

СТАНИША ТУТЊЕВИЋ

ПОЕТИЧКА И
ПОЕТОЛОШКА
ИСТРАЖИВАЊА

> САДРЖАЈ



ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ПОЕТИЧКЕ И ПОЕТОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

Студије и расправе

КЊИГА XLV

Уредник

Др ВЕСНА МАТОВИЋ

Рецензенти

Др СЛОБОДАНКА ПЕКОВИЋ

Др ГОЛКО ТЕШИЋ

СТАНИША ТУТЊЕВИЋ

ПОЕТИЧКА И
ПОЕТОЛОШКА
ИСТРАЖИВАЊА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

БЕОГРАД
2007

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту
Место и улога периодике у историји нове српске књижевности
и њено штампање помогло је Министарство науке и заштите
људске средине Републике Србије

Виџета на корици

СТОЈАН ЋЕЛИЋ

САДРЖАЈ

I

- ▶ О појмовима поетика и поетологија 9
- ▶ Свакодневна људска стварност и стварност умјетничког дјела (у свјетлу неомарксистичке теоријске мисли) 39
- ▶ Схватање стварности као кључно начело миметичког карактера умјетности (с примјеном на Андрићевој причи „Летовање на југу“ и на причи „Ормар“ Томаса Мана) 85
- ▶ Модернизам као облик западне културне глобализације 111
- ▶ Стварносни и литерарни подстицаји у поезији Алексе Шантића 127
- ▶ На трагу једне модернистичке парадигме или први модернистички прозни текст српске књижевности 139
- ▶ Функција свјетлости у поеми *Јама* Ивана Горана Ковачића 173
- ▶ Глас предака и визија себра у поезији Десанке Максимовић 195

II

- ▶ Питање идентитета и алтеритета у средњоевропским и балканским књижевностима 217
- ▶ Конституисање и раслојавање књижевних идентитета у оквиру јужнословенске литерарне заједнице 239

| | |
|--|-----|
| ▶ Слика о другом као инструмент за стварање сатирично-хомористичких ситуација | 249 |
| ▶ Развој свијести о књижевности Босне и Херцеговине | 261 |
| ▶ Андрићевска слика свијета и муслиманска/бошњачка књижевност | 311 |
| ▶ Уз ову књигу | 343 |
| ▶ Индекс имена | 357 |
| ▶ О аутору | 365 |

I

О ПОЈМОВИМА ПОЕТИКА И ПОЕТОЛОГИЈА

I

1.

Евидентно досадашње стално ширење појма поетика од неко доба почело је да изазива извјесне сметње, јер доводи до све веће термилошке непрецизности, понекад чак и до конфузије¹. То није било тешко уочити па су тај сада веома дифузан и широк спектар значења неки теоретичари покушавали синхронизовати и довести у склад, а потом евентуално успоставити и неку врсту типолошког разграничења. У највећем броју случајева тај напор завршавао се спознајом да појам поетика има уже и шире значење. При томе поетика у ужем смислу подразумејева његово почетно, тј. изворно значење које претпоставља усредсређивање на унутрашњи план сагледавања књижевног дјела, док проширено значење тога појма подразумејева и друге аспекте везане за настанак и функционисање дјела.

Овдје стално треба имати на уму да се и уже и проширено значење појма поетика у основи изражава истим, удвојеним именичко придјевским означањем: *поетика/поетички*. Извјесне недоумице и спонтани, готово подсвјесни от-

¹ Историјат појма поетика који је у изворном, грчком облику имао придјевско значење, а потом постепено преко латинског језика (*ars poetica*) добио данашњи именички облик, довољно је познат и стално се понавља у готово свим радовима који се баве овим питањем. То је разлог што му се у овој прилици не посвећује посебна пажња. Оне који се желе подсетити тога историјата упућујем на овдје цитиране радове Јована Деретића и Игора Перишића.

пор проширивању почетног значења очито настаје због сувише јаког, задуго употребљаваног и умногоме канонизованог значења које је овај појам добио у каснијем латинском изразу *ars poetica*, пјесничко умијеће, који се првенствено односи на законитости структурирања дјела и значења које одређена организација текста условљава. Отуд свака шира, слободнија употреба овог појма као опомињујући тег за собом вуче то почетно значење. У нашој књижевној свијести, дубоко меморисано постоји непомјерљиво и фиксирано то основно значење које се не да помјерити и промијенити тиме што му се додају нови садржаји. При томе то проширивање појма не значи његову деканонизацију, него се ради о мање или више слободном и импровизованом помјерању значења при коме прво, почетно значење и даље остаје нетакнуто, конзистентно и функционално. Није у питању, дакле, стваралачко деструирање почетног значења да би се тим чином створило ново, комплексније, дубље и слојевитије значење. Проширивање је више формално, квантитативно, механичко или метафорично, и колико год ново значење било брижљиво дефинисано и поткријепљено, његов првобитни смисао и даље функционише као одвојена и самостална чињеница која се не може утопити у нови ма како широко био схваћен објам овог појма.

У нашим приликама ово питање садржи и једну нову нијансу којом се остварује истовремено диференцирање и активно повезивање и коегзистирања ужег и ширег значења појма поетика. Ради се, наиме, о чињеници да повремено у пракси срећемо и термин *поетологија* са адекватним придјевским обликом *поетолошки*. Интересантно је да је та појава, колико је познато, до сада остала готово потпуно непримијећена, а у мјери у којој је и била присутна према њој није успостављен неки јасан и одређен однос: упркос чињеници што терминолошки дубл *поетологија/поетолошки* у пракси није толико риједак, примјетно

је његово одсуство и у рјечницима нашег језика, и у рјечницима страних ријечи и израза, и у књижевним и другим лексиконима и енциклопедијама. Истина, ни појам поетика не налазимо прије Шулековог *Рјечника знанствених назива (Хрватско-њемачко-талијански рјечник талијанског називља I, II, 1874)*, али се већ у Рјечнику ЈАЗУ (у свесци која је објављена 1929. године) каже да је тај термин у књижевном језику „посве обична ријеч“². Појма поетологија, међутим, нема ни на том мјесту, нити се може наћи у другим, каснијим лексикографским приручницима и енциклопедијама, иако бисмо га могли очекивати макар у шестомном Речнику Матице српске и Матице хрватске из 1969. године. Питање потпуне одсутности ове ријечи изгледа, ипак, није баш тако безазлено, јер нам се чини сасвим природним да је морала бити уочена макар као спорадични синонимски облик термина поетика. У народним говори-ма она очито није ни могла бити пронађена, а њено „прећуткивање“ у књижевним изворима могло би се, можда, протумачити схватањем да се ради о сасвим небитном, некњижевном и нестандартном облику устаљеног појма поетика који није вриједан помињања.

У недостатку специјалних и намјенских истраживања није, нажалост, могуће утврдити када, којим поводом, у ком значењу и гдје се појам поетологија први пут јавља, или бар откад се учесталије може срести у књижевно-критичким текстовима и расправама на нашем језику. Извјесно је једино то да је у сасвим успутном и неселективном обраћању пажње на текстове које је случајно имао у рукама аутор овог рада наишао на неријетку употребу овог термина.

² *Рјечник хрватскога или српског језика*. На свијет издаје Југославенска академија знаности и умјетности, свезак 44 2 десетого дијела, у Загребу 1929. стр. 361.

2.

У вези с тим вриједило би посебну пажњу скренути на један зборник радова објављен 1988. године. Радови садржани у том зборнику претходно су прочитани на научном скупу који је осмислио и уводним рефератом усмјеравао Новица Петковић, који је потом, истовремено, скрупулозно зборник приредио и за штампу. Тим зборником се заправо резимира један значајан тренутак интензивног и продуктивног развоја науке о књижевности на тадашњем југословенском простору. Већ и сам наслов тога зборника, *Поетика српске књижевности*, упућује на најшире схватање појма поетика које значајан одјек и важне протагонисте, видимо, налази и на тада отвореном и динамичном југословенском књижевном простору. Полазећи од тако широких теоријских претпоставки које у слиједу од поетике неког дјела, поетике неког писца или поетике одређене књижевне епохе, укључују чак и поетику читаве једне књижевности, Петковић се природно морао срести са различитим тумачењима значења тога термина која су изазивала неспоразуме, дилеме и недоумице. У овом конкретном случају он уочава да се појмом поетика, као и у неким другим областима, на истој равни затичу научна дисциплина и предмет којим се она бави па се често налазимо у дилеми када се нешто односи „на теоријску дисциплину, када на њен предмет“. (Примјера ради, када кажемо граматика то се истовремено односи и на једно унутрашње природно субординацијско стање језика самог по себи, али и на научну дисциплину која се тим аспектом бави). Идући за настојањем „да се свуда где је могуће раздвоји раван проучавања од равни самог предмета проучавања, да се појмови којима описујемо неко градиво строго разлуче од иманентних особина самога тог градива“, Петковић види рјешење у разлучивању поетике „на теоријску и иманентну – где је прва везана за научну дисциплину, друга за њен

предмет“. Он, даље, разматра питање иманентне односно имплицитне, „унутрашње“ поетике, садржане у самом дјелу, и на томе се касније темеље дугогодишња научна истраживања којима Петковић и данас руководи у оквиру посебног пројекатског задатка Института за књижевност и уметност у Београду³. За нас је овдје, међутим, посебно важно да је он уочио постојање појма поетика и под другим именом: „Стога није случајно што се у новије време појавио и назив *поетологија*, са својим придевом *поетолошки*“⁴. Видећи узрок тој чињеници у дилемама и неспоразумима које изазивају различита тумачења и различита употреба тога појма, Петковић није ишао даље од ове констатације, па осим узрока који је довео до новог⁵ имена тога појма, он не наговјештава и посљедице које из тога произилазе: не знамо, дакле, да ли су поетика и поетологија синоними, не ради ли се, можда, о ужем и ширем схватању једног те истог појма или је у питању нешто треће.

Поменуто питања интензивно почињу да се умножавају у наредном реферату са овог научног скупа чији је аутор Виктор Жмегач, у то вријеме један од најзначајнијих и најауторитативнијих књижевних теоретичара на читавом југословенском простору. У његовом тексту, наиме,

³ Резултати тих истраживања публиковани су до сада у шест зборника радова: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића* (1994), *Поезија и поетика Бранка Миљковића* (1996), *Поезија Васка Попе* (1997), *Песник Растко Петровић* (1999), *Дисова поезија* (2002), *Поетика Симе Пандуровића* (2005) и *Милан Ракић и модерно песништво* (2007).

⁴ Новица Петковић, „Поетика српске књижевности: предмет и сврха проучавања“, *Поетика. Теорија и историја појма*, Народна књига, Алфа, Београд, 2000, приредио Г. Тешић, стр. 130.

⁵ „Новим“ се појам поетологија може сматрати само условно. Петковићева назнака да се он јавља тек у „новије време“ очито није плод исцрпних истраживања хронологије и учесталости његове појаве, него доста реална претпоставка која се таквом може сматрати већ и због тога што је фонд књижевних текстова, и по предмету проучавања и квантитативно, у којима би се она могла појавити, раније био знатно скромнији.

срећемо и израз *поетолошко* па се због тога оправдано поставља питање да ли се ради о свјесном или спонтаном гесту и која је сврха таквог геста. Већ и по учесталости употребе појма поетолошко у тексту В. Жмегача (на више од десетак мјеста!) реално се може претпоставити да се не ради о случајном потезу. Има ли се при томе на уму чињеница да се у вези с тим у тексту не даје никаква назнака или објашњење о дистинктивности између појмова поетичко и поетолошко могло би се закључити да Жмегач између њих заправо и не прави никакву разлику⁶.

⁶ Појам поетика употребљава се на овом мјесту у његовом основном и уобичајеном значењу. Тако се, на примјер, говори о иманентној поетици, о барокној и класицистичкој поетици, о „повијести поетике“, о томе да је средњи вијек у „повијести поетике (...) голема епоха“, говори се и конкретније да Стендал, иначе „несклон да даје директиве у смислу старих поетика“, у роману *Црвено и црно* износи нацрт своје „поетике романа, која је постала једно од знамења епохе“, итд, итд. На другој страни, говори се о „тексту који ни по какву схваћању није поетолошки, него поетски у најширем смислу“, о присуству „појма књижевног ствараоца у склопу наше поетолошке проблематике“, разматра се „могућност поетолошке поруке у тексту, а у односу на ауторитетни аспект“, помињу се „контекстуалне напомене, које садрже индивидуалне или скупинске поетолошке тезе“, каже се да се „Balzac, Dickens, Keller, Turgenjev и други аутори епохе често (...) служе медијем да одређене поетолошке погледе приопће иманентно“, да ријечи Гогољева нараатора „очитују поетолошки значај и значајност“, да Гогољ „за своје потребе актуелизира поетолошке расправе које су се у осамнаестом столјећу водиле у западним књижевностима“, да је „могуће (је) доказати да поетолошка дигресија у *Мртвим душама* није изолирана...“, да поступци у романима Жида (Gide), Музила (Musil) и Хакслија (Huxley) садржавају „уједно поетолошке максиме замисливе као транстекстуални програм“, да је у модернизму „истакнута улога поново припала поетолошко-информативним, дакле дискурзивним текстовима, прије свега програмима и манифестима“, а интересантна је и опаска како је Волфрам фон Ешенбах (Wolfram von Eschenbach) заправо измислио свога пјесничког претходника и тако „створио јединствену поетолошку сабласт“ (Виктор Жмегач, „Проблематика ’иманентне поетике“; *Поетика српске књижевности. Зборник радова*, Институт за књижевност и уметност – Научна књига, Београд, 1988, стр. 20, 21, 22, 23. и 25).

Већ и на први поглед очљиво је да се у његовом тексту, за наше искуство и за наше очекивање на неуобичајен, нетипичан и асиметричан начин, под појмом поетолошко придјевски исказује уже значење појма поетика. Кад указује на „могућност *поетолошке поруке у тексту*“, кад помиње контекстуалне напомене „које садрже *индивидуалне или скупинске поетолошке тезе*“, кад закључује да се писци једне књижевне епохе служе медијем да одређене *поетолошке погледе приопће иманентно*, да даље не набрајамо, Жмегач очито мисли на ствари које се тичу ужих, структурних, поетичких карактеристика дјела и књижевности уопште. Његове *поетолошке поруке, поетолошке тезе и поетолошки погледи* очито су *поетичке поруке, поетичке тезе и поетички погледи*. Уз два устаљена именичко-придјевска пара поетика/поетичко и поетологија/поетолошко код њега се готово потпуно досљедно конситуише и једна комбинована односно прелазна комбинација: поетика/поетолошко. Да се не ради о случајности свједочи и један, додатни истраживачки покус који смо подузели у односу на Жмегачеву познату књигу *Повијесна поетика романа*, објављену 1987. године, годину дана прије зборника о коме је овдје ријеч. Иако се већ и у наслову књиге помиње појам поетика, у даљем тексту тај појам се опет досљедно јавља са придјевским паром поетолошко, при чему се тим одређењем и овдје покрива његово уже, „поетичко“ значење. Говорећи, на примјер, о француском „новом роману“ коме је „теорија занимљивија од самих резултата“ Жмегач каже да се ту ради о „типу књижевности који је готово предестиниран да буде предмет поетолошких разматрања“, што поткрепљује књигом Роб Гријеа (Robbe-Grillet) *Pour un Nouveau Roman* из 1963. године „која садржи поетолошке, дијелом програматске идеје из претходних десет година“. На сличан начин у вези са Петером Хандкеом он говори о „расправљању о поетолошким питањима“, док у вези са постмодернизмом помиње поједине стилске карак-

теристике па и цијеле поетолошке концепције“, на исти начин као што сматра да савремени „критичари већином не пропуштају прилику да уз наглашавање поетолошког приповиједања спомену да књижевност све више поприма значај својеврске игре“⁷. Готово да уопште није потребно напомињати да се у свим овим случајевима ради о изразито уже схваћеним поетичким питањима!

3.

Јасно је да ни именичко-придјевски парови поетика/поетичко и поетологија/поетолошко нису до краја довољно „чисти“ нити се у пракси као такви досљедно употребљавају, али су у цјелини гледано доста устаљени, довољно јасно се учавају и у том пару функционишу, неовисно о томе шта који од њих за поједине ауторе значи у погледу ужег и ширег значења о коме овдје говоримо. Међутим, и поред свих недосљедности, као што видимо, спорадично се конституише и нетипичан комбинован дубл поетика/поетолошко, док се о могућем са њим симетричним паром поетологија/поетичко заиста тешко може говорити. Све ово је још један од разлога који потврђује да проблем постоји и да би можда имало смисла настојање да се он на неки начин покуша разријешити.

Вратимо се, међутим, зборнику радова *Поетика српске књижевности*, од кога смо у разматрању овог питања и кренули. Претпоставку да је тај зборник био јединствена збирна тачка у коју се слила експанзија једног новог, модернијег, другачијег, књижевно-теоријског сензибилитета у тадашњој српској науци о књижевности лако је уочљива и на примјеру проширеног појма поетика који се, као што је речено, готово консензуално, примјењује и на одре-

⁷ Виктор Жмегач, *Повијесна поетика романа*, Графички завод Хрватске, 1987, стр. 360, 361, 383, 396. и 409.

ђену цјелокупну националну књижевност. Не би вјероватно било претјерано смјело претпоставити да је тај ентузијазам за уско теоријским, иманентним, „унутрашњим“ идентификовањем националног одређења српске књижевности, одређења које је већ и својим именом раније у значајној мјери из познатих разлога било потискивано, у то вријеме на извјестан начин био компатибилан и кореспондентан са извјесним „спољним“ чиниоцима и догађањима који су се у другој половини осамдесетих година прошлог вијека снажно испољавали на плану српског националног и државног идентитета и легитимитета⁸. Исцрпно и темељно то питање разрадио је Јован Деретић у тексту „О могућности поезике националне књижевности као целине“ који му је касније послужио као основа за књигу *Поетика српске књижевности* којом ћемо се овдје послужити као коначним научним спознајама овог аутора у вези са нашом темом. Треба истаћи да је Деретић уложио доста труда и знања да би остварио захтјеван подухват назначен оваквим насловом књиге и да му је то на свој начин и успјело⁹, али нас овдје интересује само један мали детаљ из ње: ту, наиме, уз стандардну употребу чак и најшире схваће-

⁸ Напори за одређењем поезике хрватске књижевности, бар на овакав начин, колико је познато, тада нису уочљиви, мада су ванкњижевна догађања још од раније већ била снажно заплуснула хрватску књижевност и без оваког вјешто теоријски утемељеног поетичког посредства. У којој мјери је поезика неке цјелокупне, у нашим околностима националне књижевности, била заводљива свједочи и податак да је у омладинском *Књижевном листу* у Сарајеву ускоро објављен и текст под насловом „Поетика муслиманске књижевности“ М. Ризвића, поново штампан у листу *Љиљан* 1994, преименован као „Поетика бошњачке књижевности“.

⁹ Извјесне примисли о томе да поезику српске књижевности Деретић није успио да конституише изнутра, уочавајући њене иманентне поетичке карактеристике, очито превазилазе реалне домете оваког пројекта – у једном општем и ширем смислу Деретић је остварио интересантну и кохорентну представу о једном аспекту српске књижевности.

ног удвојеног појма поетика/поетичко срећемо и појам поетолошко. Говорећи о књигама *Поетика старе руске књижевности* Д. С. Лихачова (руско издање 1971, наше 1972) и *Поетика рановизантијске књижевности* С. С. Аверинцева (руско издање 1977, наше 1982), књигама које су очито у великој мјери и биле исходиште теоријских опредјељења на која се овдје скреће пажња, Деретић, наиме, каже и слједеће: „У обема су предмет поетолошких истраживања вишевековне традиције датих књижевности“¹⁰.

Чини се сасвим оправданим питање како је у расправи у којој се појам поетике схвата тако широко и која је умногоме и усмјерена на то да се оправда тако широко тумачење тога појма, „залутала“ и ова ријеч којом се, ипак, прави извјестан отклон од сасвим прецизног значења које је остварено путем именичко-придјевског пара поетика/поетичко. На то наоко заиста сасвим безначајно питање, наравно, није могуће одговорити, али је сасвим вјероватно да се ради о иманентном, спонтаном поступку који очито ипак није случајан и безазлен. Ради се, очито, а то ћемо покушати доказати и на осталим примјерима, о подсвјесном, индиректном сукобу ужег, основног, тј. интерног, и проширеног, екстерног значења појма поетика, при чему је „сјећање“ на значење оног првог, које подразумијева унутрашњу, структурну, поетичку устројеност дјела, до те мјере снажно и доминантно да се „опире“ покушају да се под његовим именом исказује и оно друго, проширено значење. У тренутку, дакле, када је у складу са дотадашњом расправом требало рећи да су обије поменути књиге биле „предмет *поетичких* истраживања вишевековне традиције“ двају периода руске књижевности, доминантно памћење изворног значења појма поетика се „побунило“, јер је очито да се те књиге нису бавиле само унутрашњом, пое-

¹⁰ Јован Деретић, „Поетика националног у књижевности“, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд, 1997, стр. 16.

тичком анализом структурне устројености књижевних дјела из тих периода, него је предмет анализе било ипак нешто шире: вишевековна традиција двије битне дионице те књижевности. „Вишевековна традиција датих књижевности“ очито у себи подразумејева и сама дјела, анализирана са становишта њихове унутрашње структурне устројености, али и нешто шире и комплексније, што подразумејева дух времена, околности и претпоставке настанака управо таквих дјела, али и начина њиховог функционисања управо у том и таквом времену, и у складу са својом управо таквом унутрашњом организацијом.

4.

И остали успут пронађени примјери воде према овом закључку. Драгиша Живковић, на примјер, приказујући књигу *Енглеско-српске књижевне везе* Слободана Вукобрата каже да су у тој књизи „дошле до изражаја све његове компаратистичке иновације: типолошке аналогije, интертекстулна повезивања и поетолошка тумачења“¹¹, и при томе као примјер наводи неколико текстове међу којима ћемо поменути рад који се бави романсијером Вирцинијом Вулф и пјесникињом Иреном Вркљан и пар студија о енглеским темама у дјелима Борисава Пекића. Већ и на ова два примјера сасвим је јасно да се аутор поменутих књига у овим радовима не бави само ужим поетичким анализама конкретних дјела В. Вулф, И. Вркљан и Б. Пекића, него да је у питању шире, сложеније и комплексније проучавање предмета који је именовао као „енглеско-српске књижевне везе“, проучавање које по своме карактеру, дакле, „одбија“ да се именује *поетичким тумачењем* јер тако именовано оно снажно „вуче“ само на уску, поетичку, струк-

¹¹ Драгиша Живковић, „Густа мрежа интертекстуалности“, *Летопис Матице српске*, 1999, год. 175, књ. 463, св. 5, стр. 719.

турну анализу одређених дјела. Због тога се тај научни поступак спонтано именује као *поетолошко тумачење* које, рекли смо, подразумејева и шире сагледавање веза између енглеске и српске књижевности.

Слично термиолошко одређење срећемо и у књизи Младена Шукала о Миодрагу Булатовићу гдје се помиње „аксиолошки феномен који није само значајан за *поетику* Миодрага Булатовића већ има и шире поетолошке вриједности од оног што може да представља дјело једног аутора“¹². Карактеристике поменутог аксиолошког феномена о коме говори Шукало успостављају се када у систем вредновања осим унутрашњих, уско поетичких особености дјела улазе и неке шире претпоставке које су с тим у вези, али се не могу идентификовати као саставни дио структуре дјела – отуд је то шире књижевно окружење дјела природно захтијевало адекватнији израз, али израз који би и даље остао у термиолошко-методолошком оквиру разматрања једног аспекта поетике М. Булатовића. Тако је и у овом случају умјесто „конфликтног“ споја између ужег имена једног појма и ширег садржаја који му се у овом случају даје, иманентно дошло до замјене очекиваног и „логичног“ термина *поетичко* у неочекивани и „нелогичан“ термин *поетолошко*.

Посебно интересантан примјер за наше разматрање налазимо у једном тексту Радомира Ивановића о Алекси Шантићу, гдје уз наслов „Стваралачки мит у поезији Алексе Шантића“ у загради срећемо и поднаслов „естетичко-поетолошки оглед“. Ту Ивановић, говорећи о напредовању, усавршавању и стварању нових дисциплина у проучавању књижевности помиње „филозофију књижевности, књижевну естетику, компаративну естетику, поетологију, мо-

¹² Младен Шукало, *Одмрзавање језика. Поетика страности у дјелу Миодрага Булатовића*, Графид, Бања Лука, Просвета Београд, 2002, стр. 11.

дернизовану версологију и генологију“, и у вези с тим истиче да посебну пажњу у новије вријеме „аналитичари посвећују односу поетике, аутопоетике и метапоетике“¹³. Поредиши Шантића са Десанком Максимовић и Блажом Конеским Ивановић вели да код сва три ова пјесника „налазимо мноштво истородних естетичких, поетолошких и креативних опредјељења“¹⁴. У самом тексту, као што видимо, уочљиво је да аутор помиње термине *поетика*, *поетологија* и *поетолошко*, али да је изостао израз *поетичко*. То очито није случајно, јер у овом тексту аутор кроз филозофију и психологију стварања покушава докучити антропоцентричну концепцију Шантићевог поетског свијета, а то умногоме превазилази и не подразумијева уско, поетичко, структурно анализирање његове поезије. Мада се и у овом случају, очито још и више него у другим случајевима, успоставља дистинкција између ужег и ширег схватања и именовања појмова *поетика/поетичко* и *поетологија/поетолошко*, овдје се, као што видимо, не ради о спонтаним и иманентним (не)очекиваним раније спомињаним инверзијама, него о терминолошкој потреби условљеној самом природом научног истраживања, неовисно о томе какав се резултат у овом конкретном случају тиме постиже.

Да појмови *поетологија* и *поетолошко* заједно или сваки за се, на овај или на онај начин, у мање или више одређеном, правом или пренесеном значењу, у синонимском односу према појмовима *поетика* и *поетичко* или са ширим значењем од њих, нису тако ријетка и усамљена појава свједоче и неки други примјери. Срећемо их, на примјер, и у књизи *Учитавања* Никше Стипчевића гдје се на једном мјесту каже да је Иго тражио ослонац у неким пис-

¹³ Радомир В. Ивановић, „Стваралачки мит у поезији Алексе Шантића (естетичко-поетолошки оглед)“, *Алекса Шантић. Живот и дјело*, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бања Лука – Српско Сарајево, 2000, стр. 19.

¹⁴ Исто, стр. 23.

цима који су „стварали у хоризонтима сасвим другачије поетике“¹⁵, док се у другој прилици уочава како један лик из романа *Време власти Добрице Ћосића* „није биће редуковане свести, које размишља у крајње сведеним формулама, формулаично, како би рекли модерни поетолози“¹⁶. У књизи *Роман Добрице Ћосића* Милана Радуловића, срећемо, чак, употребу сва четири термина, и поетика, и поетологија, и поетичко и поетолошко: на једном мјесту каже се да је роман *Добрице Ћосића* саздан у „духу модерних поетика“¹⁷, на другом се помиње „интуитивна поетичка идеја о интегралном роману“¹⁸, на трећем се констатује да би „за поетологију посебан (...) изазов представљало истраживање категорије ’исприповедано време“¹⁹, а на четвртном се говори о „прецизним поетолошким испитивањима композиције и структуре Ћосићевих романа“¹⁹. Поменимо још и књигу *Српска авангардна проза* Радована Вучковић, гдје се каже да прије Првог свјетског рата не постоје „ни експресионизам као хомоген покрет у српској књижевности, нити пратећи поетолошки и други текстови који би му крчили пут“²⁰, али да се ускоро потом у програмским текстовима или узгредним критичким запажањима или пјесмама, причама и романима доста јасно искристалисала „заједничка поетика садржана у називу експресионизма или у појмовима који су подразумевали оно исто што је у том покрету било преовлађујуће“²¹.

¹⁵ Никша Стипчевић, *Учитавања*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000, стр. 107.

¹⁶ Исто, стр. 107.

¹⁷ Милан Радуловић, *Роман Добрице Ћосића*, Народна књига – Алфа, Институт за књижевност и уметност, Београд 1998, стр. 84.

¹⁸ Исто, стр. 91.

¹⁹ Исто, стр. 121.

²⁰ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Откровење, Београд, 2000, стр. 21.

²¹ Исто, стр. 14.

Трагове употребе појмова поетологија и поетолошко нашли смо и у једној *ad hoc* претрази преко интернета, гдје се на сајту Фиолозофског факултета из Новог Сада може наћи *curriculum vitae* Бојане Стојановић-Пантовић с назнакама да у области њеног интересовања и истраживања уз остало спадају и „компаративина југославистика, поетологија, теорија жанрова и наратологија“²², на исти начин како се на сајту хрватског Министарства знаности и технологије као кључне ријечи једног истраживачког пројекта из средњовјековне књижевности међу другим спомињу и „књижевна повијест, текстологија, књижевна критика, генологија, поетологија, библиографија“²³, итд, итд.

5.

Иако би за потпунију анализу и озбиљније закључке у вези са употребом терминолошког именичко-придјевског пара поетологија/поетолошко било потребно подузети далеко шири и осмишљенија истраживања, већ и на основу овако успутно и случајно напабирчених примјера могуће је извести одређене закључке и извући извјесне поуке у вези са схватањем и именовањем поетике као једног од најзначајнијих и најстаријих књижевних појмова. Прво што пада у очи јесте несразмјера између одсуства овог вида именовања тога појма у рјечницима, књижевним лексиконима и другим лексикографским приручницима и његовог стварног, сасвим уочљивог присуства у књижевним изворима: термин поетологија/поетолошко је, дакле, сасвим легитиман и та чињеница се не може једноставно игнорисати. Као најреалнија претпоставка занемаривања ове чињенице могло би бити схватање да се ради о синонимском

²² <http://www.ff.ns.yu/personal/komparativna/bstojanovicpantovic.htm>

²³ http://www.mzos.hr/svivor/6/03/143/proj_h.htm.

