što hoće: hoće esencijalizam, ali ga ru-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

ši, gazi po njemu, ali ipak želi u njemu ostati. Prema tome, ni s Krležom ni bilo s kojim drugim realističkim esencijalistom stvari ne stoje baš tako jednostavno kako se to na prvi pogled čini. Najlakše bi bilo otpiliti pa reći: čemu izmišljati neki novi oblik esencijalističke svijesti (uostalom, čemu sve to filozofiranje s tim arhetipovima i oblicima), kad su stvari jasne kao pekmez: prije rata čovjek se nešto malo pobunio protiv Staljinovih metoda (zašto ih nije poslao u Sibir nego traži njihove glave), poslije rata priklonio se nacionalnom staljinizmu a zatim samoupravnoj diktaturi proletarijata.“ (121)

Realistički esencijalist uvijek stoji na izvjesnoj distanci: i tako treba posmatrati i Krležu. On se u pojavljuje u svjetlu kontemplacije – jer valja spojiti krajnje suprotnosti: radikalnu kritiku i čistoću i vrijednost ideje. To je sinteza koja liči oksimoronu a zove se skeptična nada. Realistički esencijalist svaki rezultat prima sa sumnjom ne gubeći nadu. Realistički esencijalizam je poprište gdje se bore nada i skepsa; nema trijumfa, nego samo prelijevanje nade u skepsu i obrnuto. To je, piše Lasić, tačka u kojoj je esencijalizam stigao do svoje pune zrelosti; to jedini oblik u kome esencijalistička struktura razara sebe ostajući onim što jest: esencija koja se ne boji egzistencije, ideal koji u sebi podnosi rušenje ideala, komunizam koji može sebi reći sve baš sve (123).

Pretposljednje poglavlje Lasićeve knjige „Zločin i savjest“ razvija također tri modela ponašanja jugoslovenskih intelektualaca; Lasić ih svrstava u profile 1) šutljivaca ili nijeme savjesti (Đilas, Krleža), 2) pravednika ili slijepe savjesti, 3) meditativnih svjedoka ili rezignirane savjesti (Štajner). Lasić u prvom modelu razmatra slučaj Milovana Đilasa dokazujući da između Đilasa 1944. i Đilasa 1947. i nema razlike; akribičnom analizom dokazuje da ovaj disident nikada nije razotkrio korijene i mehanizam svog fanatizma, niti je naveo šta je sve radio u ime svoje vjere. Drugi veliki šutljivac koji je propustio biti savjest svoga vremena jeste upravo Krleža. On nikada nije smogao snage objektivirati se unutar svog sistema realističkog esencijalizma, niti je otkrio svoj realistički kompromis sa totalitarizmom. (160)

„Spomenuo sam da se on nikada nije ozbiljno pozabavio svojim grijesima niti od kojih je samo jedan mali onaj o Hebrangu. On je više volio baciti na sve jedan vedri ironično-tragični pogled smatrajući da je čovjek u svojoj osnovi glup, a ne moralan stvor. Oko Krleže je nestajao nevini svijet a on je pisao romane o svijetu koji je uvijek isti (od gorile koji mumlja do gorile koji govori u telefon) i nije ni pomislio da sebe zapita: pa, dobro, šta sam onda ja sam koji gledam kako odlaze ljudi dovraga a bili su poštenji, samo su se slučajno na terenu našli. On je svojim književnim djelom (svojom specifičnom negacijom praksom) nastojao otkupiti svoju moralnu šutnju.“ (160)

Na kraju je zanimljivo i Lasićevo razmatranje Štajnerovog slučaja; Lasić piše kako se Štajner u sebi branio od prvih moskovskih prizora bijede tridesetih godina, pa do toga kako 1957. obnavlja svoju odanost Revoluciji kada prihvaća tezu partijskog vrha da štampanje njegovog rukopisa „7000 dana u Sibiru“ ne bi koristilo Revoluciji i njezinoj stvari. Obavještanje svijeta o tim strahotama tada nije bilo korisno, rečeno je, i s time se Štajner složio.

\*\*\*

Možda smo upoznati s tim kako naša poststrukturalistička (politički osvještana) akademska teorija likvidira Krležu kao režimskog (nemoralnog) pisca. Trebalo bi samo svemu tome samo protivstaviti složenost Lasićeve metodologije – pa bismo vidjeli šta je jedan ozbiljan naučni metod, a šta je bulevarska pisanija opskrbljena najgorim i najglupljim akademskim žargonom. Vidjeli bismo kako kvalitetna analitička proza nijansira zaključke i sudove u pogledu takvog kompleksa kao što su Krležin opus i angažman; i kako nedoučeno i naprasno o svemu tome sudi naša gromka akademska nauka blesavo likvidirajući jednu dijalektiku koja takvom metodološkom kapacitetu ne bi bila jasna ni da stoljećima bdije nad njom.

Zapazili smo slojevitost struktura koje je Lasić razvio kako bi se približio tim kolopletima činjenica u izučavanju moralne i intelektualne istorije jugoslovenske kulture i književnosti dvadesetog vijeka. On ipak na kraju ne vidi rješenje; zaključak je jedino, piše, u procesu tog



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

razmišljanja. Lasić iznalazak rješenja smatra varkom i umišljenošću; moralna solucija nije ni u jednom od arhetipova niti u njihovoj negaciji; ona je tek u tjeskobi i bdjenju, i to je možda znao i Krleža.

Preimućstvo Lasićeve instance jeste u tome što nije uvjerena u svoju moralnu nadmoć; i u tome se kriju njena analitička potreba, ali i umjerenost i valeri prosudbe. Dvadesetovjekovnu intelektualnu istoriju Lasić vidi kao odmotanu u etapama raznih zabluda, i to je njegova prednost; svoje modele razvija kako bi se približio tom haosu istorije i činjenica – sa sviješću da će sve to izmaknuti racionalnom popisu i kvalifikaciji. Lasićeve instanca dalje barata sa živim verbalno-ideološkim vidokruzima; iza nje stoji živi čovjek koji je i sam prošao kroz sve te dominantne solucije intelektualnog i moralnog ponašanja u dvadesetom vijeku. On zna kako ih je sve stvarnost izmetnula u grotesku i istaknula u protivrječnosti, i otud dolazi rezignacija i mudrost tjeskobe. Tu se očituje utemeljenost i memoarskog registra, tu se živo utemeljuje sveopšti skepticizam izmičući svakom pozerstvu.

Lasić, dakle, razvija svoju studiju – i u tome je najveća njegova prednost – sa sviješću da je život širi i složeniji od svake metodologije; on to i ističe, on ne želi svoditi i svoj i tuđe živote na niz paralelograma. On nema posla s robotima nego sa živim ljudima u jednom neviđeno promjenjivom vremenu. On nabraja šta je sve u tim razmatranjima proteklo kroz metodološke filtere kao destilirana voda, kao da nije ni postojalo. On zna da su moralnost i političnost samo područja života, i da je njihova stvarna slika mnogo življa, i u tome je mudrost njegove metodologije; ona prilazi intelektualnoj istoriji s tom tjeskobom i tom grčevitosti i zato se njevoj pojavnosti čudesno približava. Ta (oprezna i rafinirana) metodologija doista svojom razvedenošću ide do kraja stvari, ona zaokružuje građu, i tako stiže na početak; to je samo razlog zašto je taj metod sve uvjerljive razvijan kod Lasića iz studije u studiju krećući iznova u svom približavanju činjenicama književne povijesti i istorije ideja.



### Almir Kolar: Poezija nakon simbolizma

(S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma, Stvaralački eksperiment. Nolit, Beograd, 1970.*)

Mada nas od objavljivanja ovih knjiga dijeli povelik vremenski period (Nasleđe simbolizma objavljeno je 1943., a Stvaralački eksperiment 1948. godine), one i dalje spadaju u izuzetno vrijedna djela o modernoj poeziji, i neki kritičari su saglasni da gotovo nema studija koje su na tako jednostavan i jezgrovit način predočile sve one bitne elemente postsimbolističkog pjesništva i evropske poezije u prvoj polovini XX stoljeća. Da bi smo sebi predočili širinu interesovanja kojoj je Baura pridavao značaj dovoljno je navesti jedan zapis iz njegovih memoara u kojem on podvlači da se do pravog razumijevanja civilizacije može doći jedino uporednim proučavanjem moderne civilizacije sa prošlom; ovim i ovakvim pristupom on ne samo da se ograđuje od izvjesnih savremenih shvatanja njegova vremena već direktno napada na danas tako popularnu ideju na univerzitetima da se književnost prošlosti mora ocjenjivati mjerilima savremene, popularne "naučne" kritike, koja ima ambiciju da jednom završavši kaže šta je korisno a šta nije.

Naravno, treba napomenuti par značajki koje konstituišu metodološki pristup, jer je Baurin poziv tumača i učitelja književnosti umnogome dao pečat njegovim studijama o modernoj poeziji, odredio karakter njegovog pristupa i prirodu tumačenja složene poetske građe. „Nasleđe simbolizma“ je nastalo na nagovor prijatelja koji su mu sugerisali da objedini u jednoj knjizi niz eseja koji prvobitno nisu bili namijenjeni za objavljivanje i koje je pisao vlastitog zadovoljstva radi. Ne pretendujući na „znanje ili učenost“, na „mudrovanje“, on je te eseje pisao kao vlastiti pokušaj „objašnjenja i kritike“. Iako se s nekim pjesnicima i lično poznao, Baura se uzdržava od pominjanja bilo kakvih biografskih detalja, osim u onim slučajevima kada su mu se činili bitnim za njegovu argumentaciju.

U „Nasleđu simbolizma“ Baura nakon uvodnog dijela i pojašnjenja koje su to odrednice simbolizma pristupa, po njegovom ključu, djelima najbitnijih postimbolista: Valerija, Georga Samsona, Rilkea, Aleksandra Bloka i Jejtisa.

Tumačeći poetska djela i sudbine Baura se oslobađa svakog teorijskog balasta i osnova njegove metode je da suočavajući se sa živim tkivom poezije, rekreira čitaocu svijet s kojim se suočava, i pomogne mu da savlada zamke koje bi mu mogle da postave nova tehnika i moderni pjesnički postupak. Iako lišeno teorijskih digresija, Baurino tumačenje književnosti ipak nije lišeno teorijske osnove. Ono sadrži izvjesne premise koje u bitnome određuju njegov kritičarski postupak i metodološko opredjeljenje. Baura je svjestan da je pri nastajanju svakog uspješnog pjesničkog djela, nužno prihvatiti čitav niz ograničenja koja su se umjetniku namećala. To je neminovno u poeziji. Da bi uradio nešto posve novo, da bi jedan novi lirski svijet iznikao iz pepela, pjesnik ne može a da ne odbaci, negira, sve ono što smatra zastarjelim, jalovim ili ono što smatra da je u neskladu sa njegovim namjerama i da umjesto toga iznađe nova sredstva, iznjedri novi način, za izražavanje onoga do čega mu je najviše stalo.

Pošto, dakle, poezija živi od promjena, neprestano se obnavljajući, propitujući sama sebe uvođenjem novih tehnika i mjerila, potrebno je objasniti smisao i prirodu tih promjena, način funkcionisanja tog mehanizma, da bi se moglo u potpunosti shvatiti ono što pjesnik smatra da je vrijedno njegovog izraza. Baura u ovim knjigama ne samo da tumači djela onih pjesnika koji se veoma često smatraju teški i nerazumljivi, nego u isto vrijeme podučava kako treba tim djelima prilaziti, na šta treba obratiti pažnju da bi se došlo do krajnjeg cilja svakog suočavanja sa poezijom, da bi se moglo uživati i razumijevati.





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

\*\*\*

U ovom prikazu ukazaćemo i na Baurino razumijevanje simbolizma, iz čega će nam poslije biti razumljivo zašto se određene tendencije u poeziji postsimbolista mogu prepoznati i precizno definisati kao jedno novo viđenje koje izrasta na odnosima specifičnih odbacivanja simbolističkog creda. Kada razumijemo suštinu simbolizma, kako ga Buara definiše, možemo u nastavku knjige u pojedinačnim esejima prepoznavati sva ona ključna mjesta, na koja Baura ukazuje u djelima Pola Valerija, Georga Samsona, Rilkea, Bloka i Jejtisa.

Zamku generalizacije, tj. banalizacije Baura vješto izbjegava jer „govoriti o pokretima u književnosti“ kao o jasno omeđenim historijskim periodima može samo neko ko ne razumije da je „duh inspiracije suviše neobuzdan“, e da bi se mogla odrediti njegova kretanja, a „ličnost pesnika osujećuje naše napore da tačno utvrdimo njegovu pripadnost ovoj ili onoj grupi ili da ga objasnimo kao primjer pravila“ Naravno, ako uporedimo poeziju do 1890. godine i onu poslije primjetićemo da su novi pjesnici imali „neka zajednička svojstva zbog kojih liče na pripadnike pokreta“.

„Pesnički pokret se ceni po svojim predstavnicima, a glavni predstavnici simbolizma su Bodler, Verlen i Malarme“ (10). Bodler kao prvi koji je veličao simbole, Verlen koji ih je upotrebljavao instinktivno, a Malarme koji je stvorio metafiziku da bi ih objasnio i opravdao. Baura, kada govori o simbolizmu, prvenstveno misli na Malarme, napominjući da bi njegovo djelo bilo nemoguće bez Bodlera i jedva da bi naišlo na priznanje da nije bilo one popularnije forme koju je Verlen iznašao za svoja načela. U bogatstvu svojih eksperimenata i uspjeha koji su ih učinili tako bitnim, ovi pjesnici nam pokazuju koliko važna može da bude teorija u umjetnostima ukoliko stvari ne tretira čisto teorijski nego se koristi kao osnova za nove poduhvate. „Posmatran u retrospektivi, simbolistički pokret 19. veka u Francuskoj bio je u osnovi mističan“. Plemenitom rječitošću taj pokret protestuje protiv naučne umjetnosti jednog vremena koje je izgubilo svo svoje vjerovanje u tradicionalnu religiju i bitisalo u nadi da će pronaći zamjenu u traganju za istinom. Znamo da su u trećoj četvrtini 19. vijeka u Francuskoj vladali realisti i parnasovci, i „pobuna“ simbolista je pobuna protiv naučnog realizma a njihov protest dobija oreol mističnosti iz razloga što se izriče u ime idealnog svijeta koji je, prema njihovoj ocjeni, „stvarniji od svijeta čula“. Naravno, ovaj simbolizam nije ni u kom smislu inspirisan hrišćanstvom. On dolazi iz jedne druge „religije“ – religije „idealne lepote“. Simbolizam je, dakle, bio mistični oblik esteticizma, drugim riječima, suština simbolizma je insistiranje na svijetu idealne ljepote i uvjerenost da se taj svijet ostvaruje putem umjetnosti „Ekstaze koje religija zahteva za pobožne putem molitve i kontemplacije, simbolisti za pesnika zahtevaju putem upražnjavanja njegova zanata“. Može se reći da prema određenim karakteristikama estetski zanos podsjeća na religijsku predanost, međutim simbolizam francuskih pjesnika se razlikuje od tradicionalnog simbolizma u jednom ključnom pogledu. Crkva ima vlastite simbole veličanstvene i sjajne uzvišenosti, posvećene vremenom i obredima, što je dobro poznato iz povijesti religijske umjetnosti. Ti simboli su „asocijativno bogati i lako se prepoznaju“. Dok pjesnik koji piše o privatnim egzaltacijama mora da pronađe svoje simbole, i drugim ljudima može biti teško da procjene njihovu istinsku vrijednost. Bodler taj problem rješava preokrećući simbole katolicizma i upotrebljavajući ih sa sebe i svoju draganu. Pred Malarmeom se, međutim, našao drugačiji problem, jer je on morao iznaći nove simbole. Vlastiti jezik simbola. Malarme je simbole birao iz raznolikog polja svojih utisaka, i mada većim dijelom ti simboli mogu da se shvate pručavanjem njegova djela, neki ostaju nerazumljivi, a neki ne mogu da izraze sve ono što su značili njemu. Zbog toga je Malarmeova poezija za čitaoca „teža od gotovo svake druge velike svetske poezije“. Znanje koje je potrebno da bi se ona u potpunosti razumjela je gotovo nemoguće dostići. Ali, kada su ti simboli razumljivi, što je čest slučaj, oni izražavaju ono što ne bi mogao ni jedan drugi postupak, „transcendentalnu radost koju je Malarme nalazio u svojoj pesničkoj viziji“. (16) Shodno svojoj odanosti vlastitim ciljevima, simbolisti su morali da se odreknu mnogih poznatih karakteristika poezije; prije svega su izbjegavali one javne i







## ALTERNATIVNA LITERATURA

političke teme koje su bile veoma drage romantičarima. Za simbolistu obuzetog idealnom ljepotom, politika je strana i nepodobna tema. Snaga simbolista, skrivena u njihovoj predanosti idealu, spašavala ih je od onih grešaka u ukusa. „Ako je njihov svet uzak, on je neporecivo bogat; jer neviđenom se ne mogu odrediti granice.“ Kod simbolista nema porinuća u hladnu retoriku ili otrcani moralizam, u neko etičko mudrovanje; nema obraćanja gomili, propovijedanja, niti pokušaja da se služi bilo kakvim ciljevima osim idealu lijepoga. Oni poeziji vraćaju onaj subjektivni element koju su parnasovci bili isključili, i time pokazuju kako poezija može biti i dekorativna i lična. Pored toga, ništa manje važno pitanje kod simbolista nije pitanje muzičkog elementa u poeziji. Ovaj cilj je ukratko izložio i Valeri koji navodi da je cilj simbolista bio da „od muzike oduzme ono što su pesnici u njoj izgubili.“ Malarme ovom problemu posvećuje dosta pažnje te iznosi svoju teoriju koja glasi: „Čuti neosporan glas, kao što strelice pozlaćuju i kidaju meandar melodija: gde Muzika vezuje Stih da bi stvorila nakon Vagnera, Poeziju“. Malarmeova teorija, ukratko izložena, glasi da poezija ne treba da obavještava nego da nagovještava i oživljava; poezija ne treba da imenuje stvari, već da stvara njihovu atmosferu.

Još jedna bitna osobina simbolističke, mistične poezije čija je prvobitna tehnika bila zavisna od njene metafizike, i čija se popularnost pripisuje važnosti koju je pridavala pjesnikovom biću i elementu muzike, jeste svojevrsan otklon od javnosti. Nesumnjivo jeste da je simbolizam porodio preobraćenike i proširio se u mnoge zemlje, ali iza tog bijega skrivale su se i neke mane. Odsjecajući sebe od vulgarnih emocija i koncentrirajući se na privatne vizije, simbolista se odvaja od velikog dijela samog života i njegovo djelo je postajalo aktivnost kultivisane nekolicine. Ovo bi se politički moglo objasniti i kao „aristokratska reakcija protiv buntovne plime demokratskih shvatanja.“ Ove dvije osobine, odvojenost od običnog života i vjerovanje da je muzika cilj poezije, jesu ustvari i dvije velike slabosti simbolizma i najbolje se otkrivaju u Malarmeovoj karijeri.

Postsimbolisti su počeli pisati sa uvjerenjem da su Malarmeove doktrine ispravne ali su ih se, vremenom, na ovaj ili onaj način, odrekli, jer opasnost tog estetskog pristupa životu je u tome što se tim koncentrisanjem na lijepo, na lijepe objekte, gubi osjetljivost za obične stvari jer pjesnika one mogu „onespokojiti ili mu se ogaditi“ U krajnjem slučaju on vodi pasivnoj melanholiji, odbijanju ili nesposobnosti da se sa iskustvom suočava u punoj širini, onako kako se ono javlja. Pjesnici postsimbolizma se nisu slagali sa tom osjećajnošću. Čak se i Rilkeov kult smrti pretvorio u uvjerenje da sve može da bude predmet pohvale ako mu se pristupi na pravi način; Georgeovo obožavanje Maksimina bilo je snažan protest protiv svakog negativnog ili puritanskog creda; Blokovo radovanje propasti starog svijeta temeljilo se na njegovom uvjerenju da se na tom starom mjestu rađa jedan beskrajno uzbudljiv, novi svijet. Svi ovi pjesnici koje Baura navodi su težili povećanoj svjesnosti, povećanoj vitalnosti. Uvijek sa težnjom da izvuku najživlje moguće iskustvo iz onoga što im se događalo.

Druga knjiga, „Stvaralački eksperiment“, metodološki se donekle razlikuje od prve. U njoj se ne govori o opusima pjesnika u cjelini već samo o onim djelima i periodima koji se Bauri čine najznačajniji u rasvjetljavanju problema i ciljeva modernog pjesničkog pokreta uopšte. Tu su složeni eseji o Kavafiju, Apolineru, Majakovskom, Pasternaku, Eliotu, Lorki i Rafaelu Albertiju. Baura za prvu plovinu XX stoljeća kaže da je to vrijeme eksperimentisanja. Slikarstvo, skulptura, arhitektura i muzika, koji su u 19. stoljeću imali svoje prihvaćene kanone i u potpunosti odgovarali standardnim ukusima, bili su strogo ispitivani i podvrgnuti mnoštvu novih ciljeva i tehnika. Promjene u poeziji ništa manje nisu bile izrazite. Pjesnici otpočinju proces eksperimentisanja i dolaze do različitih rezultata a njihovo djelo postavlja pitanja koja zadiru u samu prirodu poezije. „Ako je moderna poezija rođena kao reakcija protiv jednog iscrpenog stila, ona je tek morala da nađe svoja načela i ciljeve, da odluči šta želi da čini, pozitivno ništa manje nego negativno“ (264).

Moderna poezija teži da postane što je moguće čistija i u isto vrijeme savremena koliko joj ta čistoća dozvoljava. I takav cilj ustvari je dovoljno neodređen da dopusti mnogo različit



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

sredstva u svom postizanju. Ne iznenađuje što pjesnici moraju da eksperimentišu tehnikom kada im je cilj i tako važan i tako neodređen. Ono što je osobenost tih eksperimenata jeste da se oni u velikoj mjeri razlikuju od pjesnika do pjesnika. Osim u glavnim ciljevima i shvatanjima, moderni pjesnici imaju mnogo manje zajedničkog jedan sa drugim nego što je to bio slučaj sa simbolistima. Kod modernih pjesnika postoje mnogo veće razlike u postupku i efektu. Možda razlog tome, navodi Baura, treba potražiti u odsustvu dominantnih ličnosti kakve su postojale u 19. stoljeću i koje su mnogo učinile da se evropskoj poeziji nametne jedinstveni obrazac. Bilo je gotovo nemoguće potpuno izbjeći uticaj Bajrona, Igoa ili Malarmea, ali važnija je činjenica da je upravo zbog toga što se suočava sa suštinskim problemom poezije, moderni pokret pronašao različite praktične primjene opšte teorije. U svojoj predanosti na približavanje suštini poezije on dopušta širok krug raspoloženja i pristupa, i dozvoljava sasvim različite životne filozofije. Njegovo proučavanje je utoliko instruktivnije što on ilustruje izvanrednu raznolikost stvaralačkog duha i njegovih reagovanja na život.

Baura, dakle, ima dvostruki pristup, s jedne strane tumači suštinski smisao raznorodnih poetskih svjetova koji konstituišu poetski pejzaž druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća, dok, s druge strane, posebnu pažnju obraća na metodu primijenjenu u stvaranju te poezije. Poseban osvrt pravi na odnose između starog i novog rječnika i poetskog jezika, razlikama u upotrebi i načinu stvaranja pjesničke slike u stihu modernog pjesnika i njegovog neposrednog prethodnika, te relacijama između intelekta i čula. Jedna od Baurinih konstantnih kategorija jeste i „sfera doživljaja“ iz koje izniče poetsko djelo, i u tom kontekstu on razmatra odnos između teorijske misli i njene pjesničke primjene. Na ovaj način, analizirajući konkretne primjere kroz pojedinačne stihove, on pokazuje čitaocu na koji način treba da čita modernog pjesnika, sklonog da se izražava više kroz stvaranje efekata nego kroz direktnu komunikaciju misli. U „Stvaralačkom eksperimentu“ taj metod se posebno može uočiti u tumačenju Pasternakove, Lorkine i Albertijeve pjesničke slike, kao i u raščlanjivanju elemenata moderne pjesničke tehnike primjenjene kod Eliota u „Pustoj zemlji“. Možemo zaključiti da o pjesnicima o kojima Baura govori u obje knjige, mada pripadaju različitim podnebljima i kulturama i pišu na različitim jezicima, on prilazi uvijek imajući na umu ono što im je zajedničko: na prvom mjestu da su svaki na svoj način bitno doprinijeli u stvaranju moderne pjesničke svijesti i povijesti. Primjećujemo takođe da kod Baure nema razlike u pristupu, nema pokušaja međusobnog vrednovanja, bolji – lošiji pjesnik. Nema ni traga nastojanju da se na bilo koji način određena moderna pjesnička kretanja obezvrijede nepovoljnim poređenjima sa pjesničkim tokovima u prošlosti. Napominjući da je „poezija još jednom morala da izmeni svoj karakter da bi mogla da sačuva svoju mladost“, Baura pažljivo i detaljno, kroz sveobuhvatnost vlastite metodologije, podastire pred čitatelja sve bitne osobenosti pojedinačnih pjesničkih opusa ne namećući nikakav krajnji sud i uvijek imajući na umu ovu misao koja je bila i lajtmotiv cjelokupnog njegovog djela.



### Almir Kljuno: I poezija ratuje

(Marko Ristić. *Istorija i poezija*. Prosveta. Beograd, 1962.)

Pisati o poeziji ogroman je izazov. Pisati o poeziji, a nikada je osramotiti, sposobnost je i zavjet uistinu rijetkih. Pisati o poeziji, i ne lagati je, njezino dostojanstvo svojim dejstvovanjem ne iznevjeravati, a istovremeno izreći vrijedne istine o njoj, mogu, možda, ipak, jedino sami pjesnici, budući da oni prebivaju u njoj i bore se po njezinim komandama.

Takav je slučaj i Marka Ristića (1902–1984), vodećega i najdosljednijeg teoretika srpskog nadrealizma. Kao i svi, podložan kontradikcijama, uspio je, ipak, u tome, da njegovo poetsko djelo, zajedno sa proznim, odnosno esejističkim i književnokritičkim, tvori izraženu idejnu i ideološku i estetičku cjelovitost i koherentnost. Marko Ristić je „težio jedinstvu svoje misli i svoje poezije, tako da njegova misao o poeziji (ta nesumnjivo, osnovna njegova misao: nije li poezija sadržaj svih njegovih sadržaja?) ne može da se odvoji od same njegove pesničke prakse.“<sup>1</sup> Sasvim opravdano ga se smatra za jednoga od najboljih srpskih esejista između dva rata, za jednog od najboljih srpskih esejista uopće. Za nas najblagovrijednija njegova proza sadržana je u *Istoriji i poeziji*, jedinstvenom testamentu poetskih snova i strahovito užasne jave. To je knjiga sačinjena od pet eseja, nejednakih po kvalitetu i idejnom opsegu, ali podjednkih po gorljivosti i privrženosti jednome višnjem, ljudskom, pjesničkom idealu, kojega je Ristić vjerno slijedio.

Redom tu su eseji: „Moralni i socijalni smisao Poezije“, „Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i Dnevnik tog predgovora“, „Istorija i Poezija“, „Iz noći u noć“ i „O modernom i o modernizmu, opet“. (Zbog njihovoga obima njih nije moguće u potpunosti prikazati, nije moguće predočiti sve ono što oni nude, te će, stoga, ovaj tekst pokušati prikazati samo osnovne njihove ideje i približiti se, također, ishodištu Ristićevih misli, misli koje dotiču brojne teme, periode, imena...)