облику и да је термин поетика/поетичко исто што и поетологија/поетолошко. Поставља се, међутим, питање зашто онда то схватање није присутно у рјечничко-лексикографској литератури упутом са једног на други облик тога појма. Одговор на то питање, опет, вјероватно лежи у непоузданости и несигурности те претпоставке која, напросто, стицајем околности, није дошла на дневни ред и није стављана на озбиљну пробу, па стога није ни могла бити реализована. При томе се очито лако могло примијетити да употреба тога појма у таквом облику ипак има извјесне нијансе због којих га не би било упутно прогласити синонимом без детаљнијих и темељнијих истраживања. У међувремену, свако је тај облик употребљавао по своме нахођењу и готово по правилу без неког одређеног реда и досљедности: у неким случајевима он се употребљава у синонимском значењу, у неким је плод неизграђеног става или појмовних импровизација и небрижљивости које ионако битније не могу утицати на резултате истраживања, у неким га већ налазимо у спонтаним, често веома деликатним и финим дистинктивним значењима у односу на уже, почетно значење појма поетика, а у неким, опет, можемо наћи и више ових могућности или све њих заједно.

Тако смо се нашли у ситуацији да једино што поуздано можемо рећи јесте чињеница да је употреба облика поетологија/поетолошко за сада у основи сасвим спонтана, што значи да они који се њиме с времена на вријеме послуже то очито не чине намјерно и са пуном свијешћу о појмовној дистинкцији коју тиме желе постићи. Међутим, то не значи да ту дистинкцију у неким случајевима и не постижу, што смо покушали показати на пар примјера. У вези с тим важно је скренути пажњу на чињеницу да се то остварује спонтано и ненамјерно, а најважнија у свему томе јесте спознаја да се та дистинкција остварује на равни ужег и ширег значења појма поетика, при чему се облик поетологија/поетолошко употребљава када се у оквиру

истог појмовног апарата жели именовати шири и дифузнији садржај који је свакако битан и за настанак и за обликовање и за функционисање дјела. Чини се да је таква подјела „посла“ и „надлежности“ између ова два термилошка облика истог појма, бар када је у питању његово именовање на нашем језику, један од могућих излаза из ситуације у којој је разнолика и разноврсна употреба ријечи поетика у пуној мјери почела да угрожава почетно, аутентично значење овог појма и самим тим, поготово његовим сталним и неконтролисаним ширењем, довела до многих термилошких нејасности и непрецизности. При томе посебно треба истаћи да се не ради о чврстој подјели без остатка, него о сасвим условном појмовном разграничењу у коме се значење почетног ужег термина поетика истовремено садржи и у значењу ширег, општијег појма поетологија. Не ради се, дакле, о ситуацији када имамо два термилошка облика истог појма, нити се ради о два различита термилошка облика од којих сваки сам за себе покрива друго, сопствено значење, него о ужем и ширем значењу једног те истог појма које се, зависно од потребе, условно разлучује и именује са два веома слична термилошка облика.

Основна претпоставка нашег разматрања заснива се на спознаји да се уже и шире значење појма поетика исказује аналошким именичко-придјевским паром поетика/поетичко и поетологија/поетолошко. Обратна комбинација (поетика/поетолошко односно поетологија/поетичко) у језичком смислу могла би се сматрати некоректном и са становишта творбе ријечи на принципу аналогије не би се могла одржати. За пар поетика/поетичко можемо рећи да се јавља у уједначеном, уравнотеженом и синхронизованом виду, неовисно о томе што је његов придјевски облик нешто чешћи. То је и разумљиво, јер се термином поетика обично означава основни, почетни појмовни оквир који се

потом у придјевском облику развија и мултиплицира тако што се на више начина и са више аспеката означавају извјесне карактеристике предмета о коме се говори. У другом пару (поетологија/поетолошко) ситуација је нешто сложенија: придјевски облик тога пара (поетолошко) у односу на свој аналогонем (поетологија) још је учесталији, али разлог те учесталости овдје има и додатну нијансу. Та нијанса подразумијева иверзивни вид овог терминолошког дубла – у комбинацији поетика/поетолошко и ту се обично ради о спонтаној употреби на лицу мјеста, гдје аутор поједине термине повезује и пласира према слуху и у тренутном, условном, импровизованом значењу које му се у том тренутку намеће. Само изузетно ријетко ту комбинацију срећемо досљедно изведену у читавом тексту, као што је поменути текст В. Жмегача, гдје се сусрећу једино термини поетика и поетолошко. Тешко је рећи да ли се ту ради о случајном или о свјесном гесту, али није тешко уочити да се у овом конкретном тексту придјев поетолошко употребљава истовремено и у ужем, поетичком значењу, и у ширем значењу које очито излази из оквира унутрашње структурираности дјела.

У цјелини гледано чини се да мање дилема оставља именичко означавање овог појма (поетика, поетологија), и да се лепеза значења у већој мјери шири и компликује када се исказује у придјевском виду (поетичко, поетолошко). Ту се, изгледа, одвија један процес у коме данашњи именички вид појма *поетика* као да се непримјетно враћа својем почетном, првобитном придјевском виду. Јер, изворно је појам поетика, као што знамо, функционисао као придјев: њиме се означавало које је дјело пјесничкô, односно књижевно, тј. које дјело има таква обиљежја и испуњава предвиђене захтјеве на основу којих се може сматрати умјетничким. Очито је да придјев *поетичко* у свим нијансама и варијантама и данас упућује на те почетне, унутрашње структурне карактеристике умјетничког дјела и да се

то толико учврстило и канонизовало да у многим ситуацијама легализованô шире именички исказано схватање појма поетика (поетика националне књижевности, теорија књижевности, наука о књижевности) с великим тешкоћама може пратити и придјевским видом. На другој страни, употребом придјева *поетолошко* практично се врши нека врста деканонизације, што резултира појавом да се тај термин, оправдано или неоправдано, у стварности употребљава и у ужем и у ширем смислу, и као синоним за *поетичко*, али и са ширим значењима која излазе из подручја унутрашње организације дјела. Естетска, односно умјетничка анализа неког дјела у суштини значи поетички приступ дјелу, тј. анализу његове структурне устројености и тешко би се могла именовати поетолошким именом; у том случају могло би се говорити о извјесној појмовној небрижљивости или би се очекивао другачији циљ анализе, са ширим захватом који би укључивао књижевни контекст, опште духовне координате, филозофско-психолошке претпоставке настанка и функционисања књижевног дјела, и сл.

Питање употребе термина поетика и поетологија саставни је дио укупне термилошке праксе на нашем језику. Колико год је појам поетика постао уобичајен и попримио статус језичко-термилошке норме, извјесна колебљивост у његовој употреби којом су одшкринута врата и за појам поетологија, очито није случајна. На једној страни, видјели смо, ради се о извјесној дистинкцији, која подумијава уже и шире значење, али треба узети у обзир и аналогију која доста уочљиво учествује у настанку и функционисању неких ријечи и појмова. У нашем случају ради се о суфиксима *-ика* и *-логија*, преузетим из грчког језика, који су се као мање или више уобичајени за одређене појмове, аналогно преносили и на друге.

Префикс *-ика* води поријекло „од грчких придева на *-икос*“, што је још један од показатеља да је појам поетика првобитно имао придјевско значење, а да се у именичком

облику усталио тек касније. Уз остале појмове „чешће се овај суфикс употребљава за науке и научне дисциплине, као *методика*, *реторика*, *поетика*, *естетика*, *електроника*, *дијагностика*“²⁴, а што се тиче суфикса –*логија* та „завршна реч у сложеницама значи: знање, учење, наука (нпр. био-логија, психо-логија, социо-логија, фило-логија итд.“²⁵ Иако у оба случаја имамо приближно исти резултат – именовање одређених наука и научних дисциплина, очљиво је да у другом случају у већој мјери долази до изражаја шири оквир појма који укључује општију спознају о некој грани људског знања и умијећа („знање, учење, наука“). То се, на примјер, доста лако уочава на појму музика (грч. *musikē* sc. *téhnē*, lat. *musica*) који слично као и поетика, подразумијева ужи садржај једног стваралачког умијећа, док се појмом *музикологија* (грч. *musikē*, *logia*) означава наука о музици (која се првенствено бави теоријом и историјом музике), што се дословно преноси и на придјевски облик *музичко* односно *музиколошко*. На сличан начин и појмом етничко (народно) одређују се унутрашње особености неке сродне људске заједнице, док се појмом етнологија (или етнографија) именује наука о животу, обичајима, вјерованјима, и сл. неког народа.

Нашло би се, наравно, и других примјера, али нас овдје првенствено интересује на који начин та аналогија функционише када су у питању термини поетика и поетологија. Чини се да суфикс –*логија*, присутан у називу многих научних дисциплина, непримјетно са собом повлачи и развија поменуто општије значење и у случају проучавања књижевности, проучавања у које су укључени „знање, учење, наука“. *Сљедствено томе могло би се рећи да по-*

²⁴ Иван Клајн, *Творба речи у савременом српском језтику. Други део Суфиксација и конверзија*, Београд, 2003, стр. 239.

²⁵ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, четврто допуњено и редиговано издање, Просвета, Београд, 1991, стр. 497.

јам поетологија у нашем језику у највећој мјери одговара појму науке о књижевности. Напор да се ова два појма постепено изведу на разину синонима и као такви канонизују²⁶, што се, да не околишимо, налази и у подтексту овог рада, сигурно би дао добре резултате. Тиме би умногоме биле отклоњене нарасле појмовне непрецизности настале у вези са употребом појма поетика, који би ваљало што више вратити његовом изворном, почетном значењу (које се тиче унутрашњег структурирања дјела и његовог функционисања у складу са таквом структурираношћу), а постојећи термини би се, истовремено, јасније издиференцирали и добили чвршће омеђена значења.

Инсиситирање на оваквом ужем и ширем значењу појмова поетика/поетичко, поетологија/поетолошко које се у нашем случају, стицајем околности, спонтано дистингирају и језичким путем, није, наравно непознато. „Поетика се схвата у ужем смислу, као учење о предметима, облицима и средствима књижевности/песништва“, каже Албрехт Вебер (Albrecht Veber). „Поетика у ширем смислу“, каже Вебер даље, „приближава се обиму појма науке о књижевности: зато је представници те науке, диференцирања ради, претежно свODE на ужи појам. У обухватнијем разумевању, поетика се представља као сплет филозофско-естетичких социо-културних и аналитичких (анализа дела) запажања и рефлексивности који се тешко може свести на један именилац“²⁷.

²⁶ То подразумемијева и напор да појам поетика на нашем језику не би требало употребљавати у значењу науке о књижевности, што се као што знамо, већ умногоме уобичајило (*Речник књижевних термина*, друго, допуњено издање, Нолит, Београд, стр. 611.

²⁷ Албрехт Вебер, „Поетика“, *Поетика. Теорија и историја појма*, Народна књига, Алфа, Београд, 2000, приредио Г. Тешић, стр. 148.

II

I.

До крајњих консеквенци изоштрено питање терми-
нолошких парова поетика/поетичко, односно поетологи-
ја/поетолошко своди се на именовање унутрашњег и вањ-
ског приступа умјетничком дјелу. То је једно од трајних
питања књижевне теорије које све док је на теоријском
плану не оставља простора за дилеме и колебања, али
изван тога ствари почињу да се указују и на другачији
начин. Као трајна и константна категорија теорија у на-
челу увијек подразумијева ужи, унутрашњи аспект проу-
чавања и тумачења књижевног дјела, који се заснива на
особинама садржаним у самом дјелу. Отуд је и разумљи-
во да се књижевнотеоријска схватања готово искључиво
усмјеравају према што дубљим слојевима дјела. У вези с
тим су и настојања да се покуша утврдити унутрашња,
иманентна, односно имплицитна поетика за тумачење не-
ког дјела, аутора, књижевне епохе, па и читаве књижев-
ности. На истом регистру појмова среће се и појам ауто-
поетика која „не обухвата све поетичке особине текста
које би се могле ишчитати преко иманентне поетике, не-
го само оне које дело пројектује само на себе. Аутопое-
тика је *наглашенија* од иманентне поетике иако су обе
присутне у тексту“²⁸.

Није тешко уочити да се овдје ради о унутрашњим,
невидљивим, тј. скривеним поетичким ентитетима који
функционишу сами по себи, без испомагања било чиме
изван дјела. У другом плану је и тзв. експлицитна поети-
ка, чак и у случајевима када је, макар и најмање видљиво,
инкорпорирана у структуру дјела. Оваква перманентна те-

²⁸ Игор Перишић, „Прилог за дефиницију термина *аутопое-
тика*“, Књижевна историја, XXXVII, 2005, стр. 623.

жња теоријске мисли да створи претпоставке на основу којих би се могло продријети што дубље у унутрашњост дјела, до оног језгра у коме се скривена и недоступна налази његова права суштина, несумњиво трајно доприноси спознаји самог бића умјетности и помјера границе могућности његове идентификације у сваком конкретном дјелу. Таква настојања, међутим, повремено се почињу претварати у неповратни процес све већег удаљавања од неких битних претпоставки и околности структурирања и функционисања умјетничког дјела без којих оно донекле остаје изоловано изван времена и простора. „Дубинска“, иманентна поетичка схватања стога понекад почињу да се идентификују првенствено у виду једне претпостављиве, очекиване и специфичне реторике која постаје сама себи сврха. Истина, извјесно оправдање или још боље речено објашњење, ова помало помодна потреба за перманентним одбацавањем свих „вањских“ претпоставки у вези са књижевним дјелом може се наћи и у богатој пракси функционализованог схватања и тумачења умјетности, више карактеристичној за ранија времена, када су у већој мјери имали утицај идеолошки, морални, политички, социолошки, педагошки, филозофски, и сл. критеријуми²⁹.

За нас је овдје све ово значајно због разговора о ужем, унутрашњем значењу термина *поетика* и *поетичко* на који непосредно или посредно скрећу пажњу многи аутори, неовисно о томе да ли се у датом тренутку ради о тумачењу тога појма самог по себи или у односу на његова могућа шира значења. У односу на теорију књижевности „поетика у савременој употреби добија ипак неко уже значе-

²⁹ У нашим околностима та потреба за теоријском радикализацијом очито још увијек помало носи хипотеку накнадне дистанце од положаја и функције умјетности у периоду комунизма, неовисно о томе што је ситуација у том погледу код нас била сасвим другачија него у осталим комунистичким земљама.

ње³⁰, сматра Јован Деретић. Залажући се за иманентну поетику која подразумејива „скуп свих препознатљивих издвојивих средстава и поступака помоћу којих се књижевни текст организује управо као књижевни, а не некњижевни“³¹, Новица Петковић прецизира да је ту у питању „унутрашњи приступ књижевном делу, заокупљен интерном организацијом текста, а немаран колико према аутору толико и према читаоцу“³². Никола Грдинић сматра да се „израз ’поетички приступ’ односи (...) на теоријско наслеђе науке о књижевности које се развило на подлози два опречна става: да је књижевност израз нечега што је изван ње, и става у коме се инсистира да се књижевно дело тумачи из њега самог“. Међутим, чини се да ни једно од овог двога није довољно само по себи, па би се у коначном ипак могло рећи да на „неки начин поетичка истраживања обједињују у себи елементе оба становишта, јер полазе од пишчеве намере са циљем да утврде опште законитости на темељу којих је књижевно дело настало, али те законитости утврђује и открива у анализи самог књижевног текста“³³.

Послије свега чини се да строго повлачење граница између унутрашњих, иманентних особености дјела којима оно постоји само по себи и за себе на једној, и „вањских“ претпоставки организовања и функционисања дјела на другој страни, даје само условне и доста неизвјесне и непоуздане резултате. Умјетничко дјело, свакако, настаје из унутрашње потребе и оно је несумњиво аутономна умјетничка творевина заснована на посебним, књижевним

³⁰ Јован Деретић, наведени рад, стр. 13.

³¹ Новица Петковић, наведени рад, стр. 136.

³² Исто, стр. 135.

³³ Никола Грдинић, „Увод у проучавање малих поетских облика“, *Поетика српске књижевности*. Зборник радова. Уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Научна књига, Београд 1988, стр. 299.

законима на коју се не могу примјењивати критеријуми и законитости друге врсте и поријекла. Али ни унутрашњи човјеков живот ни оно што настаје као производ тога живота, а што се односи и на умјетност, очито не постоје изван укупног људског искуства и цјеловитог човјековог сазнања о себи и о свијету у коме живи. У том погледу граница између тзв. спољног и унутрашњег живота потпуно је порозна и сасвим неизвјесна – све је то једна јединствена цјеловита људска стварност која се испољава мијењајући својства, прожимајући се и премјештајући с једног плана на други. Не „продиру“ само спољне, вањске чињенице у унутрашњи живот постајући тако саставни дио унутрашње људске збиље, него и призори и производи унутрашњег живота „излазе“ у стварни, спољни свијет, постају саставним дијелом тога свијета и функционишу у складу са његовим законитостима. Све што човјек ради и ствара свуд око себе уосталом производ је његове унутрашње потребе и енергије. И умјетничка дјела, као производ унутрашњег живота, постају уочљиве и опипљиве чињенице спољног свијета, неовисно о томе што су заснована на сопственим унутрашњим законитостима и што се реализују у изравној комуникацији са човјековим унутрашњим животом.

Процес размјене и редистрибуције унутрашњег и вањског у животу исти је и у књижевности. „Ванкњижевни елементи, када уђу у састав књижевног дела, престају да буду ванкњижевни“³⁴. Ако се схвати дословно, та опаска лако се може банализовати и злоупотребљавати, али то у основном не умањује њен значај. Шта ће се у дјелу или у вези са дјелом схватити и третирати као ванкњижевна чињеница зависи првенствено од тога на који начин је та чињеница у оквиру стваралачког процеса ситуирана у структурну организацију дјела и како у склопу те организације функционише. Свака чињеница је ванкњижевна ако на било

³⁴ Јован Деретић, наведени рад, стр. 25.

који начин штрчи, одскаче или излази из складно устројене структуре дјела и почиње да дјелује извањски и сама за себе и у своје име, односно у име писца који јој је такво мјесто у дјелу дао, или у име читаоца који у оквиру свога хоризонта очекивања и у складу са својом читалачком компетенцијом схвата да она такво мјесто у том дјелу има.

Све то односи се и на проучавање књижевних дјела и књижевних феномена. Идеал праве књижевне анализе заснива се на иманентној односно имплицитној поетици садржаној у самом дјелу, јер се тако избјегава опасност да се у књижевна разматрања уплету и вањски, „некњижевни“ елементи. У складу с тим оно што је у дјелу иманентно и имплицитно морали бисмо тумачити ослањајући се на унутрашње законитости на којима је оно, само по себи, засновано. То подразумијева „скуп свих препознатљивих издвојених средстава и поступака помоћу којих се књижевни текст организује управо као књижевни, а не некњижевни“³⁵. Тај унутрашњи инструментариј којим се обезбјеђује књижевни (за разлику од некњижевног!) карактер и идентитет неког текста, није, међутим, нешто иманентно и имплицитно и само по себи дато, него је плод одређених теоријских поетичких спознаја и искустава, која су у крајњем случају првобитно, претходно ипак стечена *изван* тога дјела, а у њему су само *примијењена*. Чак и у случају да те теоријске спознаје и искуства затичемо на дјелу у самом процесу настанка књижевног текста – као вид испољавања пишчеве аутопоетике, то још увијек не значи да су оне самим тиме престале да губе свој првобитни карактер. Битнији од тога ипак је начин на који су у тексту примијењене, јер се управо то указује као најважнији критеријум њиховог утицаја на књижевни карактер дјела. Ако су примијењене на „прави“, тј. на иманентан начин дјело је у пуној мјери књижевно, а уколико је то начело на било који

³⁵ Новица Петковић, наведени рад, стр. 136.

начин изневјерено његов књижевни карактер је угрожен. Иманентно постојање примијењеног унутрашњег поетичког инструментарија на основу кога дјело можемо сматрати књижевним, не мијења претходно стечено својство тога инструментарија. Присуство, односно примјена универзалних, провјерених и неспорних теоријских поетичких начела није никаква гаранција ни за књижевни карактер ни за естетску информативност дјела: уколико се та начела испољавају као поетичко знање које у књижевном тексту дјелује само за себе и у „своје“ име, издвајајући се из склада његове структуре, и оно нам се, дакле, указују као нека врста вањских, а сљедствено томе и „некњижевних“ елемената дјела. Тако посматрана, нека поетичка спознаја или идеја у структури дјела не разликује се од неке филозофске, теолошке, па чак и социолошке или политичке спознаје или идеје. У основи је ипак најбитније то да ли је она у структури дјела присутна на иманентан начин или је у неку руку и на неки начин у нескладу са осталим елементима те структуре.

2.

Идући тим смјером закључивања на крају долазимо до зида. Јер, питање које дјело можемо сматрати књижевним, а које некњижевним постаје крајње релативно, готово немогуће и чак непостојеће. Да апсурд буде већи, чини се да је теже казати које је дјело некњижевно него које је књижевно. Било шта од оног што је писано са потребом и са жељом да буде третирано као књижевно или је као такво од неког схваћено, тешко се може сматрати некњижевним, колико год у умјетничком погледу било слабо. На другој страни, данас је сасвим уобичајено да и оно што је писано без књижевних намјера и намјена одговарајућим стваралачким поступком, ако је унесено у структуру књижев-

ног дјела, самим тим чином аутоматски постаје књижев-но. То је још један од доказа да тзв. „некњижевна“ чињеница постаје књижевном оног тренутка када се нађе у књижевном дјелу, при чему се питање њене иманентности односно имплицитности на једној, односно њене експлицитности на другој страни указује као питање имунитета односно резистентности умјетничке структуре на елементе који се опиру законима њене самоузрочности.

На исти начин чак и евидентне ванкњижевне дисциплине и инструменти који се користе за тумачење књижевног дјела постају књижевним уколико не дјелују изоловано, за себе и у своје име, него се баве књижевним особеностима дјела и његовим књижевним функционисањем. Само по себи ту се одмах поставља питање старих, „превазиђених“ и „некњижевних“ поетика које су се више бавиле спољним околностима везаним за дјело него самим дјелом. При томе се често губи из вида да у историји умјетности и књижевности постоји огроман број дјела, па и читавих књижевних праваца и епоха заснованих на схватању које подразумева потребу да се извјесне људске спознаје, идеје и укупно поимање живота изражавају и валоризују и умјетничким односно књижевним путем, што је у најужој вези са гносеолошким односно онтолошким схватањем умјетности. То, наравно, не значи да су таква дјела сама по себи неподложна суштинској, унутрашњој анализи у складу са схватањем иманентне поетике, а питање видљивости, тј. доминације таквих елемената у дјелу и овога пута је питање захтјева и укуса књижевне епохе и посебно начина како су они ситуирани у структури дјела.

На крају долазимо до закључка да се не поставља питање да ли је неки књижевни метод заснован на унутрашњем, књижевном или на извањском, некњижевном приступу дјелу. Сви су они у неку руку унутрашњи и сви су исто тако извањски, поготово ако се има на уму да су че-

сто засновани на другим дисциплинама, накнадно примјењеним на књижевност. Квалитет „унутрашњег“ приступа књижевном дјелу они стичу утолико уколико се помоћ њих успјешно откривају законитости и суштина структурне устројености дјела и функција те устројености. Јер, проучавање организације текста и резултата који се таквом организацијом постиже неодвојиво је једно од другог – мимо тога заправо не би имало неког посебног смисла и сврхе.

У вези с тим чини се да бисмо оно што се односи на организацију књижевног текста могли да именујемо ужим термином *поетичког* истраживања, док би шири појам *поетолошко* истраживање покривао цјеловитост настанка, структурирања и функционисања књижевног дјела. Поетика и поетологија не третирају се, дакле, као различите ствари, него као ужи и шири аспект књижевне свијести, која се, наравно, може конституисати и изражавати на равни једног или више (не)сродних дјела, једног или више (не)сродних писца, на жанровској равни, на равни једног књижевног корпуса, па и читаве једне књижевности.

СВАКОДНЕВНА ЉУДСКА СТВАРНОСТ И СТВАРНОСТ УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА

(У СВЈЕТЛУ НЕОМАРКСИСТИЧКЕ ТЕОРИЈСКЕ МИСЛИ¹)

I

Проблем односа умјетности и друштвене стварности стар је колико и сама умјетност. У основи тај однос зависи од схватања стварности, па су одређени облици умјетничког стваралаштва обично примјерени том схватању. Овдје се, свакако, има на уму чињеница да се не ради о дословној вези и о механичком детерминизму. У том погледу тешко да има неких разлика у примјерености умјетности праисторијског човјека његовом схватању стварности с једне, и модерног човјека двадесетог вијека, с друге стране. Условљеност умјетности у једном периоду схватањем стварности које доминира у том добу на неки начин је универзал-

¹ Ради се о теоријским поставкама израслим у оквиру еврокомунизма, једног већ помало заборављеног друштвеног и филозофског пројекта из шездесетих и седамдесетих година двадесетог вијека, у оквиру кога је један дио неомарксистички оријентисане западноевропске интелектуалне елите на креативан начин покушавао да границе људске слободе, стварања и рада доведе у пропорционалан однос са устројеношћу и вриједностима западног друштва. Као такав тај покрет је засновао и широко, креативно теоријско схватање умјетности, према коме умјетничко дјело не значи обликовање представа о стварности него обликовање односно стварање једне нове стварности, утемељене на аутономним умјетничким законима, којом се обогаћује постојећа стварност човјекова живота. Овакав концепт наишао је на велики одјек у тадашњим југословенским приликама и практично постао доминантан у теоријским расправама о умјетности, посебно оним које су долазиле из филозофских кругова.

ни методолошки закон односа умјетности и друштва који се у истоветном дејству може пратити кроз читаву историју умјетности. Тај закон, свакако, конституишу и обухватају и они изузеци који се, у оквиру неког доминирајућег умјетничког правца, манифестују појавом облика умјетности какви одговарају претходном схватању стварности.

Међутим, друштвену стварност не чини само скуп идеја на којима почива један друштвено-политички систем, она подразумијева знатно дубље и слојевитије присуство човјека у свијету у коме су те идеје само једна динамичка структура чије је учешће у уобличавању духовног и емотивног живота људи неизвјесно и немјерљиво.

Као саставни дио схватања друштвене стварности јавља се и поимање функције умјетности у друштву од почетка умјетничког стваралаштва до данас.

Са једним сасвим новим, револуционарним схватањем друштва марксизам је донио и сопствено поимање умјетности као саставног дијела друштвене стварности. Мада класици марксизма нису оставили једну јасно одређену „марксистичку“ теорију умјетности, на основу неких теза о природи, положају и функцији умјетности у историји друштва, те на основу успутних запажања, натукница, критичких опаски, итд. о појединим умјетницима или умјетничким дјелима, данас се с успјехом може извести теоријски засновано марксистичко схватање умјетности. Ваља, међутим, одмах рећи да је то наслеђе оснивача марксизма тумачено на различите начине, почев од догматског извођења посебне марксистичке естетике по којој је умјетност субјективни одраз објективне стварности до сасвим отвореног теоријског поимања умјетности као нове стварности којом се обогаћује постојећа стварност човјекова живота. Према грубој подјели може се говорити о двије основне оријентације међу носиоцима марксистичког тумачења умјетности: у једној групи су теоретичари који из дјела класика марксизма покушавају извести *гносеолошки*, а у

другој онтолошки усмјерену концепцију умјетности. Припадници традиционалне гносеолошке оријентације полазили су од премисе да је умјетност спознаја и одражавање постојеће стварности, док су носиоци онтолошке концепције, чије је тумачење марксизма изворније и вјеродостојније, пошли од претпоставке да умјетност није само „форма спознаје свијета него и *произвођење нове збиље*, нове предметности“².

1.

Гносеолошки концепт умјетности

Међу носиоцима *гносеолошке* концепције умјетности, изведене из учења класика марксизма, централно мјесто заузима Лукач који је и сам имао развојне фазе у тумачењу марксизма, и на његовом примјеру најефикасније се може уочити основни смисао овакве концепције. Висок ниво Лукачевих расправа превазишао је многе једностраности у конституисању марксистичког схватања умјетности, и тиме разријешао значајне дилеме за оне који ће, касније, уобличити једно изворно поимање умјетности на основу радова класика марксизма. Већ у разрјешавању проблема односа базе и надградње гдје су се заправо и јављале највеће једностраности и вулгаризације, он је јасно уочио да Маркс и Енгелс „никад нису порицали релативно самостални развој појединих подручја делатности људског живота – права, науке, уметности итд.“, него су само негирали да се „развој науке и уметности може објаснити искључиво или макар само првенствено

² Вјекослав Микецин, „Проблеми марксистичког схваћања умјетности“, предговор књизи *Марксизам и умјетност*, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. X.

њиховим иманентним односима³. За оног ко између основе и надградње види просту узрочно-последичну везу у којој се база појављује само као узрок, а надградња само као последица, и ко у идеологијама види „механички, пасивни производ економског процеса“ Лукач каже да „не заступа марксизам, него његову избличену слику, његову карикатуру“⁴. Међутим, када разматра најбитнији проблем умјетности, њен однос према стварности, Лукач заступа мишљење да изворно схватање марксизма подразумејева да је умјетност одраз стварности, а не једна новостворена стварност: „Једна од основних теза марксизма јесте да сваки прелазак спољног света преко прага свести није ништа друго него одражавање стварности која постоји независно од свести, у мислима, представама, осећањима итд. људи“⁵. Мада се он овим ограђује од механички схваћеног дијалектичког материјализма позивајући се и на Лењинову мисао да застарјели материјализам није у стању да дијалектички схвати теорију одражавања – у суштини овај његов став под умјетношћу не подразумејева стварање једне квалитетно нове, него само спознавање и одражавања већ постојеће стварности. Ту његову основну мисао о умјетности као одразу спознате стварности, гдје су спознаја и одражавање међусобно условљени, порекли су каснији баштинници марксистичке мисли који су из ње конституисали онтолошки концепт умјетности. У предговору за Лукачеву књигу *Пролегомена за марксистичку естетику* Иван Фохт са позиција тог новог схватања овако дефинише Лукачев концепт: „Видјећемо да и код Лукача умјетности припада углавном функција да репродуцира и одрази (*Wiederspiegelt*) објективно стање ствари, да се и код њега функ-

³ Ђерђ Лукач (György Lukacs), „Увод у естетичке списе Маркса и Енгелса“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 8.

⁴ Исто, стр. 9.

⁵ Исто, стр. 15.

ција умјетности не састоји у стварању нечег новог, већ првенствено у спознавању⁶.

Да би марксистички приступ умјетности теоретичара који инсистирају на њеном гносеолошком карактеру био јаснији, неопходно је открити шта они подразумијевају под стварношћу која се вјерно одражава у умјетничком дјелу. Према Лукачу, као најизразитијем представнику оваквог схватања, стварност се „не састоји само од непосредно осећане површине спољног света, не састоји се само од случајних, моменталних евентуалних појава“⁷, него има своје дубље законитости. Отуд одражавање не представља само фотографску репродукцију споља опаженог свијета већ „верно и истинито приказивање целокупне стварности“⁸. Како „сама објективна стварност није шарена збрка кретања без икаква одређеног смера, него развојни процес који сам има мање или више дубоке тенденције, који – пре свега има своју сопствену тенденцију“⁹, напор умјетника мора бити усмјерен да се дође до те скривене законитости која свим влада, јер тенденције стварности нису лако уочљиве и изоловане. Пошто вјерно приказивање тако схваћене стварности назива реализмом, он је морао да да и извјесна разграничења у односу на реализам деветнаестог вијека. Тај Лукачев нови реализам разликује се од критичког реализма деветнаестог вијека управо по схватању стварности, која се одражава у умјетничком дјелу. У предговору за Лукачеву књигу *Данашњи значај критичког реализма* Борис Зихерл објашњава да „однос књижевника према стварности живота јесте оно што одређује границу између ранијег, класичног, грађанског или критичког реали-

⁶ Иван Фохт, „Темељи Лукачеве естетике“, предговор за књигу Ђерђа Лукача *Прологомена за марксистичку естетику*, Нолит, Београд, 1975, стр. 13.

⁷ Ђерђ Лукач, наведени рад, стр. 16.

⁸ Исто, стр. 17.

⁹ Исто, стр. 21.

зма и новог, социјалистичког реализма¹⁰. Нови реализам јавља се неодвојиво од једног новог збивања у друштву и свијести човјека што се конституишу у једну сасвим нову стварност у односу на ону из деветнаестог вијека. Полазећи управо од садржаја стварности који се преносе у дјело, а са свијешћу да су друкчије законитости и тенденције стварности коју „покрива“ критички реализам, а сасвим друкчије оне које одражава социјалистички реализам, Лукач је реализам деветнаестог вијека називао реалистичком књижевношћу силазног периода, а социјалистички реализам реалистичком књижевношћу узлазног периода. Критички реализам је књижевност буржоаског друштва и његов карактер је пасивно негативски, док је социјалистички реализам активно револуционарни. У вези с тим Лукач сматра да не треба приказивати стварност труљења и пропадања, јер би то значило апологију декаденције, већ стварност здравих клица и живота. У основи новог реализма, дакле, није захтјев да књижевност мора успоставити неки правилни однос према стварности, представљајући нам је у складу са нашим претпостављеним идеалом о њој, него одражавање стварности као дате величине и унапријед утврђеног квалитета. Извјесна „контрола“ успостављена је, према томе, у подрују схватања и спознаје стварности прије самог креативног чина, а у најбољем случају за вријеме док он траје. Но неовисно о томе што се од дјела не захтијева да прилагођава и моделира стварност према унапријед претпостављеном идеалу, већ се ради о одражавању на посебан начин схваћене стварности, резултат је исти. Јер, принцип вјерног одражавања стварности, како је она напријед дефинисана, није лако остварити. Наиме, готово је немогуће бити сигуран у „правилно“ уочавање закони-

¹⁰ Борис Зихерл, „Неколико уводних напомена“, предговор књизи Ђерђа Лукача *Данашњи значај критичког реализма*, Култура, Београд, 1959, стр.VIII.

тости и тенденција стварности, јер постоји стална могућност од приговора да писац није схватио основну законитост или у најмању руку да је погрешно протумачио неке „споредније“ тенденције стварности. Тако се, у ствари, доспијева у ситуацију да се ваљаност спровођења овог принципа, а самим тим и умјетничког дјела, мјери нечим извана, а не на основу оног што се налази у самом дјелу. У крајњем случају стварност је, и то схваћена као унапријед дата величина, почела да поприма улогу шаблона помоћу кога се провјерава вриједност и успјелост умјетничког дјела. И сама у извјесној мјери шаблонизирана, стварност се одражава у умјетничком дјелу, и тиме га не само одређује него и подређује.

Ако се томе дода и претпоставка да се ради о стварности која се обзнањује у оквиру једног друштвено-политичког система гдје су одређене битне законитости и тенденције већ унапријед доста строго издвојене и вредноване, онда су самосталне могућности дјела увелико ограничене и прилично јасно претпостављене. Једна унифицирана стварност, на унифициран начин одражена, репродукује и унифициран тип умјетничког дјела. Принцип вјерног одражавања објективне стварности крије у себи могућност и за другу врсту приговора која се састоји у претпоставци да су *основне тенденције стварности добро уочене*, али да нису на *прави начин пренесене у умјетничко дјело*. Но, у суштини се и овдје ради о истом: вјерно одражавање стварности и није ништа друго него њено „правовјерно“ схватање, а извјесне литерарне невјештине и формалне слабости су нешто сасвим друго што не може осјетније утицати на овако схваћени квалификативни однос умјетности и друштвене стварности. Јер, одражавање стварности може бити у књижевном погледу успјешније или неуспјешније, и тиме допринијети да се принцип о коме је овдје ријеч оствари с више или мање убједљивости, али се тиме основна законитост о

спознаји и одражавању стварности готово уопште не може нарушити.

Све ове недостатности принципа о вјерном приказивању објективне стварности чија је најтежа посљедица могућност свјесног интервенисања у структури умјетничког дјела, произлазе из основне теоријске усмјерености по којој дјело није једна посебна, самосвојна и самостална стварност са сопственим законитостима и тенденцијама како га схватају новији марксисте, већ слика сасвим друге стварности са њеним тенденцијама и законитостима.

Уз ознаку за вјерно најчешће се употребљава и појам *истинито* приказивање стварности у умјетничком дјелу. У схватању стварности и њеног одражавања, како је овдје интерпретирано, истинито и вјерно су синоними за један те исти квалитет. Међутим, истинито у умјетности превазилази ознаку вјерног приказивања стварности како је, на примјер, Лукач дефинише, и појављује се као термилошко покриће и за неке друге садржаје. Појам истинито као и вјерно, обично означава степен сличности односно остварености дјела у односу на стварносни узор имајући на уму једну теоријску претпоставку о већој вриједности и успјелости дјела уколико се оно више приближава свакодневном животу. Међутим, овдје се не ради о вјерном и истинитом приказивању једне конкретне свакодневице него се има на уму захтјев да дјело својом унутрашњом структурираношћу треба да буде тако кохерентно и самоузрочно као што је то случај са свакодневним животним догађајима. Обично се узима да су умјетничко дјело, поједини његови дијелови, ликови или ситуације, вјерни и истинити у односу на стварност онда када су умјетнички успјешно дати, када су тако цјеловито остварени да су по томе „слични“ узорима из свакодневне стварности. У обиљежавању умјетничке успјелости појмом *истинито* иде се и даље од означавања сличности са свакодневним животом као неким идеалним креативним обрасцем. Наиме, умјетничка

истина и истинито у умјетности тијekom читаве историје умјетности означавају оно што се сваком конкретном аутору чинило да је посљедња мјера умјетничке остварености, што је суштина неке ствари, појаве или догађаја. Умјетничка истина, дакле, јесте сам врхунац креативног чина, најидеалнија посљедица стварања и његов коначан циљ, али за различите ситуације и људе, ипак, представља различите ствари, па је врло тешко подредити је једном терминолошком задатку. Истина и истинито у умјетничком дјелу је јасно омеђена величина само када се ради о односу умјетности и стварности и то једино ако се унапријед има на уму једно одређено схватање стварности као што је то случај у социјалистичком реализму. У свим случајевима тим ознакама се покрива једно субјективно самјеравање и вредновање које није могуће поопштити. Ту већ вриједи Хаузерова мисао да умјетничко дјело није ваљано и неваљано као научна доктрина „па се и не може, строго узевши, назвати ни истинитим ни неистинитим“¹¹.

Када се говори о истинитости везаној са одражавање унапријед дефинисане стварности, онда је јасно, како каже Фохт, интерпретирајући схватања Ђерђа Лукача да „књижевност не треба да слика било какве ликове и појаве, већ само оне који су типични“¹² и да приказивање случајно нађених момената одводи од истине, јер „је истинито само оно што је нужно настало“. А та истина као објективна законитост и нужност која се као стварна суштина крије иза привида, на прави начин може се „изразити на типичним карактерима и типичним ситуацијама“¹³. Већ на први поглед се види да је сликање типичних карактера у типичним околностима у најужој функционалној вези са

¹¹ Арнолд Хаузер, „Социолошки темељни проблеми. Појам идеологије у повијести умјетности“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 82.

¹² Иван Фохт, наведени рад, стр. 20.

¹³ Исто, стр. 21.

принципом истинитог приказивања објективне стварности. Та максима доспјела је до Лукача и осталих теоретичара социјалистичког реализма од Енгелса који је у писму Маргарети Харкнес рекао: „Реализам, по моме мишљењу, осим тачности детаља, претпоставља верно давање типичних карактера у типичним условима“¹⁴. Као и у свим другим случајевима и у погледу типичног, уз све врсте вулгаризације, евидентна су и дубља теоријска одређења. Тако, на примјер, Лукач каже да тип није просјек. „За тип је карактеристично да се у њему стичу у свом противуречном јединству све истакнуте особине оног динамичног јединства, у коме права књижевност одражава живот, да се у њему преплићу у живу целину све противуречности, најважније друштвене, моралне и душевне противуречности једног времена (...) У приказивању типа, у типичној уметности сједињују се конкретно и законито, оно што је трајно људско, и оно што је историјски одређено, индивидуално и људско уопште“¹⁵. (Лукачева истраживања на подручју категорије посебног својом тежњом су усмјерена да задовоље захтјев теоријског одређења шта је типично). Схватање „умјетности као одраза претходно дефинисане и спознате стварности и захтјеви за приказивањем типичних карактера у типичним околностима у себи носе ограничења што произлазе из поимања стварности као утврђене величине и помјерају се у складу са схватањем стварности. Тиме су на неки начин и типичне ситуације, као дијелови већ дефинисане стварности, и типични карактери, као производи тих већ познатих околности, донекле унапријед предодређени и препознатљиви што води до унификације креативног чина и умјетничког дјела као његовог резултата.

¹⁴ Маркс – Енгелс, *О књижевности и уметности*, избор, Рад, Београд, 1962, стр. 39.

¹⁵ Ђерђ Лукач, наведени рад, стр. 18.

Уз то, верификација типичних околности увијек је подложна приговору, јер их различити људи могу видјети различито, на исти начин као што из тих околности за различите људе могу произаћи различити карактери. Томе треба додати и могућност да се једно сопствено идеализирано схватање једног типа (било позитивно или негативно) обратним путем може наметати стварности зависно од личног увјерења, друштвене потребе или сопствене креативне ограничености, као њена сопствена припадност и резултат, што, опет, аутоматски води обезвређивању креативног чина.

2.

Онтолошки концепт умјетности

За разлику од поједностављеног тумачења марксизма исказаног социјалистичким реализмом, а којим је умјетност као субјективни одраз објективне стварности често била деградирана на готово дословну условљеност економским животом на принципу односа базе и надградње – у новије вријеме чврсто се конституисало и једно изворније, *онтолошко* схватање умјетности које почива на спознаји изведеној из учења класика марксизма да је умјетност једна нова, самостална и самосвојна стварност. Ова новија струја у тумачењу дјела класика марксизма морала је истовремено да се обрачунава и са увријеженом социологистичком и економистичком методом коју су бранили не само њени сљедбеници, него су је као право тумачење марксизма прихватили и његови противници желећи тако да укажу на његове ограничености. Због тога је, прије свега, требало указати на изворно марксистичко схватање умјетности као вида надградње што се могло постићи демонтирањем искривљеног тумачења Маркса и Енгелса из кога је произишло да је умјетност строго детерминисана економским животом. Наиме, и код Маркса и код Енгелса има

довољно доказа да они облике надградње као што су политика, право, филозофија, религија, умјетност, итд. не доводе у дословну детерминистичку везу са економијом него да дозвољавају могућност и њиховог самосталнијег развоја и повратног утицаја на базу: „Не стоји ствар тако да је економски положај *узрок*, да је он једини активан, а све друго само пасивно дејство. Не, него је ту посредни узајамно дејство на основу економске нужности која у *крајњој инстанци* увек продире“¹⁶.

За таква схватања Маркса и Енгелса има доказа на више мјеста. Тако, нпр. у писму Конраду Смиту од 27. X 1890. у коме говори о књизи Паула Барта *Филозофија историје Хегела и хегелијанаца све до Маркса и Хартмана* Енгелс вели: „Ако, према томе, Барт мисли да ми поричемо сваки повратни утицај политичких итд. одраза економског кретања на само то кретање, он се просто-напросто бори против ветрењача“. (...) „Или зашто бисмо се борили за политичку диктатуру пролетаријата ако би политичка моћ била економски немоћна“¹⁷. У писму Јозефу Блоху од 21. IX 1890. г. Енгелс је донекле и објаснио како је дошло до погрешних интерпретација у односу базе и надградње. „Маркс и ја смо делимично одговорни за то што су млади (марксисте) понекад придавали економској страни већи значај него што јој следује. Одговарајући нашим противницима, бивали смо принуђени да јаче истичемо главни принцип који су они порицали, и нисмо увек имали довољно времена, места и прилике да довољно укажемо и на остале моменте који се испољавају при узајамном дејству“¹⁸.

Иако се проблемом умјетности махом бавио успутно и узгредно, из Марксовог учења ипак се могу „извести, у

¹⁶ Маркс – Енгелс, *О књижевности и уметности*, стр. 7.

¹⁷ Исто, стр. 6.

¹⁸ Исто, стр. 15.

првом реду, темељи једне онтолошки усмјерене концепције умјетности¹⁹. Према овом онтолошком карактеру умјетности што се конституише из Маркових схватања, умјетникова дјела су „нове реалности којима он умнажа, обogaђује, постојећи свијет“²⁰. Домишљајући Маркову мисао о умјетности као виду рада Лефевр каже да је за Маркса умјетничко дјело „виши израз облика који је рад дао свету и самом човеку: повлаштен тренутак, муња која у датом тренутку обасјава делић резултата постигнутог лаганим, непознатим и дубоким трудом маса“²¹. „Уметност је у извесном смислу – вели он даље – према чудесно лепом Марковом изразу, *највећа радост коју човек сам себи дарује*. Она изражава, на вишем ступњу, самостварање човека. Уметност је радост (то значи више од задовољства, пријатности, интелектуалног интересовања). Она је ослобађала и још увек ослобађа људска бића њихових граница“²². У свом тумачењу Маркса Роже Гароди вели да „Естетски став почиње кад се човјек радује што је открио у предмету да га је он створио“. Проблематизирајући мисао да је умјетност рођена из рада он каже да се она нужно не одваја од њега, а још мање му се супротставља. „Уметност као и рад јест опредмећење човјека. Производи умјетности, као и производи рада, опредмећени су људски циљеви, остварени људски планови“²³. При томе Гароди има на уму да Маркс, за разлику од Хегела, разликује опредмећење и отуђење. „Опредмећење је чин којим се човјек остварује,

¹⁹ Вјекослав Микецин, наведени рад, стр. XI.

²⁰ Исто, стр. XIII.

²¹ Анри Лефевр (Henri Lefebvre), „Маркс и Енгелс о естетички“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 43–44.

²² Исто, стр. 50.

²³ Роже Гароди (Roger Garaudy), „Марксизам и умјетност“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 153.

производећи неки предмет, своје властите циљеве, док је отуђење облик који поприма то опредмећење у свим економским и друштвеним формацијама у којима влада систем тржишта, и још више, у сваком поретку у којем радна снага постаје роба²⁴.

Ово изворно марксистичко тумачење умјетности у њеном онтолошком карактеру, рекли смо, не полази од умјетничког дјела као одраза стварности, већ га схвата као једну сасвим нову, самосвојну стварност. Међутим, начело аутономности умјетничког чина како каже Микецин „нипошто не значи да је тај чин – како то мисле романтичке, идеалистичке естетике – плод некакве ванповијесне, наддруштвене, божанске итд. еманације; напротив, итекако увјетован, посредован хисторијско-друштвеном ситуацијом“²⁵. Говорећи о томе проблему односа умјетности и друштвене стварности Карел Косик каже да свако „уметничко дело има у нераздвојном јединству двојак карактер: оно је израз стварности, али истовремено твори стварност, такву стварност која не егзистира мимо дела и пре дела, него управо у делу“²⁶. Међутим, то не значи да је умјетничко дјело обликовање представа о стварности: „Као дело и уметност обликује стварност и истовремено, у нераздвојном јединству с тим изражавањем, *ствара* стварност, стварност лепоте и уметности“²⁷. У складу с тим грчки храм, средњовјековна катедрала или ренесансна палата „изражавају стварност, али истовремено *стварају* стварност“²⁸. На основу свега тога Косик закључује: „Уметничко дело изражава, међутим, свет само утолико уколико га ствара“²⁹.

²⁴ Исто, стр. 156.

²⁵ Вјекослав Микецин, наведени рад, стр. XV.

²⁶ Карел Косик, „Уметност и друштвени еквивалент“, *Марксизам и умјетност*, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 168.

²⁷ Исто, стр. 168–169.

²⁸ Исто, стр. 169.

²⁹ Исто, стр. 170.

Према томе, мисао о аутономности стваралачког чина у умјетничком дјелу као самосвојној и самосталној стварности не треба схватити дословно и поједностављено. *Умјетност није одвојена од стварности, изван стварности; она је саставни дио стварности коју истовремено обогаћује и проширује.*

II

Умјетничко дјело саставни је дио опште стварности у којој свакодневно живимо и та је веза остварена у динамичкој прожетости, па није могуће тачно утврдити шта је у стварности умјетност, а шта у умјетности стварност. У вези с тим је и чињеница да је индивидуални пишчев поглед на свијет, који се манифестује у дјелу, у ствари, саставни дио једног општег погледа шире друштвене групе којој он припада.

О уској повезаности погледа на свијет појединца и шире друштвене групе или класе којој он припада, што се исказује и у умјетничком дјелу, постоји сагласност међу многим теоретичарима умјетности. Доста је познато Сартрово мишљење „да свако осећање, као усталом и сваки други облик његовог (човјековог – С. Т.) психичког живота, манифестује његов друштвени живот“³⁰. Марко Ристић каже да „савремени песник, као и савремени филозоф или научник, неминовно конкретно увиђа да није сам на свету, да је све док је жив неумитно укључен у живот људске заједнице, да његов лични живот постоји у оквиру тог општег живота, само у односу према том животу људства којим је захваћен, условљен и детерминисан“³¹. Интерпре-

³⁰ Жан Пол Сартр, *О књижевности и писцима*, Култура, Београд, 1962, стр. 13.

³¹ Марко Ристић, „Морални и социјални смисао поезије“, *Историја и поезија*, Просвета, Београд, 1962, стр. 9.

тирајући Голдмана, који је у новијим изучавањима марксистичког схватања умјетности најшире и најдоследније разрадио ову идеју, Милош Илић вели да прави креатор дјела није појединац који је дело написао, већ друштвена група која је формирала структуру у којој је дело постало могуће и остварљиво³². Пошто се погледом на свијет појединца у дјелу у ствари на неки начин репродуцира и визија свијета његове социјалне групације, литература је „вековима најкомплексније и најдоследније изражавала многоструке и разноврсне критичке тенденције које су представници различитих друштвених класа и слојева носили у оквиру свога погледа на друштво“³³.

Међутим, међусобна условљеност погледа на свијет појединца и социјалне групације којој он припада, не иде само у једном смјеру: појединац не прима поглед на свијет своје социјалне групације пасивно него и сам учествује у изграђивању тог погледа. Између појединца и социјалне групе утицаји се остварују у оба смјера, а то се рефлектује и у умјетности. „Како је појединац, каже Јан Мукаржовски, члан колектива, а његов поглед на свет се слаже у најгрубљим цртама, са системом вредности, који прихвата колектив, поезија – преко појединаца стваралаца и читалаца – утиче на свест читавог друштва“³⁴.

Али давање превеликог значаја друштвеним групама при стварању дјела има и своја ограничења. На њих скреће пажњу Жак Дибоа: „Наша навика да превишештујемо јединствени аспект личности у умјетничком дјеловању одвраћа нас да у књижевно стварање уведемо одређене друштвене групе. То је донекле могуће у осредњим произво-

³² Милош Илић, *Социологија културе и уметности*, Научна књига, Београд, 1970, стр. 208.

³³ Милан Ранковић, *Уметност и марксизам*, Радничка штампа, Београд, 1975, стр. 116.

³⁴ Јан Мукаржовски, „Поетско именовање и естетичка функција језика“, *Трећи програм Радио-Београда*, Лето, 1973, стр. 179.

дима и обичном књижевном потрошњом. Али када се ради о ремек-дјелима, није ли то оспоравање њихове изворности када их се представља као једну еманацију колективне мисли?³⁵

1.

О идејности умјетничког дјела

На начелу да индивидуални пишчев поглед на свијет, што се манифестује у дјелу, представља саставни дио општег погледа шире друштвене групе којој он припада, остварује се и претпоставка о сличности, односно испреплетености идеја које циркулишу дјелом и оних које срећемо у друштвеној стварности. По том принципу идеје стварности постају и идеје умјетничког дјела, а идеје умјетничког дјела идеје друштвене стварности. На том подручју створене су претпоставке о *идејности* умјетничког дјела.

„Има политичких, има идеолошких стољећа – има стољећа у којима расправе о идејама, конфликти разума и размишљања владају и засјењују естетски ужитак или га пак искривљавају“³⁶, каже Жорж Мунен. Проблем идејног и неидејног умјетничког дјела појавио се у домену *квалификације* идеја које струје кроз њега. Такво поимање (не)идејности дјела у најужој је вези са схватањем улоге књижевности у друштву, а теоријски се оправдава, као и све друге категорије те врсте, тумачењем умјетности као одраза постојеће стварности која је у идејном погледу једна унапријед утврђена величина. У основи тог схватања стоји захтјев да се умјетничким дјелом одрази тај идејни стандард

³⁵ Жак Дибоа (Jacque Dubois), „Pour une critique littéraire sociologique“, *Le littéraire et le social*, Flammarion, Paris, 1970, стр. 55.

³⁶ Жорж Мунен (Georges Mounin), *Poesie et société*, Presses universitaires de France, Paris, 1968, стр. 61.

друштvene стварности који ће онда повратно дјеловати на њу самопотврђивањем и самоафирмирањем. Такви поједностављени захтјеви за идејношћу дјела могући су само онда када се идеје дјела посматрају и вреднују као издвојен структурни сегмент који не мора бити у неразлучивој вези са осталим његовим слојевима. Када се дјело посматра као самостална и самосвојна стварност, структурно тако организовано да су сви његови слојеви међусобно функционално условљени, онда нестају претпоставке за његово идејно вредновање у поменутом смислу. Ако се идеје, што циркулишу дјелом, посматрају као саставни дио осталих структура дјела с којима су међусобно функционално условљене, и од којих се не могу издвајати да би самостално дјеловале и као такве биле вредноване, – онда разговор о идејности дјела постаје беспредметан. Тај разговор имао би смисла када би се идеје литерарног дјела могле изоловати од осталих његових слојева и самостално дјеловати, а да то не остави посљедице на универзалну структурираност дјела која је и основна претпоставка његовог постојања. Из тога произлази да код структурно кохерентног, тј. умјетнички успјелог дјела идејно и није могуће изоловати, а да се тиме не помјере и остали његови слојеви. Зато идејна квалификација дјела није могућа ни *прије* ни *послије* естетског вредновања. Идејно је саставни дио естетског, оно није ни његова претпоставка ни његова посљедица. Естетско вредновање дјела садржи у себи истовремено и његово идејно вредновање, али никако не у издвојеном облику. Чак и онда када у мање успјелим и структурно некохерентним дјелима аутор свјесно намеће извјесна идејна рјешења, до негативне оцјене тога дјела не долази се због „квалитета“ тих идеја, него због чињенице да су те идеје издвојене из опште структурне самоузрочности дјела. И неко друго рјешење, са другим идејама, дало би исти резултат у естетској процјени дјела. Према томе идејно се вреднује у оквиру естетског и у добрим и у ло-

шим дјелима, а степен умјетничке остварености дјела зависи од тога да ли је идејни слој више или мање саставни дио структурне цјелине и у коликој је мјери у корелацији са осталим његовим слојевима. Јасно је да се овдје не ради о неком *формално* мање или више успјешном обликовању неких идеја. У питању је знатно дубља, слојевитија структурна узрочност друштвене стварности и дјела.

Видјели смо да истоветност идеја умјетничког дјела и друштвене стварности почива на начелу да аутор, исказујући у дјелу свој поглед на свијет, у ствари, исказује и поглед шире друштвене групе којој припада. Међутим, познато је да схватање човјека и свијета није унифицирано и да су одређена, изнутра кохерентна схватања доминирала у појединим раздобљима. Умјетност тих раздобља као саставни дио стварности у чијем конституисању је учествовала, прожета је погледом на свијет што је тада доминирао међу друштвеним групама које су биле субјект те историјске стварности. Отуд се и умјетничка дјела тих раздобља могу схватити и вредновати само када се има на уму поглед на свијет који је доминирао у тој конкретној историјској стварности. Естетско вредновање тих дјела садржи, дакле, у себи и један идејно кохерентан поглед на свијет који је тада постојао. У оквиру нашег погледа на свијет подразумијева се и однос према свим схватањима човјека и свијета прије нас. Марксистичко схватање човјека, које прихватамо као сопствено, подразумијева се као саставни дио естетске процјене дјела коју вршимо. Не ради се ту о некој марксистичкој естетици, него о *естетској процјени дјела која антиципира марксистичко схватање човјека и свијета*. Уколико, пак, дјело почива на идејама које припадају неком сасвим другом погледу на свијет, то значи да је оно саставни и конститутивни дио неке сасвим друге историјске и друштвене стварности. Такав анахрони свијет умјетничког дјела који није саставни дио ововремене стварности и погледа на свијет који у њој влада, него припада

некој другој стварности, чини и дјело анахроним и мртвим за савременог читаоца. Ту се, напросто, ради о чињеници да модерни човјек не може да уважи као дио своје сопствене стварности неког романтичарског јунака, као што и за неко осјећање или гест једног лика у роману не може прихватити мотивацију која би се нпр. налазила у судбинској немоћи што произлази из неке његове марионетске одређености божијом промисли. *Не ради се о претходном идеолошком усклађивању дјела са марксистичким погледом на свијет послје кога би услиједила естетска процјена, већ је у питању креативни критички приступ у коме међусобно неразлучиви елементи дјела у појединим ситуацијама долазе више или мање до изражаја.* Према томе, у појединим ситуацијама идејни фактор као саставни и конститутивни дио естетског вредновања дјела може да буде значајан, па чак и пресудан у процјени дјела, али он не дјелује и не исказује се самостално, него је органски везан са осталим елементима и у коначном суду само на тај начин и партиципира. Сигурно је да и такво схватање идејног слоја, органски неодвојивог од осталих елемената, у практичном приступу дјелу даје претпоставке за његова „злоупотребу“. Но, у овом случају она остаје у домену књижевног, јер њен коначни резултат јесте естетска процјена дјела, а не његово ванлитерарно идеолошко-политичко ситуирање у оквиру захтјева једног конкретног друштва и његовог односа према функцији умјетности. Уосталом, ни остали елементи у приступу дјелу, па и идејни, нису конституирани у неком пропорционалном односу него се испољавају више или мање зависно од самог дјела и зависно од оног коме конкретни приступ дјелу припада. Треба имати на уму и то да сваки читалац има свој сопствени поглед на свијет неовисно од тога што је он саставни дио једног општег схватања човјека и да се самим тиме поводом једног те истог дјела код различитих људи варијабилно активирају поједине структуре. Кад се томе дода да и у оквиру

неких глобалних учења о човјеку и свијету има различитих, неријетко готово противурјечних оријентација, што је случај и са марксистичким погледом на свијет, онда је и схватљивије да на коначан естетски суд који у себи садржи и сопствени однос према животу и свијету, идејни елеменат може да утиче више или мање.

Чињеница да је развој човјечанства оставио више филозофских теорија о човјеку и свијету говори о сталном напору да се што потпуније дефинише смисао људске егзистенције, јер све што је о томе речено није довољно. Тешко би се могло тврдити да је марксистички однос према свијету разријешило све загонетке људске егзистенције, али је несумњиво да је он, уза све вулгаризације које су се јављале у појединим фазама његовог развоја, поставио такве основе схватања човјека које не ограничавају, али и не апсолутизују његову слободу, него јој дају јасан смисао и сврху, подразумеивајући да је он својим стваралаштвом сам треба освајати и непрестано проширивати.

Пошто овдје није мјесто да се даје шире образложење марксистичког схватања свијета, покушаћемо у основним цртама истаћи само оне нијансе тога учења што говоре о односу појединца и друштва, који је битан за разматрање односа писац–дјело–друштво.

У основи Марксовог схватања људске јединке налази се њен динамички суоднос са друштвом, јер он „не схвата однос између људског индивидуа и друштва као нерешиву антиномију, већ као суштинско јединство супротности“ (Вељко Кораћ). У складу с тим Маркс „не објашњава човека – друштвом већ друштво – човеком, али увек – с гледишта да је друштво *човеков* производ и *човеков* свет“³⁷. Интерпретирајући такво Марксово схватање Ерих Фром каже да човјекова ментална конституција није „празан лист

³⁷ Вељко Кораћ, „Тема нашег времена“, предговор књизи Адама Шафа *Марксистам и људска јединка*, Нолит, Београд, 1967, стр. 10.