\*\*\*

Već u prvom eseju „Moralni i socijalni smisao Poezije“, Ristić ispisuje svoje prevashodne ideje, bazične po tome što ih se, do kraja svojega djelovanja, života, nikada nije odrekao, i značajne po tome što u idućim esejima često ponavlja i na njih nadograđuje nove smislove i nova idejna stremljenja. Osnovna je misao Ristićeva, iskazana tu, ta da pjesnik, na najdjelatniji način, bespogovorno, mora učestvovati u stvarnosti, u sadašnjici, u svijetu, koji je splet protivrječja i razdirućih, suprotstavljenih snaga, i to sa nepokolebljivošću, sa ciljem da se nosi sa aktuelnim problemima, da ih savladava, sa gotovo ratničkom željom. U takvoj stvarnosti pjesnik se, kao i svaki drugi čovjek, mora opredijeliti za neku od suprotstavljenih strana. Poezija je za njega izuzetan privilegij, ali nonkonformistički, bremenit različitim zahtjevima i nužnošću djelanja. Ako se u bilo kojemu smislu isključi iz zajednice kojoj pripada, pjesnik postaje zapravo mrtav, otuđen, nestvaran: on tada poriče svoju autentičnost, sopstveni svoj identitet. „On sluti da iz tog komplikovanog i često nepodnošljivog života zajednice, pred kojim se hteo ne hteo na dnu bića oseća odgovoran, može da se izuzme, da se iščupa samo ako se izvuče, izbríše iz svog sopstvenog života.“ (8) Ta ukotvljenost u zajednicu je, već naivno pretpostavljamo, teško podnošljiva, gotovo uvreda za individualistički i osobenjački tip ličnosti kakav je pjesnik: on, nerijetko, kako bi ostao takoreći svoj, želi biti izoliran, u askezu, pustinjaštvo, kontemplaciju, i druge vidove samoće. Ali Ristić, zanimljivo, prokazuje tu predodžbu o pjesniku, predstavljajući je isključivo kao zaslugu zapadnjačke, buržoaske kulture, koja pjesnika na taj način određuje i ujedno diskreditira kao djelatnog čimbenika u zajednici. Za njega je pjesničko, „konačno povlačenje u sebe nemoguće, jer ono u stvari znači povlačenje i iz samog sebe“. (11) Kule od slonove kosti u kojima, bez ikakvog uticaja na spoljašnju stvarnost,





## ALTERNATIVNA LITERATURA

čisti i bezbrižni i nevini, žive i stvaraju pjesnici, filosofi i drugi intelektualci, takve su kule samo podla izmišljotina te moćne, buržoaske svijesti. Ali oni koji su odlučili da ipak budu u tim opsje-narskim, fantomskim kulama, što su odabrali tobožnju nepristrasnost, i oni su se „ipak nekako opredelili“ (12). Ristić je sa tom mišlju bezuslovno upravu. Nastojeći da budu neutralni, udalje-ni od svih sukoba, oni su ipak ukaljani, krvlju, novcem, buržoaskim ordenjem, itd.

„Ako je poezija za njega jedna nužnost, to u načelu znači da pesnik ima nešto da kaže“ (20) – jedna je od istina koje Ristić izriče. Takva poezija, lišena svih koristoljubivih pobuda, iskrena je i autentična, i ona je, naposljetku, „jedan *moralan čin*“. (20). Po Ristiću, to je prava poezija. „I ta prava poezija neminovno mora da bude revolucionarna.“ (21) To je potpuno subjektivna poezi-ja, i, kao takva – zato što je neka univerzalna, idealna, jedina istina, zapravo nepostojeća, neživa, nerealna – subjektivna poezija je upravo objektivna. Takav stav, Ristić, nadrealista, opravdava, naravno, psihoanalizom, kojom se u svim esejima, pa i u ovome, umnogome koristi: „I tek kao subjektivna ona dobija vrednost jednog objektivnog saznanja o istini, jer gde bi pesnik crpeo tu istinu ako ne na izvorima svoje subjektivnosti, u svojoj presićenoj i dinamičnoj podsvesti?“ (24) I ovdje se revolucionarna suština ove poezije najviše ističe: „Roneći do najdubljih slojeva svoje subjektivnosti, pesnik neposredno saznaje tragičnu istinu o nepodudarnosti elementarnih mor-alnih zahteva te subjektivnosti sa zahtevima današnjeg društva, njegovih pravila i zabrana, njegovih odredaba i konvencija, njegovih racionalističkih i moralističkih normi; on saznaje laž tih normi i revoltira se protiv njih.“ (24) Rezultat toga revolta je „*moderni moral* revolucionara koji nije više u nepomirljivoj opreci sa zahtevima života zajednice uopšte već koji je dijalektička negacija vladajućeg normativnog klasnog morala buržoaske kulture.“ (28) Jedan od brojnih Ristićevih pokušaja da da jednu od definicija prave poezije uistinu je opet uspješan: „Prava poezija, subjektivna poezija, bez obzira na svoju *manifestnu sadržinu*, uvek je svojom *latentnom sadržinom* i svojim poslasticama revolucionarna, to jest korisna, i njeno održavanje ostaje, dakle, opravdano i pred najstrožim objektivnim kriterijumima socijalne celishodnosti. Poezija je subjektivno korisna kao jedno prelazno ali stvarno razrešenje izvesnih kompleksa i konflikata koji, da bi čovek dalje živeo, moraju naći svoje rešenje (u tom smislu poezija može da bude i za čitaoca na isti način korisna, ako je čitanje jedno novo preživljavanje), korisna kao i san. Ona je objektivno korisna kao nezamenljiv doprinos saznanju o čoveku i o stvarnosti.“ (30-31)

Ristić se dakle zalaže za angažiranu poeziju, obvezanu progresom zajednice, ali ipak dubo-ko subjektivnu, nužno revolucionarnu i u tome smislu moralnu. Sva nesubjektivna i pasivna lirika, lirika institucionalizirana, unaprijed određena, za njega je samo obmana, tek iluzija, i laž, naposljetku.

No, njegovim napadima na sentimentalnu, nesubjektivnu liriku – koji ipak nisu napadi na nekakovu liriku uopće – paralelan je, također, srećom, i prezir prema socijalnoj literaturi, koja „potpuno *izneverava neotklonjivu subjektivnost*. I time, u isti mah, ona izneverava i stvar-nost.“ (59) Da je, u kojem nesrećnom, zlehudom slučaju, Ristićeva misao ostala tek jednostrano isključiva, monoidejna osuda samo čiste, takozvane umjetnosti radi umjetnosti, njezina vrijednost bila bi, naravno, posve ništavna. Međutim je Ristić, mudro, gotovo pjesnički, u di-namičnom, dijalektičkom maniru, vješto izbjegao tu opasnu klopku, i izrekao također i osudu te, tada aktuelne, socijalne literature. „Ispitujući i slikajući stvarnost na jedan neprevaziđeno i nenadareno realistički način, u jednom njenom površnom vidu, i sredstvima i postupcima isključivo racionalističkim, 'socijalna literatura' nije u stanju da je obuhvati u dinamičnoj celini njenog postojanja. Ona ne vodi računa o *celoj* stvarnosti, izneverava njenu dijalektičku istinu, i prema tome nije dijalektička, ne može pretendovati da je dijalektički materijalizam zaista njena metoda. Kao što nije dijalektička, cela ta površno realistička književnost bez zamaha i bez poleta nije ni progresivna, nije *moderna* u revolucionarnom smislu koji ta reč ima u još uvek vredećoj Rembovoj rečenici: *'Trebalo biti apsolutno moderan'*“ (60) Spram ovoga, socijalnog pjesništva, Ristićev revolt je veći nego što je to bio spram takozvanog čistog pjesništva: on zaključuje da „'socijalno' pesništvo je retrogradno, *ono znači korak unatrag umesto korak dalje* u





## ALTERNATIVNA LITERATURA

evoluciju ljudske svesti“ (62) Ristić, dakle, brine i za dostojanstvo poezije uopće (što, svakako, nekoliko puta izričito naglašava u svojim esejima).

Kada poznamo vremenski i politički kontekst u kojemu je Ristić pisao svoje eseje, biće nam posve jasno iz kojih su to pobuda nastali, i zašto su bujali, revoltirani, njegovi stavovi, nazori, ideje, i zašto on tako ubijeđeno poziva svakoga čovjeka, a osobito pjesnika, da odabere stranu, sa koje i za koju će djelovati. To je, naime, bilo vrijeme kada je Evropi prijetila, i kada se ostvarivala, do tada neviđena, nečovječna, svirepa i glupa, fašistička ideologija, mašinerija neviđenih tupavosti. Godine, dakle, tridesete, prošloga dvadesetog stoljeća, kada se izvjesnost, na obzoru budućnosti, ukazivala u svojem možda i najužasnijem obliku – u obliku rata, ovoga puta totalnog rata, besmislenih istrebljenja nedužnih masa, u obliku nasilnih smrti. Više no ikada ljudi su ginuli, zbog nikada bedastijih razloga.

Drugi svjetski rat se bližio. Ali, već u julu 1936., pod vođstvom generala Franca, počela je fašistička intervencija u Španjolskoj, protiv mlade i nejake Republike. Pomoću dobrovoljaca iz cijeloga svijeta, republikanci su se branili od moćnoga Francova fašizma, potpomognutog od strane Njemačke i Italije. „U noći između 17 i 18 novembra 1936 javio je Radio-Barselona vest da *Prado gori*. Jedan nemački junkers bacio je bombu na taj veličanstveni muzej, i taj hram jedine prave religije, religije ljudskog stvaralaštva.“ (191) Tako počinje Ristićev esej „Istorija i poezija“, sa podnaslovom „U svetlosti požara Španije“ (drugi je dio ovog eseja „San i istina Don Kihota“). U ovome eseju, pisanom od 1936. do 1938., možda i ključnome za ovu zbirku, Ristić doseže svoje intelektualne i političke vrhunce. On se, naime, pita, šta je to nagnalo kulturnoga čovjeka zapada da uništava sopstvene kulturne tekovine, da ubija ljude, umjetnička djela, sebe. Naravno, konkretan i konačan odgovor na to pitanje čini se da je nemogućan, jer su razlozi u velikoj mjeri iracionalni i neshvatljivi. Zapanjen i prestrašen pred činjenicom smrti, užasa i terora, Ristić poziva na borbu. Iskoristivši, u ironijskom ali i doslovnome smislu, Mussolinijeve riječi iz govora u Berlinu 1937., on naglašava: „Kada reč nije dovoljna i kada to preteće okolnosti zahtevaju, treba pribеći oružju“. (195) Tako su učinili španjolski republikanci i antifašisti iz cijeloga svijeta, odupiravši se nasilniku. Ni poezija, sklad riječi i osjećanja, međutim, nije izuzeta od toga: i ona mora da ratuje. „Rat je. Ali ne rat u kome ‘muze ćute’, već rat u kome i poezija vojuje, jer je u tom ratu stavljeno na kocku sve ono što je od praiskona u pitanju kada se radi o poeziji, ako ta poezija uopšte ima smisla, ako je ona što jedino može da bude: pozorje vrhovnog ovaploćenja čovečje žudnje i njegove zebnje, njegove ljubavi i njegove pobune, pozorje idealnog susreta i izjednačenja, gde se, u težnji ka beskonačnom oslobođenju, prožimaju stvarnost sveopšteg i san pojedinačnog.“ (207) Nijedan pjesnik, po Ristiću, ne može biti spokojan, sanjati svoje sanje i bezbrižno pjevati pjesme, za sebe, dok ljudi umiru, tako stvarno i krvavo, dok umiru umjetnička djela, u Pradu, i bilo gdje drugdje. Pjesnici „su morali razumeti, odjednom da je iluzorno i apsurdno posvećivati svoj život samo i jedino tom kraljevstvu snevanja, umovanja i saznavanja, sve dok postoji mogućnost da celo to njihovo tiho kraljevstvo subjekta bude odjednom, od danas do sutra, razoreno, vatrom prožderano, mračnjaštvom ukinuto. Razoreno materijalno i razoreno u duhu. Oni uviđaju da je savršeno apsurdno posvetiti se isključivo tom eteričnom kraljevstvu duha i lepote, sve dok postoji opasnost da nam duhom i lepotom zabruje avioni koji seju čelik i plamen uništenja, sve dok postoji fašizam.“ (208) Ili također: „Građanski umetnici morali su da shvate da je danas rad na polju kulture mogućan samo ako se udruži sa radom na odbrani, na materijalnoj odbrani toga polja, da misao, ako neće da bude zadavljena, mora da postane vojujuća, da i metafizika čak ne može da izbegne da bude *metaphysica militans*.“ (209-210) I konačno, mjesto na kojemu je Ristić najjasniji povodom svojega zalaganja za političku angažiranost umjetnosti glasi: „Pitanje politike, za pesnike, za umetnike, nije više samo pitanje morala, već je sada i pitanje same umetnosti, što nije nešto ‘više’, ali što ih konačno, kao umetnike, stavlja pred dilemu: samouništenje ili borba. Borba za hleb i za slobodu, za nezavisnost, za osnovne uslove života naroda koji se, borbom za svoju stvarnost, za svoju današnjicu, bori za prošlost i za budućnost kulture, za večni san čoveka“. (211)





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

Osim toga što je naveo Ristića da intenzivira svoje stavove, da snažnije vjeruje u ono za što se zalaže, rat u Španjolskoj, aktuelan, postojan, stvaran, pomogao mu je da u njemu, u toj zemlji, pronađe univerzalne simbole, vječne istine o životu, umjetnosti i poeziji. Kao prvo, Ristić na primjeru Španjolske vidi „simbole i simbolično ostvarenje te svesti o nerazdjeljivosti života jednog naroda i života jedne kulture, svake kulture“. (204) „Svetlost, jasnoća te svesti o nerazdjeljivosti sudbine naroda i sudbine kulture, ta svetlost rađa se iz krvi španjskog naroda. Iz krvi španjskog čoveka, iz krvi španjskog pesnika koji simbolizuje španjski narod, kao što zločin izvršen nad njim simbolizuje zločin koji se vrši nad španjskim narodom. Najveći pesnik današnje Španije, pesnik nesrećne Andaluzije, Federiko Lorca strepljan je u Grenadi, u svojoj Grenadi, avgusta 1936, dok se rađala zora.“ (205) Zločin nad umjetnošću, zločin je nad čovjekom, nad čovječnošću. Zločin nad umjetnošću jednako je nepotreban kao i zločin nad čovječnošću. Sjetio se, također, Ristić i Don Kihota, i uvidio u njemu još jedan simbol, simbol za umjetnika uopće: „Taj najslavniji, najverniji simbol španjskog naroda, taj besmrtni sanjar, ali *vojujući sanjar*, zanesen najplemenitijim ludilom, veličanstveno lud od ideala, Don Kihot, to je simbol svakog sanjara, svakog pesnika.“ (212) „Svojim deliriumom Don Kihot nalazi smisla besmislu one niskosti, one ružnoće i one osrednjosti usred kojih živi. (...) Ali protiv nepravde i protiv niskosti Don Kihot ustaje samo u zatvorenom svetu svojih subjektivnih halucinacija. I u tome pesnik prepoznaje simboličnu sliku svog bespomoćnog sanjarstva, u koje beži od stvarnosti sa kojom ne može da se pomiri, i u kome ostaje bespomoćan i sam, nemoćan pred stvarno nepreobraženom stvarnošću, zatvoren u svome preobraženom svetu kao u oklopu.“ (213-214) I to je nešto što djelovanjem pjesnika mora biti prevaziđeno: to je predrasuda o pasivnosti pjesnika koja mora biti osporena. I shodno tome, španjski narod, prema narod zanesenjaka sanjara, zajedno sa svojim pjesnicima, prevazišao je tu donkihotovsku nemoć sučeljavanja sa opasnom, sa bilo kakvom stvarnošću, u želji za boljom budućnošću: „Protiv laži i hude stvarnosti, protiv niskosti i uniženja, protiv ropstva i nepravde i gladi i mraka koje ta stvarnost znači, španjski narod nije ustao, kao Don Kihot, u zatvorenom svetu svoga snevanja, van vremena, već u samoj zenici jave, u stvarnom vremenu, u vremenskoj stvarnosti. Da tu stvarnost u stvarnosti preobrazila, da je prilagodi svome snu, kad ne može, kad neće, kada jedino to jasno zna da neće svoj san da prilagodi takvoj stvarnosti. Da vreme izjednači sa večnošću koju nosi u svom uzvišenom ludilu.“ (217)

Kada to životna zbilja od njega zahtijeva, pjesnik, dakle, mora biti i ratnik: „On mora pokušati da ostane i pesnik i borac, što nije antagonistički oprečno, ali što se ne može do kraja sliti, izjednačiti u *trajanju*, već samo u izuzetnim momentima eksplozivnih i konvulzivnih istorijskih kriza.“ (240)

Španjolski oslobodilački rat je, za antifašiste, u vojnome i političkom smislu, bio neuspjeh, ali ostaje u njemu, zasađeno, historijska pouka i primjer, simbol zanosnoga, nekakvim romantizmom prožetoga otpora, u kojemu se dižu, i čovjek i pjesnik, kao borci, i pjesma i metak, kao oružja. Svakako, Ristić je pisao ovaj esej dok je rat u Španjolskoj trajao, i nije mogao znati njegov konačan ishod, ali je ovaj simbol otpora vrlo jasno uvidio.

No, jedva da se ovaj rat smirio, a bližio se novi, najveći, Drugi svjetski rat. Sav prezir koji je izrečen prema španjolskom, prema ovome morao bi biti udesetostručen, ustostručen, sa većom gorčinom i revoltiranošću. Ali u Ristićevom slučaju nije tako. On ga, u eseju „Iz noći u noć“, sa mirnoćom, prihvata, skoro kao nužnost. Žar za borbom kao da je nestala iz Ristićevih rečenica. Esaj „Iz noći u noć“, zacijelo najbolji i najinspirativniji u cijeloj ovoj zbirci, Ristić piše tiho i bez onakve egzaltacije ranije prisutne. On počinje prizorom nekakve mačke, zadovoljne, koja spava na avgustovskom suncu godine 1939., na krovu čuvene venecijanske Ca' d'Oro, prizorom jedne od miliona mačaka, nesvesnih onoga što se sprema, nesposobnih da pojme ono što je pred tom nesretnom Evropom, na tek nekoliko dana. „Septembarska nesreća je bila na pragu“, pa ipak kaže Ristić, „nikada Venecija nije bila lepša“. (316) „Isto posle podne, kasnije, vraćao sam se vaporetom ka Piaceti. Kao jasna klavirska muzika Šopena, koja neodoljivo zamagľjuje





## ALTERNATIVNA LITERATURA

vidno polje našeg duha, kao bistra suza u oku, koja nam muti vid, Venecija je blistala u treperima u zracima zalazećeg sunca. U tom bakrenom sjaju pripremala se već jedna nova fantasmagorija Venecije: stišavajuća simfonija njenog sumraka, i zatim njene zvezdane, u mukloj pesmi izgubljene, zanesene noći.“ (318) Već sutradan otputovao je u Firencu, tamnu Firencu, koja će ga inspirirati na razmišljanje o Noćnome Duhu, koji je dominantna tema ovoga eseja. I stihovi Dantea, stihovi o paklu (i njemu suprotstavljenom raju), nagnaće ga da razmišlja o likovima predstavljenim u Komediji, te da zaključi: „Ali, baš takva, baš kao plodovi mističnim terorom izobličene mašte, ta bića užasa ili ekstaze, *kada su u umetničkom delu ostvaena*, imaju ne samo značenje jednog dragocenog kulturnoistoriskog svedočanstva, nego i tajanstvenu, sugestivnu i privlačnu, gravitacionu snagu žive, delujuće umetnosti, tojest *poezije*.“ (325) Zatim će ovaj esej biti svojevrsna himna noći, o inspiraciji koju umjetnik crpi iz tame, od bića i pojava tame, od Noćnoga Duha. „Ali čovek je lukaviji od njega. *Čovek se njime služi*. On mu otima njegovu crnu, kobnu (katkada grotesknu) reč, da bi njom iskazao svoju crnu, kobnu (katkada grotesknu) sudbinu, da bi njom srećno izrazio svoju nesreću, logično izrazio nelogičnost, zaštitio se nekako, zalećio se bar, od gvozdenih udaraca nezdrave, neizlečene stvarnosti. Čovek je mudriji od Noćnog Duha, to je i umetnik, koji to katkada i ne zna. Kada mu treba inspiracija crna i silovita, buntovna, ili neobična i bizarna, on je spontano nalazi u diktatu, u gustom šapatu tog skrivenog luciferskog inspiratora, u *'onome što kazuju Usta mraka'*. A gde se to čuje taj tamni, mukli, katkada gnjevan, katkada sasvim neshvatljiv, nestvarni šapat?“ „U njemu samom“, odgovara Ristić, „u njemu samom je ta olujna noć, koja govori munjama strasti, gromom pobune, vetrom fantastike ili smeha, fantomima straha od smrti i od života – kad je život neljudski, preteći, svirepi i kužan. U podzemlju čoveka je ta noć: *NOX MICROCOSMICA*.“ (327-328) „U toj bezdanoj, kraterskoj noći samog sebe, nalazi pesnik, i kada to ne zna, nadahnuće i snagu, sposobnost i hrabrost da pokuša da se svojim stvaranjem suprotstavi i smrti i životu. (...) U samoj toj svojoj noći, on nalazi tu alhemisku tajnu transmutacije, kojom tu noć pretvara u dan, rugobu u lepotu, nesreću u sreću.“ (329) Kontemplirajući tako o noći, čovječijoj, vječnoj noći, Ristić će zaključiti da „još uvek u noćnoj hemisferi našeg afektivnog i misaonog života traje i vlada Srednji vek, još uvek smo, u *psihičkom smislu*, zaista pod vlašću demonskih imperativa ljudske noći, još uvek se nalazimo u njenom magnetskom polju. Privlače nas zato i fasciniraju sva ona dela ljudskog mozga i ljudskih ruku, svi oni podatci čovečje borbe (bile to pobeđe ili porazi), gde pulsira mukli, uznemireni, nejednaki damar crne krvi Noćnog Duha. Fasciniraju nas mesečinsti odblesci one mračne, gorke lave, katkada uzavrele, katkada ledeno hladne. Sve što je, u umetničkim tvorevinama prošlosti, čudni, blistavi i crni plod sa drveta Dobra i Zla čiji je koren u najzamračenijoj zoni ljudskog Pakla, plod zabranjen, gorak i opojan, privlači nas neodoljivo: zagristi u taj plod ne znači samo *saznati*, nego i *pobuniti se*, protivstaviti se, ne pristati na tiransku normu.“ (330) Svjestan nadolazećeg vrtloga smrti, Ristić upravo u Noćnome Duhu pronalazi način da se smrt, barem u umjetničkome smislu, pobijedi. „Ambivalentno je naše osećanje smrti: gozimo je se ali je njena atraktivna snaga neosporna baš tamo gde smrt više nije apstraktan pojam.“ (337) „Ako je i smrt sama progovorila noćnim glasom njegovog podzemlja, glasom Noćnog Duha, čovek se još jednom pokazuje lukaviji: pod vlašću smrti koja ga fascinira, on se služi samim tamnim zračenjem te fascinacije, energijom tog unutrašnjeg glasa kojim smrt u njemu progovora, da bi tu fascinaciju izrazio, da bi je se tako oslobodio, da bi je tako pobedio. Tako je Eros ipak jači, kao što se kroz sve smrti, kroz sva uzastopna umiranja, život ipak nastavlja u besmrtnost. Svaki umetnički dramatisovan Triumf Smrti predstavlja tako, dijalektički, opet Triumf Života.“ (338) Opet se, i život i smrt, pokazuju kao vrsni dijalektičari, neskloni jednostravnosti i jednostranosti, a Ristić ne propušta da primijeti takva dijalektička preplitanja, kao zakon, kao pravilo koje prožima sve oko nas, a pogotovo umjetnost. Upravo u tom smislu opravdava on postojanje čak i morala, koji nastaje u igri sa ovom svemoćnom noći, kozmičkom, civilizacijskom. „Ali svest se samo na crnim izvorima tame može napojiti, samo iz sočnog jezgra noć iscrpsti svoju snagu. U borbi protiv noći, noć je jedini saveznik svesti. Noć





## ALTERNATIVNA LITERATURA

društvena, ali i noć psihička. I ludilo i neuroza, i san, i ekstaza, i humor, i mitos, i poezija, i *moral*, nisu ništa drugo do *spontani sistemi odbrane* od noći i njenih groza koje sama noć čovečja spontano gradi.“ (363) Taj Noćni Duh inspirirao je mnoge umjetnike na stvaranje, a Ristić daje čak i iscrpan i obiman spisak desetina imena (i mnoge pored onih za koje bismo i sami pretpostavili vezu sa noću, kao što su Bosch, Blake ili Lautreamont), iz svih perioda i vrsta umjetnosti, koji izgleda zapanjujuće i kojemu je skoro nemoguće dodati ili oduzeti neko ime. I tada (kao kada piše o djelima venecijanskih i firentinskih umjetnika) Ristić se ponovno pokazuje kao izuzetan poznavatelj historije literature i umjetnosti, kao neko ko poznaje sve procese te historije i pouke koje ona nama nudi. Ristić, zapravo, kaže da sva umjetnost, ona kvalitetna, nastala iz noći, iz mučnine i borbe, nama služi kao nada, kao snaga. „Takva nam dela, od prošlosti do prošlosti, i danas služe kao oslonac, više nego uteha, kao podstrek, više nego odmorište: kao *psihička baza da dalji život, za san života ali i za dalji progres svesti.*“ (365)

Evropa je 28. avgusta 1939. bila na korak od rata, a na fiorentinskoj Piazzii della Signoria davala se Verdijeva *La Traviata*, pred nekoliko hiljada ljudi, koji su taj rat zaboravili. „Evropa se spremala na svoju bestijalnu negaciju svega što je u životu pesma i ljubav, a mi smo svi, svim bićem, hteli da čujemo, da znamo samo večni dialog Violete i Alfreda.“ (369) U ovome kontrastu, jasno je, Ristić hoće vidjeti ironiju, izuzetno bolnu i nasilnu, sa kojom se Evropa suočava, ponovno. Čudno je, priznajemo, da takva civilizacija, sa takvom umjetnošću i takvim stoljećima građenim vrijednostima, želi da ratuje, zbog ništavno besmislenih razloga. Uvečer 31. avgusta Ristić je bio u vozu koji je odlazio iz Firence, a već idućeg jutra njemačke trupe ušle su u Poljsku: svanula je „zora savremenog evropskog klanja“. „Iz široke, bistre, slobodne kosmičke noći (još potencijalne), zvezdane, noći prirode, strasti i snova, gde se smenjuju godišnja doba, gde se polako izgrađuje zvezdana ljudska svest, voz stada evropskog uleteo je u aktuelnu, u zversku noć današnje klanice, u tu noć koja neće da zna za smenu noći i dana, za jesenje tišine, za neizrecivu snežnu čistoću zimskih večeri, za prolećna jutra, za sunčanu zrelost leta, za smeh deteta, za oranje seljaka, za san pesnika, za suzu ljubavnice.“ (373)

\*\*\*

Marko Ristić bio je pjesnik, izuzetan erudit, i kao takav najpozvaniji da piše o poeziji, budući da je njegov odnos sa njom ostvaren krajnje neposredno. Poznavajući dijalektiku, vješto vladajući ironijom ali i patosom, rječito nižući egzaltirano i elegantno duge rečenice, izgradio je bogat stil, prepoznatljiv, dominantan i ubjedljiv. Iza toga stila, u samoj nutрини njegova pjesničkoga bića, živjeli su ideali, svagda revolucionarni, ideali kojih se nije mogao odreći: i zato njegove riječi dobijaju još više na vrijednosti. („U poeziji kao i u ljubavi, otkup se mora platiti čitavim bićem svom Dionizisu, svom nepoznatom, munjom skrivenom labirintu. Svoj mučni, mučiteljski nemir, svoj mrak – koji ga vreba, koji ga lovi! – mora i kroz mržnju da voli, bezizlazno i konačno, onaj ko hoće da razreši njegove čini, svoje čini, da razreši njegove enigme, kosmičke enigme u srcu čoveka.“ (348) Njegove analize i negacije ustajale i tavoreće socijalne literature jesu svirepe, ali su također istinite i tačne, kao što je istinita i tačna i njegova promidžba angažirane poezije, poezije koja, ako je to nužno, čak i ratuje za ljepšu, dostojanstveniju budućnost, jer je, ta promidžba angažiranosti umjetnosti uopće opravdana na najbolji način, nimalo naivan. Po njemu, dakle, poezija mora biti djelatna čimbenik u povijesti, i mora se boriti, sve dok je zbiljnost tako neskladna. Eseji kao što su „Istorija i poezija“ ili „Iz noći u noć“ jedni su od najboljih napisanih na našem jeziku, i u njima je sadržano bogatstvo koje treba iskusiti. I stoga, bilo kakvo izučavanje ili čitanje srpske poezije i osobito esejistike ne bi trebalo zaobići ono što je napisao Marko Ristić.

<sup>1</sup> Pišući o nizu srpskih pjesnika, Radomir Konstantinović svakako piše i o Marku Ristiću. Biće i jezik 7, Prosveta, Rad, Matica srpska, Beograd, Beograd, Novi Sad, 1983, str. 213







## Haris Imamović: Zastarjelost Milana Bogdanovića (Milan Bogdanović. *Stari i novi I – III*. IP Prosveta, Beograd, 1961.)

### Novi i stari književni kritičari

Postoji jedna mentalna anomalija kod nemalog dijela književnih kritičara koji su naši savremenici, jedna skrivena maksima koja je predsud recentne književnokritičke prakse i posljedica goleme popularnosti književnoteorijske avangarde na našim katedrama za književnosti u posljednjim decenijama. Različite književne teorije podvedene pod pojam poststrukturalizma, formirane kao potpuno proturječeje profesorskom konzervativizmu, dovele su, naime, do situacije u kojoj meritornost književne kritike isključivo ovisi od njezinih književnoteorijskih referenci. Tačnije: od datuma štampanja teorijskih knjiga na koje se kritičar poziva. Što novija teorija, to bolja kritika. To je ta maksima, ta anomalija, to je ono što nazivaju epistemološkim lomom. Jedan docentski formalizam, birokratska avangarda i maniheizam gledaoca televizijskih reklama: najnoviji proizvodi su najbolji. Po zakonima književnoteorijske mode legitimnost dobivaju samo one ideje koje su u trendu, i kao da nove potiskuju stare, ne zbog tog što su bolje, već se tu radi o automatizmu specifičnom za robnu proizvodnju i potrošnju: stare knjige se uništavaju, uništava im se ugled, da bi se nove mogle prodavati, da bi na osnovu njih mirijada docenata mogla napisati radove koji će biti smatrani nečim novim, dakle, nečim za što se daju akademski bodovi, nešto čime se stječu katedarske promocije. To su razlozi zbog kojih treba vrlo lagano i brzo doći do nove nauke o književnosti. Zato je grozomorno što je sve napisano o književnosti prije Žaka Deride, Terija Igltona, Edvarda Saida, Mišela Fukoa i njima sličnih, kršteno je negativnom oznakom "esencijalizam" i protjerano u katakombe anahronizma.

Moj cilj ipak nije da na ovom mjestu govorim o nepriličnosti postupka kojim se poststrukturalističke teorije, logički neusaglašene i neutemeljene u empiriji, postavljaju kao Vulgata nauke o književnosti. Ja sam to već učinio na drugom mjestu.<sup>1</sup> Cilj ovog prikaza je da promovira ideje jednog "starijeg" književnog kritičara koji prevazilazi većinu tih savremenih pristupa književnosti. Cilj ovog rada je da opovrgne tezu da je književna kritika Milana Bogdanovića zastarjela, da je ona možda nekakav esencijalizam, cilj ovoga rada je da pridonesu sumnji u teze novog docentskog dogmatizma o "starijoj nauci o književnosti". Cilj ovog rada je prezentiranje osnovnih kvaliteta, principa, Bogdanovićeve kritike.

### Milan Bogdanović i Bogdan Popović

Pišući „Itaku i komentare“ Miloš Crnjanski ističe kako dvadesetih godina prošlog vijeka nije postojao književni kritičar koji je shvatao i promovisao tu njihovu novu literaturu, osim Milana Bogdanovića.

Na Bogdanovića je upravo presudno utjecalo to što se on u književnoj kritici pojavio u vrijeme rađanja novih, dotada neviđenih, tendencija unutar naše literature, a istovremeno i u epohi velikog utjecaja akademskih kritičara i njihovih proskriptivnih poetika, prije svih, Bogdana Popovića. U tom smislu, da bi se shvatili principi Bogdanovićeve književne kritike, najbolje je predstaviti razliku između njega i Bogdana Popovića, njihovih shvaćanja prirode književne kritike. Između Popovićeve rigidnosti i zatvorenosti, zaokruženosti njegovog koncepta literature, i Bogdanovićeve spoznaje obilja literarne stvarnosti, njegove otvorenosti, voljnosti za novo, njegove književnokritičke širokogrudnosti.





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

Bogdanović u svom eseju „Nova poezija“, indirektno polemišući sa Popovićevim estetskim zakonima, poziva se na činjenicu stalne mijene književnosti, neprestano razvijanja njezinog, poziva se na činjenicu da su nove tendencije nerijetko protivrječne starim u poetičkom smislu, te je onda suludo kako Bogdan to čini: tj. da se tu ogromnu, pregolemu oblast literature teorijski svodi. Zato je nužna konsekvenca pisanja tih teorijskih shema, redukcija tih popovićevskih zadataka koje postavlja pred literaturu, zapravo krajnje nerazumijevanje književnosti. „Ne treba“, piše Bogdanović, „zaključivati a priori. Osuditi unapred, znači ne hteti videti, ne hteti, čak ni iz proste radoznalosti, pokušati razumeti. U umetnosti, više ne igde, mora se imati potrebna širina. Ako je umetnost doista najspontaniji izraz čovekov, onda se mora početi od principa da je legitiman svaki napor da se što neposrednije i što jače i što svežije izrazi ono tajanstveno i duboko intimno što se krije u umetnikovoj duši.“

Ne mogu postojati konačno utvrđena načela tumačenja književnosti, objektivni interpretativni metod ne može se zasnovati, jer je sama književnost nedovršena, niti ima savršene književnosti koja bi bila model. Jer sam čovjek uvijek nov, i to njegovo iskustvo, kako kaže Bogdanović, koje on, čovjek, prelama u literarni iskaz uvijek je novo i suditi o njemu rigidno, uklapajući ga u stara pravila, znači sakatiti ga, sasjecati to iskustvo, ubijati tu živu riječ. Bilo u literaturi, bilo, posredno, u kritici.

U tom smislu Bogdanović vidi i književnu kritiku kao mnogo elastičnije mišljenje od mišljenja Bogdana Popovića. Kritika ne bi smjela negirati neku književnost prije nego se potruži da je potpuno shvati. To je važan postulat Bogdanovićevo mišljenja. On je protiv svakog oblika misaone lijenosti, i baš u toj lijenosti vidi izvor mnogim općeprihvaćenim sudovima o literaturi. Kritika ne smije biti niz kalupa u koje treba pokušati postavljati sa djela, kritika ne smije biti negiranje svih djela koja se ne uklapaju u te kalupe. Kritika koja prati literaturu, mora se, baš kao i sama literatura, kretati, širiti polje svojih pojmova, svojih asocijacija, analogija. Mora praviti nove pojmove da bi shvatila nove pojave. Najgora je kritika, po Bogdanoviću, ona kritika koja je jednom zasnaga ustvrdila svoje pojmove, svoje metode, i onda se još tobože zove „objektivnom“. Kritika ne može biti objektivna, dovršena, jer njezin objekt (književnost) još uvijek nije utvrđen, još uvijek se dovršuje. Ako ovo proglasite esencijalizmom, onda se za vas još samo može, komotno, reći da niste upoznati sa aksiomima logike.

Tako radi Bogdanović u praksi: čuva se od shematiziranja. Spram Popovića, koji je negirao moderniste (Crnjanskog, Rastka Petrovića, Ujevića, Manojlovića itd.), jer njihove pjesme nisu bile „cele lepe“ i sl., Bogdanović shvata da nova lirika, ukoliko jeste uistinu nova, traži nov način čitanja, novi put ka njenim sadržajima. Popović je negirao tu poeziju jer je bila „nesuvisla“. Zato što ju je čitao ne nesuvisao način. Bogdanović je, s druge strane, mnogo bolje osjetio šta hoće ti novi pjesnici, jer je bio mnogo otvoreniji prema njima. „Klasični princip zdravog razuma“, uočava Bogdanović, „izgleda novima vrlo filistarski. Poezija se, posle romantičarske revolucije, već isuviše opet klasicizirala, i racionalizirala, da bi mogla da izrazi nove motive. I zato, dole sa racionalizmom, i neka se ide izvan onoga što može da se pojmi samo golim razumom! Za novu poeziju prvenstvenu vrednost imaju stvari koje se daju tek naslutiti i zato novi pesnici delaju po intuiciji. Oni proklamuju njenu svemoć u poeziji, i trude se da i najjasnijim, mutno nazrelim slutanjama nađu jedan izraz.“ (Stari i novi III, str. 11-12)

I ne samo da je shvatio da moderniste ne treba čitati na klasičan način, već je uspio objasniti i čemu ti novi sadržaji, nova značenja, uspio ih je, naime, osmisliti unutar povijesnog konteksta, što je još jedna vrlo značajna osobina Bogdanovićeve (i u ovom smislu antiesencijalistički nastrojene) kritike. U modernom vremenu, u vremenu tehnike i građanske civilizacije umjetnik se vraća formama „divljačke“ umjetnosti. „Sve je za njih danas izveštačeno i kruto, civilizovani čovek je isuviše ukalupljen u tradicionalne šablone, i takoreći nije više u mogućnosti da spontano i neposredno izrazi svoju čistu emociju. Primitivac je svoja osnovna duševna raspoloženja manifestovao u izvesnim umetničkim ekspresijama koje nama danas izgledaju naivne, grube, možda čak i smešne, ali koje su nesumnjivo bile najneposrednije





## ALTERNATIVNA LITERATURA

izraz njegovih duševnih zbivanja. (...) Današnji 'revolucionari' hoće da se u umetnosti dela po strogoj analogiji sa primitivnom umetnošću. Nesumnjivo je da savremeni čovek ima da izrazi beskrajno komplikovanije stvari od južnoameričkih crvenožaca, ali baš zato što su današnje naše pobude tako neuhvatljivo tanane, one izmiču mogućnosti da budu izražene osveštanom i oveštalom ekspresijom. Iluzorno je hteti tumačiti našu modernu dušu kroz okamenjene šablone. Uvek će nešto neizraženo ostati sahranjeno u nama i to ono što je baš novo, što je dosad nerečeno. Treba naći tu apsolutnu sintetičnu ekspresiju, i njome neposredno izraziti golu emociju, onako kako su to jedino najprimitivniji ljudi mogli." (Bogdanović, Ibid, str.12-13)

Zatim ponovo te sadržaje tumači neodvojene od njihovih oblika, srođene s njima, čime zapravo pokazuje pravi, ne vulgaran način, razumijevanja književnih djela unutar povijesnog konteksta, shvatajući kako se zapravo epoha prelama unutar djela utječući na same književne forme. "Jedna njihova pjesma", piše Bogdanović za moderniste, "isto tako kao i kakva slika, statua ili poneka muzička pijesa, izgledaju nam čudno, namerno neusavršene, rogovatne i raskomadane. To je metoda koja, po formuli jednog teoretičara novih, 'dekompozicijom teži obnoviti kompozicije'. Razriva se sve staro, da bi se u lutanju našlo novo. U poeziji triumfuje slobodni stih, koji ponekad postaje anarhičan. Rečenica je labava, raskidana, sa ponavljanjem izraza koji pokatkad nemaju nikakva smisla, a u čestoj upotrebi uzvika i uskliku kao da odjekuju neki čudni i od iskona zaboravljeni krici." (Ibid, str. 13) Nove poetske riječi, fraze, rečenice, ne služe pjesniku da njima nešto određeno kaže već da probudi izvjesno raspoloženje, da da golu emociju, da učini ono što je u modernom vremenu postalo nemoguće: da omogući neposrednost. Tako zapravo umjetnik buneci se protiv svoga vremena uspijeva izraziti njegovu suštinu. Zato on, umjetnik, kako kaže Bogdanović, odbacuje analitičan način izražavanja, i traži onaj sintetički, kojim ne djeluje smislom preko razuma, posredno, već sugestijom sasvim neposredno na osjećanje.

Posmatranje književnih djela nije kod Bogdanovića ni bez povijesnopoetičkih relacija, kojima on na ubjedljiv način pokazuje zašto je moderna lirika nova, protivstavljajući je staroj, klasičnoj. "U sadržajnom smislu, glavna odlika novih je što se oni mnogo ne brinu o 'temi' o kojoj hoće nešto da kažu. Kao što su nekada romantičari rušili 'poeziju sa tendencijom', tako današnji novi odbacuju 'temu'. To jest, oni nikad ne polaze od jednog utvrđenog predmeta koji žele da izraze u poetskoj formi, nego teže svojom pesmom ne toliko da kažu jednu definiciju, koliko da sugeriraju izvesna svoja raspoloženja, da učine da se nasluti 'štimung'. 'Fabula', 'anegdota', 'siže', itd gube svoj značaj. Novi se tu bitno razlikuju od 'klasičnih pesnika', koji i u najlirskijim trenutcima uvek imaju, u neku ruku, da ispričaju svoju pesmu, jer uvek kazuju događaj." (Ibid, str. 14)

Shvatajući ta djela u čitavom nizu odnosa prema povijesnim, kulturnim i literarnim fenomenima, Bogdanović na kraju uspijeva shvatiti kako ta djela treba zapravo čitati, prilagođava im se, dokučuje njihove namjere, uspijeva ih, za razliku od Popovića i njegovog "objektivnog pristupa", razumjeti. Prilagođava ih sebi, jer im se prilagodio.

Kao tumač Bogdanović uspijeva da se kreće različitim putevima dok prilazi krajnjim namjerama i smislovima djela koja tumači. Tako je čuvena njegova krilatica o Ujevićevoj poeziji ("U ove stihove ulazi se kao u katakombe.") jednako je efektan kao i njegovo striktno "naučno" pisanje, gdje u radovima o Krleži, Andriću ili Crnjanskom on pokazuje kako isto tako vješto uspijeva shvatiti književne tekstove metodom naučne analize: bilo kompozicije, pripovjedačke pozicije, sistema motivacije, strukture rečenice (vidi: Književno delo Miloša Crnjanskog, u Stari i novi III), a sve pažljivo nijansirajući, pokušavajući da svakog pisca individualizira.

Sve te pobrojane kvalitete njegova djela proizlaze iz onog početnog straha od književnokritičkih banalizacija. Maestralnost njegove kritike proizlazi iz sumnje u aparat književne kritike, protivljenja njezinoj oholosti. Bogdanović je, dakle, vratio kredibilitet književnoj kritici jer je





## ALTERNATIVNA LITERATURA

u početku sasvim posumnjao u njezin kredibilitet. Svjestan da jezik nije tako snažan mehanizam, Bogdanović uvijek pokušava da se odupre iluziji o jednostavnosti i jasnoći objekta ispitivanja koji pojmovi često pružaju naivnom promatraču. "Ljudi su", piše Bogdanović u eseju „Literatura danas“, "prinudeni da s služe malim brojem oznaka za veliki broj stvari." I nastavlja: "Pometnje, zabune, zablude i pogreške u procenivanju pravih uzroka kojima je dana stvar posljedica, i otuda rđavo tumačenje vrednosti same stvari, proističu najviše baš iz toga načina šematiziranog uočavanja i razumevanja pojava. U životu ima mnogo manje ponavljanja nego što bi to izgledalo prema proceni života po stručnim šablonima." (str. 474) Ovdje se jasno vidi kako je i prije postmodernizma u književnoj kritici bilo poznato da je stvarnost, pa i književna stvarnost, stvarnost književnih tekstova, mnogo složenija od književnoteorijskih i književnokritičkih shema, od bilo kakvog jezika. Strah od banalizacije, pažljivost, svijest o razlikama, to odlikuju kritičara Bogdanovića.

"Sa dobrom voljom pojmiti, sve što je pojmljivo", piše Bogdanović kao svoj književnokritički moto. To, međutim, ne znači da je on kritičar koji je svim literarnim pojavama pokušavao da osvijetli samo dobru stranu, da nije negirao. Zanimljiv i koristan je, u tom smislu, njegov sud o tzv. "socijalnoj književnosti" u eseju Literatura danas, gdje pokazuje da je šablonsko mišljenje protiv kojeg nastupa ne postoji samo u kritici, i da sve nove tendencije u našoj književnosti nisu bile pozitivne samo zato što su nastupale protiv konzervativizma Bogdana Popovića. U moralno-ideološkom smislu on je blizak piscima socijalne literature, angažovane književnosti, ali protivni se njezinim manifestacijama koje su najobičnije realističke preživjelosti, literarni klišeji, koji su samim svojim formama bili, kako je govorio, više reakcionarni nego revolucionarni.

"Iako novu literaturu treba od nekoga braniti", piše Bogdanović, "najveća opasnost joj preći od rđave i najčešće ništavne književne prakse koja se danas krsti revolucionarnim imenom. 'Socijalnu literaturu' su kompromitovali mnogo više njeni pobornici, negoli njeni protivnici. Po onome kako se ona ponegde primenjeno ostvaruje, mnoga od primedaba koje dolaze sa desne strane ostaje u snazi. Mnogo toga što hoće da se podvede pod pojam socijalnog nije ustvari ništa drugo nego švercovanje banalnih i nemoćničkih motiva pod laskavom koprenom literature. Za izvesne 'socijalne pisce' stare šeme i senke-silueete važe isto tao kao i za one koji osporavaju socijalni moment u literaturi. Istina je živa da se danas kod nekih socijaliziranih spisatelja stvari shvataju sasvim uprošćeno, 'realistički' pitko, ordinarno tendenciozno, propagandistički prigodno. Oni su izgubili pojam o literarnom kao o rezultatu koji traži odgovarajuće stvaralačke sposobnosti, pa ga poimaju samo kao napisano, samo kao sastavljeno, kao nešto što se da po porudžbini konstruisati i uobličiti iz kartona, čamove daske i pleha. Oni vide i poštuju samo šablone, a ne osećaju da se prava, istinita, originalna, živa tvorevina nikada ne da saliti ni sabiti u kalupe." (Literatura danas, str. 478-9)

### Bogdanović kao historičar književnosti

Historičar naše književnosti najčešće pokušava utvrditi duh jedne epohe, strukturu jednog literarnog pravca, stilsku formaciju jednog vremena. Na jednoj strani vidimo nacionalno orijentisanog književnog historičara koji traži sličnosti među piscima poturajući onda tu strukturu, koju je izveo, kao emanaciju duha naroda, očitovanje kulture u tekstovima itsl. S druge strane, postoje i historičari koji ne insistiraju toliko na nacionalnom, ali prave sličnu pogrešku pokušavajući pronaći samo literarne sličnosti koje postoje među piscima jedne generacije, jednog pokreta, i onda prave stilske makromodele i klasifikacijske sheme.

Iako nema velikih književnohistorijskih studija, Milan Bogdanović je zanimljiv kao književni historičar zbog koncepta kojeg je postavio u nekoliko kraćih radova u kojima se, na ovaj ili onaj način, dotiče problema književne historije. Najveći značaj njegovog koncepta jeste shvatanje po kojemu jednak značaj u mišljenju o tom predmetu imaju i pronalaženja razlika



među piscima, baš kao i utvrđivanja sličnosti. Nema unutrašnjeg jedinstva epohe: epoha je uvijek, kako kaže on, puna protivrječnih tendencija i bilo bi suludo zamišljati je, na isključiv način, kao jednu cjelinu.

Tako Bogdanović u eseju „Slom posleratnog modernizma“ ukazuje na nehomogenost onoga što se zove „srpskim modernizmom“.

S jedne strane, on jasno pokazuje na sličnost pobuda nekolicine pisaca u jednom vremenu i u jednom jezičkom prostoru, ukazuje na neke njihove zajedničke imenitelje. Na primjer:

„Svi moderni se“, kaže Bogdanović, „pozivaju na Bergsona i postavljaju intuiciju kao glavni moment poetskog potsticaja. Stanislav Vinaver piše programatičan esej o Bergsonovoj estetici. Todor Manojlović, govoreći o futurizmu, tvrdi da su ‘nova životna raspoloženja’, ustvari, ‘bergsonovski i ničeoovski potstreci i nadahnuća’. Crnjanski se poziva na Bergsonovo ‘odvajanje psihološkog od fizičkog’. Todor Manojlović raspravlja o ‘intuitivnoj lirici’, a Ranko Mladenović o ‘intuitivnoj režiji’. Dakle, polazeći od intuicije kao prvog, naslućujućega poetskog momenta, modernističko shvatanje poezije imalo se upraviti u smerovima čistog ekspresionizma. Poezija ne može više biti reproduktivna, potsticaji spolja su suviše posredni, impresije su, prema tome, ne samo varljive, nego i izlišne, pa, razume se, i svako posredstvo poetskog impresionizma postaje iluzorno. Što važi za percepcije čulima važi isto tako i za koncepcije razumom. Smisao je suviše indirektnan put da kaže голу unutrašnju, hemijski čistu poetsku emociju. Poetska ekspresija ima da bude apsolutno neposredna, spolja neuplvisani unutrašnji poetski moment, potpuno nov za onoga koji ga prima, nevezan ni za jednu njegovu asocijaciju, ni za jednu njegovu realnu pretstavu. Samo kao nepokriveno osećanje, kao neposredni, sintetični, sugestivni, hipnotišući izraz jednog nepomućenog stanja emotivnosti, stih je efektan, efikasan, i samo tako vredi.“ (Ibid, str. 456)

S druge pak strane, on ne zaboravlja da je tu isto toliko različitih temperamenata, različitih poetika ukoliko se motri sa više stanovišta, i da oni ne predstavljaju nikakvu holistički zamišljenu cjelinu, da oni nisu nikakav vojnički organizovan, strogo uređen, vojnički homogen, uniformisan pokret, kako to želi nacionalni historičar.

„To su ljudi raznih generacija i, prema tome, različite psihologije. Od jednog do drugoga diferenciraju se u iskustvima, u kulturi, u književnoj tradiciji, u ukusu. Iz raznih sredina potekli i pod raznim uticajima formirani, oni su svaki u svojoj osobeno tendenciji. Italijanska, mađarska, nemačka, austrijska, francuska, pa i ruska marka beleže našu posleratnu ‘modernu’. Uz to, moment koji je nesumnjivo značajan, jedni od modernista imaju svoje književne korene u predratnom vremenu, a drugi se rađaju u idejnoj atmosferi posle rata. I to ih nezdruživo razdvaja. Između Siba Miličića i Todora Manojlovića, s jedne strane, i najmlađih predstavnika posleratnog modernizma, leži bezmalo trideset godina. Toliki vremenski razmak se doista ne premošćuje tako lako. U Sibiu Miličiću ni do dana današnjega nije iščezao predratni Josip Miličić, čije su prve knjige ugledale sveta još pre četvrt veka. Ni u Tinu Ujeviću se nije izgubio predratni Avgustin, koji i danas još živi baš u nekim svojim prvim karakterima. Todor Manojlović je neizgladivo formiran kao klasičar, koji, sem verbalnih bravura o ‘luminoznoj poetskoj ekstazi’, nije, ustvari, ni u jednom trenutku, moderno ‘ekstatičan’, i koji, kao takav, ne može da ima veze sa Crnjanskim, čistim nevrotikom ‘nove poezije’, koji je, po tom simptomu, u smislu ekstaze, više moderan od svih drugih“, piše Bogdanović (Ibid, str. 455)

Pisci koji pripadaju nekom pokretu, nekoj generaciji, su, dakle, ljudi različitih iskustava, psihologija, pod utjecajima su različitih kultura, a ne nacionalnom kulturom uniformisani reprezentanti jedinstvenog stila epohe. Razlike su, dakle, u književnoj historiji važne koliko i sličnosti, inače dolazi do prevelikih ogrešenja o empiriju, teorijski je zaključak koji prizlazi iz Bogdanovićeve radova iz te oblasti. I tom smislu Bogdanović prethodi tzv. postmodernom otkriću razlika koje narušavaju sistem, samo on iz toga ne izvlači relativizam kao svoj konačni stav, već shvaća da svaka klasifikacija podrazumijeva nijansiranje.

## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

### Zaključak

Nisu svi tekstovi u ovoj knjizi jednake vrijednosti. Ali, postoji veliki broj njih koji slijede postulate koje sam ocrtao i pokrepljuju ocjene koje slijede.

Bogdanović piše jasno, utvrđujući pojmove s kojima operiše. On piše praveći brojne, motivisane analogije: njegovo pisanje nije ograničeno samo na polje tzv. "srpske literature", naprotiv: on piše uvijek sagledavajući djela pisaca unutar šireg konteksta, unutar područja jezika kojim su pisali Crnjanski, Krleža, Kulenović, i uvijek unutar evropskog literarnog konteksta. Bogdanović uvijek nastoji djelo osmisliti unutar povijesno-ideološkog konteksta, ali ne metodom vulgarnog marksizma, već pažljivo promatrajući odnose između stanovitih povijesnih fenomena prema literarnim pojavama, i obratno. Bogdanović je svjestan obilja stvarnosti, svjestan je razlika. Ali njegovo pisanje nije obojeno relativizmom. On traži sličnosti. On pokušava da što manje pojednostavljuje predmet, njegove klasifikacije nisu lišene nijansiranja. On, dakle, traži sličnosti i razlike. On umije da prepozna novo u literaturi: od strukture rečenice (kod Crnjanskog), do novog principa komponiranja (kod Krleže). On, također, zna prepoznati literarne klišeje. I sukladno tim detekcijama on vrednuje djela. On svoje vrednosne sudove obrazlaže. (Ako književna kritika ima nekakav smisao, onda je to obrazlaganje vrednosnih sudova.) Milan Bogdanović nije ni star, ni nov, on je samo ubjedljiv. I ako već ne postoje nepogrešive metode u interpretiranju književnih tekstova, onda Bogdanović svakako spada među one književne kritičare čiji pristup je najmanje pogrešan.

U tom smislu, zbog vrijednosti premisa njegove kritike, ali i zbog obilja materijala, Bogdanovićeve knjiga zaslužuje da joj student književnosti posveti pažnju.

---

<sup>1</sup> Haris Imamović. Postoji li književnost?. V. <http://akt.ba/teoretica/haris-imamovic-postoji-li-knjizevnost-zdenko-lesic-nova-citanja-poststrukturalisticka-citanka-buybook-sarajevo-2003>

## Mirnes Sokolović: Melodija i značenje romana Crnjanskog

(Nikola Milošević. *Roman Miloša Crnjanskog*. SKZ, Beograd, 1970.)