папира на који друштво и култура уписују свој текст и који нема сопствени унутрашњи квалитет³⁸. Управо због тога, вели Адам Шаф, „што поседује друштвени карактер, човекова личност није дата, већ *настаје*, она је процес, није производ неких ванљудских сила, већ је властита творевина *друштвеног* човека, производ људске аутокреације“³⁹. Марксово схватање јудске јединке, дакле, не полази од њене пасивне улоге, која би се састојала у асимилирању утицаја околине и неутралном преузимању одређених друштвених вредноста као општег фонда из кога се само узима, а не улаже. Напротив Марксова чувена и много цитирана мисао да је човјек цјелокупност друштвених односа не значи да је човјек резултат друштвених односа, да је он изведен из друштва него сасвим обратно: да он својом активношћу ствара то друштво. Однос између човјека и друштва почива на креативној основи: човјек је истовремено производ друштва и његов творац. У основи марксистичког схватања човјека је, дакле, стваралаштво: мијењајући услове свога рада човјек аутоматски мијења и самога себе. Његов процес стварања тако постаје процес самостварања. Међутим, како мијењајући ствари око себе ту промјену врши у складу са њиховом природом, тако и себе он може да мијења и уобличава само у складу са сопственом природом. Маркс не прихвата ниједно становиште према којем је, како каже Шаф „људска природа супстанција која постоји од самог почетка историје“ или према коме „човекова природа нема никаквих себи својствених особина и представља само одраз друштвених услова“⁴⁰. Људска јединка је непоновљива и цјеловита структура што представља непоновљиву вриједност која се гаси са њеним нестанком са свијета.

³⁸ Ерих Фром, *Здраво друштво*, Рад, Београд, 1963, стр. 38.

³⁹ Адам Шаф, *Марксизам и људска јединка*, Нолит, Београд, 1967, стр. 128.

⁴⁰ Исто, стр. 119.

Видјели смо да се у естетској процјени дјела подразумевају и наш поглед на свијет, односно *визија* свијета како то каже Голдман, који под тим подразумевају „*кохерентно и јединствено* гледиште на цјелокупну стварност“⁴¹. Књижевно дјело је, у складу са Голдмановим схватањем, „израз једне *визије свијета*, једног начина гледања и осјећања *конкретног* свијета бића и ствари“, док писац налази „одговарајућу форму да створи и изрази тај свијет“⁴². Међутим, то није визија свијета само једног појединца, писца, него је „мисаони систем што се у извјесним условима намеће једној људској групи која се налази у сличним економским и друштвеним ситуацијама, тј. извјесним друштвеним класама“⁴³. *Марксистички поглед на свијет, као саставни дио друштвено-класне припадности писца* *нужно се јавља у структури дјела које он ствара, односно као неодвојиви дио естетског вредновања дјела ако се ради о критичару.*

2.

О класном карактеру умјетничког дјела

Писац и његово дјело ни на који начин не могу избјећи стварност у којој живе, а у којој се, наравно, садрже и сва претходна искуства. „Нема умјетности, која се не позива на неку реалност ван ње и неовисну од ње“ – каже Роже Гароди⁴⁴. Чак и онда када писци чине свјесни или несвјесни бијег од ње, они је у ствари нису избјегли, јер је

⁴¹ Лисјен Голдман (Luciene Goldman), *Дијалектичка истраживања*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1962, стр. 45.

⁴² Исто, стр. 48.

⁴³ Исто, стр. 46.

⁴⁴ Роже Гароди (Roger Garaudy), *О реализму без обала*, Младост, Загреб, 1968, стр. 166.

њихово одсуство из ње један од најбољих знакова колико је она присутна. Већ раније је речено да се индивидуално схваћање стварности свакога писца исказује у оквиру једног ширег погледа на свијет који је својина појединих друштвених група, и да се умјетничка дјела јављају као саставни дио тога погледа тиме што га проширују и обогаћују. На тај начин можемо објаснити чињеницу да у појединим идејно-стилским раздобљима умјетности, која су најчешће уско везана за развој одређених друштвених снага, литература има различит степен усмјерености. Када се има на уму да је литература у сваком периоду истовремено и стварност сама по себи и дио опште стварности у којој доминантну улогу има одређена социјална групација, онда је и разумљиво да књижевност у једном индиректном виду садржи и усмјереност социјалне групе или класе у датом тренутку. У том погледу се и може говорити о *класном* карактеру умјетности. „У свакој епоси мисли владајуће класе јесу и владајуће мисли, то јест класа која представља владајућу материјалну силу друштва у исти мах представља и његову владајућу *духовну* силу“, каже се у Марксовој и Енгелсовој *Њемачкој идеологији* о механизму међуодноса материјалног и духовног. Доследно праћење тог механизма доводи до спознаје да „Владајуће мисли нису ништа друго до идејни (*ideelle*) израз владајућих материјалних односа“⁴⁵.

Међу марксистичким теоретичарима не постоји спор о класном *карактеру* умјетности, али знатне разлике настају када се говори о њеној *класној припадности и усмјерености*. Због тога Роже Гароди вели: „Ниједан марксист не сумња да је умјетност дио суперструктуре и да је као таква везана за класне интересе, али свести умјетничко дјело само на његове идеолошке састојке значи не само изгубити из вида његову специфичност него и не водити рачу-

⁴⁵ Маркс – Енгелс, наведено дјело, стр. 12.

на о његовој релативној самосталности и о неједнаком развоју друштва и умјетности⁴⁶. Томе потпуно одговара и Голдманова мисао: „Што се тиче перспективе у којој умјетник пише своје дјело, она је одређена његовом визијом свијета, и уколико је она аристократска, грађанска или пролетерска, његова ће умјетност бити аристократска, грађанска или пролетерска. Али то нипошто не имплицира, то чак искључује сваку поучну или пропагандну појмовну интенцију⁴⁷. Анри Лефевр о класном карактеру умјетности каже сљедеће: „Уметност се не дефинише, као ни сазнаје, једино борбом класа. Али се борба класа манифестује (мање или више, према тренуцима и областима) кроз уметност и помоћу уметности⁴⁸ (...) „Уметник у класном друштву не може декретом своје 'слободе' раскинути услове свога времена и своје класе. Његов рад је слободан, а он може бити слободан само у том смислу што неминовно превазилази друштвене оквире неестетског стваралачког рада, који редовно утврђују дужности сваког радника, његово место и његову улогу у подели рада⁴⁹.

Међутим, због могућих поједностављења нужно је назначити извјесну разлику између класног карактера умјетности и класне усмјерености умјетности појединих класа. Јер, класни карактер је шири, начелни појам и то још увијек не значи репродуковање умјетности појединих класа. Класни карактер умјетности састоји се у чињеници да је она као посебна стварност која је, почев од производних снага и продукционих односа, до свега осталог што је директно или индиректно с њима у вези, обиљежена класним односима. Не ради се о томе да се једна класно устројена стварност репродукује и одрази у умјетничком дјелу дају-

⁴⁶ Роже Гароди, наведено дјело, стр. 161.

⁴⁷ Лисјен Голдман, наведено дјело, стр. 55.

⁴⁸ Анри Лефевр, наведено дјело, стр. 49.

⁴⁹ Исто, стр. 50.

ћи му на тај начин класни карактер. Ради се о томе да је индивидуални пишчев поглед на свијет у крајњем случају директније или индиректније артикулисан поглед једне шире социјалне групације или класе, али не пасивно од ње преузет или одражен на појединца, него поглед у чијем је конституисању и он сам учествовао и својим дјелом поново учествује. На исти начин како однос према свијету појединца није пуко преузимање тог односа од социјалне групе или класе којој припада, него значи и партиципацију у њему, али истовремено и један свој самостални и сопствени однос, тако и умјетничко дјело као стваралачки производ тог појединца представља истовремено и дио визије свијета једне социјалне групе или класе у чијем конституисању учествује, али и самосталну и аутономну визију свијета самог ствараоца као припадника те класе. Умјетничко дјело, дакле, природно има и класни карактер, јер је, као самостална и самосвојна стварност, органски дио опште стварности што почива на класним основама. Но како ни сами класни односи нису у сваком тренутку и на сваком мјесту до краја разграничени већ се у практичном животу појављују и у индиректном или прелазном облику (са остацима односа из прошлости и наговјештајима оних какви ће се уобличити у будућности) – и умјетничко дјело не може у сваком тренутку верификовати свој класни карактер, него се он манифестује, негдје више, а негдје мање, негдје директније, а негдје индиректније. Чињеница да умјетност има и једну своју сопствену историју и логику развоја која је дјелимично самостална у односу на друштвену стварност, а која је у свом дугом развоју асимилирала готово све познате облике класних односа у најразличитијим комбинацијама и нијансама и на свим нивоима, угрожава примисли о томе да *свака класа дословно има своју умјетност*. У историји је било периода када је умјетност и по својој садржини била својина једне одређене класе. Али таква умјетност, наравно када је успјешна, није

аутоматски губила свој смисао силаском са сцене те класе. Она је имала значај и за класе које су касније долазиле, и у најбољим својим остварењима постала својина читавог чо-вјечанства. Умјетност је класна зато што је дио класно ор-ганизиране стварности, а њена наизмјенична класна *умјере-ност и припадност* одређеној класи је само производ те чињенице. *Класни карактер умјетности је њен темељни принцип, а њена класна припадност и умјереност је само један од резултата који се појављује реализацијом тог принципа.* Припадање умјетности једној одређеној класи, било да је у питању њена практична намјена или њена са-држина, међутим, још увијек не значи аутоматско подре-ђивање умјетности идејама само те класе. Јер, артикули-шући поглед на свијет своје шире друштвене групе или класе писац истовремено артикулише и свој сопствени од-нос према свијету којим учествује у конституисању визије свијета социјалне групације с којом се више или мање иден-тификује. Тако се писац не подређује својој социјалној гру-пацији него истовремено дјелује и из ње и на њу, наравно и сам примајући њене утицаје. Тиме се остварује извјесно поистовећивање у коме нема мјеста за неравноправан од-нос писца према сопственој социјалној групацији, нити дје-ла према друштвеној стварности. По том принципу је и било могуће да се у историји умјетности појаве извјесни периоди када је умјетност, не нарушавајући своју само-сталност, била јасно одређена својом класном припадно-шћу, примајући и извршавајући и извјесне функције које су задовољавале општи интерес дате класе.

3.

*О појмовима партијност умјетности и
пролетерска умјетност*

Међутим, таква могућност аутоматски престаје онда када писац, као дио једне социјалне групације, престаје да партиципира у изграђивању њеног погледа на свијет и бива у ситуацији да само тај већ унапријед утврђени поглед варира и афирмише својим дјелом. Тиме дјело, као сопствена стварност, престаје да буде органски дио стварности коју допуњује и у чијем конституисању учествује, па је само мање или више успјешно одражена слика опште стварности као одређене величине на коју више није могуће дјеловати и коју више није могуће обогатити. Јасно је да дјело у том случају више није самостална, сопствена стварност, него је одразом, као пупчаном врпцом, везано за њу и зависи од ње. Међутим, оно што је најбитније јесте чињеница да оно у таквом односу није *саставни* дио стварности. У другом случају, видјели смо, када се дјело јавља као аутономна сопствена стварност, оно је један нови квалитет који, уврштавајући се у фонд човјековог тоталног поимања свијета аутоматски постаје саставни дио његове стварности на коју дјелује и коју конституише. У ситуацијама када аутор дјела више не може да пробије окопталу љуштuru сопствене социјалне групације и не може више да партиципира у њеном погледу на свијет, него се мора задовољити само исказивањем већ утврђених вриједности, и када, у вези с тим, његово умјетничко дјело више није сопствена самостална стварност као саставни дио опште стварности, јер је само одраз, слика или сјенка постојеће унапријед дефинисане стварности, – јављају се и могућности за подређивање умјетничког дјела циљевима једне одређене социјалне групације или класе. Истори-

ја умјетности познаје мноштво облика и нијанси такве своје позиције и овдје не би имало ефекта набрајати их.

Међутим, у вези с тим неопходно је поменути један Лењинов чланак који је у различитим интерпретацијама имао становите последице не само на теорију о класној усмјерености и припадности умјетности него и у свакодневној књижевној пракси. Наиме, ради се о његовом тексту „Партијска организација и партијска књижевност“ који је он писао прије Октобарске револуције за одређене потребе и са одређеном намјеном, а у коме више говори о потреби ефикаснијег кориштења књижевности за циљеве партије у организационом смислу, него о структурном подређивању литерарног дјела захтјевима једне класе организоване у сопствену партију. Као и остали Лењинови текстови ни овај није писан са становишта једне опште теорије књижевности, већ из намјере да се ријеше неки више практични проблеми везани за друштвену борбу пролетеријата. Зато је и могуће да неке његове формулације нису отпорне на асоцијације о утилитаристичкој функцији књижевности, а да се истовремено јављају и ограде управо од поједностављивања такве природе. Несразмјерно намјени овог чланка и његовој теоријској амбицији почели су да се развијају захтјеви за партијност умјетности на начин којим је Лењин изневјерен и вулгаризиран. У даљој теоријској разради „многи од Лењинових ставова проглашавани су за општу и свемогућу формулу којом ће се на једино исправан начин решавати однос између умјетности и друштва уопште, а између партије и књижевности посебно“⁵⁰. У доцнијим изведбама које, видјели смо, нису имале стварног, теоријског упоришта код Лењина, појам партијности у умјетности прерастао је у историјску категорију „која одређеније означава општу историјску перспективу кре-

⁵⁰ Милан Ранковић, „Лењин о књижевности“, предговор књизи В. И. Лењина: *О књижевности*, Рад, Београд, 1970, стр. 11.

тања друштва ка социјализму и комунизму“, а која осим тог општег идејног момента почиње да подразумејева „да уметност јесте и треба да буде народна, о народу и за народ – закључно са јасношћу, разумљивошћу и широком приступачношћу уметничких творевина“⁵¹. Има мноштво разлога због којих се с поуздањем може тврдити да Лењин није мислио на партијност књижевности у смислу неке њене унутрашње структуралне тенденциозности према једном смјеру који је идентичан идеолошким циљевима одређене политичке партије. То најбоље потврђује намјена и садржина тога чланка који је писан прије Октобарске револуције када пролетерска класа није била на власти и када су проналажена разна средства да се она, сукобљена са конзервативним друштвеним снагама, учини што јединственијом и спремнијом у борби за своје циљеве. Да је Лењин под партијношћу књижевности подразумејевао њено слијепо покоравање циљевима партије, он је то могао у пракси почети спроводити након Октобарске револуције, када је пролетерска класа освојила власт. Када се има на уму реална ситуација у којој је писан овај текст (борба за јединство партије, фракције, супротност бољшевизма и мењшевизма, итд.) онда постаје још извјеснија мисао да Лењин у овом тексту о литератури говори као о виду одржавања партијског јединства и дисциплине. Већим дијелом текста доминирају захтјеви у односу на књижевност који су недвосмислено јасно организационе природе. То најбоље свједочи став да: „Књижевност мора постати саставни део организованог планског, удруженог социјалдемократског партијског рада“⁵². Тај организациони дио је јасно видљив и онда када се каже: „Књижевници морају

⁵¹ Света Лукић, „Књижевна критика у социјалистичком реализму“, *Књижевна критика и марксизам*, зборник, Просвета, Београд, 1971, стр. 124.

⁵² В. И. Лењин, *О књижевности*, Рад, Београд, 1970, стр. 27.

неизоставно ући у партијске организације. Издавачка предузећа и складишта, књижаре и читаонице, библиотеке и разни облици трговине књигама – све то мора постати партијско, и о свему се мора полагати рачун⁵³. Насупрот формално слободној буржоаској књижевности која у ствари није слободна, јер робује издавачу, укусу и публици, он се залаже за суштински слободну књижевност: „И ми социјалисти демаскирамо ту лицемерност, скидамо лажне етикете – не ради тога да бисмо добили бескласну књижевност и уметност (то ће бити могуће само у социјалистичко ван-класном друштву), него ради тога да бисмо лицемерно слободној, а у ствари повезаној с буржоазијом, књижевности супротставили стварно слободну, *отворено* повезану с пролетаријатом, књижевност“⁵⁴. Ту се ради о схватању да нова књижевност треба да буде саставни дио једне нове класно организоване стварности као што је и она прије ње била саставни дио другачије стварности. Но ни ту није у питању подређеност умјетности идеологији пролетаријата као битног субјекта те нове стварности. Када узвикује: „Доле непартијни књижевници! Доле књижевници надљуди“⁵⁵, он је већ самим тиме јасно наговјестио да је против таквог схватања књижевника који се фетишизира и издиже изнад живота и свијета, као нека деистичка снага изван друштва. Стављајући знак једнакости између непартијних књижевника и књижевника надљуди, он је јасно назначио шта подразумејева под партијним писцима. То би, следствено томе, бил писци – људи, тј. они писци који живе са човјеком и његовом социјалном припадношћу. Ни ту, дакле, није у питању захтјев за писцима који би своја дјела писали према директивама и потребама партије. Чак и када говори о организационим питањима књи-

⁵³ Исто, стр. 28.

⁵⁴ Исто, стр. 30.

⁵⁵ Исто, стр. 27.

жевности, Лењин није за униформност и поједностављивања: „Ми смо далеко од помисли да проповедамо некакав једнообразан систем или решење задатка помоћу неколико одлука. Не, о схематизму у тој области најмање може бити говора“⁵⁶. Па чак и онда када се највише приближи могућности утилитаризације, која, међутим, још увијек није изричита, мишљењем да књижевност мора постасти *део* општепролетрске ствари, ’точких и шрафчић’ једног јединственог великог социјалдемократског механизма, који ставља у покрет читава свесна авангарда читаве радничке класе“⁵⁷ – Лењин одмах осјећа потребу да се ограда од погрешних тумачења: „Нема збора, књижевност је најмање подложна механичком изједначавању, нивелисању, владавини већине над мањином. Нема збора, у тој ствари безусловно је потребно обезбедити већу слободу личној иницијативи, индивидуалним склоностима, слободи мисли и фантазији, форми и садржини“⁵⁸.

Са суштином књижевног става да партија више треба да се бави литературом у организационом смислу и користећи је као оружје за остварење својих циљева, али без њеног унутрашњег, структурног подређивања партијским задацима коинцидира и став Троцког: „Постоје подручја у којима партија руководи непосредно и заповиједајући. Има подручја у којима она контролира и помаже. Постоје на крају, подручја у којима се она само оријентира. Подручје умјетности није такво у коме је партија позвана да командира“⁵⁹. Но, када су у питању организациони проблеми Троцки, као и Лењин, мисли да партија не може остати по страни: „Потпуно је очигледно да се партија у подручју

⁵⁶ Исто, стр. 28.

⁵⁷ Исто, стр. 27.

⁵⁸ Исто, стр. 27.

⁵⁹ Лав Давидович – Троцки, „Књижевност и револуција“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, 226.

умјетности не може ни један дан придржавати либерарног принципа *laissez faire* (допустите да ствари иду својим путем)⁶⁰.

Позната је Лењинова мисао, који је осуђивао Пролеткулт, да социјалистичка култура не може бити нешто апсолутно ново него да се мора ослонити на насљедни фонд великих дјела из прошлости према којој такође треба приступити критички. Међутим, утилитаристичка схватања умјетности прије појаве социјалистичког реализма, а онда и у оквиру њега, партијност умјетности пројцирала су на тзв. *пролетерску умјетност*, али у таквом значењу које подразумејева и доста дословну подређеност умјетности циљевима пролетаријата. Настао у одређеним условима овај појам је временом превладан, али се његови трагови јављају директније или индиректније, под различитим именима и у различитим пригодним ситуацијама и данас. Карел Чапек с изванредном лакоћом дефинисао је оно најбитније што је иза овог појма стајало: „Пролетерска уметност може значити 1. уметност коју стварају пролетери или 2. која говори о пролетерима, или 3. која се стара за пролетере или коначно 4. ношену духом коју усмерава светски наступ пролетеријата, као што је колективност, револуционарност, интернационализам и тако даље“⁶¹. Но, неовисно од тога шта ко о пролетерској умјетности мислио, пролетаријат, је према Чапеку, прије њен предмет и потрошач него њен субјект и произвођач. Истичући да нема ништа буржоаскијег од интереса за најниже слојеве становништва и њихов колорит, те да умјетност за политичку партију још увијек не значи умјетност за народ, Чапек констатује да је битни и примарни задатак умјетности да нас разрјешава наше свакодневне досаде, туге и тјескобе и да нас попут

⁶⁰ Исто, стр. 227.

⁶¹ Карел Чапек, *Марсија или на маргинама литературе*, Култура, Београд, 1967, стр. 203.

камене сјекире праисторијских људи штити од чудовишта, а да све што је више од тога представља чист добитак. У том погледу и класна припадност и функција умјетности са свим посљедицама које иза тога стоје има неког смисла само ако се ради о њеном испуњавању тог примарног задатка који не може испунити ако није права умјетност. Са Чапековим мишљењем коинцидира и Голдманов став: „Пролетерска је умјетност, на примјер, умјетност која види своје творевине очима револуционарног радника, а не умјетност која жели доказати оправданост социјалистичке или комунистичке доктрине“⁶². Слично усмјерење има и она кратка дефиниција пролетерске умјетности А. В. Луначарског: „Пролетерска је умјетност израз процеса организације његовог емоционалног живота“⁶³.

4.

*О ангажованости и тенденциозности
умјетничког дјела*

У разговору о идејној усмјерености и класном карактеру умјетничког стварања намеће се потреба за разматрањем *ангажованости и тенденциозности* умјетности.

О ангажману, тенденцији, моралној, политичкој, итд. функцији умјетности и књижевности досад је толико речено да би био неизвјестан готово сваки покушај обједињавања и типологије тога материјала. У овој прилици послужићемо се сажетим историјатом употребе појмова тенденција и ангажман из једног рада Предрага Матвејевића.

⁶² Лисјен Голдман, наведено дјело, стр. 55.

⁶³ Анатолиј Васиљевич Луначарски, „Културни задаци радничке класе. Опћелудска и класна култура“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 333.

„Сама ријеч, 'тенденција' јавила се у свом специјалном значењу најприје у Њемачкој унутар покрета 'Млада Њемачка' (1830–1850). Младонијемци (Junges Deutechland) су жељели, слично као и Mazziniјева 'Млада Италија' и други сродни 'млади' културно-политички покрети Европе, остварити циљеве националног ослобођења (уједињења) и социјалне правде, користећи у својој борби књижевност, наводећи је да се политизира, да одговара потребама дана и друштвеним захтјевима. Тако су ушли у оптицај термини 'тенденциозна књижевност' (Tendenzliteratur), 'тенденциозна поезија' (Tendenzdichtung), као синоними оног што ће се нп. у Француској радије означавати као 'социјална умјетност' (l'art social, нпр. као roman social“)⁶⁴.

„Премда је сама ријеч engagement или engage стара више стољећа, термини *ангажирана литература* (litterature engagée) и *ангажман* 'добили су данашње специфично значење тек уочи и, заправо, иза II свјетског рата: означавали су појаве које, у ствари, прате књижевност од њеног настанка“ (...). „У току тридесетих година овог стољећа, термин *ангажман* у свом досадашњем значењу почели су најприје користити сљедбеници католичког персонализма групуирани око часописа *L'esprit*“⁶⁵.

О начину како се ангажман манифестује у поезији, а самим тиме и у читавој умјетности Марко Ристић каже: „Самом својом природом, као и својим последицама, моралном регулацијом свести и закључцима који из њене праксе произлазе, поезија неминовно и безусловно ангажује онога који је практикује, у правцу револуционарног одређења, не само генералног но и стриктно социјално прецизираног“⁶⁶. Полазећи од марксистичког схватања да

⁶⁴ Предраг Матвејевић, „'Тенденција' и 'ангажман' у југославенским књижевностима“, I дио: до Првог свјетског рата, *Стварање*, 1972, стр. 146.

⁶⁵ Исто, стр. 518.

⁶⁶ Марко Ристић, наведени рад, стр. 30.

је умјетност једна сасвим нова стварност, Ернст Фишер вели да она „нема снагу – нити на Западу – нити на Истоку – да непосредно мијења стварност. Али тиме што открива нову стварност, она учествује у промјени старе стварности“⁶⁷. Међутим, ту се не подразумејева измјена стварности у једној посебној усмјерености: „Гдје и када књижевност постане апологетика, она доиста престаје бити књижевност, а то значи престаје бити не само естетичка него и етичка појава“⁶⁸. На истим позицијама је Роже Гароди када говори о моралној функцији умјетности: „Морални значај, својствен умјетности, није у упућивању, већ у буђењу“⁶⁹. На истом принципу као и морална обзнањује се и политичка функција књижевности. Говорећи о томе Херберт Маркузе прецизира да „умјетност никада не може постати политичка а да се не уништи, да се не огријеши о своју властиту бит, да не абдицира“⁷⁰.

На другој страни из схватања да и сама објективна стварност није збрка разних кретања без одређеног смјера, него да представља развојни процес са одређеним општим законитостима и тенденцијама, а да књижевност одражава управо тако дефинисану стварност – произлазе мишљења теоретичара социјалистичког реализма да књижевност нужно мора бити тенденциозна. Истина, у жељи да избјегну вулгаризације и они су, махом, истицали да тенденцију не посматрају као нешто што је извана наметнуто умјетничком дјелу, већ да је она, као и све друго, преузета из општих законитости стварности, гдје такође не постоји

⁶⁷ Касим Прохић, „Покушај марксистичке критике у дјелу Ернста Фишера“, *Књижевна критика и марксизам*, зборник, Просвета, Београд, 1971, стр. 78.

⁶⁸ Исто, стр. 196.

⁶⁹ Роже Гароди, наведено дјело, стр. 166.

⁷⁰ Херберт Маркузе (Marcuse), „Друштво као умјетничко дјело“, *Марксизам и умјетност*, зборник, Издавачки центар Комунист, Београд, 1972, стр. 183.

изолована него у оквиру логичног развоја друштва. Међутим, ту се губи из вида чињеница да у оквиру стварности, у којој се одређене законитости уочавају према сопственом схватању тенденција развоја друштва није објективна категорија, него појединачно, лично виђење, па постоји реална опасност да се тако пренесе и у умјетничко дјело и из њега дјелује као пристрасни став аутора.

Када се говори о тенденцији неопходно је поменути неке Енгелсове назнаке које је он износио углавном узгредно. Посебно су значајни Енгелсови ставови из писама Мине Кауцки и Маргарети Харкнес. У писму Мине Кауцки Енгелс вели: „Ја никако нисам противник тенденциозне поезије као такве (...) Али ја мислим да тенденција мора да извире из саме ситуације и радње, а да се на њу не указује изричито, и писац није принуђен да читаоцу намеће будуће историјско решење сукоба који описује“⁷¹. Ову мисао Енгелс допуњује и у писму Маргарети Харкнес у коме каже: „Што скривенији остају погледи аутора, то боље за уметничко дело“⁷².

Маркс није оставио неко посебно и изричито свјedoчење о тенденцији, али се његово опредјeљење ипак може открити у познатој критици Ласалове драме *Франц фон Зикинген* гдје он под појмом *шекспиризирање* подразумева ураслост тенденције у структуру дјела, а под појмом *шилеризирање* неприхватљиво претварање индивидуа у пукe гласноговорнике духа епохе, што имплицира тенденцију која је дјелу наметнута и која дјелује самостално.

Према Крлежи „Тенденција у умјетности стара је као и умјетност сама“⁷³ и у току повијести умјетности појављивала се на различите начине и под различитим имени-

⁷¹ Маркс – Енгелс, наведено дјело, стр. 43.

⁷² Исто, стр. 39.

⁷³ Мирослав Крлежа, „Предговор Подравским мотивима Крсте Хегедушића“, *Есеји, књ. II*, НИП Ослобођење, Сарајево, 1973, стр. 145.

ма. У том погледу, зависно од тога како је схватана њена функција, књижевност је од самих почетака била више или мање тенденциозна. Али тек у деветнаестом вијеку постављено је питање учешћа књижевности у друштвеном животу на онај начин како се то данас схвата, па је у најужој вези са мисијом књижевности дошао до изражаја и појам тенденциозности. Ангажман у књижевности у новије вријеме постао је синоним за тенденциозност, мада би било могуће и извјесно разграничење између ових појмова, које би резултирало схватањем да је ангажман нешто шири и општији појам. Готово сви теоретичари се слажу да је и сам чин писања иманентан ангажману и да свако дјело по својој природи носи у себи неке тенденције и усмјерења. Исто тако постоји готово општа сагласност да тенденција не смије постојати изолована од опште структурираности дјела, него да мора бити иманентна дјелу. У даљој теоријској разради ових основних начела и њиховој практичној књижевној примјени разлике се постепено јављају и постају значајне. На једној страни имамо опште ставове да је писање морални чин и да је литература суодговорна за све оно што се око нас збива на плану дехуманизације људске личности и угрожавања њених слобода, а на другој се постепено, мање или више примјетљиво, потцртавају идеолошки задаци књижевности. Овдје треба поменути и општеприхваћену тезу да је свако добро дјело по природи прогресивно, ангажовано и тенденциозно. Ту тезу је потврдила и умјетничка пракса која је показала да чак и код свјесно идеолошки обојених или наручених дјела, ако су умјетнички успјело дата, тенденција не представља никакве сметње јер органски израста из дјела. Тако се она замишљена граница када се тенденција одваја од дјела и почиње самостално да дјелује, не може увијек до краја прецизирати, јер зависи од умјетничке успјелости дјела, а критеријуми вредновања различити су не само у појединим временима него и код сваког појединца.