Poznato je da nova akademska (poststrukturalistička) kritika ignoriše književni tekst. Da ne zna ništa reći o izvjesnim formalnim rješenjima, da je neosjetljiva na spoznavanje književne vrijednosti. Akademska kritika danas ne zna ni opisati književni tekst, ona je pogubila termine u tom smislu, ona ne vidi funkciju pojedinih elemenata unutar date književne tvorevine, tumačeći te elemente u svjetlu nekih (ideoloških) vanliterarnih razloga. Ona književnoj strukturi pripisuje značenja koja su njena (ideološka) opsesija! Metoda u studiji Nikole Miloševića o kojoj ćemo nešto više reći vrijedna je prije svega zato što pokazuje kako se književni tekst konstruiše počev od rečenica. Ova studija nam objašnjava zašto je dati tekst književni! To je danas zanimljivo, neobično. Njen autor razumijeva postupke u vođenju tih Crnjanskijevih rečenica, on nam prikazuje različita variranja u slaganju tih rečenica objašnjavajući funkcije koje se postižu u tekstu tim varijacijama. On će objasniti kako sudovi pojedinih rečenica, izgovoreni pod datim uglom, daju svoj doprinos u konstrukciji značenja samog djela. Studija „Roman Miloša Crnjanskog“ donosi nam uvjerljive interpretacije „Dnevnika o Čarnojeviću“, „Seoba“ i „Druge knjige Seoba“. Ali to nije sve, autor ove studije nije zanemario ni teorijski aspekt, jer usput rješava jedan važan teorijski problem. Upravo će interpretacija romana Crnjanskog probuditi sudove i u pogledu te teorijske problematike. Ona će izoštriti te sudove, izvesti ih iz okvira neutemeljenog i napornog teorijskog pletenja. Time biva srušena predrasuda o teorijskom diletantizmu i bezvrijednosti interpretacija koje se tako minuciozno bave najnižim slojevima književne strukture. Interpretacija, pokazalo se, može biti itekako teoretski konsekventna, ona je neodvojiva.

Nikola Milošević je u ovoj studiji romana Crnjanskog zaokupljen problemima univerzalnog iskaza i saznajne vrijednosti književnih tvorevina. Da li pojedini odlomci izvađeni iz djela imaju određenu filozofsku važnost? Da li nam mogu saopštiti neki univerzalni sud o postojanju? Provrjavajući sudove s „univerzalnim“ prizvukom u romanima Crnjanskog, Milošević će u nastavku studije pokazati kako svaki takav odlomak dolazi uvezan u kontekstu šire cjeline, kako je svaki takav iskaz napisan pod određenim uglom, s datom funkcijom, u odnosu na književni tekst. On će tako osporiti ideju npr. Valtera Kaufmana koji je neke dijelove iz romana Kamija, Dostojevskog, Sartra, Rilkea uzimao kao bjelodane ilustracije egzistencijalističkih ideja. Tako granice između filozofije i literature bivaju pobrisane. Misaona sadržina ne određuje literarno stvaralaštvo. (11)

Ali Milošević se ne slaže ni sa Kročecom ili Šklovskim koji tvrde da je „misaona sadržina“ književnog djela obična građa. Kroče čak piše da su filozofska raspravljanja u „Ratu i miru“ jedna vrsta opterećenja. Milošević želi razlikovati univerzalne iskaze u tekstu od drveta ili štamparske boje. Jer, „misaona sadržina književnog dela, istina, gubi svoju primarnu 'logičku' funkciju, ali dobija jednu specifičnu umetničku ulogu. U 'Ani Karenjini' misli Tolstojevih junaka doprinose oblikovanju kontrasta između pojedinih grupa književnih likova. U 'Zločinu i kazni' razgovori o filozofskim temama igraju ulogu umetničkih instrumenata pomoću koji se odlaže konačni rasplet sižejne linije romana“ (19) Jednostavno govoreći, misli i poruke ne mogu biti u istoj mjeri ravnodušni prema umjetničkoj funkciji kao materijal od koga je djelo načinjeno.

Misaona sadržina u književnom se djelu manifestuje u dva oblika: ili je izriče književni junak, ili je plasira pripovjedač, jedno lice koje izgleda veoma blisko samom autoru. Problem je što od te tačke gledišta ne zavisi univerzalnost ili partikularnost određenog književnog iska-



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

za; mi na osnovu toga ne znamo da li nam neki odlomak sugerise filozofsku poruku, ili služi samo, naprimjer, individualizaciji lika. Kako Milošević utvrđuje tu univerzalnost ili partikularnost književnog iskaza?

U poglavlju posvećenom analizi „Dnevnika o Čarnojeviću“ on će se pozabaviti dvjema rečenicama Crnjanskog koje zvuče univerzalno: „Ja vidim da će doći jedno bolje stolec. Ono uvek dolazi.“ Milošević, najprije, ovaj iskaz poredi sa tekstom koji mu prethodi, a zatim s tekstom koji mu neposredno sledi. Tu je Crnjanski posložio nekoliko različitih motiva: biva očigledno da ta literarna vizija eksplicirana u redovima oko iskazane vjere u dolazak boljeg stoljeća „upućuje čitaoca na izvesnu u osnovi sumornu poruku o ljudskoj prirodi.“ (68) Milošević se zatim vraća na glavnog lika koji izriče citirani iskaz, na njegovu sudbinu. On je također oblikovan u sumornim i mračnim potezima, a bolest i ludilo nadnose se nad njega kao jedina budućnost i sudbina. (69) I portret Čarnojevićeve dragane koji dolazi uskoro u tekstu dat je sa uzdržanom skepsom i diskretnim podsmjehom. „Treba također imati u vidu da nijedan od pomenutih motiva nije oblikovan dugim pasusima ili dugim i složenim rečenicama – svaki je uobličen kratko, sa maksimalnom sažetosti. Ti motivi se, osim toga, veoma brzo i naglo smenjuju, tako da čitalac nije u stanju da se dublje veže za bilo koji od njih. Zbog ovakvog umetničkog postupka prigušuju se, ili sasvim eliminišu, sentimentalni efekti i uspostavlja se kritička distanca između čitaoca i književnog lika.“ (69) Način na koji se plasiraju scene i misli, kako vidimo, igraju presudnu ulogu u Miloševićevoj interpretaciji. Svo to odmjeravanje donosi zaključak da pomenuti Crnjanskijev iskaz nema direktnu značajnu vrijednost, on je donesen ironično; povezan je s nizom drugih motiva koji imaju svoju ulogu u krajnjem značenju romana. „Ideja o boljem stoleću javlja se zato da u vidu kontrasta istakne i podvuče onu poruku o bezizlaznosti i uzaludnosti što je kontekst romana u sebi nosi.“ (75)

Sličnu funkciju ima i motiv prividnog panteističkog spokojstva glavnog junaka. Rezignacija je dominantno obilježje konteksta u kojem su plasirani takvi iskazi. To se spokojstvo spaja i sa nagovještajima bolesti glavnog junaka. Crnjanski takve iskaze o spokojstvu, kako primjećuje Milošević, okružuje motivima iz drugačije misaone i emotivne nosivosti, on ih pesimistički intonira. „Viziju panteizma odasvud zapljuskuju moćni talasi rezignacije.“ (76) To se dešava i sa svim idejama o mirenju sa svijetom.

Kako protumačiti imoralističke iskaze glavnog junaka, u kojima iskazuje svoju naklonost prema ubijanju? Milošević se i u tom slučaju obraća okolnom tekstu ustanovivši da tu nema nijedne tvrdnje koja bi potvrdila to značenje iskaza o ubijanju, sve ostale rečenice odišu rezignacijom i tugom. Crnjanski takvim iskazima ustvari dramatičira naraciju, on time oblikuje psihološki profil svog glavnog junaka. (78) Ti iskazi su, na kraju, specifični, posredni, neadekvatni oblici rezignacije koja je ispoljena u knjizi u čijoj cjelini zadobijaju važnu funkciju.

Kako Milošević u tome kretanju utvrđuje iskaze koji su univerzalni? Analizom odnosa tih iskaza u Crnjanskijevom romanu, on dolazi do zaključka da pisac potvrđuje univerzalnost datog iskaza uvezujući ga sa čitavim nizom drugih elemenata u književnoj strukturi: iskaz o besmislenosti života iz prve rečenice romana Crnjanski će kasnije potvrditi svojim izborom karakteristika glavnog junaka, načinom oblikovanja kolektivnih portreta, redoslijedom umjetničkog kazivanja, dominantnim osjećanjima itd. (89) Sve to predstavlja signal da je rečenica „Jesen, i život bez smisla“ ustvari iskaz univerzalnog dometa, prema Crnjanskom.

Raznolikost intonacija, ironičnih i sentimentalnih, hinjenih i ozbiljnih, šifruje Crnjanskijeve poruke. Gotovo sve univerzalne rečenice uvijek su, prema Miloševiću, šifrovane, svojom poetskom formuliranošću, ritmom i relativnom zavisnošću od psihološkog portreta glavnog junaka. Tim šifrovanjem Crnjanski staje na put osiromašenju i banalizovanju poruke. Kad bi se njegovi zaključci izveli iz poetske formuliranosti, prevođenjem na obični filozofski jezik, jamačno bi to bile obične trivijalije. Njihovo značenje obogaćuje psihološka, muzička i slikarska funkcija, kao i odnos prema cijelom djelu. Ako bi se ti univerzalni iskazi izdvojili iz literarne cjeline, oni bi izgubile i svoje misaono bogatstvo. (95)







## ALTERNATIVNA LITERATURA

U poglavlju studije koje će posvetiti analizi „Seoba“ Milošević se stalno nalazi pred razlučivanjem iskaza koje zvuče „univerzalno“ ali su ustvari u funkciji psihološkog portretisanja likova, od iskaza koji stvarno imaju univerzalnu pretenziju. Jedan od glavnih signala u tome prepoznavanju biće Crnjanskijeva stilizacija pomenutih iskaza: dominantna u psihološkom prikazivanju ustvari je postupak razbijanja iskaza na manje, labavije povezane, samostalnije cjeline. Ali to nije nikakvo pravilo! Milošević takav postupak pomno opisuje. Isprekidani, grozničavi tok doprinosi i uvjerljivosti tog psihologiziranja.

Milošević prepoznaje i Crnjanskijevu tendenciju da „neadekvatnim“ poređenjima suzbija sentimentalni i humani naboj pojedinih jakih scena. Crnjanski guši te sentimentalno-humane efekte neobičnim poredbama, usmjeravajući njihovom „neadekvatnošću“ čitaocu pažnju u sasvim drugom pravcu koji nema direktne veze sa tematskim razvojem umjetničkog kazivanja. (106) Jedno izubijano tijelo Crnjanski će naprimjer uporediti sa cvijetom. Tako Milošević prepoznaje jedan originalan Crnjanskijev postupak u smislu ironijskog otklona i depatetizacije. Crnjanski depatetizira tekst i upotrebom starinski uobličениh formulacija i fraza (119). One mu dopuštaju da na jedan oneobičan način kaže izvjesne stvari koje bi zvučale trivijalno i patetično ako bi ih iskazao obično.

Crnjanski tako oblikuje i neke univerzalne iskaze, ali ta arhaizacija univerzalnih iskaza također nije nikakvo pravilo u njihovom isticanju. Najznačajniji postupak kojim Crnjanski u „Seobama“ označava univerzalne iskaze, prema Miloševiću, jeste ustvari usklađivanje momenata radnje sa momentima poruke romana. (123) „Čitava arhitektonika priče o Arandellovoj ljubavi u potpunosti je prilagođena iskazima univerzalnog dometa. Lik Arandela Isakovića (i sve ono što se sa njim zbiva) razvija se u Seobama samo onoliko koliko je potrebno da se potvrdi i obogati značenjem poruka o uzaludnosti i besmislenosti postojanja. Prošli život trgovčev mogao je, naprimjer, da posluži kao tema jedne zanimljive i efektno uobličene radnje. Pisac, međutim – svakako nimalo slučajno – nije odlučio da iskoristi ovu mogućnost svoje teme. Motiv Arandelove prošlosti oblikuje se samo u onoj meri u kojoj je to neophodno za aksiološku dimenziju romana.“ (143) Slično je i u „Drugoj knjizi Seoba“: „Veliki stepen prilagođenosti radnje značenju univerzalnih iskaza vidi se i u tome što tok pripovijedanja nije zamišljen tako da u čitaocu izazove osećanje napetosti i brižne zainteresovanosti za ono što se u knjizi zbiva.“ (231)

U „Drugoj knjizi Seoba“, piše Milošević, univerzalni iskazi će biti formulisani na novi i originalan način, u odnosu na prve „Seobe“. Crnjanski tu izdvaja kraće iskaze u posebne pasuse, pa tekst djeluje dinamičnije a značenje iskaza je sugestivnije i izrazitije. (151) Upravo izdvajanjem pojedinih rečenica iz literarnog konteksta u novu cjelinu, iako su one mogle biti povezana s njom čak i zarezom, Crnjanski iskazuje svoju lirsku usmjerenost. (171) Izmjenjujući rečenice „stišanog i mirnog ritmičkog toka“ sa iskazima visokog emotivnog tona i burnog ritma, svečane melodije, pisac drugih „Seoba“ će povećavati smisaoni raspon teksta. (172) U interpretaciji ovog romana glavni problem jeste, ponovo, kako razlučiti univerzalni iskaz povezan s porukom romana od rečenica koji su u funkciji psihološkog portretisanja. Crnjanski raznoliko sugerira da pojedine misli nisu povezane s njegovom literarnom vizijom života: nekad ih uobličava humoristično i ironično, nekad ih zatvara u momentanost radnje (jedne večeri jedna gospođa je pomislila...), nekad ih pripisuje konkretnom gledištu vezanom za određenog književnog lika. Univerzalne pak iskaze utvrđuje u iskustvu Pavla Isakovića kao glavnog junaka čijem se mišljenju ponekad priklanjaju i likovi sa potpuno drugačijim idealima, što je signal da Isakovićeви pojedini stavovi donose prevagu u aksiološkoj ravni romana (202). No u „Drugoj knjizi Seoba“ postoje iskazi koji su istovremeno izrazi jednog psihološkog stanja i univerzalnog stava koje pisac na indirektan način potvrđuje i obogaćuje u romanu. To je zanimljivo. Odmak od prvih „Seoba“ ka drugim „Seobama“ Milošević vidi upravo u promjeni funkcije simbola zvijezde od univerzalnog iskaza ka psihologizaciji: „Simbol zvezde u drugim Seobama ne samo što gubi povlašćen strukturalni položaj, nego se, postepeno, pretvara u puko oruđe psihološke motivacije.“ (205)





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

Kako je Crnjanski postigao da se univerzalni iskazi „Drugih Seoba“ ne izmetnu u apstrakciju?

Milošević piše da Crnjanski ne prilagođava cijeli roman značenju univerzalnih iskaza, jer bi u tom slučaju njegova knjiga bila umjetnički promašena i nevjesta ilustracija izvjesne vizije svijeta. (233) On uspostavlja i distancu prema likovima, on guši sentimentalne efekte i humanu sadržinu, on motivira i individualizira likove; iako Pavel Isaković igra važnu ulogu u aksiološkoj ravni romana, Crnjanski ga ponegdje oblikuje s podsmjehom, u humorom tonu. (240) Crnjanski ni u jednom trenutku ne iznevjerava motivisanost njegovih postupaka, kako bi od njegova govora i ponašanja načinio tendencioznu propovijed. Pavel Isaković jednostavno nije uvijek upravu, on nikada ne uradi nešto što mu ne dolikuje, u ime uzoritosti, čak ako bi to išlo u korist konačnih sudova koje roman o njemu donosi. Sve su to modusi distanciranja i sjenčenja univerzalnih iskaza.

Milošević slično tumači i funkciju nacionalnog i istorijskog u drugim „Seobama“. Taj nacionalno-istorijski aspekt Crnjanski koristi samo u izazivanju utiska vjerovatnoće i bogaćenju značenja romana. Pisac prevazilazi sva potencijalna ograničenja nacionalno intonirane teme, jer nema nikakve pristrasnosti u oblikovanju književnih likova različitih nacionalnih odrednica. Otud je čudno što je Crnjanski upravo zbog „Seoba“ optužen za stvaranje nacionalističke mitologije. To Milošević pripisuje slučaju komedijantu. (232)

Iako je Crnjanski iskoristio izvjesni istorijsko-nacionalni kauzalitet u romanu kao modus vjerovatnosti, Seobe nisu nikakav istorijski roman, ograničen nacionalnom tematikom. „Nacionalne, istorijske, psihološke osobnosti likova Seoba nimalo ne umanjuju univerzalni domašaj knjige. Naprotiv, paradoksalno ali tačno, one su bitan preduslov ovog domašaja. Kada bi postojao neki kompaktan nacionalni karakter, sve tragedije ovog sveta bile bi singularne. Većita drama ljudskog postojanja krije su upravo u činjenici da samo jegro neke nacionalne skupine razjedaju izvesne suprotnosti koje ćemo, u različitim vidovima, naći po svim podnebljima sveta.“ (243)

\*\*\*

Pri kraju svoje studije Nikola Milošević sve češće vrednuje romane Crnjanskog. Tako primjećuje da je Crnjanski u svjetskim relacijama možda jedini pisac koji je iskoristio melodijski tok pripovijedanja u ime isticanja književne poruke. Univerzalni iskaz je tek u novom ritmu zadobio dubinu i snagu. (247) Muzička dimenzija teksta jeste u funkciji potvrđivanja smisaonih tokova djela. U tom pogledu posebno je istaknuta „Druga knjiga Seoba“ u kome je poruka najdublje zapretana, motivacija i individualizacija su prefinjene i složene, a faktura kazivanja raznovrsna i muzikalna.

Komplementarnost saznanja i muzičke dimenzije teksta svjedoči o literaturi kao posebnom vidu saznajnog odnosa prema svijetu. „Stvar je u tome što se tragičnost postojanja može doživjeti samo u jednom prenatlaženom, u izvesnom smislu, jednostranom viđenju sveta. Stvaralačka i saznajna funkcija umetnosti međusobno se dopunjuju i uslovljavaju.“ (256) Prema tome, literatura se mora razlučiti od sfere intuicije i pojma, kao i od sfere čiste muzike i čistog slikarstva, a da joj se time ne ospori poseban gnoseološki status. Romani Crnjanskog niti su filozofski romani niti ptičije cvrkutanje. Oni su prostor u kome se na književni način potvrđuje moć slučaja i trošnost svega, prostor stalne prisutnosti smrti koja svemoćno određuje značenje i smisao života. (259)

Afirmišući pobrojane pojmove, Milošević je ovom studijom dao doprinos u opisu i označavanju „književnog“ u romanima Crnjanskog. Studija pruža uvid u proces čitanja više književnih djela, ona sugerira kako pristupiti književnom tekstu. Ona skreće pažnju na neke preduslovnosti koje treba imati u vidu u pristupu književnom djelu, koje treba odmjeriti u razvedenosti teksta. Ona napominje šta se sve i kako mora provjeriti u književnom tekstu prigodom izvođenja literarne vizije jednog pisca. Milošević je tu dao interpretaciju svih Crnjanskijevih romana izuzev „Romana o Londonu“ i „Hiperborejaca“ koji nisu bili objavljeni u vrijeme pisa-



## ALTERNATIVNA LITERATURA

nja studije. U naznakama, pojmovima koje je afirmisao, tu se ocrtao i književnokritički sistem koji može biti djelotvoran u vrednovanju književnosti.

Miloševićev metod je itekako značajan u današnjem kontekstu književne nauke. Ne htijući svesti funkciju književnih iskaza ni na individualizaciju (ili psihologizaciju) ni na univerzalnost u isticanju poruke romana, Milošević pokazuje svu raznovrsnost književnih postupaka koji jedino zavise od literarnog konteksta u kome se pojavljuju. Time Milošević sugerira da vrijedna literarna tvorevina nije nešto jednostavno, nego prije svega nešto složeno i raznoliko. Što je itekako zanimljivo i važno u doba današnje monističke simplifikacije književnih djela, u kome se cijelo djelo svodi na svoju poruku, svoj stav. Takav metod kritike direktno uvjetuje i legitimira plakatizam poruka i parola koje književno djelo ističe direktno, jako, bez ikakvih otklona, šifrovanja, sjenčenja, zapretanja! Bez svega onoga što je u isticanju univerzalnih sudova radio, naprimjer, Crnjanski. To je bio jedan od razloga zašto su njegova djela književna!

Milošević je međutim uvjerljivo pokazao na konkretnim primjerima da se književno djelo ne može svesti ni na puku formalnost svojih elemenata. On pravi distancu od tog „mehanicistički intoniranog pluralizma“, od te slijepe zaokupljenosti čulnim ili formalnim elementom. (49) Milošević je elaborirao prisutnost sloja značenja, u formi univerzalnih iskaza koji se raznoliko i složeno potvrđuju u ukupnom kontekstu književnog djela. Što bi naprimjer moglo biti konsekventno danas, u vrijeme postmodernističke suspendiranosti svakog sazajnog potencijala književnosti. Otuda ova studija može biti korisna jer studente podsjeća na neke zaboravljene i neizostavne kriterijume u izučavanju literature.



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

### Almir Kolar: Pjesnik i njegov interpretator

(Kiril Taranovski. *Knjiga o Mandeljštamu*. Prosveta, Beograd, 1982.)

Važno je na početku istaći dvije stvari: Taranovski nije primijenjivao strogo formalni način proučavanja pjesničkog teksta, interesujući se više za semantičke vrijednosti i opredjeljujući se za proučavanje tzv. „polja značenja“; shodno tome, Taranovski u Mandeljštamovoj poeziji traga i pronalazi one pjesme koje su prema njegovom uvjerenju „čvorišta značenjskih polja“. Druga stvar koju treba napomenuti za ovu studiju jeste da je njeno prvo objavljivanje bilo na engleskom jeziku (zbir predavanja objavljenih 1976. godine u izdanju *Harvard University Press*), ali izdanje koje mi predočavamo nije puki prijevod sa engleskog jezika već obuhvata dodatna objašnjenja i dopune koje je sam Taranovski naknadno dodao i na koja ukazuje u uvodu: „Na prvom mestu moje vlastito shvatanje nekih metodoloških problema donekle se izmijenilo“. (9) Prva dva poglavlja studije čine osnovicu, primijenjenu metodu kojom Taranovski predočava pred čitaocima vlastitu analizu Mandeljštamove poezije sa gledišta teksta, konteksta i podteksta, upotrebljavajući pojmove konteksta i podteksta u značenjima koje se nešto razlikuju od općeprihvaćenih.

### Pitanje konteksta i podteksta – idealist-sanjar vs. majstor-zanatlija

Taranovski započinje svoje traganje u proznim pojašnjenjima samog Mandeljštama kao i bilješkama njegovih savremenika, pokušavajući iznaći sva ona polazišta iz kojih je umjetnik gradió svoj poetski kosmos. „Postepeno sam došao do ubjeđenja da čovjek u što većoj mjeri mora da se približi Mandeljštamovoj kulturi da bi shvatio njegov pjesnički svijet. Niti u tridesetim godinama niti u toku sljedećih dvaju decenije nisam pomišljao da se prihvatim tog zadatka. Dok sam analizirao Mandeljštamovu poeziju red po red, došao sam do ubjeđenja da se njegove pjesničke teme i slike moraju proučavati u širokom kontekstu ne samo njegove poezije nego i cjelokupne njegove proze.“

Jedan od primjera na koji Taranovski ukazuje je pitanje pjesnikove lektire: „Bliski prijatelj Mandeljštamov, Nikolaj Ivanovič Hardžijev, ispričao mi je jednom prilikom sljedeći slučaj: pred svoje posljednje hapšenje Mandeljštam ga je posjetio i požalio mu se da nema šta da čita. Hardžijev mu je dao pjesme Hlebnikova, jedan roman H.DŽ. Velsa i nekoliko novih francuskih romana. Mandeljštam je pogledao na tu gomilu knjiga i pitao: ‘Šta se od svega toga može napraviti?’“ (16) Pretpostavka da Mandeljštam smatra svoju lektiru kao potencijalni sirovi materijal za svoje sopstveno stvaranje izgleda da je potpuno prihvatljiva. Ne samo književnost, nego i arhitektura, slikarstvo i muzika, kao i filozofija i historija, pa čak i prirodne nauke bili su „izvori njegova nadahnuća. Prema tome, Klarens Braun je u pravu kada pripisuje Mandeljštamu sljedeću misao: ‘Ako hoćete da me čitate, morate imati moju kulturu’“. Pravdajući ovakav pristup Taranovski navodi: „Samo po sebi se razumije da dobijamo više poetske informacije ako stavimo pesmu u širi kontekst i otkrijemo njene veze sa ostalim tekstovima.“ (20)

No, šta je poezija za Mandeljštama? „Poezija je postojala prije nego je čovečanstvo postalo svesno nje – tako vjeruje Mandeljštam. Ali pesnika nije bilo: postojala su samo neobična, izuzetna predosećanja“. Sam Mandeljštam to ovako pojašnjava: „Poezija je plug koji prekopava vreme tako da se dubinski slojevi vremena, njegova zemlja crnica nađu odozdo. Ali ima i takvih epoha kada čovečanstvo, ne zadovoljavajući se današnjim danom, čeznući za dubinskim slojevima vremena, kao orač žudi za neuzoranom leđinom vremena.“ (14)

Poslije ovog uvoda Taranovski analizira Mandeljštamovu pjesmu „Koncert na željezničkoj stanici“, sa gledišta konteksta i podteksta, namjeravajući da pokaže kako ova koncepcija fun-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

kcionira, pronalazeći u pjesnikovim esejima odgovor na pitanje: „Šta bi sam Mandeljštam mislio o jednom ovakvom metodu analize“. „Utvrdjivanje pesnikove literarne geneze, njegovih književnih izvora, njegovog srodstva i porekla odmah nas izvodi na čvrsto tlo. Na pitanje šta je pjesnik htio da kaže kritičar može i da ne odgovori, ali na pitanje odakle je on došao mora da odgovara... (O.Mandeljštam, 'Jazavčeva rupa' 1922.)“ (21)

U ovom kratkom prikazu „Knjige o Mandeljštamu“, smatramo da je dovoljno detaljno se pozabaviti metodom i načinom analize poetskog teksta, konkretno jedne pjesme na koju Taranovski posebno ukazuje. Na osnovu toga, biće nam jasnija i osnovica na osnovu koje se nadovezuju sve ostale analize ovog autora.

Mandeljštam nije bio pjesnik velikih formi; on nije pisao poeme ili romane, ali, ističe Taranovski, njegov cjelokupni opus čini jednu cjelinu, „njegovu jedinstvenu viziju svijeta, ili nešto u savremenijoj terminologiji – originalni model sveta koji je on stvorio.“ Mnoge zajedničke teme i slike pojavljuju se kod njega i u poeziji i u prozi. Takav je slučaj i sa pjesmom „Koncert na stanici“:

*„Ne može se disati, i nebo vroi od crva /i nijedna zvijezda ne govori /Ali vidi Bog postoji muzika nad nama /stanica drhti od pjevanja Aonida / I rascjepan zvižducima lokomotiva /violinski vazduh je ponovo sliven.*

*Ogromni park. Staklena stanična lopta. /Gvozdeni svijet je ponovo omađijan. /Na zvučni pir u magloviti elizej svečano odliječe vagon. /Paunov krik i brujanje klavira. Zadocnio sam. Strah me je. To je san.*

*I ja ulazim u staklenu staničnu šumu, violinski sklad je pometen u suzama. /Divlji početak noćnog hora i miris ruža i truleži iz zimskih bašta, gdje je pod staklenim nebom provela noć draga sjen u nomadskim gomilama.*

*I čini mi se: sav u muzici i pjeni gvozdeni svijet tako sirotinjski drhti. /Zaglavio sam se u staklenom trijemu. Vrela para zasljepljuje zjenice gudala. /Kuda ćeš? na pomenu dragoj sjeni posljednji put nam zvuči muzika.“*

Početak analize Taranovski počinje navodeći Lidiju Ginzburg koja u tekstu „Poetika Osipa Mandeljštama“ daje sopstvenu veoma uspjelu interpretaciju „Koncerta na Stanici“. Navješćemo je u cjelini:

„Arhitektonika pjesme je složena. U njoj se sadašnjost susreće sa dječijim uspomenama o čuvenim simfonijskim koncertima u prostorijama pavlovske željezničke stanice. Unutar ove sveobuhvatne sinteze sukobljavaju se tri svijeta: svijet muzike (za Mandeljštama kao i za Bloka, muzika nije samo umjetnost, nego i najviša simbolika, istorijskog života naroda i duhovnog života pojedinog čovjeka), stakleni svijet stanične koncertne sale i gvozdeni svijet željezničke stanice koji prolazi pored nje – surovi antimuzikalni svijet. Ne treba jednoznačno, alegorički dešifrovati ovakve slike, to je potpuno kontraindicirano Mandeljštamovom poetskom sistemu. Sve se ispreplelo u tijesnom kontekstu; stanica i Aonide (muze), zvižduci lokomotiva i violonski, to jest ispunjen zvukom violina, vazduh. Gvozdeni svijet je uvučen u svijet muzike. Dovoljna je jedna riječ: 'svečano', sa njenom klasičnošću i otegnutim zvučanjem, da bi vagon postao sličan atributima muzičkog 'elizeja'. Stanica drhti od muzike (od pjevanja Aonida) – to je tradicionalna metafora, ali se u posljednjoj strofi ona pojavljuje u novom, komplikovanijem obliku: 'Gvozdeni svijet tako sirotinjski drhti.'“

Sada već drhti gvozdeni svijet, omađijan, pobijeđen muzikom. Zbog toga je on sav u muzici. A u pjeni je zato što se drhtavica uvukla u taj smisaoni krug predstava o iznemoglom konju u pjeni. Neobična kombinacija muzike i pjene daje muzici materijalnost, a pjeni simbolično značenje. Mandeljštamovu asocijativnost ne treba ni u kojem slučaju brkati sa zaumnom neraščlanjenošću i tome sličnim pojavama, s kojima se Mandeljštam svjesno borio. Simboličnoj muzici riječi on je protivstavljao poetski preobraženo značenje riječi, znacima 'nedokučivog' – pjesničku sliku kao izraz ponekad teške, ali uvek dokučive intelektualne veze između stvari.“ (23)

Bez obzira što Taranovski navodi da se skoro u potpunosti slaže za analizom Lidije Gin-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

zurg, ona mu ipak služi tek kao prolog za njegovu metodu mnogo sistematičnije i „dublje“ interpretacije u polju konteksta i podteksta.

Za razliku od analize Lidije Ginzburg koju smo predočili skoro u potpunosti, za kratki prikaz analize Taranovskog je to skoro nemoguć naum. Npr. Taranovski za prvi stih „Koncerta“ koji glasi: „Ne može se disati“, tj. za pojam „vazduh“ i „disanje“ navodi jedan široki kontekst „značenja“ koji opravdava sa trideset citata. „Tema vazduha i disanja veoma je važna u Mandeljštamovoj poeziji. Vrijedi naglasiti da je početkom dvadesetih godina motivi gustog i nečistog vazduha i teškog disanja postaju dominantni. Ta tema je toliko složena da bi zahtevala posebnu studiju. Pa ipak navedeni citati će ilustrovati njenu složenost“ (25)

Isti metod „sistematične i bezrezervne analize“ primijenjuje na svakom sljedećem stihu, a te svoje „veze“ Taranovski pronalazi i potkrepljuje obiljem citata, stihova, različitih varijanti, čime referira i na pjesme Ljermontova, Tjutčeva i Burljuka. (37) Taranovski „otvara polemiku“ između pojedinih motiva u pjesmi Mandeljštama sa sličnim ili istim motivima kod Ljermontova ili Tjutčeva. Na pojedinim mjestima uključuje i Burljuka.

„Verujem da podtekst iz Ljermontova i oba podteksta iz Tjutčeva doprinose boljem razumevanju osnovne poruke Mandeljštamove pesme.“ (37) Ovdje možemo samo ukazati čitaocu koliko filigranskog umijeća polučuje jedna ovakva metoda analize pjesničkog teksta usredotočujući se na ona značenja *konteksta i podteksta* kako ih Taranovski razumijeva: „Ako definišemo kontekst kao izvjestan broj tekstova koji sadrže istu ili sličnu sliku, podtekst se može definirati, kao već postojeći tekst ili tekstovi odraženi u novom tekstu. Postoje četiri tipa podteksta: 1) tekst koji služi za jednostavan podstrek za stvaranje neke slike; 2) pozajmica po ritmu i zvučenju (pozajmica neke rizmičke figure zajedno sa glasovima koje ona sadrži); 3) tekst koji podražava ili objašnjava neki docniji tekst; 4) tekst koji pjesnik tretira polemički. Prva dva ne moraju da doprinesu boljem razumevanju date pjesme. Drugi tip može da se kombinuje sa trećim ili četvrtim, a tako isto i treći sa četvrtim.

Samo po sebi se razumije, da se kontekst i podtekst mogu podudarati u slučajevima citata iz sopstvenih dijela ili autoreminiscencija. To se često događa u Mandeljštamovoj poeziji.“ (38)

Taranovski svojim metodom, pored analize „polja značenja“, odgovara i na pitanje kakav je metod koristio sam pjesnik pri gradnji vlastite poetike te navodi: „Mandeljštama često porrede sa Puškinom: i jednog i drugog mnogi hvale za njihov ‘mocartizam’. Međutim iz Puškinovih tekstova znamo s kakvim je on naporom postizao tu svoju ‘mocartovsku lakoću’, dok za Mandeljštama otkrivamo da je svoje pjesme, obično stvarao u glavi, radeći danima.“ Kako i sam pjesnik navodi u svom eseju „O prirodi riječi“: „Na mjesto romantičara, idealiste, aristokratskog sanjara o čistom simbolu, o apstraktnoj estetiци riječi, na mjesto simbolizma, futurizma i imažinizma došla je živa poezija riječi-predmeta, i njen tvorac nije neki idealist-sanjar Mocart, nego surovi i strogi zanatlija majstor Salijeri, koji pruža ruku majstoru stvari i materijalnih vrijednosti, građevinaru i proizvođaču materijalnog svijeta.“

Potrebno je, kako smo naveli na početku ovog prikaza, posebno ukazati i na poglavlje o *otvorenoj i zatvorenoj pjesničkoj interpretaciji* jer se Taranovski ovdje nadovezuje na već prethodno iznesene zaključke u vezi konteksta i podteksta ovaj put idući dalje u iznalaženje većeg broja poveznica koje nam mogu približiti značenje pojedinih stihova, kao i pjesama u cjelini, za koje „ključ“ nije dat u pjesmi. „Svako pesničko delo možemo posmatrati kao izolovanu umetničku činjenicu i interpretirati ga ograničivši se samo semantikom datog teksta. Takva ‘zatvorena’ analiza pojedinih pjesama donekle ograničuje mogućnost objašnjenja figurativnih (analoških, metaforičnih, simboličkih) značenja riječi, ukoliko su ona neobična, a ključ za njihovo dešifrovanje nije dat u samoj pesmi. ‘Otvorena analiza’ pesničkog dela, koja uzima u obzir široki kontekst u delu datog pjesnika, a ponekad i u delu drugih pisaca. Ukoliko tekst sadrži očigledne ili skrivene reminiscencije, pomaže nam da dešifrujemo i ta figurativna značenja, i približi nas produbljenijom shvatanju sistema pjesničkih slika u datoj pjesmi. Po sebi se razume da ta dva metoda ne samo da se ne isključuju međusobno, nego se, naprotiv, oni međusobno na-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

dopunjuju.“ (51) Taranovski ovdje opet ilustruje svoj metod iscrpnom interpretacijom dvaju Mandeljštamovih „pjesama-blizankinja“ napisanih 1922. godine, opet upoređujući svoje zaključke o širem kontekstu sa nizom eminentnih kritičara. Navešćemo samo već pomenutu Lidiju Ginzburg koja takođe o značaju šireg konteksta kaže: „Umjetnički kontekst koji određuje značenje riječi ima veoma različite obime; on može daleko da prelazi granice jednog dela. I čitavim književnim pravcima, i pojedinim pesničkim sistemima svojstveni su različiti tipovi konteksta. Blokova poezija, na primer, ne može da se shvati izvan njegovih velikih ciklusa, koji se na kraju krajeva slivaju u jedinstveni kontekst 'trilogije očovečivanja', kao što je Blok sam nazvao tri toma svojih stihova. Kod ranog Pasternaka stihovi strmoglavu jure prelazeći svoje granice i stvarajući jedan lirski potok. Mandeljštam je, naprotiv, pjesnik razgraničenih (ali uzajamno vezanih) konteksta.“ (63)

Koristeći ovu metodu „teksta-podteksta tj. otvorene i zatvorene interpretacije“ Taranovski kroz preostala poglavlja otkriva jevrejsku temu u Mandeljštamovoj poeziji, kao četvrtu temu, pored katoličanstva, pravoslavlja i poetskih vizija Rima i drevne Helade. Zatim, u četvrtom poglavlju, kroz analizu jedne „zaumne“ pjesme, pjesme čija je karakteristika komplikovana sintaksička struktura, s jedne strane, a s druge strane još komplikovanija metaforičnost, dokazuje da ova metoda običnog čitaoca čini „dosjetljivim čitaocem“. Poseban osvrt će posvetiti uticaju Vjačeslava Ivanova na mladog Mandeljštama.

Na kraju ovog kratkog prikaza „Knjige o Mandeljštamu“ navešćemo još da Taranovski u eseju „Pjesnik u svome grobu“ pravi ponovnu usporedbu između Puškina i Mandeljštama, tačnije poredeći dvije pjesme: „Saonice“ Puškina i Mandeljštamove „Da, ja ležim u zemlji“.

„U avgustu 1836. godine, u jeku bjesomučne hajke protiv njega, Puškin je napisao stihove, koji su ušli u sve udžbenike:

*Podigao sam sebi nerukotvoreni spomenik  
ka njemu neće zarasti narodna staza...*

.....  
*Glas o meni će proći po cijeloj Rusiji  
I spomenuće me svaki narod koji u njoj postoji („Saonicama“)*

Kroz jedno stoljeće u maju 1935. godine, drugi gonjeni ruski pjesnik, Osip Mandeljštam, piše tragične redove koji zvuče kao odjek Puškinovih:

*Da, ja ležim u zemlji, mičući usnama  
ali to što ću reći naučiće napamet svaki đak:  
na Crvenom trgu Zemlja je najokruglija  
i njena dobrovoljna padina postaje sve čvršća,  
na Crvenom trgu Zemlja je najokruglija  
i njena padina, nepredviđeno široka i slobodna,  
(čvorsne) spuštajući se do pirinčanih polja,  
sve dok god je na zemlji živ posljednji rob (260)*

Ovdje izostavljamo prikaz uporedne analize dvaju pjesama metodom „stih po stih“, u „polju značenja“, u preplitanjima konteksta i pjesničkog zanatstva, koja je kod Taranovskog uvijek u prvom planu, zadržavajući se na zaključku o stihovima koji proročki prokazuju sudbine dvaju pjesnika: „Mandeljštamov odnos prema njegovom vremenu, naročito prema tzv. 'periodu kulta ličnosti', često je bio veoma negativan, što je on otvoreno izrazio i u stihovima i u prozi. Ali u pjesmi 'Da, ja ovdje ležim u zemlji' pjesnikov pogled okrenut je prema budućnosti; u njoj on govori o istorijskoj misiji svoje otadžbine, i izražava vjeru u svetlu budućnost čovečanstva. To je njegovo zaveštanje iz groba. Kao što je bilo prokazano, kada se čita Mandeljštamova pjesma, čuje se i Puškinov glas. Verujem da ga Mandeljštam ne bi nikada zloupotrebio da prenese neiskrenu, lažnu poruku. 'Prema Puškinu je Mandeljštam imao neki nečuveni, skoro strašan odnos – u njemu se previđa nekakva kruna *natčovječanske celomudrenosti*' (Ana Ahmatova, „Listići iz dnevnika“)... Ima dosta sličnosti u porukama pjesama 'Saonicama' i 'Da, ja ležim



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

u zemlji'. U obema pesmama se radi o istorijskoj misiji Rusije, s jedne strane, i o svireposti i žrtvama istorije, s druge. U prvoj pesmi vezani carević je takva žrtva; u drugoj pjesmi, žrtva je sam pesnik, koji je živ sahranjen, sačuvaao veličinu svog duha. Mandeljštam nije mogao ni da sanja da će mu pesma biti štampana za njegovog života. Pisao je on, očigledno, za onog 'čitaoca u potomstvu' na kojeg se orijentisao još na početku svoje književne karijere. Nije se ni Puškin mogao nadati da će njegov 'Spomenik' biti objavljen. Pa ipak, obojica su bili uvereni da će njihova poezija preživjeti i biti shvaćena od budućih generacija." (270)



## Mirnes Sokolović: Uspon i pad književne nauke

(A. Flaker – Z. Škreb. *Stilovi i razdoblja*. Matica hrvatska, Zagreb, 1964.)

Onaj koji se opredijelio biti naučnikom književnosti ne bi se smio igrati riječima. Čini mi se da nema ništa smiješnije nego kad se neki ozbiljni gospodin profesor, sam sebi zadavši u uvodu studije naučnu relevanciju, najednom odluči poigrati nekakvim metaforama u lirskim saživljavanjima sa tekstom, kiteći svoju knjigu tim tropima kao neka djevojčica svoj spomenar sparušenim cvjetovima. Profesori nas tim inoviranjima ubjedljivo uvjere u potisnutost svog pjesničkog talenta, ti su pojmovi skrojeni po mjeri jedne lirske slabokrvnosti. Događa se to, nažalost, i najozbiljnijim i najopširnijim književnim povjesničarima.

Aleksandar Flaker i Zdenko Škreb u „Stilovima i razdobljima“ neprestano preciziraju pojmove. Oni žele objasniti šta je stilski kompleks, oni diferenciraju razdoblje i stilsku formaciju, oni preciziraju šta znači književna autonomija 1964., oni definišu i razjašnjavaju književnu motivaciju kao jedan zaboravljeni i potisnuti pojam u našim akademskim teorijama. Oni donose tu mnoštvo novih podataka o romantizmu kao stilskoj formaciji, o jednom razdoblju ruske moderne književnosti, što su dotada na našem jeziku neispitana povijesnopoetička područja. Nije čudno da je akademski sistem ovu sažetu knjigu potisnuo, gotovo u potpunosti, uklonivši je iz vidokrug studenta teorije književnosti, budući da ga ona podsjeća na neke zanemarene i neizostavne preduslovnosti i na polju književne kritike i književne historije, podjednako.

No kuriozitet ove studije jeste i to što Flaker i Škreb ne uzimaju svoje pojmove ni preveć ozbiljno, i to je mudro. Flaker, naprimjer, zna da je umjetničko djelo neponovljivo i da se „ne može bez ostatka staviti u uske okvire naučne sistematizacije, ma kako ona savršena bila.“ Svaka periodizacija i uspostavljanje stilskih formacija jeste samo pomoćno sredstvo za orijentaciju u raznovrsnosti književnih pojava. (233) „Jer naučni je pojam po svojoj prirodi općenit i nadindividualan, a specifičnost, originalnost pravog književnog djela jedinstvena je i neponovljiva. Veliko čudo, kaže Damaso Alonso za književno djelo, jest njegova neotuđiva jedinstvenost (su inalienable unicidad). Štaviše, taj se pobožni Španjolac ne ustručava da književnom djelu pripiše božanske osobine... Pa kao što za vjernika nema nauke o bogu, tako pred misterijem velikog umjetničkog djela prestaje vlast naučne terminologije – zastaje nauka. Tu i književni historičar opet u neku ruku mora postati pjesnikom, mora se prepustiti impresionističkoj kritici i u pomoć dozvati metaforu umjesto naučnog termina. Dakako, to ne može svatko.“ (147) Neko djelo valja ostaviti i izvan historijskostilskih kategorija. Književna nauka mora težiti egzaktnosti, ali da se potpuna egzaktnost može doseći, to je naivno i iluzorno, zato što se predmet književne nauke otima punoj klasifikaciji i sistematizaciji. (235)

Gdje se to vidi? Škreb, međutim, vjeruje da je i najveći književnik „nerazlučivo povezan sa književnom tradicijom koja mu je prethodila i s vremenom u kojem živi i koje u književnosti izražava određenim stilskim značajkama.“ (147) Ti stilski kompleksi su empirička konstatacija, a ne neka apstrakcija, i zato su predmet nauke. Kako to onda građa počne izmicati sistematizaciji? Naprimjer neki naučnik razgraniči određeno književno kretanje svojim profesorskim lenirom na stilske formacije, pravo i nedvosmisleno. Sve stilske formacije temeljito izdefiniše s deset i dvadeset značajki. Zatim, kao primjer, uzme interpretirati jedno djelo, kao amblematsko za tu epohu: i šta se dogodi? Iako je to, naprimjer, romantičko djelo: naučnik mora konstatovati da u njemu ima naturalističkih „stilskih crta“. Neki dosjetljiviji naučnik će reći da tu ima naturalističkih natruha. Škreb, pak, primjećuje izravna kontradikciju u toj pojavnosti „da nam naturalizam jednom bude kronološki omeđen dio književne povijesti sa svojim stilskim



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

crtama, a drugi put vanvremenska stilska crta koja se može bilo kad i bilo gdje javljati u svjetloj književnosti“. (137)

Književno djelo tako izmiče jasnoj klasifikaciji. Pisac nije satvarao svoje djelo po mjeri naturalizma, ili modernizma. Vremenske granice među stilskim formacijama još su problematičnije. Gdje su tu onda nauka i naučnost, ako se najvažniji pojmovi te nauke moraju upotrebljavati u nekoliko značenja? Flaker i Škreb ne odustaju tako lako, i zato je ova studija važna. Oni pišu o književnoj građi sa sviješću da je to jedno obilje, da ne kažem: kaos, ali ipak u svom proučavanju uvode reda, s mjerom. Škreb ipak, dakle, traga za načinom kako književno djelo opisati naučno, koncizno, pouzdano! On ne želi izricati tvrdnje koje su protivrječne unutar same sebe s terminološkog stajališta, tvrdeći, naprimjer, kako evropski romantizam ima u sebi izraženu snažnu realističku crtu, itd. Zato on predlaže taj pojam „stilskog kompleksa“, koji bi trebalo temeljito izdefinisati. Kao naučnici, ističe Škreb, mi bismo morali uočiti stilski kompleks karakterističan, naprimjer, za realizam, imajući u vidu da on sam nije realizam, da nije realizam po sebi, da jedna od najvažnijih njegovih sastavina, vrlo karakteristična za realizam, iako se može pojaviti, recimo, i u romantizmu, itd. Škreb tu definiše nekoliko stilskih kompleksa, a elastiku tih pojmova demonstrira izravno pokazujući kako se fiziološki i hiperbolički stilski kompleks javljaju podjednako u kič romanima, kod Rabelaisa, u romantizmu i naturalizmu. Tako daje doprinos u opisu svih tih literarnohistorijskih datosti.

Pred sličnim problemom naći će se i Flaker u pokušaju da opiše i klasificira djela ruske književnosti u razdoblju koje počinje početkom 90-tih godina 19. stoljeća, i završava oktobarskom Revolucijom. Dok su djela koja su svrstana u stilsku formaciju realizma po svojim stilskim osobinama bila poprilično srodna, unutar ove epohe stvaraju tako raznorodni pisci kao što su Mereškovski, Brjusov, Bjeli, Ivanov, Blok, akmeisti Gumiljov i Mandeljštam, futuristi na čelu sa Majakovskim, itd. Lirika ovog razdoblja u neprestanom je nemiru, mijenama, protivljenju kanonizaciji, eksperimentiranju, protivstavljanju jednog stila drugom, sve je podređeno stvaranju trenutačnog dojma. (243) Izostaje karakter kao glavni čimbenik u razvijanju djela. (248) Lirika postaje izrazito metaforična, čak se koristi i postupkom realizacije metafore, itd. „U dinamici povijesnog zbivanja, u kreševu klasne borbe i revolucija, cikličkih imperijalističkih ratova (rusko-japanski rat, Prvi svjetski rat), književnikova vizija morala je zanemariti ljudsku individualnost, njegov psihički razvitak i njegovu mogućnost djelovanja. Čovjek je u toj književnosti postao igračkom u rukama sila koje leže izvan njega, nekih zakonitosti koje se analitički u književnosti ne mogu izraziti. Književnik ne razabira smisao onoga što se oko njega zbiva, njegove reakcije često postaju iracionalne, gube se logičke veze između dijelova jedne cjeline, pojavljuje se groteskni osjećaj svijeta koji se raspada, u kojemu je čovjek otuđen. I djela ovog vremena govore o tom svijetu u kojemu nešto umire a nešto se rađa, u njima se osjeća i izriječkom katastrofizam ovog razdoblja.“ (264)

Povijesnopoetički zaključak jeste da u tom razdoblju nema onog jedinstva stilskih postupaka koji je bio karakterističan za realizam. Postoji tek niz zajedničkih osobina koje povezuju različite stilske grupe i stilove pojedinih autora; postoje neki postupci koji su nazvani modernim, ali postoje i djela koja su realistička. Ti antagonistički odnosi, kako to vidi Flaker, ta protivrječja i na polju društvene funkcije književnosti, jednostavno onemogućuju da se ovo razdoblje definira kao neka stilska formacija: „Jedna se velika stilska formacija u to vrijeme dezintegrira, napregnuto se traže novi stilovi, a nijedan od novonastalih stilova nije uspio da se razvije i kanonizira.“ (263) To razdoblje, odlučuje se Flaker, treba onda nazvati razdobljem stilske dezintegracije, i ono će u Rusiji završiti tridesetih godina normiranjem novog stila koji će biti nazvan socijalističkim realizmom. Vidimo da u zasnivanju stilskih formacija i razdoblja, pored stila, presudan faktor za Flakera jeste i društvena funkcija književnosti; tako će pomak od klasicizma ka romantizmu protumačiti kao promjenu društvene funkcije iz didaktičko-prosvjetiteljske u emocionalno-estetsku društvenu funkciju književnosti. Ne može se pronaći unutrašnja zakonitost smjene stilova, ističe Flaker, jer književnim razvitkom ne ravna





## ALTERNATIVNA LITERATURA

empirijska dijalektika i literarnohistorijska šablona, nego vrlo kompleksna dijalektika društveno-historijskog zbivanja! (211) Flaker poštuje književnu autonomiju i kada je u pitanju angažman: tako Pasternakova „asocijalnost“ i „bijeg od stvarnosti“ neće biti prepreka da Flaker ne zapazi revolucionarni senzibilitet te poezije, pronalazeći ga u njenim stilskim osobinama: u odbacivanju opisnosti, u rasklimanosti logične rečenične cjeline, u haotičnosti građenja slika, u sveopštoj disharmoniji. To ne bi mogla uraditi, naprimjer, marksistička kritika razvijena na tekovinama realizma. (258) Kao ni kritika danas, kritika naših kritičkih angažovanika.

Škreb i Flaker se slažu u stavu da ne može biti nauke o književnosti bez izrazitog smisla za povijest. Međutim, oni ne žele zapasti u drugu krajnost poričući autonomiju pjesništva i literature. Pjesničko je djelo, piše Škreb, i zavisno i autonomno: zavisno kao povijesni proizvod, a autonomno kao umjetničko djelo. Njegovu umjetničku stranu ne smijemo samo izvoditi, već je valja opisati i interpretirati, a u toj djelatnosti mogu pomoći samo oni pojmovi koji sintetički odražavaju jedinstvo pjesničkog djela prevazilazeći zastarjelu opreku forme i sadržine. (73) Flaker se u tekstu o ruskom formalizmu nadovezuje na ovu ideju pledirajući za sintezu formalnog i socijalnog metoda, i tu nas Flaker podsjeća na metod tzv. forsocovaca čiji je zadatak, prema Arvatovu, bio „proučavanje preradbe životnog materijala u književnu formu, kao socijalnog i profesionalnog mehanizma koji je uvjetovan zakonima povijesnog razvitka.“ (92) Opisujući sudbinu formalnog metoda, Flaker primjećuje da su forsocovci izuzetak u daljem razvoju sovjetske književne teorije dvadesetih godina, jer su poštovali i razvijali formalizam, koji će podleći u borbi sa marksističkom kritikom što je, s pouzdanjem u autoritet partije, književnost proučavala ocjenjujući njenu голу društvenu funkciju.

Složivši se u uvjerenju, dakle, da književnost ima svoju idejnu stranu, nerazlučno spojevu sa umjetničkim sadržajem, dajući svoj doprinos u izgrađivanju jednog pojmovnog aparata, jedne naučne terminologije, adekvatne u elaboraciji književne autonomije, Flaker i Škreb su u okvirima jugoslovenske književne znanosti pomogli rehabilitaciju metoda koji će na odmjeren i utemeljen način prići književnom djelu. To nije bilo samo značajno u prevazilaženju jednostranosti socijalne kritike tog doba, socijalističkog realizma, nego je takav estetički svjetonazor zanimljiv i značajan i danas u doba ngo-ovskog angažmana literature, jednog kiča samog angažmana, koji afirmiše naša književna kritika.

Obećali smo da ćemo objasniti kako je ova knjiga korisna i budućem književnom kritičaru. Ona, kao takva, donosi jednu značajnu elaboraciju pojma motivacije. I Flaker ističe da taj pojam nije dobio čvrsto značenje i pravo mjesto u nauci o književnosti. Prvi su ga upotrijebili ruski formalisti, već se Šklovski koristio njim u jednom tehničkom značenju koristivši ga da opiše opravdanje određenog stila radi uvjerljivosti djela, npr. datih jezičnih osobina pronalaskom određenog rukopisa, ili nekih kompozicionih postupaka. Tako je ukrštanje dviju fabula u „Ani Karenjinoj“ Tolstoj motivisao srodstvom Ane i Kitty. (152) Formalisti su ostali na elaboraciji te motivacije književnog postupka ili kompozicione motivacije. Flaker će uvesti još neke tipove motivacije: mitološke, fantastičke (predaje, bajke), socijalne, psihološke (realizam), fiziološko-biološke (naturalizam), simboličke, fatalističke motivacije.

Zašto bi dato djelo moralo biti motivisano? Prije svega zbog stvaranja dojma o uvjerljivosti djela, koje tako mora naći svoje opravdanje u prethodnim dijelovima teksta, što pogotovo važi za fabularna čvorišta. (157) Nemotiviranost pojedinih činova unutar teksta, pogotovo ako je djelo samo sebi zadalo realističku pretenziju, mogu se uzeti kao nedostatak tih djela. Izuzetak su djela ispisana u jednom modusu iracionalizma, katastrofizma, romantizma, simbolizma, modernizma, itd, djela koja su cjelovitim izostankom motivacije usaglašena unutar sebe.