Када се говори о тенденциозности и ангажованости литературе може се сматрати да је изворно тумачење марксистичке мисли већ довољно потиснуло сва мишљења која полазе од усклађивања дјела са неким задатком који би писац себи унапријед поставио. То се посебно односи на прилагођавање идејних токова дјела према идеолошкој оријентацији једне друштвене групе или класе. Но, то још увијек не значи да је писање неки из времена издвојени, усамљенички и необавезни напор који нема никаквог утицаја на све оно што се збива са човјekom и око њега. Ако се умјетничко стваралаштво не схвати као репродуцирање нечег већ створеног, постојећег, већ као стварање једне нове стварности, која постаје саставни дио свијета у коме живимо, – онда је више него очито да учествујући у конституисању стварности којом живимо умјетност истовремено не може опстојати изван промјена што се у њој дешавају. Као активни дио стварности коју обогаћује новим, у њој дотад непознатим облицима стварања, умјетност је сама по себи, по својој природи, ангажована у измјени стварности. Ту се, управо, и налазе могућности за ангажман књижевности који произлази из њене природе и даје јој морални и идејни, а не морализаторски и идеалистички смисао. У том домену се налази и одговорност литературе у модерном свијету о којој се толико говори. По том принципу је писац, како каже Сартр „саучесник”, ма шта радио, обележен је, компромитован, ма колико се вешто крио⁷⁴. Писац је најбоље ангажован онда када својим дјелом као једном новом стварношћу даје већи допринос постојећој стварности која послѣ њега постаје богатија и смисленија. Тај критериј, опет, дјело потпуније испуњава уколико је умјетнички боље остварено. А то управо подразумемијева да писац не смије да се подређује стварносној ситуацији чији је судионик, већ да својим дјелом унутар

⁷⁴ Жан Пол Сартр, наведени рад, стр. 5.

ње дјелује на њену измјену. Овакво схватање измјене стварности не подразумијева само активан однос према њој, него се може садржавати и у пасивизму што се манифестује чином бјекства и одсуства које је некад плодотворније и од самог активизма.

Све ово још увијек не значи да је свако дјело подједнако ангажовано. Овдје је у питању основни принцип ангажмана умјетности, а степен и облици ангажованости различити су не само за поједине епохе и писце него и за свако умјетничко дјело посебно. Различит степен ангажованости код појединих дјела, писаца и епоха није резултат веће свјесне пишчеве интервенције, већ напросто посљедица једне такве структурираности којој одговара само њој хомологна стварност дјела. Зато дјело и не може бити успјело ако је ангажовано у односу *на* стварност и *изван* стварности. Оно је, као дио стварности коју дјелимично и ствара, ангажовано у тој стварности, *са* том стварношћу и *из* те стварности.

5.

*О оптимистичком и хуманистичком
усмјерењу дјела*

Као посебан вид ангажмана среће се захтјев за *оптимистичким* и *хуманистичким* усмјерењем дјела.

Један од принципа социјалистичког реализма јесте у томе да је он синтеза револуционарног романтизма, као израза оптимизма и тежње за новим с једне, и књижевног реализма, као израза критичког односа према буржоаском друштву и његовим траговима у социјализму, с друге стране. Захтјев да литература буде заснована на тзв. позитивним људским особинама и да у складу с тим рефлектује један напредан и оптимистичан поглед на свијет, могућ је само при схватању књижевности као одраза стварности у

којој већ постоје такве тенденције или се оне по задатку тренутка издвајају од стремљења друге врсте и афирмишу. Схватање умјетности у таквом позитивном, оптимистичком усмјерењу у најужој је вези са утилитаристичким схватањем тенденције и ангажованости што је опет неодвојиво од једнострано схваћене партијности умјетности и њене класне припадности која у себи такође крије свјесну усмјереност дјела. На исти начин на који су неприхватљиве ове категорије неприхватљив је и захтјев за оптимистичком и позитивном оријентацијом дјела. Јер, нема никаквог основа цијепање људске јединке на неке њене негативне и позитивне полове. Умјетничко дјело као самостална и самосвојна стварност која је истовремено и дио опште стварности у чијем уобличавању учествује и коју на тај начин обогађује, условно речено, истовремено је и оптимистичко и песимистичко, али изван било каквих пропорција и квалификативних примисли. Глобално посматрано, дјело – истина, може рефлектовати позитивнију или негативнију слику о човјеку, али само по себи то не мора ништа значити уколико се ради о оријентацији у оквиру опште структурираности дјела. Уколико, пак, она штрчи изнад или изван дјела, онда и на „негативној“ и на „позитивној“ представи о човјеку засновано дјело на истом принципу губи особине самосвојне стварности, а самим тим и на умјетничкој вриједности. Умјетничким дјелом се човјек даје у тоталу, са свим оним што се кроз историју цивилизације институционализирано као његова позитивна или негативна страна.

За дјело није битно да ли у њему преовладавају позитивни или негативни људски поступци или су они уравнотежени, већ да ли су дати у својој дубоко људској оправданости и мотивираности. Поједностављене тезе да ће позитивно усмјерена дјела тако дјеловати и на човјека, а негативна обратно, неприхватљиве су и због чињенице да једноврсна дјела у том погледу у пракси готово и не постоје, али и због крајње сложеног и слојевитог начина како чо-

вјек прима умјетничко дјело. Јер, како год дјело није најобичнији одраз стварности, тако се и у свијести читаоца оно уобличава у један сопствени и самостални приказ, који је условљен мноштвом психолошких и социолошких одредница. Тиме су створене претпоставке да и најморбидније и најпесимистичкије сцене и ситуације из умјетничког дјела у човјеку не репродукују такве исте представе о свијету него сасвим супротно употпуњују и продубљују његову спознају о свијету која је вјечно у досезању стварне људске загонетке и суштине. Ако се иде и даље такви слојеви дјела читаоцу омогућују да, када сагледа дубинске разлоге и последице што произилазе из његове негативне стране, са више успјеха и самопоуздања може превазилазити такве ситуације које га се на било какав начин дотичу у свакодневном животу. О начину примања умјетничког дјела на сличан начин говори и Сартр у своме познатом тексту *Шта је то књижевност*. Према њему, билези које аутор дјела поставља одвојени су празнинама и „до њих треба доћи, треба их престићи“. Зато је читање „дириговано стварање“⁷⁵ у коме је аутор само водич. Постоји изграђена читава једна социологија читаоца и читања. Ескарпи о томе каже: „сваки чин читања сваке особе јединствен је и незаменљив“⁷⁶ (...) „Чин читања у великим потезима опетује чин писања, али читатељ нема плана. Он има предиспозицију“⁷⁷. (...) „Проблематика према којој читатељ дешифрира књигу и довршава дјело у оном што се њега тиче, свјесна је или подсвјесна, обликована или необликована, али увијек индивидуална“⁷⁸. (...) „Читатељ може само на слијепо пројцирати своју визију свијета пре-

⁷⁵ Исто, стр. 19.

⁷⁶ Роберт Ескарпи (Escarpi), „Књижевност и друштвено“, *Видик*, (Сплит), 1972, 6, стр. 41.

⁷⁷ Исто, стр. 37.

⁷⁸ Исто, стр. 41.

ма оној за коју претпоставља да је пишчева⁷⁹. Интересантна је и Левенталова мисао о томе: „Морамо разликовати оно што читалац тражи у књижевним дјелима од онога што аутор осим тога поручује а да читалац тога није свјестан“. (...) „Да бисмо утврдили његово становиште, вриједило би, тако рећи, с помоћу умјетног дисања оживјети ликове које је створила његова машта“⁸⁰.

Постоји читава једна дијалектичка социолошка законитост која почиње међуодносом аутора, појединца, са широм социјалном групом којој припада, а завршава се међуодносом дјела и читаоца. Индивидуални поглед на свијет аутора, како је раније речено, представља истовремено и однос према свијету шире социјалне групе којој он припада, и у чијем конституисању учествује, а у складу с тим умјетничко дјело као сопствена стварност истовремено је и саставни дио опште стварности у чијем конституисању учествује. Даље, из читања књижевног дјела као сопствене стварности које је такође једна врста (макар и диригованог!) стварања, у свијести читаоца по сличном принципу конституише се исто тако једна посебност која постаје дио свакодневне стварности његовог живота учествујући у њеном профилирању и обогаћивајући је. Тако долазимо до спознаје да свакодневна општа стварност у којој живимо уопште не постоји у неком „чистом“ облику, већ да с њом прожета и од ње неодвојива живе сва искуства умјетности која је као самосвојна стварност постала на различите начине исказани саставни дио стварности мноштва читалаца који су је онда у једном крајње слојевитом и директном виду унијели у фонд опште и свакодневне стварности у којој и постојимо. Када из тако схваћене стварности, у коју су уграђена досадашња искуства умјетности

⁷⁹ Исто, стр. 34.

⁸⁰ Лео Левентал (Löwenthal), „Књижевност и друштво“, *Видик* (Сплит), 1972, 6, 11.

израста индивидуални поглед на свијет потенцијалног умјетника који припада погледу шире друштвене групе, онда се и у структури умјетничког дјела оглашавају сва претходна умјетничка искуства. Отуд се и извјесне сличности између појединих дјела или умјетничких праваца не могу поједностављено тумачити само пуким угледањем и преношењем неких општих мјеста из дјела у дјело. Све то, ипак, у нешто сложенијем облику иде преко стварности: књижевно дјело као сопствена стварност, након што постане дио стварности читаоца оглашава се као саставни дио опште стварности из које затим израста индивидуални поглед на свијет умјетника који се путем умјетничког дјела поново спушта у ту општу стварност што након тога постаје богатија и оплемењенија.

О *хуманости* и хуманизирајућој улози умјетности не постоји пуна сагласност теоретичара. Под овим појмом крије се најшири дијапазон схватања од оних утилитаристичких која хуманост промовирају у неку врсту *захтјева* према умјетничком дјелу до оних што хуманттет сматрају суштинском одредницом стваралаштва која је у пропорционалном односу са њим. Они који хуманост узимају као критериолошки елеменат што учествује у конституисању значаја и вриједности умјетничког дјела, очито под овим појмом подразумевају једну унапријед утврђену величину која се састоји од скупа позитивно усмјерених људских тежњи срачунатих на афирмацију човјека и његових веза са природом, друштвом и другим појединцима. Но, како ни човјека, ни друштво, ни природу није могуће посматрати једнострано само у неким њиховим позитивним усмјерењима и значењима, очито је да овакво схватање хуманости умјетности нема озбиљнијих изгледа. Оно очито полази од теоријских поставки о умјетности као одразу стварности што се посматра као утврђена величина, коју између осталог конституишу и та хумана, позитивна стремљења појединца и друштва. У вези с тим

је, свакако, и схватање по коме таква умјетност може и треба да утиче на хуманистички позитивно опредјељење човјека.

Просто је немогуће утврдити да ли је она општепозната максима да је свако умјетничко дјело хумано, а да су умјетници највећи хуманисти, резултат оваквог схватања хуманитета или у себи садржи једну сасвим другу крајност. Изгледа, ипак, да том изреком свако уоквирује сопствено поимање хуманистичког карактера умјетности. Но чини се да само једно схватање до краја исцрпљује претпоставку о хуманитету дјела, па чак и онда када се она исказује формулом да је свако дјело хумано, а сваки стваралац хуманиста. То схватање полази од становишта да је умјетност стварање једног новог свијета, а не неки пуки одраз, слика или сјенка већ постојећег, а да је стварање, у складу с тим, највиши облик којим се човјек исказује као људско биће. Управо стварање, као најхуманији, најљудскији акт, акт којим се човјек најпотпуније легитимише као људско биће, јесте оно у чему се састоји хуманитет умјетничког дјела. Стварајући, дакие, човјек хуманизује свијет. Хуманитет је иманентан стварању, а не последица стварања која би се могла утврдити у облику неког позитивног „хуманог“ усмјерења дјела. Хуманост умјетничког дјела састоји се, према томе, у очовјечењу природе и ствари, у њиховом васкрсавању из ледене космичке анонимности. Свако дјело је хумано због тога што је производ стварања као универзалног и врхунског критеријума за идентификацију суштине људског бића. Хуманост умјетности, тако схваћена, не може се појавити као захтјев према дјелу, а самим тиме ни као критеролошки елеменат за његово вредновање. Она се појављује са самим актом стварања и неодвојива је од њега. Но, то још увијек не значи да је интензитет стварања код свих умјетника исти и да је, у вези с тиме, степен хуманизације свијета на истој равни код сваког ствараоца.

Ту нам се сада појављује једна нова нијанса хуманости дјела коју је најлакше објаснити степеном људскости у мотивирању појединих ситуација и ликова дјела. Наиме, хуманост дјела у контексту његове умјетничке вриједности овдје се јавља као моћ или немоћ аутора да све што ствара учини дубоко људским и оправданим. У мјери у којој су сви разлози и мотивације дјела засновани на потпуном испољавању човјека и дјело је хуманије, и умјетнички успјелије. Умјетнички успјех дјела је сразмјеран степеном његове хуманости само онда ако се под њом подразумева снага човјекове тоталне заступљености поводом нечега односно интензитет његове присутности у нечему. Дјело је, дакле, хуманије, односно људскије, а истовремено и умјетнички успјелије, уколико се више приближава тоталном испољавању људског бића поводом догађаја и ситуација у којима се он свакодневно налази.

СХВАТАЊЕ СТВАРНОСТИ КАО КЉУЧНО НАЧЕЛО МИМЕТИЧКОГ КАРАКТЕРА УМЈЕТНОСТИ

(С ПРИМЈЕНОМ НА АНДРИЋЕВОЈ ПРИЧИ „ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ“
И НА ПРИЧИ „ОРМАР“ ТОМАСА МАНА)

I

Када се говори о умјетности и стварности у први план обично се ставља онај аспект ове теме који се тиче миметичког схватања умјетности и бави се питањем на који је начин свакодневна људска стварност транспонована у умјетничко дјело. На првом мјесту обично је појам мимезе односно подражавања, а запоставља се претходно, пресудно питање шта се под том стварношћу заправо подразумијева.

Прије сваког позивања на Аристотела, без кога се када је ова тема у питању ипак не може, треба, свакако, имати на уму околности под којима је његова *Поетика* доспјела до нас у облику у коме се на њу данас можемо позивати¹. Ваља имати на уму и чињеницу да тумачење и разумијевање овог списка првенствено зависи од тога како схватамо грчке изразе који се у њему налазе и како се они преводе за потребе савремене, данашње науке о књижевности. У вези с тим треба узети у обзир и то да су у дугом

¹ Аристотел је, као што је познато, рођен 384/3. године прије нове ере и живио је шездесет двије године. Најстарији забиљежен текст *Поетике* представља једна његова арапска верзија која није преведена са грчког оригинала него са једног сиријског превода који је настао негдје у шестом вијеку нове ере, али ни тај сиријски текст, као и многе друге верзије, није сачуван. Најпотпунији грчки текст *Поетике* за који се држи да је рукотворина неког византијског писара, потпунији од арапског текста, веже се за десети или једанаести вијек нове ере.

вијеку рецепције *Поетике* људи „приписивали Аристотеловом тексту идеје којих ту заправо нема“ и да су такве идеје „током векова више утицале на књижевну теорију и праксу него оне које се у Аристотела стварно налазе“².

Рачунајући на ове околности ми ћемо се позвати на једно мјесто из *Поетике* и покушати да га сагледамо у свјетлу теме о којој је овдје ријеч. То је оно, иначе често цитирано мјесто у коме Аристотел каже: „Како је песник подражавалац баш као сликар или који други ликовни уметник, нужно је да он свагда подражава једно од овога трога: или *ствари какве су биле или какве јесу*; или *какве су према казивању и вјеровању људи*; или најзад, *какве треба да буду*“³. Пођимо од првог и трећег захтјева: чини нам се сасвим нормалним да се ствари могу подражавати онакве *какве јесу*, али нам се логично поставља питање на који начин се могу подражавати ствари онакве *какве су биле* и онакве *какве треба да буду*. Како можемо поуздано знати какве су ствари *биле* и какве *треба да буду* да бисмо их, потом, у умјетничком дјелу подражавали? Можда бисмо могли да се испомогнемо другим захтјевом који говори о подражавању ствари какве су према *казивању* и *вјеровању* људи. Нису ли ствари онакве *какве су биле* заправо ствари какве су по *казивању* људи, и нису ли, можда, ствари онакве *какве су по вјеровању* људи заправо ствари какве *треба да буду*?

Неовисно од одговора на ова питања очито је да појам подражавања донекле ипак не покрива у довољној мјери оно што је, као што Аристотел каже, нужно подражавати – неке ствари ипак тешко да је уопште могуће подражавати, јер или не знамо какве су биле, или не знамо какве

² Ксенија Марицки Гађански, „О Аристотеловој поетици“, у: Аристотел: *О песничкој уметности*. С оригинала превео и објашњења у регистру имена додао др Милош Ђурић. За штампу приредила Ксенија Марицки Гађански, Рад, Београд, 1982, стр. 12.

³ Аристотел, *О песничкој уметности*, поменуто издање, стр. 83.

треба да буду или је релативно како изгледају по казивању и вјеровању људи. Да не додајемо дилему можемо ли бити сигурни да познајемо ствари макар онакве *какве јесу*.

За разрјешење ове дилеме постоје двије основне могућности: а) да се, бар када је у питању превод на наш језик, прошири и слободније тумачи значење Аристотеловог појма *мимеза* односно подражавање, или б) да се адекватније дефинише схватање ствари, односно стварности која се подражава.

а) Када је у питању Аристотелов појам на грчком, не постоје дилеме у вези са његовим основним значењем: под тим се подразумеијева *подражавање, опонашање, имитирање*. Каснија тумачења овог појма проширују се и прецизирају тако да се може рећи како он у ствари значи оно што данас именујемо као *приказивање, представљање, изражавање*, односно „*сликање*“ стварности, итд. Ситуација се тиме унеколико побољшава, јер се *приказивање* ствари у умјетничком дјелу онаквим какве су биле, какве јесу, какве су према казивању и вјеровању људи или какве треба да буду, сада чини доста извјесним, логичним и могућим.

б) Друга могућност је да се адекватније дефинише *схватање* ствари односно стварности која се подражава. Иако за то постоји солидно упориште у Аристотеловом дефинисању стварности (ствари какве су биле или какве јесу, какве су према казивању и вјеровању људи и какве треба да буду, дозвољавају заиста доста широко схватање стварности) – чини се да теоријска уопштавања ту чињеницу нису у довољној мјери узимала у обзир. У оваквом Аристотеловом дефинисању стварности, очито не доминира хронолошки критеријум (прошлост – садашњост – будућност), како се на први поглед може учинити, него њен појмовни карактер и суштина. Могло би се заправо рећи да се ту ради о сасвим динамичном и слојевитом схватању стварности које подразумеијева све њене димензије, посред-

но укључујући и темпоралну, али посебно је интересантан онај њен слој који се именује као *ствари какве су према казивању и вјеровању људи*, јер се у њему свакако садрже и дубље, духовне и психолошке одреднице људског бића и његовог унутрашњег живота.

Док је мимеза начело, стварност има другачији карактер: стварност подразумијева извјестан садржај и из те њене особености произилази њена динамичност и промјенљивост. Садржај стварности и јесте онај битни квалитет на основу кога је могуће говорити о помјерљивости и промјенљивости и саме аристотеловске формуле. Та помјерљивост, даље, очито је условљена и утемељена у начину како се стварност *схвата* и доживљава. Више је него извјесно да је схватање стварности заиста релативно и колико год свака епоха има сопствено схватање човјека и његовог мјеста у животу и свијету, разлике се нужно уочавају не само када су у питању поједине социјалне и људске заједнице тога доба, него и у погледу на свијет сваког појединца, ма колико тај поглед морао нужно остати у границама дате епохе и сопствене људске заједнице, и ма колико уважавали чињеницу да постоје и универзалне и свевремене људске сензације и спознаје о смилу човјека и свијета. Долазимо, дакле, на главно: стварност се подражава онако како је схватамо и доживљавамо. Из тога, а не из подражавања као начела, произилазе даље и све дилеме у вези са аристотеловским моделом схватања умјетности и његовим витализмом. Када је у питању подражавање, опонашање, имитирање, представљање, сликање, давање, доношење, захватање, уочавање стварности, а могао би се наћи и још понеки слободнији или необичнији израз за смисао овог појма, ми у основи подразумијевамо креативну активност у односу на стварност онако како је *схватамо*, односно *замисљамо* и *доживљавамо*. Велико је питање, међутим, да ли је она баш таква?

Аристотеловски концепт умјетничког стварања као подражавања стварности, као што видимо, има два битна међусобно условљена саставна елемента који су неједнако учествовали у каснијем схватању умјетности и развоју науке о књижевности. Први је мимеза (подражавање) и он је оставио неизбрисив траг у теоријским расправама о умјетности; он је само начело и као такав је статичан и на неки начин ограничавајући, чак и кад га прецизирамо за наше прилике адекватнијим изразима као што су представљање, приказивање, сликање стварности, и сл. Други је стварност (ствари које се подражавају) и он би се могао сматрати динамичним и отвореним, те као такав дозвољава веома слојевито схватање човјека и његовог свијета; упркос томе он није уочљивије учествовао у тумачењима и посљедицама аристотеловске умјетничке парадигме.

Мимеза је углавном схватана као субјект, тј. као активни, покретачки чинилац умјетничког стварања, а ствари (стварност) као објекат, тј. као пасивни елеменат стваралачког процеса. Тако се у даљем развоју аристотеловског концепта умјетности доспјело у помало безизлазну ситуацију у којој се од непромјенљивог начела (јер подражавање је подражавање и њега је могуће, евентуално, само замијенити неким другим начелом) очекивало да се њиме разрјешавају и савладавају надолазећа питања и перманентне дилеме развоја и схватања умјетности. На другој страни динамични, отворени и промјењиви елеменат овог процеса, каквим можемо сматрати стварност, третиран је као унапријед познат и спознат предмет над којим се, да тако кажемо, извршава умјетнички процес. Стварност се подражава, стварност се опонаша, стварност се слика, ид. Из тога произилази да је првенствено мимеза, која подразумијева однос према стварности из кога се рађа умјетничко дјело, онај чинилац на коме почива укупност настанка и развоја умјетности. То даље значи да је новим

и другачијим односом према стварности било могуће продукovati ново и другачије схватање умјетности, тј. да нам се однос према стварности, изражен мимезом, указује као развојни принцип умјетности, којим се објашњава све што се у њој до данас дешавало. Питање је, међутим, колико једно такво само по себи статично начело као што је мимеза, може трајно продукovati нови и другачији однос према стварности? „Излаз“ је, видјећемо, на другој страни, у стално другачијем и комплекснијем схватању односно виђењу и доживљавању стварности које нам се указује као развојни фактор умјетности.

Досадашње искуство нас опомиње да је аристотеловско поимање умјетничког стварања доживљавало различита, често и сасвим опречна тумачења, да би се временом уобличило у једну доста чврсту и стабилну, на плану теорије и умјетничке праксе врло исцрпно и јасно елаборирану концепцију умјетности, у међувремену валоризовану и на идеолошком плану, која је у основи схваћена као кочница њеног даљег развоја и стога од неког времена била изложена снажном и агресивном порицању. При томе је најчешће долазило до замјене планова тако да се није нашло на удару такво, парцијално и рестриктивно тумачење Аристотеловог начела, него само то начело. Схватање миметичког карактера умјетности добило је помало пежоративно значење, проглашено ограниченим, другоразредним и трајно истрошеним. Аргумент за то био је да умјетност није неко пуко подражавање већ постојеће и спознате стварности, неовисно о томе да ли је у умјетничком дјелу затичемо онакву каква је била, каква јесте, каква је према казивању и вјеровању људи или, најзад, каква треба да буде, него да умјетност подразумијева стварање једне сасвим нове, умјетничке стварности. У вези с тим направљена је чврста граница између гносеолошког и онтолошког схватања односно карактера умјетности, при чему се гносеолошко

(спознајно) схватање везује за поменуто, проскрибовано схватање Аристотеловог начела.

На начело мимезе се не може утицати, али се зато итекако може упливисати на динамички и отворено схваћену стварност. И у стварању и у тумачењу умјетничког дјела, нарочито, може доћи до рестриктивног кориштења оних аспеката садржаја стварности како их ми схватамо и замишљамо, до којих нам је стало, којим остварујемо одређену функцију дјела, итд. Тиме се у ствари успоставља извјесна контрола значења стварности прије стваралачког чина или у току креативног процеса. То најбоље потврђују Лукачева теоријска разматрања у којима се прави разлика између тзв. критичког, тј. грађанског реализма деветнаестог вијека и новог односно социјалистичког реализма који подразумијева да се у стварности уочавају оне тенденције и законитости које одговарају схватању стварности, односно потребама и захтјевима једног новог, класно антагонизованог друштва.

На овај начин умјетничко стваралаштво се функционализује, али то угрожавање аутентичности и аутономности умјетничког чина очито није произашло из миметичког карактера умјетности, оствареног у оквиру начела подражавања стварности, него из могућности да се претходно контролисана и функционализована стварност управо у таквом облику и значењу „подражава“, тј. преноси и у умјетничко дјело. У том контексту, да будемо мало јаснији, може се тумачити и тзв. *привидни реализам* Иве Андрића на коме је у приказу његове књиге приповједака у *Нашој стварности* 1936. године инсистирао Ђорђе Јовановић. Јовановић Андрићу не пориче реалистички начин приповједања, али му приговора што његова слика Босне није реална, јер, наводно, није добро схватио босанску стварност. „Површно посматрано, приповедање Ива Андрића изгледа реалистично, али уистини оно је далеко од реализма. Андрић приказује Босну онако како је он дожи-

вљава, а он је заиста доживљава на свој начин, само што то његово доживљавање нема никакве везе са реализмом“.

Јовановић, наиме, сматра да чињеница што Андрић „уме да доживи Босну једино као мрачан и грчевит амбијент страсти, проклетства и бестијалности, сасвим убедљиво отклања сваку помисао о његовом реализму“⁴. Не улазећи, овдје, у то колико је Јовановићева опаска о Андрићевој слици Босне прихватљива, а у којој мјери је стереотип који се указује као стајаће мјесто рецепције овог писца, његов приговор Андрићу је интересантан због тога што веома добро указује на тачку из које се генерише покретљивост и промјењивост аристотеловске парадигме. Та тачка, односно то кључно мјесто очито је схватање стварности, а не њено опонашање. Очито је, дакле, да писац стварност схвата на један, а његов критичар на други начин, и да неспоразум произилази управо из тога: Андрић по Јовановићу, добро опонаша свијет Босне, али је несрећна у томе што га није добро схватио.

У вези са овим видимо да у пракси ова Аристотелова парадигма обично прећутно подразумијева реалистички метод приказивања стварности. Њена трајност и отпорност на критике заснивала се на својеврсној, евидентној универзалности и непролазности реалистичког књижевног обрасца од почетака умјетности до данас, али и на покушајима слободнијег тумачења и проширивања значења тог метода, какво, на примјер врши Роже Гароди, говорећи о *реализму без обала*.⁵ Ограниченост, ако не и коначна смрт, овог аристотеловског начела, на другој страни, прећутно се везује за појаву модернистичких и постмодернистич-

⁴ Ђорђе Јовановић, „Привидни реализам Иве Андрића“, Српска књижевна критика. Критичари из покрета социјалне литературе, књига 21, Матица српска, Нови Сад – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 437.

⁵ Видјети књигу: Роже Гароди (Roger Garaudy), *О реализму без обала*, Младост, Загреб, 1968.

ких књижевних пројеката, чија се интензивна и бурна експанзија и радикализам у другој половини деветнаестог и у току двадесетог вијека првенствено заснивају управо на деструкцији стварности.

Међутим, ревитализацији аристотеловског начела доприноси нов и продуктиван приступ питању умјетности и стварности, уочљивије артикулисан у оквиру једног аспекта теорије структурализма, у коме се инсистира на међусобној структурној дијалектичко-динамичкој условљености и повезаности појединих слојева дјела, али не само унутар њега самог, него и у односу на „спољни“, стварносни свијет. Ради се о једном много комплекснијем и слојевитијем схватању структурирања и конституисања стварности самој по себи, али и у односу на умјетничко дјело. Основу том схватању даје једно сасвим ново тумачење теорије о односу материјалне базе живота и њене духовне надградње по којој се сфера духовног живота у облику надградње оформљује под утицајем материјалне базе. У овом тумачењу које је посебно разрадио Лисјен Голдман, у оквиру теорије коју је именовао као генетички структурализам, инсистира се на томе да и духовна надградња повратно дјелује на базу и учествује у њеном конституисању и структурирању. Пренесено на нашу тему то значи да је тешко говорити чак и о замишљеној граници између умјетности и стварности, јер се не ради само о утицају стварности на умјетност, како год тај процес схватили и дефинисали, него и о утицају умјетности на стварност. Умјетност је, заправо, још у почетним, примитивним фазама и облицима човјековог живота била неодвојиви дио не само универзално схваћене него и свакодневне људске стварности и то начело важи и траје кроз цјелокупан досадашњи развој цивилизације. Нема, напосто, ни једне ствари око нас, ни једне ситуације, ни једног доживљаја, укључујући и доживљај природе, нема напосто ничег у чему се већ не

садржи искуство и захтјев цјелокупног досадашњег умјетничког обликовања и доживљавања свијета. Сваки одсје-чак људске стварности је конституисан и структуриран тако да се у њему на иманентан начин садрже, неиздвојива, и сва дотадашња искуства и сазнања умјетности; као такав он се, у виду тренутне актуелне људске стварности, преноси и активно понаша у структури умјетничког дјела насталог у склопу те стварности. И тако у недоглед: свако ново умјетничко дјело из претходне стварности преузима у њој иманентно садржана ранија искуства умјетности и потом учествује у конституисању и структурирању нове стварности у којој настаје и функционише. С обзиром на укупни значај умјетности у досадашњем развоју цивилизације њено посредно и непосредно, уочљиво, али и непримјетно присуство у нашој свакодневној стварности могло би се сматрати доминантом те стварности, па би се чак прије могло говорити о пресудном утицају умјетности на структурирање стварности, него о утицају стварности на умјетност. Тиме је претпоставка да и у оквиру аристотеловског начела пресудну улогу има схватање стварности, а не начело мимезе, још више оснажена. Међутим, у вези са таквим, статичним схватањем појма мимезе, оправдано се још увијек поставља питање субјективног, стваралачког фактора у настанку умјетничког дјела.