Flaker ističe da je pojam motivacije presudan i u književnohistorijskoj, pa čak i u idejnoj interpretaciji književnog djela. Kako? Zato što motivacija istovremeno znači i opravdanje i tumačenje datog čina ili zbivanja. Motivacija nam otkriva u čemu je autor, zajedno sa stilskim razdobljem kojem pripada, vidio pokretačke snage u svijetu, što izravno pomaže interpretatoru u izvođenju autorovog pogleda na svijet. (158) Tako je Balzak po svojim sistemima motivaci-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

je izraziti socijalno-historijski determinist. Tolstoj i Dostojevski, kao religiozni mistici, također se neće oduprijeti socijalnoj motivaciji karakterističnoj za realizam. Stilska formacija nameće se uvijek kao presudnija u uvjetovanju tipa motivacije, u odnosu na lično opredjeljenje autora, primjećuje Flaker. (160)

Pojam motivacije može doprinijeti prevazilaženju opreke forma-sadržina. A prisustvo takve antinomije prvi je uzrok potisnutosti tog pojma u književnoj kritici. Hoćemo li pogriješiti ako ustvrdimo da je izostanak tog pojma u književnoj kritici danas direktno uvjetovano ideološkim sljepilom za jedinstvo forme i sadržine u književnom djelu?

\*\*\*

Studija koju smo prikazali mogla bi navesti književnog naučnika na sumnju. Ona ga neprestano upozorava na iluzornost njegovog školskog ređanja stilskih formacija. Pojmovima koje predlaže, kompetencijom koju traži, ona navodi i na pomisao o rasklimanosti nacionalne povijesti. Ona mu sugerira i neke sudove u pitanju statusa književne nauke! To je studija koja ne ignoriše svoj predmet, književno djelo, kao ni društveno-historijski kontekst u kome nastaje. Štaviše, književni razvoj ona promatra u suodnosu ta dva plana: autonomnosti i zavisnosti. Donoseći mnoštvo originalnih i novih podataka o romantizmu, realizmu, kao i o razdoblju dezintegracije realizma, ona neće biti nezanimljiva i onome ko se zanima za povijesnu poetiku.

Obračajući pažnju na motivaciju, ona podsjeća naučnika da je književno djelo satvoreno datim umjetničkim postupcima, da književno djelo unutar sebe uspostavlja neke krivulje, paralelizme, dominante, i da je po tome određeno djelo – književno! To je u našoj kritici zaboravljeno.

Razjašnjavajući stilske komplekse i formacije i razdoblja – ona će obradovati kompetentnog književnog povjesničara, kritičaru će namrijeti pojmove motivacije, a teoretičaru nijansirano definisanje autonomije književnosti. Studija, dakle, može biti važna književnom naučniku u punom kapacitetu! Nevelika obimom, ona može biti savršen uvod studentu književnosti, književnokritičkom početniku, pomažući mu ne samo u proučavanju književnog razvoja, nego prvo u shvatanju karaktera književnosti. Otud nije čudno što je ova knjiga prešućena na našim katedrama, u seminarima teorije književnosti, jer se studentima tamo podmeću studije u kojima naši nacionalnoosviješteni asistenti i docenti o stvarima književnim doslovno bulažne, tovljeni bunikom najnovijih književnih teorija!



## Haris Imamović: Čas logike ili anatomija teorije (Nikola Milošević. *Filozofija strukturalizma*. BIGZ, Beograd, 1980.)

Rubrika u koju je uvršten ovaj tekst zamišljena je kao mjesto preporučivanja tekstova iz oblasti nauke o književnosti studentima bosanskohercegovačkih odsjeka za književnost. Na tim odsjecima se, danas – ako je vjerovati silabusima na katedrama za teoriju – promoviše postmoderni relativizam i iz njega proističući interpretativni pluralizam, kao temelj slobodi predavača i oslobođenju studenata od naloga klasičnoakadenskog tutorskog uma; ako je vjerovati profesorskim objašnjenjima. Za rađanje sumnje i nedoumice dovoljno je, duže od tri sekunde, misliti o tezi koja tvrdi da *relativizam* može bilo šta utemeljiti, a kamoli slobodu mišljenja. Za potpuno nepovjerenje prema takvom konceptu, toj akademskoj politici, potrebno je pak, slijedeći zakone pravilnog mišljenja, pročitati knjige kojima je obrazložena zasnovanost tog relativizma i kojima je uvedena na naše odsjeke ta ideja o interpretativnom pluralizmu, taj poststrukturalizam i postmodernizam.<sup>1</sup>

Za autora ovog rada nema više ni nedoumice ni sumnje u to da je poststrukturalistički interpretativni pluralizam donio samo jednu metodološku zbrku koja nema nikakve veze sa slobodni mišljenjem, već je pledoaje za jedan potpuni imbecilizam, da to kažem tako, akademski neufrakljeno. Naime, zbunjenost koju je kod studenta književnosti proizvela, koju proizvodi ta zbrka, ta jednakopravnost svih metoda u pristupu književnim tekstovima, takve je prirode da jedva više i može poroditi onu znatizeljnu kojoj bi se kao ekvivalent moglo pripisati pitanje: *kako se to čitaju književna djela?* Ona je zapravo takve prirode da se student književnosti počne pitati: *postoji li književnost?*

Rubrika za koju je napisan ovaj tekst, zamišljena je kao pokušaj da se prevaziđe taj metodološki kaos i da se, možda, probudi znatizeljja kod studenata književnosti, i da se pokušaju, koliko-toliko, ukloniti razlozi njihove zbunjenosti.

Može zvučati kao nonsens sada, poslije svega rečenog, ako kažem kako knjiga čiji je ovaj tekst prikaz uopće nije knjiga koja izravno problematizira književnost. Ali to, prikaz ove knjige, u ovoj rubrici nije lišen smisla upravo zbog i poslije svega rečenog. Knjiga o kojoj će biti riječi, u nastavku, je knjiga o filozofskim, lingvističkim i sociološkim teorijama francuskih mislilaca koji su u leksikonima podvedeni pod zajedničko ime "strukturalisti" i "poststrukturalisti". To su, dakle, teorije na kojima počiva *interpretativni pluralizam* i time ova knjiga dobiva itekakav smisao za studenta književnosti na jednom od bosanskohercegovačkih odsjeka. Iako bi, možda, najbolje i najprije bilo preporučiti ovu knjigu predavačima na tim odsjecima. Ona, čini se, više njima treba negoli studentima. Da je ova knjiga na vrijeme došla u ruke, pred oči i u misli bosanskohercegovačkim profesorima književnosti, možda danas ne bi bilo ovoga cunamija doktorskih i magistarskih, dodiplomskih i seminarskih, "naučnih" radova, desetina i stotina hiljada tih stranica čiji sadržaji nemaju nikakve veze više ni sa književnošću, a kamoli sa naučnim promišljanjem nje.

Umjesto produblivanja ove lamentacije za koje bi patetičan čovjek, kao što je autor ovoga rada, našao itekakve razloge – ali ne prevashodno samo zbog te oznake njegovog karaktera – bilo bi bolje odmah preći na prikaz *Filozofije strukturalizma*.

Milošević najprije, u uvodnom poglavlju svoje knjige, razmatra dva protivstava: jedan, komej korijen vidi u eleačanskoj metafizici i koji insistira na istovjetnosti pojava, i drugi, Bergsonov, na primjer, koji tvrdi da istovjetnosti među pojavama nema niti je može biti. Oba stava se pozivaju na iskustvo. Prvi uvida sličnosti među pojavama i tvrdi kako postojanje nikada nije nešto što biva *ex nihilo*, ono nije haotično kretanje lišeno zakona, da se stvarnost da objasniti, svesti na lanac uzroka i posljedica, tj. da je postojanje zapravo nešto što ima svoju strukturu:



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

pojedinačnost i različitost je u toj liniji mišljenja obezvrijeđena kao nebitna i sporedna ravan stvarnosti. Drugi su se pobunili protiv toga. Atomisti, na primjer. Njihova je tvrdnja da ako priznamo činjenicu kretanja onda je neosporivo da iz ničega ipak nešto nastaje, kao i da u iskustvu nije data samo sličnost već i različitost, tj. svaka nova pojava se razlikuje od stare i ne može se s njome poistovijetiti i izbjeći laži istovremeno: time pada ideja o jednom i jedinstvenom elejskom biću, principu. Time pada i monistička zamisao da postoji jedna cjelina kojoj su dijelovi apsolutno podređeni. Milošević razmatra ova dva stava u njihovim različitim vidovima (od spomenutih eleačana i atomista, preko Dejvida Hjuma i Kanta, do Hegela koji insistira na cjelini stvarnosti i Bergsona koji osporava bilo kakvu strukturu stvarnosti), ali uvijek ne priklanjajući se nijednom od njih. "Obe ove filozofske krajnosti", piše Milošević na 8. stranici svoje knjige, "počivaju, dakle, na jednostranom izdvajanju samo nekih dimenzija iskustva. U prvom slučaju, onom antičkom, realno postojeće sličnosti pretvaraju se u istovetnosti, u drugom slučaju, onom intuicionističkom, svaka sličnost jednostavno se previča ili zanemaruje, za račun neke apsolutne raznolikosti." Te tendencije, to su, kako kaže Milošević, pokušaji da se u stvarnost unese apsolutni red ili da se ospori bilo kakav red u njoj.

Tako je strukturalizam, kako piše Milošević, došao poslije neurednog egzistencijalizma sa ogromnom, takoreći eleačanskom, željom da pronađe red u stvarnosti, a nasljedovao mu je poststrukturalizam Žaka Deride, kojemu bi među Grcima najbliži bili sofisti.

Ja neću ovdje prepričavati cijelu njegovu knjigu. Time bih obesmislio samu ovu rubriku i sam ovaj tekst. Ja ću reći nešto o njegovoj kritici strukturalizma Mišela Fukoa i poststrukturalizma Žaka Derida, pokušavajući napraviti primjer njegove analize.

### O Fukoovom strukturalizmu

Fukoova inovacija je bila njegovo pitanje: *kako je moguće cjelokupno znanje jedne epohe ili jednog vremenskog perioda?* Bilo mu je jasno da se mnoštvo ideja ne može izvesti iz jednog jedinog načela, tj. da ga je suludo svoditi na jedno. Tako je on za razliku od Kanta tvrdio kako svaka epoha ima različite apriornosti koje tvore cjelokupno znanje jednog određenog perioda. Ono što omogućuje znanje u jednoj epohi Fuko naziva epistemom. Tako, kako kaže Fuko, mislioci nisu slobodni, već su određeni poljem episteme. Pojedinač, misleći subjekt je čvrsto i neumitno uklopljen u "mrežu nužnosti" episteme: on je, dakle, samo logična posljedica epistemološkog polja. To je ona njegova već slavna kritika humanistički shvaćenog subjekta.

Fuko navodi primjer osporavanja postojanja srodnosti francuskog i talijanskog sa latinskim jezikom u klasičnom vremenu. Nama je danas, reći će Fuko, očigledna njihova srodnost, ali samo zato što smo u drugoj epistemi. To znači da mislioci iz različitih epoha imaju različita mjerila za ono što je očividno: njihova mišljenja su već uvjetovana strukturom ili epistemom. Sve ono što može da znači izvjesnu dinamiku, sve uzajamne uticaje, sve socijalne, ideološke i psihičke činioce Fuko smatra samo pojavnim, površinskim manifestacijama. Ono bitno, ono dubinsko u znanjima nekog vremenskog perioda, tvori sama epistema, sa svojom apriornošću i nužnošću.<sup>2</sup> Fuko insistira na odvojenosti epistema i odsustvu hijerarhije među njima. On tim ukidanjem hijerarhije nastupa protiv prosvjetiteljske ideje o stalnoj akumulaciji spoznaja koja bi završila sa stanjem totalnog znanja.

To su neke od osnovnih ideja Fukoovog koncepta historije znanja.

Miloševićevi prigovori su sljedeći:

Fuko ukida mogućnost da pojedinac nadiđe okvire znanja koje mu je njegova epoha, njegova epistema, postavila. Druga teza je da postoje različite episteme u povijesti znanja. Te dvije osnovne Fukoove teze su protivrječne jedna drugoj. Jer da bi se dospjelo od jedne episteme do druge, potreban je izvjestan skok. Kako je pak moguć jedan takav skok? Ko ga pravi? I zašto? To ljudi, subjekti, ni u kojem slučaju ne mogu biti, jer su oni uvijek već preodređeni vlastitom epistemom i ne mogu sami odlučiti da pređu u drugu, kako kaže Fuko. To nisu ni same epis-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

teme, jer one u Fukovoj relativističkoj viziji ne stoje u odnosu hijerarhije ili suprotnosti. One (dvije različite episteme, susjedne) se zapravo prema Fukoovoj teoriji ne mogu prožimati, jer je glavna ideja te teorije da nema izlaska iz ograničenja vlastitog vremena: nema čovjeka koji bi pripadao dvjema epistemama, da zapravo nema nikakvog odnosa između epistema. Tako Fuko, isključujući suprotnosti kao izvor promjene, svojom statičnom, holističkom teorijom, ulazi u zapećak, jer bi bilo kakvo objašnjenje činjenice kretanja i promjene epistema bilo protivrječno njegovoj ideji o apsolutnoj predestiniranosti subjekta. Drugim riječima, kaže Milošević, bilo bi zanimljivo upitati Fukoa kako je moguće istovremeno:

1. da je subjekt uvijek ograničen epistemom kojoj pripada;
2. da ta epistema nije apsolutna;
3. i da sam Mišel Fuko, tj. također jedan subjekt koji pripada jednoj epistemi, uspijeva smisliti jednu teoriju koja objašnjava, strukturalno, sve te subjekte i sve te epohe?

Jedini način da se odgovori na to, lišen protivrječnosti, morao bi pretpostaviti isključivanje ovoga historičara ideja iz okvira ljudskog vrste.

Problem strukturalizma su njegove prevelike pretenzije. Njegov holizam: njegovo mnijenje da je dio nužno podređen cjelini. Strukturalizmu ništa nije važno osim cjeline, koja onda i sama mora ostati jedno Ništa. Ta cjelina, te strukturalističke strukture su zamišljene kao geometrijsko-matematički sklad, u njima nema unutrašnjih antinomija, i odnosi unutar struktura tako ne mogu biti činilac kretanja. Drugim riječima, kaže Milošević, te teorije pretpostavljaju da podstrek za promjenu mora doći izvana. Prvi osnovni je problem, onaj nerješivi problem, što strukturalisti suludo vjeruju da toga, takvoga, *izvana* nema, da ono nije bitno. Eliminirati ulogu subjekta, to znači dovesti se u zapećak u kakav su se strukturalisti dovodili. Drugi osnovni problem je što iskustvo govori, neprestano, od Grka pa naovamo, da se svijet geometrijsko-matematičkog reda i svijet empirijskog nereda ne može uskladiti na način da ovaj drugi bude regulisan ovim prvim.

### O Deridinom strukturalizmu

Previše je raznolikosti u stvarnosti da bi se ona mogla pojmiti kao skup struktura. Tako je tvrdio i Žak Derida, najveći kritičar strukturalizma, najznačajniji poststrukturalist.

On, na primjer, čak prebacuje Fukou što je Dekartovu filozofiju podveo pod jedan totalitet, pod koji se ona ne može u potpunosti podvesti. U tom smislu Fuko, po Deridinoj ocjeni, vrši nasilje nad Dekartovom mišlju, i to u duhu "strukturalističkog totalitarizma". Iz navedenog je sasvim jasno da Derida odstupa od strukturalističkog načina mišljenja. On će spram *strukture* postaviti pojam *igre strukture* kao oslobođenja od ravnoteže, usmjeravanja i rigidnog organizovanja stvarnosti.

Međutim, i Derida ima svoju historiju ideja. I ta historija ideja se dakako razlikuje od one Fukoove. Samo što ona to čini je na jedan više nasilnički način od Fukoove historije ideja: Derida je, sa svojom historijom ideja, paradoksalno, veći strukturalist od Mišela Fukoa. Naime, treba samo promisliti o Deridinom pojmu *zapadne metafizike*.

"Već negde na samom početku ove obimne rasprave (misli se na Deridin spis *O gramatologiji* - op. H. I.) nalazi se jedna napomena, koja otkriva izvestan tipično holistički način mišljenja. Pošto je pomenuo neke 'teološke predrasude', Derida odmah skreće pažnju čitaocu na to da su ove predrasude samo 'najvidljiviji i najbolje omeđeni istorijski determinisani izrazi konstitutivne, stalne i suštinske pretpostavke za istoriju Zapada...'

Ove 'stalne', 'suštinske', metafizičke pretpostavke podjednako važe – naglašava Derida – čak i za one metafizičke koncepcije koje se prikazuju 'kao ateističke.'" (Filozofija strukturalizma, str. 227)

Tim svojim pojmom zapadne metafizike Derida najrazličitije teorije svodi na isto. Marks je prema tome isto što i Platon. To, dakle, tvrdi isti (?) onaj mislilac koji je spočitavao Fukou





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

kad je ovaj shvatao Dekartovu filozofiju kao jedan totalitet. Nepregledni kosmos ideja, od eleacana pa sve do svojih savremenika, ovaj poststrukturalist (?) svodi na jedan jedini princip, na načelo *logocentrizma*. Derida tako poistovjećuje teologiju i materijalizam, kao puka očitovanja tog principa zapadne metafizike. Fojerbah je prema tome samo varijacija sv. Avgustina, a Derida je veći Platon od samog Platona.

“Previđanje ove neosporne razlike”, piše Milošević na str. 231, “potiče iz jedne tipično holističke sklonosti da se u prvi plan istakne samo ono što je u izvesnom redu činjenica zajedničko, a da se potisne u drugi plan svakolika raznolikost i specifičnost relacija.”

Tako Derida postavlja *fonocentrizam* kao jednu od glavnih oznaka logocentrizma, a sam, u svojoj Gramatologiji, navodi primjer Lajbnicovog projekta pisma koje ne bi bilo fonetsko, čime, dakle, opovrgava svoju okvirnu ideju o homogenosti zapadne metafizike, čak i po tom, slobodno izabranom stanovištu.

Tako Derida previđa i još jednu važnu stvar: ukoliko govori o nesavladivosti metafizičkog vidokruga, zašto on onda pokušava savladati taj vidokrug? “Ako je davanje privilegije fonetskom elementu apsolutna nužnost, onda i sam Derida mora biti određen tom nužnošću. Kako je onda moguća njegova radikalna kritika evropske metafizike?”, pita Milošević na 233. stranici *Filozofije strukturalizma*.

Tako Deridina historija ideja stoji u protivrječju spram njegovog ključnog pojma *differan-ce-a*, nespojivog, kako je sam kazao, sa motivom statičnosti, sinhroničnosti, taksinomičnosti, ahistoričnosti i strukture.

Tako Derida nastupajući, kao branitelj ideje o apsolutnoj raznolikosti i nesvodivosti svijeta na bilo kakve organizacije riječi i misli, uočava da su spekulativne i empirijske tendencije u odnosu protivrječja, ali kada tu ideju zastupa samo u kritiziranju tuđih tekstova i kada je zaboravlja pišući vlastite teorije, nemalo je smiješna njegova argumentacija, jer filozof nije djevojčica koja raspodjeljuje karamele, pa da nam bude simpatičan kada koristi dvostruke aršine, već bi morao znati osnovne zakone logike i morala filozofiranja.

### Zaključak: duh finese

Milošević nije pokušao, u nekoj vlastitoj teoriji, pomiriti dva navedena apsolutistička protustava, strukturalistički i poststrukturalistički, onaj koji insistira na istovjetnosti i onaj koji ukazuje na obilje razlika. On ovdje nastupa kao kritičar, kao anatom strukturalističkih (i poststrukturalističkih) teorija Fukoa, Levi-Strosa, Goldmana, Deride, Altisera itsl, a ne kao metafizičar.

On ovdje, u ovoj knjizi, pokušava stajati izvan tih pokušaja da se u svijet unese bilo apsolutni red, bilo apsolutni nered, jer u oba slučaja vidi apsolutni redukcionizam. On vidi kako se te krajnosti pronalaze jedna u drugoj, po svojim nesukladnostima iskustvu i svojim logičkim nedostacima. On, kako sugerše u zadnjem poglavlju, zauzima poziciju onoga kojega Paskal naziva *duhom finese* koji stoji spram *duha geometrije*, baš kao i nasuprot Kratilu. Milošević je jedna umjerena misao, koja nema apsolutističke pretenzije na objašnjenje svijeta, ali koja nema ni goleme nedostatke tih apsolutizama. U tom smislu, ova knjiga nije samo važna kao rasprava o strukturalizmu i poststrukturalizmu, samim čime i o njihovim književnoteorijskim konsekvencama, već je najvažnija kao primjer slobodnog i pravilnog mišljenja.

---

<sup>1</sup> Isp. Haris Imamović: Postoji li književnost? (prvi dio) – dostupno na: <http://akt.ba/teoretica/haris-imamovic-postoji-li-književnost-zdenko-lesic-nova-citanja-poststrukturalisticka-citanka-buybook-sarajevo-2003>

<sup>2</sup> Isp. Filozofija strukturalizma, str. 25







### Mirnes Sokolović: Estetički volšebnik

(Stanislav Vinaver. *Nadgramatika. Prosveta, Beograd, 1963.*)

Htijući početkom prošlog stoljeća promišljati književnost u skladu sa novim tempom života, Stanislav Vinaver se godinama klonio svih literarnih šablona, prigrlivši „slobodu kao vječito kolebanje“, kao „majstor u izbjegavanju zaključaka“. Otuda on spada među one rijetke estetičare na našem jeziku koji i danas ostaju relevantni, ne izgradivši stabilan estetički sistem kao literarni kalup. Estetska čula Stanislava Vinavera, kao mislioca književnosti, prije stotinjak godina osjetiše da se neke stvari stubokom mijenjaju u tzv. životu, i on se najednom našao pred tim nerazmrsivim obiljem svijeta, obuzet groznicom da svo to bogatstvo koje stalno narasta nikada neće uspjeti književno izraziti. Ubijeden da je svaka praznina tek fikcija našeg duha, da Ništa ne postoji, da je prazno tek utvara koju slutimo, on je odlučio oslušnuti ritam tadašnjeg književnog jezika, kao niko dotad, osjećajući da se upravo u tom jeziku skriva troma utvara našeg mišljenja. Uputivši se za Bergsonom i Ničeom, on je znao da je ritam jezika ono u čemu se otvara stvarnost, kao put kojim idemo toj stvarnosti. Otuda je ostao do kraja nasmiješšen pred uproščavajućom metodom „red po red“ Bogdana Popovića, ili pred pozitivizmom Skerlićevim, jer se upravo u tom sporom odčitavanju stvar-po-stvar manifestovao epski odnos prema svijetu, tako karakterističan za našu kulturu i neadekvatan novoj stvarnosti. Zalažući se za apstrakciju, za ubrzanje našeg jezika i mišljenja, on će svagda ostati u jednostranim ključcima pokoleban, bez mogućnosti estetičke sinteze, u volji za trajanjem u kolebanju. Kao genijalni improvizator, kako kaže Radomir Konstatinović, on je više volio da bude izvikan za svaštara ili mađioničara, nego za estetičara-zakonodavca. Bogdana Popovića, kao žreca jedne estetičke skolastike, u prvoj polovini prošlog stoljeća kritikovali su i Ristić, i Krleža, i Ujević, i Crnjanski, ali Vinaver je ostao na tom putu najistrajniji, najubjedljiviji, s najviše najjačih razloga, nepokoleban, i otuda nije čudno da je njegovo djelo na katedrama godinama obavijeno velom zaborava.

Ritam našeg književnog jezika, kaže Vinaver, neadekvatan je epohi, zato što ne može izraziti svo obilje, novi zamah stvarnosti. Epski deseterac je kalup kojim mislimo, a naš stih je obuzelo trohejsko prokletstvo! Naglasak na prva četiri sloga, tako karakterističan za deseterac, prisutan i u lirskoj poeziji Dučića i Pandurovića, na početku iscrpljuje svaki polet. Neprestano osluškujući jezik, Vinaveru je bilo prije svega važan tzv. „žubor jezika“: matice u njemu, ubrzanja, usporenja, tok, šum, tempo, ubjedljivost, talasanje, dinamika jezika. Tako on kaže da je taj žubor jezika neadekvatan kretanju svijeta na početku prošlog vijeka, jednog svijeta koji je ubrzan blagodareći tehničari, i ako ne budemo skovali novi ritam jezika – moraćemo se početi izražavati na francuskom i njemačkom jeziku. Vinaver u novoj konstelaciji drži irelevantnom onu izrazitu, tešku, gotovo nepomičnu ekspresiju epskog čovjeka, kao neku monotoniju trpljenja, izraženu u posrtanju deseterca nakon prva četiri sloga. To je jedan mrtvi i umrtvljujući kalup koji ubija, koji truje život, kaže Vinaver. U desetercu, u prva četiri sloga iscrpljuje se sva akcija, kao da se sva dovršava u četverosloženicama: vino pije, konja jaše, jezdu jezdi, suze roni, sablju kuje, kuću kući, oro klikće, rano rani, hvala bogu, kuma kumi, lice ljubi, meće strelu, itd. „Kod nas je deseterac u većini narodnih pjesama, i gotovo u celoj književnosti. Prevod Biblije, Vuk, Daničić, Slobodan Jovanović, Vuk, Rakić, Dučić, Sima Pandurović, sve je u nečuvenoj opsesiji, u mori ritmičkog mišljenja, kojemu je uzor junački deseterac. Najpre napor, gotovo psovka, pa pad – stropoštavanje, na zemlju. Nikad od zemlje ka nebu, uvek sa zvezda na tvrdu i tešku zemlju.“ (160) Vinaver lucidno primjećuje da više nema potrebe da se s tolikim otporom, zapomagajući, savlađuje stvarnost, jer je ona sada druga, pokretljivija, fluidnija, i pjesnici





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

moraju prevazići taj stari ritam pjesničkog hoda, oteti se tom glomaznom i kobnom trohejskom hodu u okovima. Otuda, po Vinaveru, dolazi i jednoličnost osjećanja dotadašnje poezije, jer na primjer Pandurovićev pesimizam, kao nesukladnost novoj stvarnosti, dolazi zbog iscrpljujućeg naglasaka na prva četiri sloga, kao trohejske prokletinje. Taj epski ritam je prkosan, zainaćen, mukao, bez humora i duha, i zato ne može doći do nove poente živosti. Blagodareći toj melodiji, jednako važnoj kao gramatika, ostaju neizražena i potonula razna osjećanja koje izaziva nova stvarnost. U tom trenutku, kaže Vinaver, živi jezik se nije oteo mrtvom formi deseterca koji je radom vijekova ukalupio naš jezik do savršenstva. Ta ukalupljenja su došla i od crkvenoknjiževno gajenog Ćirilovog jezika. „Kao što je poznato, pismenost zaledi razvoj jezika, uspori njegovo mijenjanje, bar sa čisto formalne strane. Tome imamo, pored svih psiholoških i istorijskih uzroka, da благодарimo za strahovitu sačuvanost tolikih naših reči i obrta. Nisu se menjali. Zamrzli, zaledeni. Sa svima onim starim trajnostima, krepčinama i gotovo hrastovskim izdržljivostima, sa razgranom prastarih nastavaka, sa oprežnošću i dovijanjem akcenata, sa padovima sporednih sirkonfleksa. I posle: zaostavština starih naglasaka i dužina, koje je gotovo bez traga, u takvom bar vidu, iščezla iz drugih savremenih slovenskih jezika. Imamo bogato i glomazno nasleđe iskonskih, svim odjecima snadbevenih nastavaka, završetaka, nepogubljenih slogova, i preduga, komplikovana ljuljanja i izljudljanja glavnih i sporednih akcenata kroz nabubrelo, razvodnjeno tkivo jedne iste reči. Stara vodurina jezika, koja je nekad pomagala, dolivana više ili manje za razlikovanje reči od druge svake reči, sačuvana nam je gotovo sva. Je li potrebna ona danas? I kuda s tim nasleđem? Kao stare prvokamene bradve, mnogobrojne, a čiji vaskoliki posao može, mnogo savršenije, da površi jedna gvozdена sekirica, i za mnogo kraće vreme.“ (171) Usporavanje i razdvajanje svake riječi, to su razlozi zbog koga je Vinaver mrzio naš cirkumfleksi kao samog đavla, kaže Konstantinović! Srpski jezik, piše Vinaver, nije radoznao, a odgovori su definitivni. Sve je unaprijed riješeno. Slobodne fantazije je gotovo nimalo, a cirkumfleksi odvlače svaku ekspresiju u ponor. Trebalo je taj jezik, kao kalupe, raskivati! Tako Vinaver, iz prve ruke, opisuje kako je on rasklimavao taj višestoljetni sistem u svojoj poeziji: u versifikaciji je tako težio lelujavim podudaranjima, da akcenti ne budu jednaki i podudarni, nego da bi svojom blagom disonancom proizvodili drugačije umjetničko dejstvo, očekivano i neočekivano, jer direktna akcenatska podudaranja rima kod nas zvuče drsko i prosto. Mijenjati red riječi, piše Vinaver, bilo je, međutim, u to vrijeme isto što i huliti na Boga. Vrijedan divljenja u našoj tradiciji je, kaže Vinaver, i inadžijski pothvat Laze Kostića, u prevodu Šekspira, kada se opredijelio za jambski pentametar, našem jeziku uprkos, hoteći „nadšekspiriti i samog Šekspira“, čime se uhvatio u koštac sa sadašnjošću, sa svim usplahirenim, jambskim napetim, šekspirovskim, došavši u direktan sukob s našom dikcijom. Upravo u tom prevoditeljskom pothvatu koji su profesori Popović proglasili katastrofom, Vinaver vidi jezičku revolucionarnost Lazinu, kao novitet. Melodija živog govora je modernija od melodije književnosti, i jezik se, primjećuje Vinaver na primjeru beogradskog govora, ubrzava, izostavljajući suvišnosti, i tu Vinaver vidi estetičku priliku za budućnost, u trganju tih starih epskih kalupa.