Не вјерујем да је о умјетности уопште могуће говорити изван стварности, што на неки начин потврђују и два до сада изграђена, међусобно супротстављена начела о карактеру умјетности: по првом умјетност је подражавање стварности, а по другом она је стварање нове стварности. Међутим, мени се чини да је супротстављеност ових начела само привидна. А ево зашто. Полазимо од тога да схватање стварности, наравно, не значи неку само умјетнику својствену способност да схвати и доживи *постојећу* стварност колико год то била изузетно комплексна, слојевита, тајанствена, апстрактна, унутрашња људска стварност, која

би се онда као таква преносила и у умјетничко дјело, чиме бисмо могли објаснити и дјела модерне умјетности. Схваћање стварности не значи неко објективно спознавање са стране и са дистанце него сопствено, лично, креативно сагледавање и учествовање у њеном обликовању у складу са неизмјерљивим и неисказивим могућностима њеног структурирања у односу на саму себе и у односу на умјетност. У основи тако схваћене стварности налази се, дакле, креативно начело: стварност настаје као резултат стварања, и у томе очито постоји извјесна закономјерност. При томе није потребно посебно наглашавати да се све поводом чега се човјек испољава, у чему учествује и што ствара одвија по извјесном у овом или у оном облику већ постојећем или на лицу мјеста искреираном поступку коме пресудни лични и непоновљиви печат ипак даје појединац који у томе учествује. То се подудара са основним начелом структурирања и обликовања умјетничког дјела, па се у вези са тим евидентно може говорити и о естетском аспекту стварности. Начело мимезе у ствари само је нека врста преводнице између тако схваћене стварности на једној и умјетности на другој страни.

Незамјенљиви, апсолутни, субјективни креативни фактор умјетничког чина у оваквом поимању аристотеловске парадигме само се преноси на њен отворени, покретљиви, динамични дио – на стварност. Отуд теорија да умјетничко стваралаштво није подражавање постојеће стварности него стварање нове умјетничке стварности у основи не противуријечи аристотеловском моделу, него се трајно реализује на другој страни тога модела. Тиме се аристотеловска парадигма о подражавању стварности чини трајно живом и активном.

II

Андрићева прича „Летовање на југу“, као што је познато, заузима посебно мјесто у цјелокупном његовом књижевном опусу. У тој причи, што је такођер познато, десило се нешто нестварно: на љетовању у једном малом мјесту на југу потпуно необјашњиво нестаје угледни бечки професор Алфред Норгес. Сви покушаји да се тај нестанак, доживљен као жалостан случај, доведе у контекст могућих разлога, и сви напори да се докучи начин (како и зашто) се то десило, потпуно остају изван сопствене сврхе и указују нам се као сасвим излишни. Човјек је, напосто, нестао, иза њега је остала само празнина, и то је једина чврста и неумитна реалност.

Слободно се може рећи да ова прича има посебно мјесто међу толиким другим сличним књижевним остварењима других аутора: у њој се не ради о уобичајеној, препознатљивој и очекиваној, мање или више замршеној модерничкој или, постмодерничкој замјени планова између стварног и нестварног него о *прелажењу једног облика стварности у други*.

Ради се о посебном, специфичном, схватању стварности која се обнавља и преображава трајном еманацијом према неограниченим и непознатљивим свјетовима и непредвидљивим видовима обликовања. Овдје је у питању такво збивање у коме се свакодневна људска стварност непримјетно отвара, покреће и шири простор свога смисла и значења, обухватајући и сажимајући у себи недосегнуту свеукупност живота и свијета. Постепено се саживљавајући и сажимајући са тим збивањем човјек постаје саставни дио те и такве стварности, непримјетно се губи и *нестаје* у њој. У томе је сва мистерија нестанка о коме се говори у овој причи. Снага њене умјетничке сугестивности је у томе што се „нестанак“ њеног главног јунака који

нам на први поглед изгледа као животни губитак и трагични догађај, остварује у окриљу ентузијазма и експанзије животне енергије и лаганог, тихог, али незауостављивог нарастања животне радости којом је обузет један сјеверњак затечен и обузет јужњачком мистеријом медитеранског поднебља. Ту му се у спајању и прожимању природе, човјека, земље, мора и неба откривају и њиме почињу да управљају битна начела настанка, постојања и устројства живота и свијета и човјековог узвишеног мјеста у њему. Јунак ове приче, дакле, није нестао, него се на овај начин у једном тренутку, напосто, непримјетно нашао на том свом узвишеном мјесту.

Андрић, наравно, не би био Андрић да до тог мјеста на коме се човјек потпуно поистовећује са том новом свеопштом универзалном стварношћу утапајући се и нестајући у њој, не даје суптилно и мајсторски, тако да нам се „нестанак“ професора чини заиста неминовним и „реалним“. Визију спајања човјека са елементима природе и његовог нестанка утканог у остваривање начела и тајанства људског постојања писац даје поступно, у слојевима који градијацијски израстају један из другог. При томе треба имати на уму да плима радости и животне испуњености, која захвата нашег јунака, такођер наилази неочекивано и готово необјашњиво, чиме се појава животног елана и ентузијазма чини неминовном и незауостављивом. То Андрић постиже контрастом између његовог туробног и тјескобног осјећања и чамотиње која га обузима тек по доласку, што изазива жељу да се „бежи одавде далеко негде, куд било“, и доста брзог преокрета у расположењу – када нестаје зловоље, губи се помисао на бјежање и јавља се „жеља да ова лепота потраје што дуже“. Та радост живота избија на сваком кораку, обузима цјелокупно његово биће и полако га доводи до екстазе и узнесености којом се он не издваја и не издиже изнад стварности, како би се на први поглед могло учинити, него се сједињује и стапа са свим

што га окружује: обузима га „осећање да је обучен у лаку а свечану цветнобелу и мирисну одећу, и да цвета и расте и сам, заједно са њом и са свим око себе“. У свему што га окружује он види саображеност свега са свим, а и сам се осјећа дијелом тог општег склада у коме се данашње задовољство и уживање мјери само једном, сасвим поузданом и неприкосновеном мјером: „да ће сутра бити још лепше“. То нарастајуће, све веће узбуђење у коме безазлена страст тренутка развија у њему силни жар и многоструку снагу, постепено почиње да га омета у раду (последња ревизија монографије о Филипу II), па је тај рад „све чешће и све више прекидан маштањем и занесеним посматрањем морских и небеских даљина“.

Скрећемо пажњу на начин како главни јунак ове приче, постепено почиње да одсуствује из своје свакодневне људске стварности и постепено се утапа и нестаје у визији прожетости природе, човјека, неба и мора, у визији у којој ће коначно и потпуно ишчезнути: то се, дакле, остварује маштањем и занесеним посматрањем морских и небеских даљина. Ово је веома важно због тога што ћемо видјети како Андрић поступно и непримјетно остварује *прелаз из једног у други вид стварности* тако да поменути догађај може бити подједнако могућ и у једном и у другом случају, и с ову и с ону страну. То се остварује, прво, посредством провјерених литерарних инструмената као што су машта и сањарење, а потом сваки вид посредства непримјетно ишчезава па се непосредним активним и сугестивним посматрањем и учешћем у пејзажу врши саживљавање са њим и нестанак у њему.

Прво, дакле, визију срастања човјека са природом, морем и небом као нови вид стварности у којој се губи главни актер његове приче, Андрић обликује помоћу маште: „То маштање узима све више маха; он га осећа као неко благо, а опојно насиље, које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи, затим се претвара

у чудну игру, мења односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела. Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, шта течно, шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су ове лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља? То се, у тренуцима када је игра на врхунцу, тешко разазнаје. Све је обавијено димом цигарета и са тим димом све се креће.“ Сада кроз дим дувана сасвим увјерљиво може да се назначи визија постепеног покретања и узношења према висинама читавог простора и човјека у њему, са свим што га окружује и држи у неком поретку и односу са неким и нечим. Дим цигарете је, дакле, овдје посредник и медијум (визир) кроз који се поменута визија остварује и то је оно што јој даје пуни „леgitимитет“ и оправдање: „Зажмури. На усталасаној капији од дима стоји мален и сед човек“ који „трепће очима, и лаким покретом десне руке позива га да уђе. Оклевајући улази. Стварно улази у предео који је досад посматрао у перспективи, постаје једно с њим и са сваким његовим делом“. Визија се потом развија и проширује на камену обалу и удаљене планине, а потом и на облаке и на свеопште плаветнило неба: „Све се креће и спрема да полети. Ма колико изгледало невероватно и немогућно, кренуће и тераса. Ако се не помери она, кренуће он и напустити је, јер он припада оном што се креће. Необично је, чак опасно и помало страшно, али другачије не може бити“. У том збивању престале су да важе све земаљске мјере и закони, све је помјерено и измијењено, „могао би, чини му се, загазити право у небеска пространства. Све може да буде“.

Спознајом да „све може да буде“ схватање људске стварности се неограничено проширује и тиме се врши припрема да оно што ће се касније догодити стварно буде и могуће. Али то још увијек не значи да ће стварно и бити, тј. да ће ствари заиста и кренути у том смјеру. Ма колико то што се у ствари наговјештава „изгледало невероватно и

немогућно“ чини се да ипак „другачије не може бити“. Све је, ипак, још увијек у сфери сањарења кроз дувански дим и њему се, као што видимо, тек *чини* да би тако узнесен могао да загази у небеска просторства. Такав „статус“ ове визије потврђује се потом и тиме што би га ускоро затим „из чудног сна пренуо глас његове жене“ која се по повратку из шетње степеницама пењала према тераси гдје је он сједио. Тада би се све вратило у првобитно стање, а опасну и узбудљиву срећу „заталасаних простора и сањаног лета кроз њих“ (сањаног, дакле, узношења у више сфере!) замјењивала је свакодневица „обичног, стварног летовања“. Да је та визија ипак сањарење и да као таква у књижевном поступку и није неки изузетак свједоче коначно и пишчеве назнаке о даљим збивањима: „Све се понављало, али и појачавало. Сан на тераси (дакле ипак сан!) бубрио је и растао као свака воћка тога краја у то доба године, и све се више приближавао оном што једног дана мора доћи – својој потпуној зрелости“. А када тај тренутак дође видјећемо да то више неће бити сан, него један вид свеопште и свеобухватне, бескрајне и вандимензионалне стварности и човјекове потпуне сједињености са њом односно изгубљености у њој.

Ово сновиђење, потом, у виду контраста добија адекватан израз у професоровој реалној преокупацији да се, опчињен чарима југа и понесен одушевљењем и радошћу љетовања, препусти и изложи уживању у опасним морским таласима. Та уобичајена и свакодневна жеља која се јавља у таквим околностима и у таквом расположењу, у овом случају, међутим, носи обиљежја судбинске слутње која кроз њу трајно и снажно струји долазећи из претходно назначене слике сновиђења. Чини се да писац слику те преокупације свјесно и скрупулозно држи под контролом строго у границама свакодневног: дјечачки несташна помисао како би било да се искраде и „да се баци у то забра-

њено море“, а потом, прије жениног доласка, врати на терасу или запути стазом уз брдо изнад куће и „потражи висове и видике који му се и сами примичу“, ни у једном тренутку, као што видимо, не наговјештавају стапање са природом, узношење у више сфере и нестанак у њима.

Истовремено, и у једном и у другом случају, извјесно догађање одвија се посредно: у првом случају имамо једну широку визију ишчезнућа у простору која се остварује у виду сањарења кроз дувански дим, а у другом случају у питању је само једна обична, свакодневна помисао („помишљао је“) да се послије забрањеног препуштања морским таласима крене узбрдо у сусрет висовима и видцима.

Интересантно је да се главни, носиви дио приче, у коме се дешава пресудни догађај, изводи из ове реалне помисли, а да онда непримјетно еманира у један сасвим другачији, апстрактнији облик стварности, наговијештен визијом сањарења кроз дувански дим. Наиме, од те помисли професор на тераси сваки час диже главу с посла, и у сред свог таквог расположења одједном примијети да је на камену ограду терасе слетио крупан од вјетра рашчупан врабац. Интересантно је да се не ради о обичном врапцу – судећи и по изгледу и по држању овај је, изгледа, био „неки врапчији пустолов и скитница“. У складу с тим је и његово даље понашање: направио је неколико „финих птичјих покрета главом“, а затим се као да је схватио да је „слетео на погрешну адресу“ – достојанствено и презриво винуо у висину. Ова безазлена и помало гротескна слика у наставку, потом, добија преовлађујућу поетску, лирску димензију: „Изгледало је да је одлетео право у небо и изгубио се у њему: Човек је пратио погледом његов лет, док год је могао“.

У простору гдје је нестао врабац та лирска слика се неслућено развија и ускоро за причу и збивање у њој добија пресудно значење: небо је било ведро са далеким обла-

цима који мијењају боју „као да се спрема свечаност“, удаљена острва у дну видика спајала су се са копном, море се бојама и облицима саображавало са небеским сводом и облацима на његовим окрајцима, све је мијењало „своја основна својства“ и ишло „једном другом у сусрет и загрљај“, све је блиско и близу „и све *диже човека са његовог седишта* (подвукао С. Т.), чини га лаким, покретљивим и у свему подобним општој заталасаној свечаности“. Видимо како се у оквиру ове лирске слике већ ствара претпоставка за узношење у збивања која се одвијају у вишој, апстрактној сфери људске стварности, али примјећујемо и то да се општи лирски доживљај *човјека* који учествује у овој слици опет непримјетно преноси односно враћа нашем конкретном јунаку приче, бечком *професору*, кога све то диже са „његовог седишта“. У таквом стању и расположењу он, свакако, „до камените ограде на тераси може лако да дође, као у игри, ево, и да се наслони, па и да се попне на њу и са ње скочи на стрму стазу која води узбрдо ка планинском вису, да се вине у простор као врабац скитница“. Важан тренутак и одлучујући смјер овог збивања крије се у професоровом гесту, садржаном у синтагми „као у игри, ево“ којим (гестом) он заправо показује како се логано, као у игри, у стању сједињености човјека са природом, може доћи не само до камените ограде него се и попети на њу, и са ње скочити на стазу која води узбрдо, и коначно се винути у простор попут врапца малоприје. При томе то не значи да се све то и десило, него само да се *може* десити, тј. да је тако нешто у овом људском расположењу *могуће*. Замисао приче очито и јесте заснована на сједињавању фактичког и могућег аспекта овог догађаја и она се досљедно спроводи до њеног краја.

То се потврђује већ у наредном пасусу приче гдје нашег јунака више не срећемо као некога ко посматрајући доживљава ову лирску слику испред себе. Сада је он ушао у њено средиште, сасвим се срастао са њом и постао но-

силац њеног смисла и значења. Ту, наиме, видимо врхове густог зеленог дрвећа „који су већ испод њега“: он се, дакле, покренуо и виноу у заталасане просторе небеског сјаја који је „изједначио све на земљи, на мору и на небу“ и који се указује као „чудесни стрми и занихани мост по коме се човек пење без теже и без граница“. Ти неки „праменови светлости, као покретне степенице сами носе човека што даље све лакше, пут неког огромног руменог прага тамо у висини“. Тек на том руменом прагу прелази се граница од које почиње потпуна и апсолутна, вандимензионална стварност људске егзистенције: „Човек може далеко да иде и високо да се пење; сав се претвара у то, и у томе му је цело постојање“. Не треба да нам промакне назнака да човјек *може* да иде високо и да се пење, јер писац тиме, на крају, догађај о коме је ријеч за сваки случај још једном ситуира на размеђу између стварног и могућег, трајно га остављајући у тако неразграниченом статусу. На другој страни, сигурно нам неће промаћи величанствена слика руменог прага негдје у несагледивој висини последије кога се човјек, како писац каже, *сав претвара у то*, у то што смо, иначе, назначили као визију потпуног саображавања са природом, морем, земљом и небом – са ишчезнућем у простору. А с обзиром да је управо у *томе* садржано цјелокупно његово *постојање* очито је да се ради о једном широком, трајно отвореном и покретљивом схватању стварности у коме има мјеста за сваки вид постојања, за све што се тиче човјека и свијета, па самим тим и за оно што се „десило“ у овој причи.

Овакво схватање стварности, међутим, не заснива се, као што би се на први поглед могло учинити, на претпоставкама теоријског и филозофског карактера. Призор саображавања човјека са природом, збивањима и простором око себе, у коме коначно и нестаје, у овој Андрићевој приповиједи остварује се поступком који представља неку врсту естетизације стварности и тај поступак у основи је за-

снован не само на правилима структурирања него и на претпоставкама и мјерилима функционисања умјетничког стваралаштва. Призор о коме је овдје ријеч више нас се доима као естетска чињеница него као могући догађај свакодневне људске стварности. Сам по себи тај призор првенствено је, као што је назначено, дат у виду једне лирске, умјетничке слике према којој се, прво, успоставља однос извана, а потом актер ове Андрићеве приче у њу улази, изнутра се с њом стапа, постаје њен саставни дио и, коначно, у њој и нестаје. Ради се заправо о некој врсти еманиције свакодневне људске стварности, у којој штошта „није могуће“, у естетску стварност, у којој се питања могућег и немогућег не постављају.

А шта се заправо у овој причи десило то остаје као трајна преокупација сваког читаоца. Поуздан одговор на то питање нема ни критика, па чак ни сам писац! Аутор овог рада, стицајем околности, нашао се у ситуацији да писцу посредним путем постави питање откуд ова, за његов књижевни опус необична прича⁶. Ево шта он о томе

⁶ Посредник у овој случајној, немуштој комуникацији с писцем био је Љубо Јандрић који се у то вријеме чешће сретао са Андрићем и очито уз његову прећутну сагласност биљежио разговоре с њим. Тада сам као млади чиновник радио прво у Републичком секретаријату за образовање, науку и културу, а потом у Републичкој заједници културе у Сарајеву, гдје ми је дуже вријеме био непосредни руководилац управо Љубо Јандрић. Био сам непосредни свједок како је повјерење између Љубе Јандрића и Иве Андрића било нарасло до мјере да су обојица на неки начин рачунали на разговоре који ће прећутно бити записивани, а касније, можда, и публиковани. То се, наравно, првенствено односило на Јандрића, али је било и таквих ситуације када је Андрић осјећао потребу да понешто од оног што је говорио претходног дана сутрадан допуни и више развије, а понеки податак чак и коригује. У нашим свакодневним канцеларијским причама Јандрић нас је, увијек с правом мјером, „извјештавао“ о сусретима са Андрићем. Иако је Јандрић увијек настојао да буде само скромни пратилац Андрићеве мисли, с времена на вријеме било је потребно да се разговор

каже: „Поводом моје приповетке многи су се питали: шта је на крају било? То и није толико важно. Добро је што читалац није равнодушан и што на крају, прочитавши приповетку, нешто пита. То значи да је писац успео у својој намери“⁷.

Посебно је драгоцјено пишење о карактеру ове приче и њеном мјесту у односу на остала његова дјела. Андрић указује на то да та прича није потпуни изузетак, јер „има такво једно место и у роману *На Дрини ћуприја*, то је оно картање на мосту“⁸. При томе, Андрић каже да је то једна од његових „познијих приповедака. Или, како би казали критичари, то је моја модерна. Да, ту им морам дати за право. Ја сам се у овом случају запутио у извесну апстрактност, напустивши за неко време реализам“.

Андрић је, као што је познато, непосредно последице ослобођења 1945. године и писао о значају реализма, посебно поводом Кочића, а овом приповијетком у извјесном смислу нашао се и у контексту полемика вођених педесетих година прошлог вијека између реалиста и модерниста, окупљених око међусобно супротстављених часописа *Савременик* и *Дело*. Посебно је интересантна његова опаска да се том причом „запутио“ у апстрактност, јер је у тадашњој југословенској умјетничкој и књижевној јавности, и поред раног и одлучног раскида са социјалистич-

с великим писцем подстакне и покрене са мртве тачке, па је у резерви стално ваљало имати неко ненаметљиво постављено питање. Полазећи тако једном на нови сусрет са Андрићем Јандрић је и нас замолио да му сугеришемо шта би тога дана ненаметљиво могао да га пита. Замолио сам га да од Андрића покуша „извући“ објашњење о његовој причи „Летовање на југу“ која одудара од цјелокупног његовог дјела. Одговор сам добио већ сутрадан, а данас га можемо наћи у Јандрићевој књизи *Са Ивом Андрићем*, објављеној након пишење смрти.

⁷ Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977, стр. 99.

⁸ Исто, стр. 98.

ким реализмом, још задуго апстрактна умјетност, као нека врста модернистичког екстремизма, сматрана непримјереном и непожељном, при чему се, истина, првенствено мислило на ликовну умјетност, гдје је то најочитије долазило до изражаја. Познато је да су се чак и Крлежа и Тито, изјашњавали против апстрактне умјетности са значењем које је тада тај појам имао.

Ма колико се, међутим, ова приповијетка у неком погледу нашла у контексту тадашњих књижевних збивања, тој чињеници ипак не би требало придавати превелику пажњу, јер је Андрићева укупна књижевна утемељеност и у хронолошком и у поетичком погледу далеко изнад и изван једног таквог парцијалног књижевног догађања. То потврђује и помало необично Андрићево „признање“ шта га је понукало да напише такву приповијетку: „И на мене је својевремено, као и на све апстрактне писце, у извесној мери утицао Томас Ман. Његова приповетка *Ормар* је вероватно главни 'кривац' што сам написао *Летовање на југу*; зашто бих то крио“⁹. Ова информација утолико је интересантнија што ове двије приче дијели велика хронолошка удаљеност од читавих шездесет година – Андрићева прича објављена је 1959, а Манова 1899. године! Тај податак и поменуто Андрићево „искрено признање“, међутим, далеко су од могућих претпоставки о његовом поетичком „заостајању“ у односу на Мана, а више су права прилика за

⁹ Андрић потом излаже своје схватање књижевних утицаја и позајмица. Она каже „да су утицаји нужни и да нема писца који се није 'снабдео' код неког узора. То је природно. У свему томе треба имати на уму да је књижевност својина света и да оно што је настало врши снажан утицај на стварање и будућа дела. Ја нисам против тога да се писац послужи позајмљеном, односно туђом метафором, описом, дијалогом, па чак и техником писања. Не треба замерити књижевнику на томе, јер нема тог писца у чијој реченици неће строг критичар открити утицај других писаца. Још једном ћу вам рећи: није то никаква срамота! Грех је бити слаб писац!“ (Исто, стр. 98).

модерне интертекстуалне компаративистичке студије које се тичу алтерирања страног текста¹⁰. Манова прича је типичан производ модернистичког концепта књижевног стварања на размеђу деветнаестог и двадесетог вијека који је, када су у питању наше књижевне прилике из Немачке прво ушао у хрватску и словеначку, а потом га срећемо и у српској књижевности, гдје истовремено налазимо и модерна струјања што долазе посредством француске и енглеске књижевности.

Прича „Ормар“ заснована је на једном помало бизарном, књишком догађају (што уопште није случај са Андрићевом причом!), са уочљивом декадентском нотом карактеристичном за књижевност тога доба. У њој се од себе и од свијета отуђени јунак Албрехт ван дер Квален, према љекарима осуђен на само који мјесец живота, буди у возу на релацији Берлин–Рим, без разлога и повода силази на једној успутној станици. Потом одсједа у пансиону затуреном на рубу непознатог града, гдје у соби између осталог намјештаја има и ормар са задње стране умјесто даском затворен „некаквом сивом тканином, оштрим, обичним чулавим сукном“ иза кога се свакодневно појављује гола жена. С њом он води дуге разговоре, а да се не зна колико је дана, недјеља или мјесеци све то трајало. На крају читаво то збивање се релативизује: „Колико је тако трајало... ко то зна! Ко зна и да ли се Албрехт ван дер Квален онога поподнева уопште стварно пробудио и изашао у непознати град; неће ли пре бити да је остао у сну у своме купеу прве класе и да га је брзи воз Берлин–Рим страшном брзином однео некамо преко брда и долина? Ко би се између нас усудио да одговори на ово питање одређено и са

¹⁰ Више о томе у тексту Зорана Константиновића „Алтерирање страног текста као полазиште компаратистичких истраживања наше књижевности. Скица за систематски приступ“, *Књижевна историја*, XXXIV 2002, 116-117, стр. 35-42.

одговорношћу? То је потпуно неизвесно. 'Нека све лебди неодређено'".

Полазећи од ове последње Манове реченице („Нека све лебди неодређено“) на први поглед, чини се као да смо нашли кључну тачку, заједничку за обије приче. Иако у Андрићевој причи заиста све лебди неодређено, то се у ствари за Манову причу уопште не би могло рећи, на исти начин као што се без великих тешкоћа не би могло говорити ни о неким другим сличностима!¹¹ Код Мана је у ствари у питању накнадна апликација у виду неке врсте коментара или објашњења – оно о чему се говори у причи према томе објашњењу можда се догодило, а можда и није, и у том смислу и може се рећи да „све лебди неодређено“. Сам Андрић говорећи о тој причи каже да „ви касније не знате да ли се томе човеку то заиста догодило, или је реч о сну“¹². У Андрићевој причи, међутим, ствари стоје сасвим другачије: ту се нешто заиста, неминовно и неумитно догодило, али се не зна шта – остаје отворено питање као, што и сам писац каже, „шта је на крају било“. Та неминовност и неумитност, видјели смо, струји кроз ту приповијетку као нека неукротива и несавладива унутрашња енергија, непогрешиво водећи њеног главног актера према оном руменом прагу иза кога се указује стварност потпуне сједињености човјека и свијета са свим у себи и око себе, и у којој се због тога више не постављају питања стварног и нестварног, могућег и немогућег. Код Мана је, на другој страни, као и код осталих модерниста тога доба, али и код оних каснијих, схватање стварности засновано првенствено на њеном дезавуисању и деструкцији, на релативиза-

¹¹ Прије би се заправо могло говорити о сличностима Андриће-ве приче „Летовање на југу“ и Мановог романа „Смрт у Венецији“. Видјети о томе рад Станиславе Вујновић „Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана“, *Књижевна историја*, XXVI, 2004, бр. 122/123, стр. 229-242.

¹² Са Ивом Андрићем, стр. 99.

цији, инверзији и паралелном функционисању стварног и нестварног. Манов јунак, што је такођер особеност модерне књижевности тога доба, првенствено је утемељен на негативистичким филозофијама, на дефетизму, декаденцији и бизарном наличју људског живота, што подразумева одређен *однос* према стварности, док се покретачка снага Андрићевог јунака налази у радости, одушевљењу и животном ентузијазму који се остварује у склопу *схватања* стварности – као универзалне, свеобухватне, вандимензионалне категорије с којом се човјек стапа и поистовећује, нестајући у њој.

МОДЕРНИЗАМ КАО ОБЛИК ЗАПАДНЕ КУЛТУРНЕ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

I

У једном од својих писама Владимиру Ћоровићу док је овај био један од уредника *Књижевног Југа*, Алекса Шантић се жали како не може уживати у Војновићевој драми *Imperatrix* због тога што је до краја не разумије. „Књижевна права дјела треба да су јасна за сваког; но неки писци труде се да буду што заплетенији а на своју штету“, каже он ту. За пјесме које је у *Југу* објавио сликар Јеролим Мише Шантић каже да их ни он ни било ко други у Мостару не разумије, „па би добро било да се за онакве ствари доносе коментари. Колико су боље, јасније и љепше оне пјесме *Ex ponto* од Иве Андрића. Ја сам их са уживањем читао, док сам при читању оних први(х) несвјестицу добио“, каже Шантић¹.

Пишући ту интимну књижевну исповијест своје млађем пријатељу с којим је преко његовог старијег брата, свога „побре“ Светозара Ћоровића, уз то био и у роду, стари добри Шантић очито није ни помишљао да би то некада и некога другог могло интересовати. Још мање је слутио да

¹ Владимир Ћоровић, „А. Шантић о новијим нашим писцима“, *Српски књижевни гласник н. с.*, 1934, књ. ХЛI, 5, 343.

Спочетка Шантић је тешко схватао и Крклечеву *Сребрену цесту*, објављивану у *Српском књижевном гласнику*: „На први мах нисам је разумио, али када сам пажљиво прочитао још неколико пута онда сам је заволио“. Поредѐћи своје пјесме са оним што пишу тадашњи млади пјесници, он изражава бојазан да ће њима изгледати као бијела врана: „ја ћу и даље бити у шалварима и тозлуцима, а они у фракковима и цилиндрима“. (Исто, стр. 342-343).

је дефинишући начин доживљавања модернистичког текста насталог непосредно последије Првог свјетског рата, од кога је, како вели, *несвјестичу добио* – дотакао тачку у којој ће се педесетак година касније сажети неке врло интересантне опаске о модернизму у тренутку када он почиње да прелази у нову пост-модернистичку фазу.

То сажимање, на готово истовестан начин, извршио је познати и често цитирани њемачки филозоф и писац Петер Слотердијк у своме чувеном есеју „Коперниканска мобилизација и птоломејско разоружање“ из књиге са истоименим насловом објављене 1987. године у Франкфурту, а код нас преведене већ идуће, 1988. године. У покушају да дефинише суштину модернизма² Слотердијк, наиме, каже

² „Модернизам је био побуна против само по себи разумљивог, био је ексклузивизам у перманентном покрету и у својој искључивости је имао револуционарно начело. Уместо оног што се само по себи разуме може се употребити термин: природност, традиција, инертност – или нека друга реч која је подесна за обележавање стања у којима ствари остају под заштитом рутине и несумњивости и неометано постоје све док их не погоди оштрица рефлексације и пробуди из њиховог онтолошког сна“. (Исто, стр. 36).

Интересантно је и Слотердијково сликовито поређење сове и врабаца, као симболичних протагониста традиционалног и модерног схватања свијета: „Није случајно управо сова била симбол метафизичког мишљења старе Европе. Она симболизује старење света који је израстао из раних култура око Средоземног мора; она представља онај начин гледања на ствари код кога је и кад је реч о добру и кад је реч о злу увек прекасно.“ (...) „Насупрот томе, врапци се бездушно радују ствари тренутка, цвркућу мелодије духа времена наврат-нанос и звижде на скандалозан начин ругајући се тоновима сова које се понашају као да је историја музике и мудрости с њима дошла до свог коначног краја.“ (Исто, стр. 8). „Дух времена и музика врабаца одувек су били идентични“, каже Слотердијк. У оквиру те слике је и дефиниција постмодерне: „Постмодерна јесте аутопоетички систем који почиње да се стабилизује чим критичка маса врабаца почне с кровова да пева о томе да не увиђа зашто не би с кровова певала и онако како су их учили да не треба певати“. (...) „Дакле, после *fast food*, ево и *fast aesthetics*“, каже на крају Слотердијк.“ (Исто, стр. 10).

да он представља неку врсту коперниканске револуције са таквим последицама у умјетности какве је имало Коперниково учење да се земља не налази у средишту свемира као што је то тврдило хришћанско учење, већ да је мала планета која по јасним геометријско – физичким законима путује кроз празан простор. Другом битном одредницом, односно претпоставком модерне Слотердијк сматра шок, подразумевајући његово прво почетно изненађујуће дејство које касније не може имати исту снагу и функцију³. „Коперникански шок је захватио све области модерне. Не без разлога се кантовска филозофија субјективитета назива коперниканским преокретом мишљења. С њом се моћ критичког суђења окренула према унутрашњости и револуционисала наслеђене идеје о идејама“, каже Слотердијк⁴. (Склоност модерниста „да шокирају све оне који се крећу у оквирима шаблона норми и академизма“⁵ узима се у науци о књижевности као једна од битних карактеристика свих нових литерарних покрета који желе на себе да скрену пажњу).

Позајмљујући израз мобилизација из војног живота (појам авангарда такођер је, као што се зна, преузет из војне и

³ „Шок не може на дужу стазу да делује на живце онако као што је деловао први пут. *Stricto sensu*, естетика шока је сама себи била целат који је отворио врата познијој уметности. Такво застаривање модерне иде великим делом на њен властити рачун“ („О исцрпљивању естетског модернизма и кризи историјске свести“, *Коперниканска мобилизација и тломејско разоружање*, Братство – јединство, Нови Сад, 1988, стр. 16).

Исту поруку има и ова Слотердијкова метафора: „Када постане школски предмет, када студенти уметности буду вежбали у семинару Даду и одлазили с Академије као дипломирани надреалисти, онда је то доказ да се носеће начело модернизма ендегено исцрпило“. (Исто, стр. 17).

⁴ *Коперниканска мобилизација и тломејско разоружање*, стр. 43.

⁵ Слободанка Пековић: „Оспоравање – шок“, *Основни појмови модерне*, Народна књига, Алфа, Београд, 2002, стр. 146.

политичке терминологије), Слотердијк каже да коперниканска револуција значи мобилизацију (ми бисмо то можда назвали турболенцијом), дакле мобилизацију свијета и слика које људи имају о свијету до оне тачке када све постаје могуће. То је она тачка на којој је, као што смо видјели, наш Шантић, читајући модерничке пјесме, „несвјестицу добио“. „Ова тачка се, каже Слотердијк, не може назвати друкчије него место тоталне вртоглавице. (...) Вртоглавица – у смислу *vertigo*, а не *illusio* – јесте логична последица коперниканске мобилизације“. Слотердијк, слободније речено, сматра да преткоперниканско, привидно мишљење о свијету (да је земља центар свемира) може да функционише „док нас не обузме вртоглавица. Кога вртоглавица не обузме, тај није информисан“ сматра он, што значи да се пут од привидне до стварне представе о животу и свијету мора платити вртоглавицом. „Уколико се више зна о коперниканским 'истинама', утолико већа вртоглавица – ово правило би требало да има мало изузетака“⁶, каже он.

Насупрот коперниканској Слотердијк види „стару, птоломејску“ слику свијета, дакле привидну, статичну, непомјерљиву слику која функционише истином непорецивости на исти начин како је функционисала предкоперниканска представа о земљи као епицентру космоса⁷. Међутим, разграничење између тих међусобно супротстављених појмова у потпуности никада није могуће, па то није успјела до краја да изврши ни модерничка вртоглавица: „Онај кога је ухватила потпуна вртоглавица од модерне представе о свету могао би у истом трену да примети да у коперниканском савременику још увек живи вечити птоломејац“⁸.

⁶ Слотердијк, исто, стр. 45-46.

⁷ „Птоломејски поглед на свет се схвата као привид, али не као било какав, него као упоран привид који нас обасјава импозантношћу неодољиве обмане. У његовој неодољивости блиста иронија неизбежне и такорећи истините заблуде“, Исто, стр. 42.

⁸ Исто, стр. 46.

О питањима модернизма (најшире схваћеном, у његовом основном значењу) у садржинском, хронолошком и терминолошком погледу до сада је много расправљано, о њима се још увијек расправља и сигурно ће се још дуго расправљати, упркос чињеници да нам се чини како је о томе готово све већ речено. У вези с тим постоји широка скала схватања: шта је модернизам, који временски распон захвата и како га именовати. Што се појам модернизма схвата шире, шири се и временски распон у коме га идентификујемо, а самим тиме појављују се и другачија терминолошка одређења појединих његових аспеката и периода у којима они доминирају. Робер Јаус, на примјер, сматра да се појам модерне може везати чак и за антику и средњи вијек, али да се тек у XIX, а посебно у XX стољећу може говорити о потпуније уобличеном, устаљеном и јасније израженом квалитету модерничко-авангардног карактера који се тиче свих умјетничких дисциплина. За разлику од њега, опет примјера ради, Хуго Фридрих у књизи *Структура модерне лирике* као посебну и јединствену структуру уочава ону врсту нове поезије која почиње од Бодлеровог *Цвећа зла* и траје до најновијег времена. Уобичајено је да се тај нови квалитет уочљив од друге половине XIX и у првим годинама XX вијека именује појмом историјске модерне. Сматра се да у српску књижевност појам модерне долази из хрватске и словеначке књижевности. Скупно гледани књижевни покрети супротстављени реализму и естетизму с краја XIX и почетком XX вијека, који су се јављали између 1910. и 1920. године (футуризам, кубизам, експресионизам, дадаизам, надреализам), били су именовани и појмом авангарде. „Појмом авангарде обухваћена су блиска својства тих покрета и у њему су неутралисане њихове противности и несагласности“⁹. За збир „инова-

⁹ Радован Вучковић, „Између традиције и авангарде (часописи В. Глигорића према авангарди)“, *Српска авангарда у периодици*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 123.

ција својствених покретима рођеним почеком друге деценије XX века, активним и у следећих двадесетак година“ касније се „употребљава појам историјске авангарде“¹⁰.

Иако и у садржинском и у хронолошком погледу појмови модерне тј. модернизма и авангарде нису досљедно разграничени, а често су и синоними којима се изражавају сличне или исте књижевне појаве, модерна начелно представља шири и општији појам док је авангарди „припао последњи, завршни и најрадикалнији период, после кога, сматрало се, није могуће ићи даље“¹¹. Хронолошки гледано ваља истаћи да се појмом модернизам обиљежава и онај ток у југословенској књижевности педесетих година XX вијека којим се, послје раскида са стаљинизмом, напушта поетика социјалистичког реализма и наша књижевност враћа на колосијек сопственог развоја достигнут до Другог свјетског рата, подразумеивајући истовремено и искуства преузимања из савремене европске односно свјетске књижевности.

II

У свим тим расправама, међутим, некако по страни остаје аксиолошки аспект традиције и модернизма, посебно када се има на уму оно што их спаја, раздваја или једно другом супротставља. Озбиљна разматрања данас, а посебно она начелне, теоријске природе, свакако, узимају у обзир значај и вриједност традиције саме по себи, и истовремено истичу и објашњавају значај, смисао и суштину модернизма као таквог, али су суздржана када се ради о арбитрарним судовима, поготово ако би они ишли у корист једнога или другога. Такве расправе задовољавају се

¹⁰ Радован Вучковић, „Дијалектика односа традиције и авангарде“, Радован Вучковић: *У знаку традиције и авангарде*, Гутенбергова галаксија, Бгд., 2004, стр. 8.

¹¹ Вучковић, „Између традиције...“, стр. 124.

теоријским дефинисањем и разграничењем ових појмова и знаком садржаја који се иза њих крије, остављајући по страни почетни опозициони карактер њихових односа – настојећи, чак, да га обеснаже и релативизирају: традиција и модернизам по правилу се посматрају као узајамни, међусобно нераздвојни дијалектичко-динамички квалитети, изражени збиром сопствених вриједности, који се трајно смјењују и један из другог произилазе. Али иза тога уравнотеженог става ипак се крије, односно подразумејева извјесна, могло би се рећи пресудна међусобна супротстављеност.

Јер, изворно, у тренутку и у контексту када се у постојећем књижевном поретку појављује нешто радикално другачије, старо и ново неминовно се појављују у антагонистичком односу. Колико год се ми трудили да их затекнемо и уочимо у неком њиховом „онтолошком сну“, мимо тога антагонистичког односа појмови традиционално и модерно сами по себи и за себе не постоје нити су могући – као такви они се остварују само у међусобној супротстављености. Оно на чему се овдје инсистира јесте чињеница да тај антагонизам, посебно у тренутку разлучивања старог од новог, а онда инерцијом и послвије тога, функционише на тај начин што унапријед подразумејева иманентан субординацијски поредак, у коме се преимућство модерног над традицијом само по себи подразумејева. Та пристрасност, уосталом, среће се на сваком кораку: ново напада, а старо се брани, у име новог и модерног почиње беспштедна критика старог и традиционалног, мада су због својих ексклузивистичких стремљења и сами модернисти понекад нападани и исмијавани, у цјелини гледано најчешће је потребно бранити и доказивати значај и вриједности старог и традиционалног. Појмом модерно у свакодневном животу нешто се само по себи препоручује, док појам традиционално, на другој страни, унапријед изазива резерву, дистанцу и подозрење, понекад чак и сажаљење, подсмјех или презир.

То је већ прерасло у манир и законитост, и ма колико се може сматрати неправедним, лако се дв разумјети и објаснити. Иако, суштински гледано, није тешко доказати да начело еволуције и „прогреса“ од неоспорног техничко-технолошког напретка до бурног развоја људских идеја, није у сваком случају водило стварном напретку људске заједнице, – убичајило се мишљење да све што је ново и модерно вуче напријед и значи нову степеницу у укупном развоју људског рода. То се у много већој мјери односи на умјетност, него на остале области људског дјеловања, гдје заиста може имати погубне резултате: чак и простим оком то се може видјети на примјеру свакодневног унапређења технологије наоружања и све исцрпнијег проналежења и трошења земаљских ресурса с једне, те стварања и мобилизације нових, и у односу на прошлост, а и у међусобним односима супротстављених, агресивних идеолошких образаца, с друге стране.

Како год гледали на ствари ново и модерно уграђено је у *развојни принцип* умјетности, једини сигуран и поуздан критеријум њеног трајања и опстанка. С обзиром да је неки сам по себи довољан, дубоко скривени, иманенти критеријум обнаваљања и трајне егзистенције умјетности, ма колико се трудили да га пронађемо и дефинишемо, ипак под великим упитником, потреба за иновацијама прерасла је у темељну законитост развоја умјетности и битан предуслов њеног опстанка. У књижевности то је можда још видљивије и пресудније, поготово у данашње вријеме одређено убрзаном силом фаустовске модернизације човјечанства у посљедња два-три вијека, која почива на нечелу „да се не може ништа створити, ако се претходно не уништи оно што већ јесте, а и то што се сада ствара ускоро ће морати да буде срушено како би се ослободио простор за ново стварање“¹².

¹² Зоран Милутиновић, „Машина пролази кроз Вишеград, Друштвена модернизација и књижевно-историјски модернизам у: *На Дру-*

III

Пресудни тренутак тога процеса у нашој књижевности одиграо се у сам крај деветнестог и првих деценија двадесетог вијека и он је, што је случај и са другим великим литературама, имплицитно садржан у свим модернистичко-авангардним књижевним процесима и пројектима послје тога времена, све до данашњих дана. Карактер тих збивања синтетизује се у појмовима модернизација и европоезација којима се сасвим прецизно означава достигнути стадиј развоја српске књижевности у вријеме када она у сваком погледу успјешно хвата корак са тренутно актуелним европским књижевним стремљењима. Наговјештај тога процеса јавља се, као што је познато, са Недићевим *Српским прегледом* (1895), а у пуној мјери та нова књижевна оријентација долази до изражаја у првој серији *Српског књижевног гласника* од 1901. до 1914. године.

У поезији која је у том погледу предњачила прелаз између војиславизма и модерне чине Шантић и Дучић, два парадигматична случаја наше поезије када се ради о аксиолошком аспекту традиције и модернизма. Деретићева недвосмислена (и можда ипак мало преоштра) формулација да у првој деценији двадесетог вијека у поезији модерне постоје два супротна пола: Шантићев традиционализам и Дучићев модернизам и западњаштво, сасвим јасно упућује на закључак да је Шантић чувар старог и умногоме већ окамењеног модела схватања пјесничког чина, док је насупрот њему, прихватајући нове, модерне западне утицаје, Дучић већ и самим тим опредјељењем био актер једне нове фазе развоја српске поезије. Тешки терет традиционалисте Шан-

ни ћуприја“, Свеске Задужбине Иве Андрића 21/2004, стр. 105. („За модернизацију нема резултата у којем би се могла спокојно зауставити и предати слаткој тишини, зато што је њен жељени резултат сам процес промена“, стр. 106).

тићу у овом случају очито није натоварен само зато да се његовим случајем упозори на један тип српске поезије тога доба, него првенствено због тога да се опозицијом традиционално – модерно укаже на један битан развојни тренутак српске поезије, који почива на унапријед прихваћеним премисама аксиолошке природе које подразумевају преимућство модерног, што је у овом случају умногоме и било оправдано.

Посматрано са становишта развојног начела, као једног од најбитнијих начела умјетности, што је посебно уочљиво у књижевности, ствари уистину тако и стоје, па с тог аспекта гледано Шантић је заиста дубоко запао у сјенку. Дучића. Сам по себи, међутим, овај случај и не би заслужио посебну пажњу да у међувремену није постао парадигма у тумачењу и вредновању цјелокупног даљег развоја наше књижевности.

Наиме, метод суочавања традиционалног и модерног као критеријум за вредновање књижевних појава, догађаја и писаца на основу њиховог мјеста и улоге у оквиру развојног начела књижевности, временом се изродио у манир који дјелује сам по себи и сам за себе. Да би критеријум модерности био дјелотворан мора, прије свега, постојати критичка маса традиције и традиционалног као достојан изазов у односу на који се тај критеријум примјењује. Често смо, међутим, свјedoци да се вриједности модерног покушавају доказати у односу према потпуно несразмјерној, непримјереној, више претпостављеној, а често и непостојећој или сасвим мртвој традицији. Традиција у односу на коју се такав захват врши мора бити жива, динамична и дјелотворна, јер у супротном, када је сама по себи пасивна и мртва, свака критичка опаска према њој постаје излишна и своди се на манир. С друге стране, треба имати на уму да развојни принцип, колико год био важан и битан, није једино што одређује вриједност и значај појединих књижевних догађаја, писаца и дјела. Развој књижевности не значи са-

мо смјену старог новим, него подразумијева и многе друге, дубље и сложеније критеријуме: одређени значај у развоју неке књижевности писаца, наиме, не стиче само на основу свога мјеста на реалацији модерно – традиционално, него и на основу многих других претпотпоставки и карактеристика свога дјела.

Послије свега нужно се поставља питање да ли је Дучић велики пјесник због своје неоспорне и велике улоге у модернизацији укупне српске поезије и мјеста које на основу тога има у њеном развоју, и да ли је Шантић, на другој страни, слаб пјесник због свога наводног традиционализма?! Мјестом које му је дао у својој данас култној *Антологији новије српске лирике* (1911) ауторитативни Богдан Поповић Дучић је неоспорно највећи српски пјесник тога времена. Али, након оне познате строге критике у *СКГ* на његову збирку пјесама из 1901. године, на истом мјесту крупну сатисфакцију пружио је Б. Поповић и Шантићу: са укупно дванаест (у првој верзији једанаест) пјесама у *Антологији* он се уврстио у најужи круг српских пјесника тога доба. Упркос свом „традиционализму“, међу највећим пјесницима српске поезије у своје вријеме био је и трајно остао, као што видимо, и Алекса Шантић. При томе се, наравно, упориште за такав став не налази само у антологијском потезу Б. Поповића. Да је у нешто већој мјери користио модерна пјесничка искуства на којима се формирао Дучић, Шантић би можда био и већи пјесник, као што би сасвим сигурно сам Дучић био много слабији пјесник да је којим случајем у међуратној фази свога пјесничког развоја (по општој оцјени најбољој!) кренуо у корак с временом и прихватио ексклузивистичке иновације пјесничке авангарде.

Све то говори да је развојни принцип књижевности, тумачен смјеном старог новим, традиционалног модерним ипак релативан и да подразумијева и друге често много дубље и сложеније захтјеве. Оно што је Дучић учинио са

српским језиком у коме је пронашао нове слојеве, другачије и дотада неслућене могућности, није ствар модерности или традиције, него велике стваралачке моћи и талента, снажне пјесничке имагинације, књижевне културе, искуства и дисциплине, и још много чега. Јер, није модерност, као што се на први поглед чини, само у новом и другачијем, модернистичком схватању и доживљавању стварности какво одговара Слотердијковом појму вртоглавице, и њој примјереног, модернистичког књижевног израза, какав је код Шантића изазивао несвјестицу, као логичну посљедицу вртоглавице. Андрић се, на примјер, и по својој експлицитној и по својој иманентној поетици тешко може сматрати тако схваћеним модерним писцем, упркос чињеници да је заступљеним у неким антологијама авангардне поезије или прозе. Па ипак, он је у најдубљем дослуху са духом, идејама и сензибилитетом свога времена, времена које се може сматрати репрезентативним управо по новом и модерном схватању човјека и свијета.

Када је у питању поменути Дучићев допринос модернизацији српске поезије подразумијева се да је та његова улога настала као посљедица школовања на страни (Женева и Париз) и књижевних утицаја до којих је дошло у тим околностима. Овај поклоник западњачког духа, опсједнут „великим умним Западом“, није, међутим, у свему томе био усамљен. Осим Дучића као француског ђака и Милана Ћурчина који се формирао под утицајима њемачке књижевности, за стране књижевне утицаје у то вријеме залаго се и Светислав Стефановић који у српску књижевност уносио искуства енглеске књижевности: „Ја стављам под знак питања да ли је игде у књижевности омогућен напредак без страних сруја. У историји свију литература притицај великих страних струја значио је обogaћење рођене књижевности“¹³, ка-

¹³ Светислав Стефановић, „Вулгаризација књижевности“, Пријеглед Мале библиотеке 4/1905, 23-24, 356; од 15. 12.

же он на једном мјесту. „За кога је културна величина Запада мртва, тај је за њега мртав“¹⁴, вели Стефановић у другој прилици. Примисли да се утицајима Запада треба одупријети он разрјешава ставом „да, ако нам се ваља борити са надмоћнијом културом Запада, не ћемо јој моћи одолети сакривајући се за примитивност нашу, него својом снагом – ако је имамо – асимилујући ту културу“¹⁵. (Интересантно је да је сва три текста из којих је ово преузето Стефановић објавио у мостарском часопису *Пријеглед Мале библиотеке*, јер су му у то вријеме била затворена врата *Српског књижевног гласника*).

Та глад за Западом и глорификација његових вриједности карактеристика су тога времена, што се лијепо види и из једног писма Јакова Шантића из Швајцарске своме брижном, старијем брату Алекси у Мостар: „Молим те да дођеш чим прије, јер сваки тренутак који проведеш без овог дивног Запада је утаман закопан и упропаштен. Дођи па овдје да живимо у овом свијету гдје се никад не дријема, гдје се у 24 сата само седам сати спава“¹⁶. Све то добија на значају ако се има на уму да је управо у исто то вријеме Јаков Шантић у Женеви упознао десетак година од себе старијег Јована Дучића, који је ту од краја 1899. боравио на школовању. Интересантно је да је Јаков првенствено био обузет и одушевљен Дучићевим укупним духовним зрачењем, знањем и реторичким способностима, него његовим књижевним радом. „Сваки минут, секунд који проведем са њим, ја сам богатији“, писао је брату Алекси. „То је један ум који је хиљаду пута сјајнији кад говори него кад пише. Сличан је генијалном глумцу који своју силу истроши и проспе на проби, а на прет-

¹⁴ Светислав Стефановић, „Рефлексије у своје време“, *Пријеглед Мале библиотеке* 3/1904, 15-16-17, 232; од 1.09.

¹⁵ Светислав Стефановић, „Себи руке“, *Пријеглед Мале библиотеке* 3/1904, 14, 210; од 15.06.

¹⁶ Јован Радуловић, „Један мостарски песник“, *Гласник југословенског професорског друштва*, 1934-35, књ. XV, стр. 312.

стави је малаксао; да сам Ротшилд, ја бих га купио, плаћао колико год хоће, само нека вазда говори...“¹⁷

Након почетног доситејевског искуства, то је дефинитивно период од када западњаштво у нашој књижевности, и не само у њој, постаје синоним за концепт модерне књижевне оријентације. Том повлаштеном, релативно кратком периоду раскошног бујања модернистичко-авангардних књижевних подухвата пред Први свјетски рат и непосредно послије њега, који су наишли на промтан, ажуран одзив и у нашој књижевности, силно дугују сви каснији покушаји те врсте. Може се рећи да су готово сви покушаји радикалних иновација у умјетности и књижевности послије тога, до данашњег дана, на овај или на онај начин остали у границама оног што је тада достигнуто. Све је то носило печат „нечег већ постојећег – оних вредности које су створене фронталним наступом авангарде пред Први светски рат и после њега“¹⁸.

Тај велики домет овог сплета модернистичко-авангардних књижевних пројеката, сведених у већи број *изама*, међу којима скоро да и није било неких разлика, остао је неисцрпно врело сваковрсних иновативних књижевних поступака, који су попут инфузије дотицали у касније, устављене и успорене токове књижевне свакодневице дајући им свјежину и нову снагу и динамизам. Они, међутим, никада нису стекли сопствени легитимитет и идентитет, чак ни када су седамдесетих година именовани појмом постмодернизма. „Постмодернизам не значи у основи ништа друго до постексклузивизам – након што је модернизам довео до краја свој ексклузивистички покрет“¹⁹, каже Слотердијк.

¹⁷ Исто, стр. 321.

¹⁸ Радован Вучковић, „Дијалектика односа традиције и авангарде“, Радован Вучковић: *У знаку традиције и авангарде*, Гутенбергова галаксија, Бгд., 2004, стр. 10.

¹⁹ „Коперниканска мобилизација и птоломејско разоружање“, стр. 36.

„Постмодернизам јесте посткоперниканизам“²⁰, вели он. Колико год то изгледало парадоксално, управо у том сталном динамизму и регенерацији модернизма са садржајем неизмјениве генетичке структуре, који је практично непотрошив, крије се заправо и његово највеће ограничење. Јер, у том *вртоглавом* обнављању истог садржаја и његовој што бржој дистрибуцији он почиње да се исплђује сам у себи и окреће у слијепом кругу.

Могло би се заправо рећи да је поменуто много хваљено књижевно начело, оличено у развојно-покретачким модернистичко-авангардним пројектима, израсло у један козистентан, веома битан и лако препознатљив културни, цивилизацијски и идеолошки систем Запада. Могло би се исто тако рећи да тај систем, упркос чињеници да је модернистичко-авангардни ток умјетности заснован на динамичи сталних промјена, већ готово вијек и по на специфичан начин држи спрегнутим не само сопствени духовни живот, културу, умјетност и књижевност, него у то своје *вртоглаво* замршено клупко уплиће и утеже и све друге, сасвим другачије и несродне културе и цивилизације, чијој је књижевности и умјетности такав облик и смисао модернизације био донекле стран и неприхватљив.

На исти начин како је футуризам „допринео да се нагло смањи духовна дистанца између Јапана и Европе“²¹, тако су се у континуитету западног духовног, цивилизацијског и књижевног простора путем модернизма нашле и друге том простору несродне цивилизације и културе. Тиме је остварена њихова благотворна интеграција у магистрална свјетска духовна и књижевно-културна искуства, али је истовремено тиме постао угрожен и њихов сопствени аутоном-

²⁰ Исто, стр. 42.

²¹ Кајоко Јамасаки, „Футуризам и јапанска поезија“, *Српска авангарда у периодици*. Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 385.

ни и аутентични развој и континуитет. Тако нам се модернизам заправо указује као један облик књижевне, духовне и идеолошке глобализације чије непожељне посљедице није лако сагледати и дефинисати.

СТВАРНОСНИ И ЛИТЕРАРНИ ПОДСТИЦАЈИ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСЕ ШАНТИЋА

I

1.

Стварносни и литерарни подстицаји, често видљиви у истој пјесми, у Шантићевој поезији најчешће се јасно разлучују, трајно остајући раздвојени једни од других, као уље и вода. Шантић обично почиње неком сликом или подстицајем из стварности, али под сталним притиском о потреби књижевне учености, често скреће и губи се у измаглици прочитане лектире. У својим најбољим пјесничким остварењима он је, међутим, тај несклад успијевао да превазиђе и неутралише.

У овој прилици случај природног и плодотворног прерастања стварносних подстицаја у литерарне покушаћемо показати на примјеру Шантићеве пјесме „Прољетне терцине“, први пут објављене 1910. године у *Летопису Матице српске*¹, а потом унесене у збирку *Пјесме* која се појавила сљедеће 1911. године у издању Српске књижевне задруге.

Већ након првог читања јасно се уочава да је несталност и пролазност људског живота и свијета основни мотив ове пјесме. То, наравно, није једина Шантићева пјесма са таквом поруком, а такве су и многе других пјесника. Оно што ову пјесму издваја од највећег броја пјесама таквог карактера јесте један иманентни лирски начин којим се сугестивно и непосредно изражава односно доживљава

¹ *Са мојих извора*. „Прољетне терцине“, *Летопис Матице српске* 86/1910, CCLXVI (6), 10-11.

спознаја о пролазности човјековог живота. При томе скрећемо пажњу да Шантић спада у онај тип писаца, најчешће пјесника, чија се мисаоност не јавља као актуелизација, ожиљивање, драматизација или продубљивање неких већ постојећих, мање или више познатих, учених или неучених спознаја о животу и свијету.

То је иманентна мисаоност, која је самим тиме неподложна разлагању, систематизовању и ситуирању у било какве мисаоне системе, а поготово оне аксиолошког поријекла и карактера. Мисаоност је садржана у лирском расположењу пјесничког субјекта и као таква преноси се у лирско стање на коме почива пјесма, па се стога и не може изоловати од тога стања. То је заправо извјесна *лирска мисаоност* која подразумијева осјећање живота и свијета без посредовања – без свијести о ономе што се осјећа, смјештене изнад или са стране од дате лирске ситуације. То је *лирско мишљење*, мишљење које се већ садржи у осјећању, мишљење које се не јавља као последица осјећања, нити као средство да би се изазвало осјећање. Сврха лирске пјесме код таквих пјесника није да изазове осјећања над којима бисмо се замислили – која би нас изазвала да мислимо о судбини човјека и свијета. Њен циљ није ни у томе да искаже неку мисао која би произвела наше, позитивно или негативно осјећање због спознаје коју садржи и преноси нам та мисао. У таквим пјесмама заправо не осјећамо да бисмо мислили, нити мислимо да бисмо осјећали – ми напосто *осјећајући мислимо*. Лирско мишљење подразумијева лирским путем остварену затеченост и именовање свијета у његовом изворном, неиспосредованом облику, у стању и расположењу које нас обузима и до дна испуњава само по себи, без накнадне мисаоне инструментализације, али са истовременим, потпуним обухватом свега што живот чини и значи.

У пјесми „Прољетне терцине“ А. Шантића, у којој поменута опаска о лирском мишљењу у пуној мјери долази

до изражаја, на једној страни даје се слика интензивног, силовитог прољетног буђења природе и градацијског нарастања животног елана, а на другој, посредством црва који све систематски подгриза и разара, ствара визија пропадања и урушавања свијета и његовог претварања у прах. У првом случају могли бисмо говорити о *стварносним*, а у другом о *литерарним* подстицајима и реминисценцијама, с тим да су они на природан и продуктиван начин доведени у склад и стање међусобне овисности. Слика прољетног буђења, бујања животних сокова и нарастања животног ентузијазма израста из конкретног, стварносног узорка, док је визија црва који све „полако гриска“ и претвара у прах у основи снажна, симболична, апстрактна литерарна конструкција, али ништа мање стварна у једном вишем, поетском и егзистенцијалном смислу.

Није нимало случајно што је пјесник у епицентар своје замисли ставио прољеће и што је потом практично двије трећине ове пјесме „потрошио“ на опис прољетног буђења и раскошног бујања и избијања животних сокова природе. Сликком обновљеног, младог, свјежег, здравог живота у прољетном напону пјесник очито ствара битну претпоставку за контраст нечему што ће доћи послје тога. Да би тај контраст дјеловао што увјерљивије, представа прољетног обиља и животног напона мора бити што упечатљивија и згуснутија.

У пуној мјери то пјеснику заиста полази за руком, што је видљиво већ и у првом стиху пјесме (*Набрекло дрвље младости и силом*), а такво стање се потом успјешно просљеђује и у даљи ток пјесме. Асоцијацијама на *младост* и *силу* очито се веома успјешно постиже сугестивно иманентно исказивање експанзије прољетних животних сокова, у овом случају на дрвећу, а на сличан начин такво стање природе оживљава се у свим слојевима пјесме: пјесник чује како у сваком стаблу „дубокијем билом“ бије по једно срце и осјећа како из сваког тог удара лије пуни извор новог

живота који грије и буди његов коријен. Слика те експанзије се све више и више проширује: све цвјета и шири се, вјетар повија вијенце бехара и као пахуљице носи латице цвјетова, већ трепти прва, *млада*, јара, блистају предјели у сунцу и роси, избија лоза и „соче здрави трси“, а ту је и лептир што кружи „по пољу и коси“. На крају ево и човјека, тежака са мотиком, голих прсију у које „душа неба вије“ и „зној му купи“.

Тиме је достигнут врхунац нарастања прољетног обила, здравља и младости живота. А онда управо у тренутку када се дошло до врха тога расположења сажетог у ријечима „Прољеће пјева“, долази до наглог заокрета према црним слутњама и суноврата у неизвијесност и узалудност живота и свијета:

*Прољеће пјева. Но док господ бдије
И на свом топлом срцу земљу стиска,
Ја видим како један црв се вије –*

*Гмиже и пузи и полако гриска,
Овдје по долу и ту по врхунцу,
Травке и цвијет и корјења ниска –*

*Стабла и гране, заметак и труницу
Сваку и гвожђе, земљу и кам голи...
И видим гдје се гладан пење сунцу,
И црвоточина златна пада доли.*

2.