U to ime on i kritikuje dominantne metode u tadašnjoj kritici i estetici, koje usporavaju mišljenje, vraćajući se ustaljenim obrascima, naročito se obrušavajući na „inkvizitorsko pravilo koje su kod nas nazvali teorija reda po red i riječi po riječ“. Analiza i rašlanjavanje mogu imati nekog plodnog smisla, piše Vinaver, za mrtve stvari. U bujanju života oni su, pogotovo u profesorskom, cjepidlačkom vidu, ubistveni. Svaka riječ za sebe nešto smjera, nešto hoće: ali je konačni izraz u njihovom ritmu, u načinu na koji su udružene, u onom čega u riječima nema. Veličina umjetnika je upravo u tom ritmu, i čitavi umjetnički pravci zavise od rađanja ili utuljenja ritmova. Umijeće književnosti jeste u tome što sažima u sintezu bilione i bilione tih treptaja, što stvara duboke emocije kao jedine koje mogu prostrano, kao simfonija, obuhvatiti sve razbacane i raštrkane pojedinosti, zvukove našeg ja, spajajući naše psihičke sastojke u vidljiv trag. Ono što je normalno i jednostavno, ustvari je milionsko i milijardijsko, i toga bi morale biti svjesne estetika i književnost. Pravoj književnosti Prusta ili filozofiji Bergsona, kaže Vinaver,





## ALTERNATIVNA LITERATURA

treba mnogo više podataka nego običnom čovjeku, i zato se današnja literatura ne može bez njih zamisliti: oni spajaju sve: prošlost, sadašnjost, budućnost, kao jedno stotruko zbivanje, i podsjećaju nas na ono što je zaboravljeno u uproštenoj misli: život ima hiljade i hiljade lica. To je razlika između literature običnika i pravog pisca. O tome ne zna ništa, naprimjer, kritika Bogdana Popovića ili Skerlića, vjerujući da je sve jednostavno i objašnjivo, i otuda tolika averzija Vinaverova prema njima; to je načelo u čije ime ih on i kritikuje. Tu mnogostrukost života su kod nas osjećali, piše Vinaver, i Stanković i Rastko koji je bio godinama zaokupljen pitanjima kako izraziti sve, kako sažeti čovjeka. Kod Bore Stankovića se to manifestovala na nivou jezika, u njegovom insistiranju na gramatičkim nepravilnostima, i prije svega: na drhtavom rasponu u osjećajima, u njegovoj stihijskoj mržnji na sve zakonodavce našeg jezika: sve Bogdane, kao da ih ima milion, kako je govorio. U tome Vinaver vidi otklon kod ove dvojice pisaca od tzv. realizma u ime kojeg se odbacuju najprisnija iskustva duše i treperenja, radi uprošćene i ukapljene stvarnosti. Tragajući za raznolikim modusima bježanja od kalupa Vinaver se obraća i srednjovjekovnim bogohulnicima i bezbožnicima koji su svojim raspusnim i bučnim životom, svojim terevenkama i igrankama, prevazilazili bezbojnu gramatiku monaškog zavjeta cjelomudrenosti, zatim poeziji Fransoa Vijona u čijem se jeziku, čuvstvu, misli, svijesti ocrta onaj veliki raspon od provalije grijeha do nadnebesnih provalija, pa sve do eseja o Rableovom jeziku koji odražava prastaru povezanost jezika i seksa u čijem evociranju i novom transponovanju se, po Viaveru, i ogleda Rableovo jezičko majstorstvo. (v. str. 291/292/293/294)

Vinaver, također, osjeća da se naš pojam o stvarnosti u tom trenutku mora promijeniti. On navodi da je u djetinjstvu bio fasciniran Rendgenovim aparatom, pod čijim dejstvom se živa materija razvijavala u svjetlost, masa oslobađala sebe same, robovanja statičkoj fikciji, laži krutog poretka, i sve je to bilo mnogo realnije nego prurušenost života, lažni mir, kao spokoj oko nevidenog plamena i treperenja. Ta nova spoznaja se morala odraziti na poimanje realizma, jer je to bio dodir života i smrti, i Vinaver, kao esteta i pisac, nije mogao ostati ravnodušan prema tome, kao što jesu profesori B. Popović i J. Skerlić. U tom i takvom oslobođenju materije – Vinaver vidi novu mistiku, i zato kaže da se ona mora vratiti sa makedonskih jezera u kojima borave stara čudovišta i nad kojima lete prastare utve zlatokrile i gdje se vile još okupljaju. Njemu je trebala ta mistika da odradi novu stvarnost, i on je u svojim esejima neprestano zaziva, iako navodi da u štampi zbog toga postaje jedan od najsmiješnijih ljudi u Beogradu. Iz današnje perspektive, međutim, mi vidimo da je to jedna adekvatna umjetnička reakcija u otkrivanju nevidljive stvarnosti, a smiješan je jedino, naprimjer, Skerlić koji u tom trenutku prezire svaku mistiku, kako kaže Vinaver, jednim blagodjejanjskim racionalizmom pozitivističke palanke i apotekara Omea.

Pjesnici u svijetu ne smiju ništa izostaviti, i u to ime oni se ne smiju ravnati prema zakonima čovječanskim i božanskim. Oni se moraju oglušiti na tu vjekovnu težnju da se uhvate zakoni po kojima se događaji događaju, jer takvi zakoni ne postoje. Oni zbog toga ne smiju uništiti realnost u bezbroj njenih granica, ivica i oblika. Hiljadu doživljaja i oblika života i sna njemu su važniji nego hiljade zakona, pouka i uputa. Filozof bi bio najsretniji kad ničega na svijetu ne bi bilo, tada bi njegovi zakoni važili i svijet bi bio objašnjen, dok pjesnik se raduje tom obilju života. Otuda nije čudno što su najveći metafizičari kao sv. Augustin i Platon otpisivali pjesnike. Čim pjesnik postane metafizičar, kao Breht po receptu partijske istine, najbolji kvaliteti njegova teksta nestaju, kao što je u kasnijim djelima nestala i ona neobjašnjiva i naivna Brehtova ironija, kako primjećuje Vinaver, koja je lebdjela nad tim krikovima i grčevima. Najviši zakon u Vinaverovoj estetici, kao i kod Bergsona, jeste da je sve satvoreno od neopipljivih, pokretnih, fluidnih cjelina, i da se to osjeća u savremenoj književnosti, kao jednom sićušnom dijelu čovjekova života. Tu sveopštu neodrživost zakona Vinaver, dakle, vidi kao sudbinu pjesnika: kao, naprimjer, razlog Remboovog sloma, koji je, kao posljednji, htio izgraditi vječnost na tom oticanju i nepouzdanosti svega, ili kao onaj puls kod Prusta, koji je tu vječnost predstavio u svome djelu kao jedan treptaj hiljadostrukosti svijeta i života.





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

\*\*\*

Vinaverova „Nadgramatika“ savršen je uvod u njegovo djelo jer, u izboru Radomira Konstatinovića, donosi reprezentativne odlomke iz esejističkih knjiga „Čardak ni nebu ni na zemlji“ (1938), „Ikarov let, sudbina današnje književnosti“ (1937), „Bergsonovo učenje o ritmu“ (1924), „Jezik naš nasušni“ (1952), kao i relevantne eseje o Rembou, Geteu, Skerliću, Bojiću, Stankoviću, Nastasijeviću, Rastku, Vijonu, Rableu, Šekspiru, Prustu, Valeriju, Gistavu Lefeburu, Albertu Ajnštajnu, objavljivane u književnim časopisima. Kao naš najagilniji i najubjedljiviji estetičar, svjedočeći o književnosti iz prve ruke, uradio je i napisao više o našem književnom jeziku nego sve postjugoslovenske katedre za stilistiku zajedno. I nesumnjivo se čini važnim ispitati njegove ideje kao zaokružene i dorečene u svakoj pojedinoj studiji, jer su ovdje predstavljene tek u fragmentima. Također, Vinaverovo djelo još je jedno svjedočanstvo protiv bezjačkog uvjerenja naših pisaca angažovanika o nepomirljivosti pisca i kritičara, ono je još jedan argument protiv jedne fraze prema kojoj pisac piše da bi kritičar imao šta kritikovati: Vinaver opet, međutim, potvrđuje da su pisci najbolji tumači svoga djela, najbolji interpreti savremenih tendencija, najubjedljiviji borci za sopstveni jezik u poetičkoj konstelaciji odnosa.

Trebalo bi se samo upitati šta se dalje događalo sa našim književnim jezikom, kako se razvijao u odnosu na adekvatnost stvarnosti; šta je s tim sada i ovdje? Sve su to pitanja o kojima naša akademska kritika danas ne zna reći ništa. Na sva ta pitanja, kao odgovor, dolazi jedna goveđa šutnja. Ne treba možda iznova podsjećati i na povjerenje te kritike u tzv. novi realizam, u snimke stvarnosti, u svjedočenje, što su bili neadekvatni postupci u predočavanju te nove realnosti, kako vidimo, još od početka prošlog vijeka. Vinaverovo djelo dolazi kao upozorenje i racionalističkoj brzopletosti te bogdanpopovićevske kritike koja želi sve jasno i šablonski protumačiti, otpisujući literarni potencijal svake mistike, svake fantazije, svakog zapretanja smisla, imajući predstavu o djelu kao isključivo nečem jasnom, racionalnom, konkretnom, korisnom, prijemčivom. Ideal o takvom književnom djelu, kao pouzdanom i jasnom svjedočanstvu, jeste najdominantniji ideal naše (akademske i neakademske) književne kritike danas, tome se priučavaju i studenti na odsjecima, takva je gotovo sva naša aktualna književnost, i Vinaverovo djelo je važno jer podsjeća da to nije jedini modus u literarnom pristupu tzv. stvarnosti. Možda postoje, upozorava, i neki adekvatniji! Nije čudno, doista, da su kritika i esejistika i Ujevića, i Ristića, i Krleže, i Koče Popovića, i Vinavera, kao estetičkih volšebnika, prešućena i nepoznata godinama na našim katedrama, i nije čudno da danas i ovdje imamo književnost takvu kakvu imamo.

Tačno je da Vinaver promišlja uglavnom srpski jezik, o književnom jeziku gotovo uvijek govori na primjeru srpske tradicije. Ne treba zaboraviti ni njegov nacionalistički angažman u tridesetim godinama, u diplomatskoj službi sa Crnjanskim, njegove članke u nacionalističkim časopisima „Ideje“, „XX vek“, „Vreme“. Radomir Konstantinović navodi da je, međutim, takvim angažmanom i tim mišljenjem Vinaver upada u izravnu kontradikciju sa samim sobom, sa svojim djelom. I to je jasno, ne samo zato što neprestano, na raznim primjerima, potvrđuje svoj ideal o pjesniku koji, kako kaže povodom Vijona, ide protiv matice životne i društvene rijeke, da bi tu rijeku zbilja osjetio i iskusio, da ga ta rijeka ne bi odnijela nesvjesnog. Nego i zbog toga što širina njegova jezičkog umijeća i jezičke kompetencije traži uvijek naš jezik u njegovoj punoj širini: tako će, pišući o svom prevodu Rableova najpoznatijeg djela, navesti da se morao koristiti podjednako srpskim folklorom, toržestvenim crkvenoslavjanizmima, poslovičnim zastojem, lakom fluidnošću epskog kazivanja, vlastelinskom moćnošću Dušanovog zakonika, legendama Ilije Vukičevića i Janka Veselinovića, ali i kočopernim Dubrovnikom i smrknutim, bajatim turcizmima. Eto, kako jedno vrijedno djelo, da bi bilo satvoreno, doziva naš jezik u širokom izboru različitih registara koje nudi, eto kako jedan moćan jezički talent u ime tog otjelotvorenja evocira razne intonacije i obrte jednog jezika s različitih prostora, čak i uprkos nekim uskogrudnim tendencijama koje nominalno ističe.





## Almir Kljuno: Joyce je košmar...

(Žan Pari. *Džojs. Kiša, Otvorena knjiga*. 2012, prevod: Sonja Šešlija)

Potkraj 19. stoljeća u Književnom pozorištu u Dublinu pojavio se čovjek neobičan, čudnova-  
to odjeven – uopće ekscentrik. Nije imao karte, ali je jednom munjevitom rečenicom preuzeo  
kontrolu. „Ja sam Joyce.“ Tada mladić, Joyce se je smatrao za genija, i šepurio se, ponosan na  
svoje djelo, – iako se ono sastojalo od tek nekoliko eseja, članaka i pjesama. „Nikada nisam  
naišao na toliko pretencioznosti, a da ima tako malo toga da je opravda“, govorio je Yeats o  
njemu. Ali tokom sljedećih decenija James Joyce ostvarit će djelo koje će ga svrstati među naj-  
značajnije autore 20. stoljeća.

O tom je djelu napisano i pisat će se mnogo, unatoč njegovoj kompleksnosti – ili upravo  
zbog nje. Vrijednom prikaza i preporuke čini se knjiga *Džojs* Jeana Parisa, koja je prikaz Joyce-  
ovog djela i života. U ovoj knjizi Paris daje Joyceovu biografiju, ali se ne zanosi time da ona  
bude konačna, iscrpna i cjelovita; nego on prosto označava najbitnije detalje iz Joyceovog živo-  
ta i sagledava načine na koji su se oni odrazili na njegovo literarno djelo. Paris daje sopstvene  
kritičke sudove o Joyceovom djelu, analizira ga i interpretira, pružajući nam uvod i smjernice  
za čitanje i razumijevanje njegove kompleksnosti.

Svoj portret Joycea, Paris počinje poglavljem o Irskoj. U njemu Paris Irsku prikazuje kao  
mističnu i herojsku zemlju, ali je već u sljedećem poglavlju prepoznaje kao jedan od glavnih  
razloga Joyceovog skepticizma. Kao prvotni uzrok Joyceovog podozrenja prema domovini,  
nameće se politički skandal iz 1889., koji je optuživao C. S. Parnella za preljubništvo. To je  
bio ogroman udar za porodicu Joyce, koji su bili parnelisti, a osobito za mladog Jamesa. Tri  
njegove dominantne teme, antinacionalizam, antifeminizam i antiklerikalizam, začete su u  
toj tragediji-farsi. Ali taj događaj ima i veće, univerzalnije razmjere i značenja, jer je u njemu  
korijen Joyceove ozlojeđenosti. „U njegovim očima, Parnelov pad postao je zločin koji je ospo-  
ravao veru u čovečanstvo.“ (34)

Ništa u Joyceovom djelu neće upućivati na bilo kakav idealizam; on je isuviše pronicljiv da  
bi se zanosio takvim obmanama. Sve će upućivati na kaos osrednjosti i gluposti, na klevetu,  
potkazivanje, prostakluk, razmetljivost, trivijalnost, izdaju, itd, itsl. „Ovde nećemo naći pleme-  
nite duše, niti primernu etiku, jer će ljudi otkriti upravo ono što jesu: komedijanti, žsumporno  
žuti lažljivci“. (21) Za njega su svijet i njegova pojavnost samo tašta krinka, niz sladunjavih  
laži, prijetvorbi i iluzija, a uloga je pisca da bude naučno objektivan, i prokaže takav svijet, „da  
najtačnije moguće naslika čovečanstvo, ali i da se istovremeno uzdrži od osuđivanja i pohva-  
la“. (22) Joyce će svijet vidjeti onakav kakav jeste, i bit će potresen onim što vidi. „Džojs nas  
uvidavno obaveštava da je njegovu umetnost potekla iz bola, ali će se, kao Swift, i on potruditi  
da ga prikrije irskom koketnošću. Čak i bolje, da ga savlada.“ (63) Pokadšto će osloboditi svoju  
sjetu, ali će češće biti svirepo ironičan i sarkastičan, jer on, kao pravi Irac poznaje „okrepljujuću  
moć sarkazma“. (11) Njegovi su likovi banalni, bez dostojanstva, i robuju gluposti, kao kakvoj  
boginji; on je, dakako, razočaran time, ali se istoj gluposti, i njezinim robovima, zlurado i zaje-  
dljivo podsmijava. On ismijava, banalizira banalnost, buni se i kleveće; nije selektivan u osudi,  
u odmazdi, ironiji; svaka stvar ili pojava, makar i najsvetija, kod njega također podrazumijeva  
svoju parodiju. „Prosto, za Džojsa je Istorija, kao i za svakog Irca, hronika jednog pakla od koga  
su skeptičnost, mudrost i humor najbolja odbrana.“ (73)

Potreba za tačnošću i objektivnošću jedna je od najuočljivijih odlika Joyceovog stila. Sve što  
je pisao rezultat je pomnog opserviranja i analiziranja, rezultat privilegije da se svijet može  
sagledati u njegovoj realnosti. Naučna strogost je stilska novina koju je uveo. Njegova toli-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

ko značajna tehnička revolucija u romanu predstavljena je, ukratko, u intenciji da se svijet i čovječanstvo prikažu, u svojem totalitetu, onakvi kakvi zaista jesu, sa svim proturiječjima, i da s, što tačnije, u cjelosti naslika čovjekova uzaludnost, izgubljenost, utamničenost u svijetu. Njegova je, zatim, namjera da se oslobodi vremena, da ga poništi ili pobijedi, „kako bi ustoličio svoje delo van domašaja vremena“. (63) U tim ogromnim ambicijama počiva pogubna monumentalnost njegovog djela.

Cijeli grad sažeti u jednu knjigu, deset godina odisejskih putovanja prikazati u jednom danu L. Blooma – to su, između ostalih, nastojanja kojih se poduhvatio u *Ulliksu*. „Borio se protiv neuhvatljivog, nepobedivog neprijatelja: protiv vremena. Njegov san? Prevažići čoveka koji pripada Istoriji, tako što će istoriju nadvladati, naći neko univerzalno uređenje kojem je i ona podređena. T. S. Eliot je morao prvi primetiti to demijurško nastojanje u *Ulliksu*. Otuda ta sličnost, koju će mnogi kritičari naglasiti, između džojsovske misli i *Božanstvene komedije*, srednjovekovne teologije, okultnih nauka ili elizabetanskog pozorišta, uostalom sličnost sa svim oblicima kulture koji mikrokosmos izjednačavaju sa makrokosmosom, to jest izjednačavaju žono što je dole' sa žonim što je gore'. Džojša treba posmatrati kroz tu perspektivu, kroz tu eshatološku struju koja sebi u zadatak stavlja poricanje vremena, a čija deviza može biti: žistorija je košmar iz kojeg pokušavam da se probudim.“ (83) U *Finneganovom bdijenju* bio je, međutim, još smjeliji i neskromniji: htio je kroz san, groteskom mješavinom mnoštva svjetskih jezika, alegorijski ispričovijedati univerzalnu historiju čovječanstva, napisati knjigu za budućnost i pomoću nje definitivno prevažići vrijeme. „Ova najambicioznija knjiga svih vremena sadrži u sebi gotovo nemoguće nastojanje da u snu prikaže planetu i čitavu njenu istoriju, da na silu ispredaje njene nejasnoće, koje u svakom prolasku kroz delo pomalo otkrivaju istinu koja je u isto vreme ohrabrujuća i beznađežna: u svakom času se ta priča (ponovo) rađa, (ponovo) umire i (ponovo) počinje.“ (209—210)

Međutim je Joyce, bježeći od košmara historije i suprotstavljajući se tiraniji osrednjosti, stvorio djelo monstrozno, nesvakidašnje po obimu, koje samo izgleda jednako kaotično i košmaro. Mogli bismo reći da je Joyce košmar kojega pokušavamo savladati, prihvatiti. U njemu je doista teško snaći se, i stoga nam je nerijetko potrebna pomoć. Paris u svojoj knjizi nastoji dati neke od ključeva za shvatanje njegovoga djela.

Neke od osnovnih značajki Joyceova djela on otkriva već u početnim poglavljima, dok nas sa drugima upoznaje postupno, prateći razvoj i mijene Joyceovih misli i stila. Jedno će nam, tako, poglavlje prikazivati određeni period Joyceovog života, govoriti o jednoj knjizi, ali će neumitno biti nerazlučivo od te knjige Paris pronalazi i osvjetljava u drugim knjigama također, čime ukazuje na koherentnost i konzistentnost Joyceovog djela. „Džojsova genijalnost ogleda se u potpunoj hronologiji.“ (85) Paris je vrlo dobro shvatio prirodu Joyceovog djela: ono je svojevrsna evolucija, koja traje od *Dablinaca do Portreta umjetnika u mladosti, manično buja od Ulliksa do Finneganovog bdijenja*, „čudovišta koje sve nadilazi“ (189), i u toj evoluciji svaka je knjiga neizostavna etapa; sve se u njoj nastavlja, nadograđuje, nadopunjuje. Sve je u tom djelu promišljeno i svrhovito, i ništa nije suvišno, nijedno poglavlje, niti jedna riječ. Ta Joyceova evolucija podsjeća na slike koncentričnih krugova na površini vode: „svako delo stvoreno iz pret-hodnog, razrešava se u sledećem, još opširnijem, upotrebljava ciklus reči, tema, simbola koji se stalno šire, kao da se pružaju ka beskonačnom, kao da se sjedinjuju sa kosmosom“. (86)

Da bismo razumjeli Joycea, Paris nas također upućuje na iznimno važnu „dvojnost stvarnosti i simbola“, (115) koja je u njegovom djelu izražena do krajnosti. Ono obiluje simbolima, metaforama, alegorijama, aluzijama, referencama, itd, koje nas tjeraju na aktivno promišljanje pročitano. Već u *Portretu umjetnika u mladosti* počinje ta igra simbola, a u *Ulliksu* i *Finneganovom bdijenju* ona će prerasti u stvaralačku filosofiju, i imati ogromne, ludačke razmjere. „Nije-dan pisac, u našoj epohi“, smatra Paris, „nije u toj umetnosti analogije otišao dalje od Džojša.“ (140) Na mnoge od tih analogija i višeznačja Paris precizno ukazuje, iznoseći pritom različita tumačenja, što je jedan od prvih kvaliteta njegove knjige.



## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

Premda je stara više od pola stoljeća, a neka od tumačenja koja nudi raširena, dobro poznata, čak uobičajena, ova knjiga ipak nije izgubila na vrijednosti, na svježini, na neposrednosti koja nam približava Joyceovu osobnost i osebnost njegovog djela. Kao autor ogromne erudicije i gorkog životnog iskustva, Joyce je stvorio zapanjujuće, bizarno djelo, bremenito očajem i ništavilom, ali djelo u kojemu se, ipak, nazire neka tanana, sjetna, ironična nada. Kao zagonetka, ono neprestano poziva čitatelje u igru odgonetanja. Knjiga Jeana Parisa nije konačna odgonetka, ali je sasvim dovoljna pomoć čitatelju u toj zavodljivoj, mada teškoj igri. To je knjiga koju ne treba zanemariti pri bilo kojem ozbiljnom čitanju Joycea.

### Haris Imamović: Đavo autonomije književnosti

(Džin H. Bel-Viljada. Umetnost radi umetnosti i književni život.

*Kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture esteticizma 1790 - 1990. Svetovi, Novi Sad, 2004. Prev. Vladimir Gvozden)*

Od najvećeg je značaja ponovo promisliti pojam autonomije književnosti, jer danas preovladava čitavo jedno shvaćanje književnosti i čitava jedna književnokritička aksiologija zasnovana na pogrešnom razumijevanju tog pojma. Govorim o onoj manihejski uspostavljenoj razlici između esteticizma i angažmana kao o jednoj dogmi koja je trenutno na snazi u nemalom dijelu bosanskohercegovačke akademske zajednice.

Tako je prof. Enver Kazaz napisao da je 'visoki modernizam, sa svojim metapripovijestima, prije svega estetskim utopizmom i idejom autonomije književnosti pretvorio književnost u neku vrstu religije ljepote'<sup>1</sup>, a zatim je pozitivno vrednovao i kanonizirao niz savremenih bosanskohercegovačkih pisaca (od Muharema Bazdulja, pa sve do Nure Bazdulj-Hubijar) zato - samo zato! - što su njihova djela angažovana, tj. oprečna esteticizmu. Najprije, problematično je Kazazovo shvaćanje našeg visokog modernizma i njegove autonomije kao esteticizma, larpurlartizma, eskapizma (na 51. stranici 'Neprijatelja ili susjeda u kući' piše da se desio 'poetički prevrat iz modernističke bezinteresnosti književnosti u odnosu na stvarnost u postmodernu književnu polikontekstualnost i literarni angažman'); problematično je jer Kazaz, u istoj toj knjizi, zaboravljajući se, piše i kako su glavni predstavnici tog visokog modernizma Andrić i Selimović i kako su glavna njihova djela, glavni reprezentivi tog 'visokog modernizma', zapravo politički romani: 'Derviš i smrt' i 'Prokleta avlija'. Susljedno navedenom, mora se osporiti ta aksiologija, utemeljena na pogrešno uspostavljenoj razlici između esteticizma (modernizma) i angažmana (postmodernizma), aksiologija koja sugerise da je djelo vrijedno zato što za temu uzima rat ili be-ha tranzicijsko društvo i zato što negativno ocjenjuje nacionalističke ideologije ili kapitalističke proizvodne odnose, zato što je djelo angažovano i zato što nije esteticističko. Ta aksiologija je problematična jer je prof. Kazaz, jednako kao Muharema Bazdulja ili Zdenka Lešića, mogao kanonizirati i bilo koga ko je pisao o ratu ili be-ha tranzicijskom društvu, osuđujući nacionalističke ideologije ili kapitalističke proizvodne odnose. Ta aksiologija je previše slučajna i previše je proizvoljna ta kanonizacija da bi ih razuman čovjek mogao prihvatiti.

Dalje, raširenost ove proizvoljne književnokritičke aksiologije, izvedene iz pogrešnog shvaćanja modernističke autonomije književnosti i banalno koncipiranog pojma književnog angažmana, pokazuje da u našoj akademskoj zajednici, prilikom promišljanja književnosti, poštivanje autoriteta i dogmi koje je taj autoritet uspostavio ima prednost nad konceptom logičko-empirijskog dokazivanja. A pluralizam i sloboda izbora koju promovise ova poststrukturalistička naša znanost o književnosti puki je privid. Tako je akademik Zdenko Lešić u svojoj "Poststrukturalističkoj čitanci" objasnio kako popularizacija kulturnog materijalizma (koji želi čitati politička značenja književnog teksta) ne mora nužno značiti ukidanje formalizma. 'Jer takve studije na očigledan način pokazuje da se u poeziji od vjeka vode i neke druge bitke osim onih o kojima govore kulturni materijalisti, bitke pjesnika s jezikom, ili, ako to neko više voli, bitke riječi s vlastitim značenjima. Naravno, kulturni materijalisti bi se ovdje mogli pobuniti i reći: 'U književnim tekstovima se igraju i neke druge igre osim igri s riječima.' I bili bi u pravu. Ali kako sada stoje stvari, i kako će, vjerovatno, još dugo stajati, moderna tumačenja književnosti će sa raskrsnice postmodernizma ići u različitim pravcima. Pa ako kulturni materijalisti tumače Shakespearea kao politički relevantan kulturni icon, nastojeći osloboditi ga od aproprijacije dominantnog diskursa i omogućujući mu da progovori disidentno, kritičari kao Frank Kermode





## ALTERNATIVNA LITERATURA

i mnogi drugi i dalje će njegova djela tumačiti kao čudo jezika, u kojem i nastaje ono što (ipak samo tradicionalno?) nazivamo Poezija."<sup>2</sup> Ovdje ponovno možemo vidjeti manihejski način mišljenja: književne je tekstove, sugerišu navedene rečenice, moguće čitati ili formalistički ili sociologistički. Kao da specifičnost književnosti, tj. samo uvjet njezinog postojanja, nije to što su njezina značenja neodvojiva od forme. I kao da su se prije pojave kulturnog materijalizma kritičari bavili samo 'igrama riječi': kao da su Mihail Bahtin, Nikola Milošević ili Ginter Anders shvatali književna djela samo čudo jezika, kao nizove kalambura. Navedena manihejska opozicija između 'interpretacije forme' i 'interpretacije sadržaja', između formalizma i kulturnog materijalizma, uspostavljena u 'Poststrukturalističkoj čitanci' jednako je dogmatska kao i Kazazova opozicija između 'modernističkog larpurlartizma' i 'postmodernog angažmana': naime, kroz cijelu je Lešićevu knjigu formalizam (npr. 'nove kritike') osporavan kao etički inferiorniji od poststrukturalističkih čitanja, jer se ne zalaže za multikulturalističku etiku, guši subverzivni potencijal (nastave) književnosti i pomaže konzervativnim ideologijama da reproduciraju društvo. Tako je i sloboda izbora koju promovise Lešić između formalizma i poststrukturalističkog sociologizma, tj. dopuštanje različitih pristupa, kod Lešića samo privid: 'Poststrukturalistička čitanka' sugerise kako je formalizam đavo, a poststrukturalizam anđeo, kako više ništa osim tog dvoga ne postoji, i kako treba slobodno izabrati između ta dva pristupa. Ukoliko je prof. Lešić bio ironičan na tom mjestu kada kaže da ne daje primat kulturnom materijalizmu nad formalizmom, onda je to svakako njegovo najveće književno dostignuće.

Ispitujući njezine različite manifestacije kroz povijesni razvoj književnost, Džin H. Bel-Viljada u svojoj knjizi piše kako je esteticistička ideja nastala kao izraz književne svijesti koja je odbijala da se pokorava dogmama koje su proizvodili različiti centri moći (kao što su, primjer radi, crkva ili akademija). U tom smislu, zanimljivo je da Bel-Viljada korijene ideje o umjetnosti radi umjetnosti vidi u prosvjetiteljskom pokretu, što se (sjetimo li se prosvjetiteljskog didaktizma i antididaktističke orijentacije glavnih predstavnika esteticizma) čini kao paradoks. 'Da bi prosto postojala kao autonoman entitet, sa vlastitim kriterijima', piše Bel-Viljada na 22. stranici, 'književnost je morala da se otrese verskih i neoklasicističkih pravila i da se, nakon toga, oslobodi klerikalnih i dvorskih ograničenja.' Ova, dakle, tendencija oslobađanja od estetičko-ideoloških dogmi nije značila pojavu ideje umjetnosti radi umjetnosti onakvu kakvu je nalazimo kod Goetja ili Vajlda, ali bez tog zahtjeva za oslobađanjem svakako ne bi bila moguća ideja esteticizma, te je Bel-Viljada svakako u pravu kada njezine korijene traži u prosvjetiteljskom pokretu.

Osim što je umjetnost u predgrađanskom režimu prečesto bila pod velikim ideološkim utjecajem od strane vladajućih struktura, ona je i u materijalnom smislu bila pod pokroviteljstvom vladara. Tako su, piše Bel-Viljada, Rasin i Kornej dobivali poslove direktno od kraljevskog dvora. Međutim, 40 godina revolucionarnog previranja u Francuskoj doveli su do 'oslobođenja' književnosti od institucionalnog pokroviteljstva. Dolaskom ekonomskog liberalizma i razvojem štamparskih tehnologija književnost se zatekla u sasvim novom kontekstu. Nova ekonomska, demografska i tehnološka konjunktura značila je i spektakularnu promjenu u odnosima žanrova: novinarstvo i književna proza doživjeli su enorman rast. Prije 1790. godine, piše Bel-Viljada, nije bilo jeftinog papira, štamparskih mašina, niti je tržište bilo dovoljno veliko da pretvori brzo sastavljanje debelih tomova ili nedjeljnih primjeraka u profitabilnu ili čak uopšte zamislivu djelatnost. Pad stare vlasti koja je najčešće bila materijalna baza umjetnosti i dolazak novih ekonomskih odnosa uveli su književnika u odnose tržišta. U svijet prozaično brzih rečenica i novinarski lake zarade.

Pisci književne proze su nekako izlazili nakraj s tim novim ekonomskim odnosima. Neki su čak arađivali enormne svote. Međutim, poezija je bila u sasvim drugačijem položaju. Položaj stihova u tom novom tržišnom sistemu, piše Bel-Viljada, neminovno je bio loš zbog unutrašnjih svojstava same lirike i načina njene proizvodnje, zbog njezine prevelike orijentacije na oblik. Poezija je žanr koji se sporo piše i sporo čita. Tako su se pjesnici po osnovnim odlikama svoga roda našli u zavadi sa novim sistemom produkcije i distribucije knjiga. Brzina koju je





## ALTERNATIVNA LITERATURA

---

promovisao kapitalizam išla je nasuprot složenosti koju zagovara poezija. Lirika se nije mogla prodavati, te je ona postala sporedna djelatnost. Padom plemstva, lirika nije samo izgubila finansijere, već i čitatelje. 'Pobednička francuska srednja klasa', piše Bel-Viljada, 'nije prolazila kroz pesničko obrazovanje i upoznavanje sa poezijom poput starog plemstva; otuda se njihov čitalački ukus radije opredeljivao za prozu.' (59)

Pojavivši se u takvom društvenom kontekstu francuski pjesnici su se našli pred mogućnošću da odbace stihove i pišu prozu, da jezik poezije identificiraju s jezikom proze ili da nađu alternativne načine finansiranja. Kako su prve dvije mogućnosti zapravo značile odumiranje tog književnog roda i kako je treća mogućnost značila društvenu marginalizaciju pjesnika, pjesnici su došli u nerazješiv sukob s novim društvom. Ne mogavši se prilagoditi zahtjevima tržišta kao prozni pisci, pjesnici reaguju gordo, odbijajući da pišu po zahtjevima građanskih ideologija, odbijajući čak na kraju da pišu o (građanskoj) stvarnosti, shvatajući vlastitu društvenu beskorisnost ne kao invalidnost, već kao potpunu vrlinu. Ljepota se počinje identificirati s beskorisnošću. Tako piše Teofil Gotje da: 'Ništa nije istinski lepo ako nije beskorisno; sve što je korisno je ružno... Najkorisnije mesto u kući je toalet.' (Bel-Viljada, 66. str.)

Važnost ove knjige Džina H. Bel-Viljade jeste u shvatanju složenosti fenomenoma autonomije književnosti. On, naime, piše kako je moguće objediniti različite pisce i njihove estetske programe pod ovim pojmom, ali ističe i razlike među njihovim shvatanjima. Tako je Gotje, odbivši da prilagođava svoje stihove prozi i zahtjevima tržišta, apsolutizirao beskorisnost književnosti. Dok je Edgar Po, zasnivajući svoj književni program, nastupio protiv građanskog ali i američkog nacionalnog utilitarizma, protiv jeresi didaktike, te njegovi stihovi nisu lokalnopolitički, moralistički, ali njegovi stihovi nisu značili gotjeovsko-malarmeovsko odbijanje da se piše o stvarnosti. Gotjeova i Poova ideja o autonomiji književnosti su (u jednom smislu) isto, ali su (u drugom smislu) različito.

U smislu negacije te osnovne predrasude o ideji autonomije književnosti (kao o estetičkom programu čiji je osnovni imperativ da se isključi bilo kakvo pisanje o društvenoj stvarnosti, da se isključi pisanje o stvarnosti, tj. bilo kakav sadržaj), ova Bel-Viljadina knjiga je od najvećeg značaja. Za razliku od esencijalističkog pristupa problemima književne historije unutar kojeg se provodi totalna identifikacija autora i djela (ono, na primjer, što Enver Kazaz radi sa svojim opisom našeg 'visokog modernizma'), ova Bel-Viljadina knjiga shvata svu složenost svog predmeta, te on shvata da svaka književnoistorijska analogija znači identitet i diferenciju.

Tako ću istaknuti ono što Bel-Viljada piše o Džojsoju kao zagovorniku autonomije književnosti. 'Ne može se', kaže Bel-Viljada na 199. stranici, 'poricati da Džojsova najbolja dela slede klasične esteticističke postupke kao što je izbegavanje didaktizma, stavljanje u prvi plan stila i forme, kao i složenu naraciju.' Ta, međutim, Džojsova apsolutna pažnja prema stilu nije izraz ravnodušnosti prema životu, već sasvim suprotno: Džojso je naturalistički nastrojen, kaže autor ove knjige. Džojso, jednako kao Gotje odbacuje građanski utilitarizam u književnosti, stilsku simplifikaciju zarad uspeha na tržištu ili zarad ideološke efikasnosti i shvata književnost kao autonoman entitet spram vanknjiževnih ideoloških praksa ili imperativa građanske ekonomije. Jednako kao Bodler ili Po, Džojso odbacuje pojam umjetnosti kao etičke propagande; on svoje djelo ne zamišlja ni kao crkvenu ni kao anticrkvenu propagandu; on ne stavlja svoje djelo u službu bilo kakve ideologije koja bi egzistirala nezavisno od književnosti; dok piše svoje djelo, Džojso nema za cilj da mijenja društvo, on nije ideograf, ilustrator: njegovo djelo nije vođeno bilo kakvim neknjiževnim ciljevima, i u tom je smislu on zagovornik autonomije književnosti. 'Prema Džojsoju, najveća greška leži u povezivanju umetnosti sa bilo kojom pojedinačnom osobinom, jer se time ne uvažava čitav obim njenih briga i odnosa.' (201. str.)

Džojso kao zagovornik autonomije književnosti je protiv cenzure i protiv nametanja tema književnosti. I kad piše o društvu Džojso to ne čini zato što nekakva etika, politika ili književna kritika to od njega zahtijeva (kao što smo u analizi knjige prof. Kazaza vijeli da je danas slučaj: akademska književna teorija i kritika naređuju piscima šta i kako će pisati): njegovo je knjiže-





## ALTERNATIVNA LITERATURA

vno djelo autonomno. Tako autonomija književnosti za Džojasa znači nezavisnost književnosti (ne od stvarnosti, već) od vanknjiževnih autoriteta.

Umjetnost radi umjetnosti nije jedinstven koncept. "To je", kako kaže Bel-Viljada, 'prije skup ideja, intelektualni i umetnički vidokrug koji je, tokom dvestogodišnje istorije, neprestano menjao argumente i položaj, kako u zavisnosti od spoljašnjih okolnosti u kojima su se zaticali njegovi sledbenici, tako i od posebnih sklonosti samih autora.' (311. str.) Sukladno ovoj tezi, autor je i ispisao poglavlja svoje istorije esteticizma, i da bi se koliko-toliko shvatila iznijansiranoost ove pojave i složenost ovog pojma potrebno je (umjesto nadobudno-reduktivnih poststrukturalističkih rečenica) pažljivo pročitati njegovu knjigu.

Na kraju želim još samo navesti Bel-Viljadin stav prema 'ideološkoj kritici', čije ga je shvaćanje književnosti možda i ponukalo da napiše ovu svoju historiju. Bel-Viljada nikako nije zagovornik formalizma, niti, kao što smo mogli vidjeti, odriče povezanost književnosti sa društvenom stvarnošću, ali odbija sociologističku redukciju kao adekvatan metod u proučavanju književnosti. Džez, kaže Bel-Viljada, budi stanovite emocije, i te emocije nisu besmislene ako ih se osmotri u određenom kontekstu. Prema tome, zaobilaziti taj kontekst znači ne razumjeti džez u potpunosti. Ali akademski istraživač koji se bavi samo sociologijom džeza i primjenjuje na njega nizove grafikona, statistiku i kompjuterske zapise, a nema razvijeno osjećanje za muziku, također će biti daleko od razumijevanja ove umjetnosti.

U tom smislu Bel-Viljada kritikuje poststrukturalističke metode (koji su se formirali kao stroga opozicija banalno shvaćenom konceptu autonomije književnosti), kao dogmatske i reduktivne. 'Književnost', kaže Bel-Viljada na 314. stranici, 'stvaraju ljudska bića, čija društvena, istorijska, kulturna, ideološka i seksualna pozadina na različite načine određuje predmet i oblik njihovog pisanja.' Ali svoditi značenja jednog djela na formule kao što su 'falocentrizam' i sl, spoznajno je jalov mehanizam. Reduktivne formule poststrukturalizam su, kako primjećuje Bel-Viljada, metodološki jednake onim esencijalističkim formulama o 'arhetipovima' protiv koji su prvobitno ustale.

"To što se", piše Bel-Viljada, 'i takvi mediokritetski pisci, iz prošlosti ili sadašnjosti, za koje se naprosto desilo da su žene ili neevropljani, proučavaju i ponekad hvale isključivo zbog njihovog pola ili porekla iz trećeg sveta neminovni je sporedan efekat ovog novog talasa pedagogije i proučavanja, iako mu se verovatno ne može prigovoriti više nego cenjenim i uvažanim delatnostima kao što su predavanja o malim jakobinskim dramskim piscima, ili specijalizovanje za sporedne muške viktorijanske pisce, odnosno, u nekom drugom vremenu, pohvalama na račun nekog ruskog pisca čija je glavna spisateljska vrlina kritikovanje sovjetskog režima.' (329. str.)

\*\*\*

Knjiga Džina H. Bel-Viljade vrijedna je zbog obilja informacija s kojima autor raspolaze: on je, kako sam kaže, jedanaest godina istraživao literaturu za ovu knjigu. Njegova knjiga je vrijedna jer se kritički razračunava s mitovima o autonomiji književnosti koju je posljednjih decenija servirao poststrukturalizam i izgradio čitavu svoju književnokritički aksiologiju na banalnom poimanju jednog tako složenog fenomena. Knjiga Bel-Viljade je vrijedna jer promovise koncept književne historije koji nije apsolutistički nastojen: kao onaj esencijalistički koji insistira na sličnostima, i preobražava te sličnosti u jedan kruti identitet, ili kao onaj poststrukturalistički koji insistira na razlikama i koji je funkcionalan tek u razgradnji esencijalističkih konstrukata a sam je u smislu književnohistorijske klasifikacije itekako jalov. Bel-Viljada shvata da je suština književnohistorijskog mišljenja uviđanje sličnosti i razlika među pojavama, sistematizacija književne građe koja neće previđati individualne oznake i različite kontekste djela kod zagovornika autonomije književnosti.

<sup>1</sup> Enver Kazaz: Neprijatelj ili susjed u kući, Rabic, Sarajevo, 2008, str. 112

<sup>2</sup> Zdenko Lešić: Poststrukturalistička čitanka – Nova čitanja, Buybook, Sarajevo, 2002, str. 95





---

## SADRŽAJ

Mirnes Sokolović: Nacija i poststrukturalizam .....	7
Haris Imamović: Književnost, logika, empirija.....	11

### BOSNIACA

Jasmina Bajramović: Esejistička zb(i)rka loših namjera (Muhsin Rizvić. <i>Panorama bošnjačke književnosti</i> . NIPP Ljiljan, Ljubljana, 1994.) .....	14
---	----

Maja Abadžija: Kroz poststrukturalističku prašumu (Alma Denić-Grabić, <i>Bosanskohercegovački roman na kraju stoljeća</i> . BZK Preporod, Brčko, 2010.) .....	19
---	----

Damir Šabotić: Bosanski duh u dvanaest odabranih (Dijana Hadžizukić: <i>Poetski diskurs u bošnjačkom romanu</i> . Slavistički komitet, Sarajevo, 2011.) .....	28
---	----

Jasna Kovo: Pro-tradicijska avangarda (Adijata Ibrišimović-Šabić. <i>Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda</i> . Slavistički komitet, Sarajevo, 2010.) .....	34
---	----

Anela Hakalović: Muhidin Džanko i strah od teksta (Muhidin Džanko. <i>Strah od teksta: Oglеди o bošnjačkoj književnosti</i> . Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 1998.).....	41
--	----

Dinko Kreho: Autonomija teksta i(li) politika identiteta (Alija Pirić. <i>Arheologija teksta</i> . DES, Sarajevo, 2010.) .....	47
--	----

Mirnes Sokolović: Bošnjački roman – šta je to? (Enver Kazaz. <i>Bošnjački roman XX vijeka</i> . Naklada Zoro, Sarajevo - Zagreb, 2004.) .....	53
---	----

Mirnes Sokolović: Poetika nacionalnog šikljanja (Fahrudin Rizvanbegović. <i>Tišina i samoća teksta</i> . Oko, Sarajevo, 2004.) .....	61
--	----

Jasmina Bajramović: Dijagnoza nedorečenosti (Vedad Spahić. <i>Prokrustova večernja škola</i> . Bosnia Ars, Sarajevo, 2008.).....	68
--	----

Anela Hakalović: Ideološka čitanja i literarnost (Anisa Avdagić. <i>Sačinjavanje roda: o reprezentaciji/konstrukciji ženskog identiteta u romanima Abdurezaka Hivzi Bjelevca</i> . Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo, 2006.) .....	75
--	----

Dinko Kreho: Književnost, teorija, ideologija – nekad i sad (Nedžad Ibrahimović. <i>Čitalac na raskršću: uvod u Midhata Begića</i> . Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2001.).....	79
---	----

Maja Abadžija: Kad književna kritika kolabira u skolastiku (Rusmir Mahmutćehajić. <i>Preko rijeke: O pjesništvu Maka Dizdara</i> . Buybook, Sarajevo, 2009.).....	84
---	----





---

Harun Dinarević: Tekst, kontekst, ideologija (Vedad Spahić. <i>Tekst, kontekst, interpretacija</i> . Grafičar - Centar za kulturu i obrazovanje, Tuzla-Tešanj, 1999.).....	95
Mirnes Sokolović: Povijest književnosti i plemeniti ketmani (Enes Duraković. <i>Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti</i> . Vrijeme, Zenica, 2003.) .....	103
Mirnes Sokolović: Novi historicizam – teorija i praksa (Sanjin Kodrić. <i>Književna prošlost i poetika kulture</i> . Slavistički komitet, Sarajevo, 2010.) .....	113
Jasna Kovo: Kako je nacionalizam ubio interpretaciju (Andrić i Bošnjaci. <i>Zbornik radova – Bibliografija</i> . Bošnjačka zajednica kulture "Preporod", Općinsko društvo Tuzla, 2000.) .....	119

#### CROATICA

Dinko Kreho: Uvod u hegemonu paradigmu (Velimir Visković. <i>Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi</i> . Zagreb, Znanje, 2000.) .....	128
Maja Abadžija: Zastranjenja nacionalne književne povijesti (Krešimir Nemec. <i>Putovi pored znakova</i> . Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.) .....	132
Dinko Kreho: Povijesti nacionalne književnosti – nevolje s jednim konceptom (Krešimir Nemec. <i>Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine</i> . Školska knjiga, Zagreb, 2003.).....	140
Vuk Bačanović: Agonija eseja (Ivan Lovrenović. <i>Bosanski Hrvati, esej o agoniji jedne evropsko-orijentalne mikrokulture</i> . drugo prošireno izdanje, Synopsis, Zagreb-Sarajevo, 2010.).....	144
Kristina Špiranec: Teorijska mreža (Tatjana Jukić. <i>Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti</i> . Ljevak, Zagreb, 2011.) .....	149

#### SERBICA

Haris Imamović: Stihija i besmisao (Vasa Pavković. <i>Stih i smisao</i> . Službeni glasnik, Beograd, 2010.) .....	153
Edin Salčinović: Znanstvena uvala (Đorđe Despić. <i>Preživeti u tekstu</i> . Službeni glasnik, Beograd, 2011.) .....	161
Maja Abadžija: Progon interpretacije (Dragana Vukićević. <i>Anarhija teksta</i> . Službeni glasnik, Beograd, 2011.) .....	170
Mirnes Sokolović: Megalopolis i nacija (Slobodan Vladušić. <i>Crnjanski, Megalopolis</i> . Službeni glasnik, Beograd, 2011.) .....	175





---

Nađa Bobičić: Šukalovština ili kolažno citiranje (Mladen Šukalo. <i>Oblici i iskazi (ogledi)</i> . Art print, Banja Luka, 2007.) .....	188
Gjorgje Bozhoviq: Potkrovljenje srpske balvan-garde (Gojko Tešić. <i>Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja (knjiga prva)</i> . Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa, Beograd, 2005.).....	194
Harun Dinarević: Otvorena inverzija vrijednosti (Mileta Aćimović Ivkov. <i>Pesničke zagonetke</i> . Službeni glasnik, Beograd, 2012.) .....	200
Vuk Bačanović: Kupusara kulturnog terora (Jovan Deretić. <i>Kulturna istorija Srba</i> . Evro Giunti, Beograd, 2011.) .....	205
Mirnes Sokolović: Mihajlo Pantić kao interkulturalist i moraist (Mihajlo Pantić. <i>Neizgubljeno vreme</i> . Službeni glasnik, Beograd, 2009.) .....	209

#### INTERCULTURA

Haris Imamović: Susjed ili neprijatelj književnosti (Enver Kazaz. <i>Neprijatelj ili susjed u kući</i> . Rabic, Sarajevo, 2008.) .....	214
Anela Hakalović: O subverzivnosti interkulture povijesti književnosti (Zvonko Kovač. <i>Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti</i> . Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2001.).....	228

#### TEORETICA

Haris Imamović: Hortikulturološke studije Dževada Karahasana (Dževad Karahasan. <i>Knjiga vrtova</i> . Connectum, Sarajevo, 2008.) .....	232
Haris Imamović: Postoji li književnost? (prvi dio) (Zdenko Lešić. <i>Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka</i> . Buybook, Sarajevo, 2003.) .....	238
Haris Imamović: Postoji li književnost? (drugi dio) (Zdenko Lešić. <i>Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka</i> . Buybook, Sarajevo, 2003.) .....	254
Milica Ćuković: Književna nauka i iskušenje subjektivnosti (Mladen Šukalo. <i>Okviri i ogledala (pitanja teksta i konteksta)</i> . Glas, Banja Luka, 1990.) .....	267
Anela Hakalović: Mišljenje na dugim vremenskim distancama (Muhamed Dželilović. <i>Kalhasovo proročanstvo</i> . Connectum, Sarajevo, 2006.) .....	275

#### ALTERNATIVNA LITERATURA

Mirnes Sokolović: Velika sinteza lirskog i etičkog (Herman Broh. <i>Pesništvo i saznanje</i> . Gradina, Niš, 1976.) .....	282
---	-----





---

Haris Imamović: Dijalektička estetika Marka Ristića.....	287
Haris Imamović: Anders – pro et contra (Gunther Anders. <i>Kafka –za i protiv</i> . Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955, prev. Ivan Focht).....	295
Almir Kljuno: Vjera pjesme (Radomir Konstantinović. <i>Davičo</i> . Rad, Beograd, 1980.).....	301
Haris Imamović : Zašto četiri pucnja? (Nikola Milošević. <i>Ideologija, psihologija, stvaralaštvo</i> . NIZ Duga, Beograd, 1972.) .....	306
Haris Imamović: Andrić i Krleža kao književnici (Nikola Milošević. <i>Andrić i Krleža kao antipodi</i> . Slovo ljubve, Beograd, 1974.).....	310
Mirnes Sokolović: Krležina krivica (Stanko Lasić. <i>Krležologija II. O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti</i> . Globus, Zagreb, 1989.) .....	315
Almir Kolar: Poezija nakon simbolizma (S. M. Baura. <i>Nasleđe simbolizma, Stvaralački eksperiment</i> . Nolit, Beograd, 1970.).....	321
Almir Kljuno: I poezija ratuje (Marko Ristić. <i>Istorija i poezija</i> . Prosveta, Beograd, 1962.).....	325
Haris Imamović: Zastarjelost Milana Bogdanovića (Milan Bogdanović. <i>Stari i novi I – III</i> . IP Prosveta, Beograd, 1961.) .....	331
Mirnes Sokolović: Melodija i značenje romana Crnjanskog (Nikola Milošević. <i>Roman Miloša Crnjanskog</i> . SKZ, Beograd, 1970) .....	337
Almir Kolar: Pjesnik i njegov interpretator (Kiril Taranovski. <i>Knjiga o Mandeljštamu</i> . Prosveta, Beograd, 1982.) .....	342
Mirnes Sokolović: Uspon i pad književne nauke (A. Flaker – Z. Škreb. <i>Stilovi i razdoblja</i> . Matica hrvatska, Zagreb, 1964.) .....	347
Haris Imamović: Čas logike ili anatomija teorije (Nikola Milošević. <i>Filozofija strukturalizma</i> . BIGZ, Beograd, 1980.) .....	351
Mirnes Sokolović: Estetički volšebnik (Stanislav Vinaver. <i>Nadgramatika</i> . Prosveta, Beograd, 1963.).....	355
Almir Kljuno: Joyce je košmar... (Žan Pari. <i>Džojks. Kiša, Otvorena knjiga</i> . 2012, prevod: Sonja Šešlija).....	359
Haris Imamović: Davo autonomije književnosti (Džin H. Bel-Viljada. <i>Umetnost radi umetnosti i književni život. Kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture esteticizma 1790 - 1990</i> . Svetovi, Novi Sad, 2004.) .....	363



CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.163.02:323.1](082)

NACIJA i poststrukturalizam : alternativna  
književna tumačenja : zbornik analiza i članaka /  
[urednici Mirnes Sokolović, Haris Imamović]. -  
Sarajevo : Interkultura, 2013. - 369 str. ; 24 cm

Bibliografija i bilješke uz tekst.

ISBN 978-9958-0931-2-8

COBISS.BH-ID 20538374