Двије трећине пјесме утрошене су, као што видимо, да би се створила слика онога што ће овом завршном сликом, која запрема посљедњу трећину пјесме, бити поништено и претворено у прах. Али зато је, на другој страни, тај дио

пјесме знатно згуснутији, сугестивнији и снажнији. Импресионарају и тој сугестивности доприносе, прије свега, упорност, систематичност и темељност која се испољава у уништавајућој и неизбјежној мисији црва. То, прво, уочавамо на просторном плану: он гмиже, пузи и полако грицка све што се пред њим нађе *по долу* и *по врхуницу*. Такав карактер његовог „посла“, потом, сугерише се и неминовним, сигурним градацијским напредовањем у савладавању, разарању и претварању у прах свега што се пред њим нађе, прво органског а потом и неорганског: од травке, цвијета, коријена, стабала, грана, заметка и сваког труна – до земље, гвозђа и камена! Уочљиво је, дакле, да се уништава све до дна – до *коријена* и до *заметка* живота, и да се томе не могу одупријети ни најтврђе твари: *звожђе* и *камен*.

Пјесма би заправо већ и ту могла бити завршена. У ствари слободно би се могло говорити о три могућа сасвим природна краја ове пјесме, при чему сваки сљедећи претпостављени завршетак градацијски продубљује њено значење и чини је умјетнички још сугестивнијом и успјешнијом.

Први могући завршетак био би, дакле, послије стиха у коме се свеуништавјући поход црва завршава претварањем у прах и оних најтврђих, неуништивих анорганских твари као што су земља, камен и жељезо. Круг спознаје о пролазности и несталности живота већ и на том мјесту сасвим је „коректно“ затворен: метафорично нарастање животног елана, изражено прољетним буђењем и бујањем природе с једне, те симболично неумитно трошење и урушавање животне енергије у смрти и нестајању, исказано истрајним и неумитним грицкањем црва с друге стране, пјеснички доста снажно сугеришу мисао/осјећање о несталности и пролазности свијета. Метафорични карактер прве слике наговјештава стварносни подстицај њеног настанка, док симболично значење друге слике упућује на њено литерарно поријекло. Прелаз између њих остварен је постепено, при-

родно и на разини међусобне функционалне условљености. Идеју да је пјесма већ и ту могла да се заврши подржава и један мало примјетљив детаљ графичке природе: послије тога стиха налазе се три тачке, уобичајен начин означавања завршене мисли широких отворених значења, каква је и мисао о несталности и пролазности живота.

Оно, међутим, по чему ова пјесма добија још дубља и шира симболска значења јесу сљедећа два стиха, којима се она у ствари и завршава – сасвим неуобичајена, готово ексцесна за пјесника Шантићеве књижевне културе. Други могући крај пјесме био би послије претпоследњег стиха (*И видим гдје се гладан пење сунцу*) чија се „ексцесност“ очитује већ и у сасвим необичном напуштању архетипског образа у коме је похрањена слика о црву који пузи и гмиже, трајно везан за земљу и иконографију подножних ситуација и значења. Визија црва који се *пење сунцу*, поготово у пријетeћем значењу које има у овој пјесми, толико је ријетка и упечатљива да је већ и само то довољно да ову пјесму издвоји и стави у центар наше пажње. Том визијом, односно стихом којим се она изражава, пјесма би такођер, као што је речено, сасвим природно и веома ефектно могла да се заврши: након што је појео све, од траве, цвијета и коријења до земље, камена и гвожђа, црв се још *увијек гладан* устремљује и према сунцу! Трајна напетост и неизвијесност од исхода тога похода у коме је на мети чак и сунце као врховни извор живота, такођер би могла да дјелује као природан и ефектан крај пјесме у коме, и поред космичких размјера угрожености живота, још увијек постоји нада у равнотежу између живота и смрти и указују се изгледи за описивање новог животног круга. Природно би тај крај дјеловао и са становишта пјесничког облика у коме је пјесма дата, назначеног већ и у њеном наслову: поменути стихом, наиме, завршава се последња, осма терцина ове пјесме.

Трећи коначни завршетак пјесме остварен је последњим, одвојеним и усамљеним стихом (*И извоточина злат-*

на пада доли), „ексцесним“ и „сувишним“ и са становишта пјесничког облика и са становишта уравнотежености идеје о несталности и пролазности живота. Да је овај стих придружен посљедњој терцини добили бисмо сасвим коректан катрен са устаљеном римом првог и трећег и другог и четвртог стиха, и то огрешење о замишљени пјеснички облик задат насловом могло би се можда и прије очекивати од оног које је пјесник направио издвајањем тога стиха у посебну јединичну цјелину, чиме је он добио посебан статус у пјесми.

То издвајање (које се због немарности неких издавача и не уочава) ипак има посебну функцију. Њиме се коначно нихилистичка стихија, што се одвија пред нашим очима, реализовала трајном „продукцијом смисла“ заснованог на неутјешној поруци о безнадежности животног оптимизма исказаног прољетним бујањем и нарастањем природе. Јер, када одозго почне да пада златна црвоточина, наде више нема, црв је стигао до сунца, почео да га грицка и претвара у прах – и сам извор живота почео је полако, али истрајно да се круни и обрушава.

Та непоновљива пјесничка визија, ипак, још увијек није дефинитивна. Коначно она се комплетира тек у споју са нешто ранијом сликом у оквиру које нихилистички, рушилачки поход црва и почиње. Њега је пјесник, наиме, примијетио у тренутку и у околностима *док Господ бдије // И на свом топлом срцу земљу стиска* – његов учинак, према томе, он је даље стално пратио у знаку тог *узалудног* Божијег бдијења над свијетом и његове узалудне љубави према земљи. Тај величанствени стих о топлому, заштитничком уточишту земље у очинској, покровитељској бризи Господа, *упркос* које се у прах ништавила претвара све од замјетка и коријена, до сунца, – представља искорак из равнотеже коју мотив о несталности и пролазности живота подразумева. Управо по том искорачу ова Шантићева пјесма и јесте јединствена и непоновљива.

Тај мотив у овој пјесми није, дакле, остварен на начин да се на један тас теразија ставља радосни прољетни сан о буђењу, елану и нарастању животних енергија, а на други, као протутежа, суморна јава о јесени и заласку живота. У овом случају није у питању пјесма која се остварује трајним описивањем вјечно истог животног циклуса који почиње експанзијом, бујањем и нарастањем, а онда постепено нагиње клонућу, сумору и крају, последице кога се поново описује исти тај круг, у коме сада учествује неко други. Овдје се нешто откинуло од тога круга и винуло високо у безмјерне, метафизичке просторе мимо свијета, и изван домашаја Бога. Све љепоте и све патње и несреће живота које је овај пјесник опјевао у многим својим пјесмама, немају домет те визије. Равнотежа је нарушена, један тас безнадежно је превагнуо и отишао на горе, гдје већ више нема нити може бити било какве мјере. То је ваљда онај простор гдје се рађа и има смисла и учинка једино права поезија.

II

Интересантно је да ова пјесма није имала среће са антологичарима: колико је познато до сада није уврштена ни у једну антологију, али је лако налазила своје мјесто у релативно строжијим изборима из цјелокупног пјесничког опуса овог пјесника. У различитим поводима, с времена на вријеме, између осталих скретана је пажња и на њу. Један за другим, често и не знајући за оно што је прије њих речено, оглашавали су се проучаваоци Шантићеве поезије и поводом ове пјесме. Упозоравајући на мање истицану „сјеновиту“, тј. тамну страну Шантићеве поезије Рајко Петров Ного почетком осамдесетих година, на примјер, каже да „онај апокалиптични црв из *Прољетних терцина* који се ’пење сунцу’“ није резултат само „пуке пје-

сничке конвенције⁴², као ни неке друге сличне визије у још неким Шантићевим пјесмама, већ да се ради о једном значајном аспекту Шантићевог пјесништва.

То је, ускоро, пар година касније, у другом поводу, садржаном већ и у наслову његовог текста („Романтизам, симболизам и парнас: три примера“), потврдио и Никола Кољевић. За илустрацију првог примјера Кољевић је опширно и темељно анализирао управо ову Шантићеву пјесму (образац симболистичке поезије илуструје пјесмом „Кад се угаси сунце“ В. Илића, а парнасистички образац на примјеру Ракићеве пјесме „На Гази Местану“), и то је била прилика да се укаже и на њене умјетничке домете. На тај начин ова пјесма је, неочекивано, у пуној мјери добила значај и пажњу као и многе до тада много познатије, али то, на жалост, није имало неке битније посљедице на каснију рецензију Шантићеве поезије и мјесто ове пјесме у његовом пјесничком опусу³. Узрок томе је у чињеници што је увријежено мишљење да су „антологијске песме Алексе Шантића (...) најпре оне које је изабрао Богдан Поповић“⁴. (Аутор ове опаске Миливој Ненин, и поред тога, сматра да „његова најбоља песма има наслов ’Ноћ’“⁵). За нас овдје посебно је важно ауторово мишљење да „Шантић има песама које би тек требало прочитати“⁶ и његов став да је једна од

² Рајко Петров Ного, „Шантић. Једна успомена“, у књизи А. Шантић, *Пјесме*, Слово Љубве, Београд, 1981, стр. 10-11.

³ Интересантно је да њену мисаону подлогу састављачи најновијих избора Шантићеве поезије различито третирају: Д. Живковић је сврстава у *Описне песме*, при чему има и циклус под именом *Медитативне песме* (*Песме* Алексе Шантића, приредио Драгиша Живковић, Каирос, Сремски Карловци 1996), а Р. Вучковић је сврстава у групу под именом *Завичај* (Алекса Шантић, *Поезија*, приредио Радован Вучковић, Свет књиге, Београд, Књижевна заједница „Јован Дучић“, Требиње, 2002).

⁴ Миливој Ненин, „Несклади и судари Алексе Шантића“, *Летопис Матице српске*, год. 174, књ. 462, 1998, св. 4, стр. 499.

⁵ Исто, стр. 503.

⁶ Исто, стр. 500.

њих и пјесма „Прољетне терцине“. Чињеницу да је једно такво ново читање у поменутом тексту већ раније био обавио Никола Кољевић не треба схватити као приговор, тим прије што једно читање, поготово када се подузима са посебном намјеном и намјером, ни изблиза није довољно.

У којој мјери је то тачно свједочи и случај писца ових редова који је припремајући се за разговор о Шантићу у Невесињу поново ишчитавао Шантића и тако „открио“ пјесму „Прољетне терцине“ за коју му се учинило да нуди прилику за неку нову ријеч о поезији А. Шантића. Иако му је у подсвијести стално мутно тињала примисао као да је негдје или с неким већ разговарао о визији златне сунчане црвоточине која „пада доли“, никако није могао да се сјети откуд му та примисао. Тек када сам сопствену анализу пјесме изложио на скупу у Невесињу колега Ранко Поповић, који се Шантићем још од раније исцрпно бавио и на тој теми магистрирао, подсјетио ме је на текст Николе Кољевића објављен прије двадесетак година, и то у нашој институтској публикацији у којој сам био и један од уредника. (И сам Поповић, у свом реферату на овом скупу, правећи образложење за једну малу сопствену антологију пјесничких облика у Шантићевој поезији, значајно мјесто посветио је пјесми „Прољетне терцине“).

Да сам се текста Н. Кољевића „на вријеме“ сјетио до моје анализе ове пјесме можда не би ни дошло, него бих тражио нешто друго. Када сам, међутим, накнадно Кољевићев рад поново прочитао, схватио сам да је околност о којој је ријеч заправо сретна околност, која иде на руку Шантићу и овој његовој пјесми. Јер, показало се да она нема само једно лице и да нуди могућност за више различитих, па чак и међусобно супротстављених читања, што се у овом случају и десило.

Кољевићев текст као прво „поновно читање“ изненада и веома уочљиво извукло је ову пјесму из готово потпуноне анонимности у којој се до тада налазила. Он је изврсно

уочио и именовано супротстављеност два архетипска образа, оног садржаног у бујању прољетних енергија с једне и оног садржаног у грицкању црва, с друге стране, уочавајући истовремено саобразност пјесникове идеје и пјесничког облика којим се она саопштава. Посебно проницљиво аутор уочава детаље и слике нарастања животне енергије и снаге у оквиру прољетног буђења природе које на крају неминовно води ка суочавању са неминовношћу пропадања и пролазности, изражене архетипском мисијом црва.

Нарочиту пажњу, међутим, треба скренути на Кољевићево тумачење уништавајуће функције црва, посебно са становишта два завршна стиха пјесме. Он, наиме, сматра да је ријеч „о пролећном црву који се буди као и све друго живо“ и да је „онда његово смртоносно дејство ипак тек део једног ширег, општијег животног процеса“. Посљедњи, из терцина издвојени стих, у складу са таквим тумачењем доима се „као неки неслућени животни покрет из самог наручја смрти“ и он „доноси завршни обухват смрти животом“. За разлику од „многих других његових песама о пролећу и заносу“ ова пјесма покренута је и испуњена „својом пролећном вером“ и у стању је „да и пролазност прихвати као тајну преласка из једног облика у други“⁷.

Колико год било или не било увјерљиво и поткријељено, такво прво „поновно читање“ ове пјесме, очито не угрожава и оно напријед остварено, друго „поновно читање“, у коме се инсистира на њеним нихилистичким порукама, исказаним посљедњим, „ексцесним“ стиховима којима се поремећује равнотежа између живота и смрти, између бујања нових животних енергија и њиховог пропадања и суноврата у бездан ништавила, изван Божије воље и моћи, одакле више није могуће описивање новог устаље-

⁷ Никола Кољевић, „Романтизам, симболизам и парнас: три примера“, *Годишњак Института за књижевност у Сарајеву*, 1984, књ. 13, стр. 73.

ног животног круга и преласка живота из једног облика у други. Неко треће „поновно читање“ на исти начин неће угрожавати поменута два, међусобно донекле опречна приступа овој пјесми, што је још један од доказа о савремености, тј. свевремености Шантићеве поезије.

НА ТРАГУ ЈЕДНЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПАРАДИГМЕ ИЛИ ПРВИ МОДЕРНИСТИЧКИ ПРОЗНИ ТЕКСТ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

I

„Како ми ни најмање не ласка да будем кроботски или рацки писац, радим нешто на њемачкоме. Што ћу? У Шокачкој ме не би смјели да печатају, а међу Ркаћима разумио би ме само Љубомир Недић и можда још двојица тројица“.

Бољи познаваоци модерних књижевних збивања на Словенском Југу крајем XIX и почетком XX вијека у наведеној реченици с мало труда могу препознати ријечи главног актера култне Матошеве приче „Миш“. У карактеризацији овог лика поменути навод, преузет из његовог писма љубавници, нема неку посебну важност. Међутим, већ и на први поглед јасно је да се он у структури приче није нашао случајно. Ми га овдје, у складу са теоријом интертекстуалног проучавања књижевности, уочавамо као *индикат*, односно као мјесто које у дубљим слојевима упућује на присуство неког другог текста или предлошка. Како по овој теорији писац из „корпуса прочитаних текстова“ бира нешто што ће кроз дијалог унијети у свој текст, у нашем случају оно што је он изабрао идентификујемо као искуство које се тиче истог сензибилитета и свијести о модерној књижевности које приближно у исто вријеме и на сличан начин срећемо у српској и у хрватској књижевности.

То искуство опредмећено је и у овој доста чудној, модернистичкој причи, у којој се истовремено, као што видимо, одвија нека врста *дијалога* и показује један вид консензуса о модерној умјетности којим се наговјештава постоја-

ње јединствено заснованог књижевног простора. На то упућује и податак да је Матош једно вријеме живио у Србији и сретао Недића¹, да је добро познавао српску књижевност и често, веома квалификовано, писао о српским писцима, да је ова његова прича првобитно објављена у познатом мостарском српском часопису *Зора*, те да је и његова прва збирка прича *Иверје* (у којој је заступљена прича „Миш“), такођер штампана у Мостару, у едицији Мале библиотеке Пахера и Кисића². Када лик репрезентативне приче најпознатијег хрватског модернисте на овај начин помиње Љубомира Недића, чија нам је улога у развоју модерне српске књижевности већ позната, онда није довољно говорити само о међусобним литерарним утицајима и подстицајима, који, уосталом, на оба мјеста долазе са истог, страног извора, него и о дубљој повезаности двију књижевности истог језика: испод неких слојева ове Матошеве приче наговјештава се палимпсест у коме су запамћени и активно се понашају битни подаци о истом периоду и истој фази развоја српске књижевности.

Пођимо од податка да се модерне тенденције у српској књижевности, које уочавамо у књижевној периодици, прво јављају у часопису *Српски преглед* Љубомира Недића, потом у поменутој мостарској *Зори* и да на крају своју

¹ Матош се сјећа Љубомира Недића у фијакеру, блиједог, са пемистичким смијешком на мршавом лицу, са новим новцатим црвеним рукавицама („У Münchenу, крајем јануара 1898“).

² Матош је био наумио да своју прву књигу објави у Загребу и у вези с тим из Београда је писао брату молећи га да ступи у контакт са одређним загребачким издавачима. Међутим, тај његов наум очито није наишао на повољан одговор, па је књига 1899. године изашла у Издавачкој књижарници Пахера и Кисића у Мостару. Прича „Миш“, за коју се у огласу за књигу у сарајевској *Нади* (1. јануар 1899, стр. 159) вели да „није нигдје досада штампана“, прво се, ипак, нешто мало раније, појавила у првом броју *Зоре* за ту годину, датираном на 1. јануар, док је збирку Матош, према сопственом свједочењу, добио у руке тек 21. маја те године.

пуну мјеру достижу у *Српском књижевном гласнику*. Недићев *Српски преглед* излазио је, као што се зна, само једну годину (1895), а мостарска *Зора*, покренута као нека врста замјене за тај часопис (неки његови сарадници наставили су сарадњу у овом мостарском листу), излазила је од 1896. до 1901. године. Према неким свједочењима, *Зора* је обустављена између осталог и због тога (мада су финансијски разлози ипак били у првом плану) да би се створио простор за *Српски књижевни гласник* који у своју мисију вишедеценијског дјеловања у двије серије креће исте, 1901. године, када је *Зора* престала да излази.

Недићу се приписује научно схватање књижевности и ново модерно поимање књижевне критике засновано на естетским мјерилима валоризације књижевног дјела. Пажљивији увид у његов часопис показује да ту још увијек нема изричитих, манифестативних знакова модерног схватања литературе у смислу у коме се тај појам поима од Бодлера наовамо³ и какав срећемо у Матошевој причи. Дјелу је можда чудно, али помна анализа показује да се и у *Зори* модерно схватање књижевности у поменутом значењу, такођер јавља тек у стидљивим наговјештајима. Још је чудније што су најизразитији протагонисти таквог схватања, ако изузмемо Магоша, били двојица књижевних аутсајдера, Владислав Рибникар и Лаза (Лазар) Поповић.

Као стипендиста српске владе на школовању у Берлину, Владислав Рибникар је, наиме, у децембру 1897. године објавио један текст поводом књиге *Моје симпатије* М. Цара који у сваком погледу одудара од свега што је *Зора* до тада објављивала: „Ја лично давно сам с тим рашчистио: нико није постао бољи зато што је гледао како се на позорници шибају пороци, или што је читао по романима како се неваљалство кажњава, а награђује врлина“, каже он у том

³ „Вјерујем да су пјесници, умјетници и ствараоци од Baudelaira на надаље сачували свијест о томе да су модерни“ [Жан Касу (Jean Casou)], „Шта је модерно и гдје га видите“, анкета, *Израз*, 1/1957, 4, 344.

тексту. Није тешко наговјестити да тада млади, двадесетшестогодишњи Рибникар, у ствари артикулише аутономно схватање књижевног чина, какво је у то вријеме било актуелно у Европи. „Зар тенденција у опште не стоји у очитој опреци са сваким слободним полетом имагинације ка лепоме“⁴, вели на крају он. Пред крај излагања часописа нова књижевна схватања у некој мјери изражавао је и Светислав Стефановић. Ваља посебно скренути пажњу на двије његове „козерије“ у којима се већ и насловима („Каквом мјером“⁵, „На раскрсници“⁶) наговјештава ауторова преокупација новим вредновањем српског пјесничког наслеђа и другачијим успостављањем његовог континуитета у коме се мањи значај даје Бранку Радичевићу, а више афирмишу Његош и Лаза Костић. Та своја књижевна схватања Стефановић је касније у знатно већој мјери изражавао у *Пријегледу Мале библиотеке*, часопису који је након *Зоре* такође излазио у Мостару, гдје је иначе посебна пажња била посвећена управо Лази Костићу. У вези с тим нарочито треба истаћи да је у овом мостарском часопису објављен један обиман анониман текст под насловом „Сметена посла“⁷, у коме се полемише са једном такође анонимном биљешком из *Српског књижевног гласника* у којој се критички говори о Костићевом преводу *Хамлета*. Све до најновијег времена остало је непознато да је аутор поменуте непотписане биљешке очито Скерлић⁸, а да му је полемич-

⁴ Владислав Рибникар, „*Моје симпатије*“. *Књижевне слике и студије*. Написао Марко Цар“, *Зора*, 2/1897, 12, 410.

⁵ Светислав Стефановић, „Каквом мјером – козерија“, 6/1901, 1, 19-26.

⁶ Светислав Стефановић, „На раскрсници – козерија“, 6/1901, 11-12, 401-410.

⁷ ***, „Сметена посла“, *Пријеглед Мале библиотеке*, 2/1903, 19-20, 289; од I. XI.

⁸ Ово откриће себи приписује аутор овог рада (Видјети о томе: *Мостарски књижевни круг*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 183-185).

ки интониран обимни одговор такођер анонимно написао нико други него – Лаза Костић! Овдје посебно треба истаћи да је тај Костићев текст, још увијек непознат широј научној јавности, идентификовао Драгиша Витошевић. У једном свом рукопису (који није публикован, јер представља тек почетну скицу монографске обраде поменутог часописа) Витошевић помиње и тај анонимни текст и изричито вели како „данас знамо да је Костићев“⁹. Мостар је, као што видимо, крајем XIX и почетком XX вијека, прво у *Зори* (док *Српски књижевни гласник* још није био ни кренуо), а потом и у *Пријегледу Мале библиотеке* (у вријеме док је *Гласник* тешко примао младе модернисте попут Светислава Стефановића), био постао мјесто гдје су модерна књижевна схватања наилазила на извјестан одзив и у приликама када то није било уочљиво на осталим тачкама српског књижевног простора.

То потврђује и податак, пресудан за замисао овог нашег рада, да је Лаза Поповић, као други аутсајдер – протагониста модернистичке књижевности у *Зори*, годину дана након поменуте Матошеве приче у том истом листу објавио изразито модернистички структурирану причу „Септима“. Податак да се у истом часопису готово истовремено појављују двије такве веома сличне, изразито модернистичке приче, које се битно разликују од свега што је објављено у шестогодишњем излагању овог листа, није, наравно, уопште безначајан. Иако је у тренутку када су објавили ове своје приче, Матош био само три-четири године старији од Л. Поповића, он је тада већ релативно афирмиран писац (прву причу „Моћ савјести“ објавио је 1892), док се у случају Л. Поповића дословно ради о књижевном почетнику. Матош је још од тога времена био етаблирани мо-

⁹ Драгиша Витошевић, „Пријеглед“, рукопис (настао у оквиру рада на пројекту *Историја српске књижевне периодике*), Институт за књижевност и уметност Београд, стр. 16.

дерниста и као такав све до данашњих дана служи као нека врста оријентира за једну епоху хрватске и српске књижевности, док је Л. Поповић третиран тек као споредна, испутна, случајна и неуспјела епизода модернистичке књижевне праксе. Упоредивањем ових њихових прича уочава се не само истовременост и истоветност модернистичког књижевног обрасца у оба случаја него се показује да су критеријуми по којима се препознаје карактер такве врсте прозе у случају Л. Поповића изражени још потпуније и радикалније него код Матоша. У таквим околностима, мјерен аршином етаблиране, матошевске модернистичке парадигме, случај Л. Поповића и његове прозе постаје знатно озбиљнији и заслужује већу пажњу и одређеније и истакнутије мјесто у развију модерне српске књижевности крајем XIX и почетком XX вијека. Тиме се истовремено на устаљеној релацији Матош – Дучић – Скерлић, појављује још једна, сасвим уска, али директнија и изричитија релација у односима и прожимањима модерне српске и хрватске књижевности тога доба.

Матошева прича „Миш“, рекосмо, објављена је у првом броју *Зоре* за 1899. годину, а прича „Септима“ Лазе Поповића у двоброју 8-9 за 1900. годину. Међутим, овдје посебно треба истаћи да је у истој години када и Матошева прича, неколико бројева касније објављен још један прозни рад Лазе Поповића под насловом „Јосиф“¹⁰. У поднаслову

¹⁰ Лазар Поповић рођен је 1877, а умро 1946. године. Као писац, публициста, културни и научни радник није довољно истражен. Пријеклом је очито из Војводине, медицину је студирао и завршио у Бечу. Осим ове двије приповијетке у *Зори*, у *Босанској вили* 1910. године (бр. 9-10, стр. 139-145) срећемо његову приповијетку „Излет“ (послату из Сремских Карловаца), а у *Књижевном југу* 1918. године (бр. 5, стр. 178-185), причу „Ванкина приповетка“. Иако и у њима учествује извјесну екстраваганцију и ексцентричност, оне немају модернистичко-авангардни карактер као приче из *Зоре*.

тога рада стоји да је то „једна глава из једног торзо романа“¹¹. Аутори који се баве Поповићевом причом „Септима“ знају, наравно, и за то *прво* Поповићево прозно остварење, али се чини да му не придају довољну пажњу и донекле запостављају везу између ове двије прозне цјелине једног те истог текста¹². Бојана Стојановић-Пантовић, на пријер, вели да прва Поповићева прича „у тематском и стилском погледу представља естетски знатно слабију верзију

Поповић је написао и око тридесетак чланака и књижевно-критичких осврта који су највећим дијелом објављени у *Бранковом колу* 1913. и 1914. године и у *Новој Европи* 1921, 1924. и 1926. године. Он је, иначе, био један од активнијих покретача *Нове Европе* гдје је осим књижевних текстова објављивао и друге чланке, претежно везане за медицинску струку. Изван књижевности објављивао је чланке, брошуре и стручне радове о здрављу, здравственој култури, здравственом образовању и школству, организацији здравственог живота, соколству, итд. Међу радове те врсте спадају и његове књиге: *Сексуална хигијена* (Сремски Карловци, 1905), *Клиничка рентгенологија* (Загреб, 1925) и *Соколске речи Лазе Поповића* (1925). Детаљнија истраживања даће сигурно нове податке о његовом животу и раду.

¹¹ У поређењу Матошеве и Поповићеве приче ова ауторска напомена (да се ради о некој врсти недовршеног романа), добија посебно значење у свјетлу Матошеве изјаве да његове „ствари нису 'торза' – напротив“. То поткрепљује и податком да прича „Миш“ има стварносну подлогу, јер му је ту „био модел, штрман неки лекар, данас стара кућа у Бечу, Емил Лампе“ (А. Г. Матош, *Сабрана дјела. Свезак I. Иверје. Ново Иверје. Уморне приче*, Југославенска академија знаности, Либер, Младост, стр. 279). И то унеколико потврђује да је образац модернистичке прозе код Поповића радикалније изражен него код Матоша.

¹² Први је, колико се зна, на ову причу озбиљну пажњу скренуо и у више наврата је актуелизовао Предраг Палавистра. Потом је у све три своје књиге у којима се бави питањима модерне српске књижевности нешто опширније о овој прози говорила Слободанка Пековић, у свакој наредној књизи потпуније, док је темељну анализу приче „Септима“ којом показује њен модернистички карактер у посебном тексту извршила Бојана Стојановић-Пантовић.

годину дана касније објављене новеле *Септима*¹³. Чини се, ипак, да је „Јосиф“ *једна глава* „торзо романа“, како и сам писац каже, а да су „Септима“ у ствари *друга глава* тога истог романа. Да су у питању два дијела истог текста није тешко закључити већ и по томе што се и у једном и у другом случају ради о истом главном јунаку – лику младића, студента Јосифа изложеног снажним и контроверзним душевним посрнућима и преживљавањима. Лако је уочљиво да се „душевне грознице“ које „су га мучиле и почеле му пити преостале сокове младићског живота“ у првом дијелу, даље развијају и кулминирају самоубиством у другом дијелу. На крају првог дијела јасно се види да „Јосиф за десет дана иде да настави студије“, док се радња другог дијела даље наставља у новом амбијенту и новим околностима студентског живота у великом страном граду, очито у Бечу, гдје срећемо и Матошевог јунака. Свему томе доприноси податак да се и у једном и у другом дијелу ради о *истом, модерном типу прозе*, што би упоредном анализом било веома лако доказати. Неспоразум је можда настао због тога што су се карактеристике тога типа прозе поступно радикализовале у другом дијелу тако да „Септима“ дјелују као посебна прича, другачија од раније објављене прозе под насловом „Јосиф“. Међутим, поменута радикализација могла би се схватити и као дио пишчеве наративне стратегије.

II

Говорећи о свом „литерарном поступку“ Матош у једном писму Милану Огризовићу, писаном у Београду 9. августа 1908. године, каже да је до њега дошао „сасвим спон-

¹³ Бојана Стојановић-Пантовић, „Септима“ Лазара Поповића у окружењу модерне“, *Линија додира*, Београд, 1994, стр. 81.

тано“ у причи „Моћ савјести“ коју је објавио још као гим-назијалац. Тај поступак захтијева да се „монотонија психо-лошког доживљаја“ смјести „у што драматичније, драстич-није, бизарније, енервантније комбинације“ како би тиме могла „да што јаче фрапира и дјелује“. Тек касније, вели он, нашао сам „аналогну методу код Роеа, Mériméеа и нашег Ковачића“. Од новелиста је, каже, највише волио „гениј Ро-еов, затим супериорну, концизну тачност Mériméеови и при-родност Maupassantove сатире“¹⁴. Није потребно наглаша-вати да је исти „литерарни поступак“ усвојио и још више радикализовао и Лазар Поповић, а с обзиром на то да се својом прозом у *Зори* јавља као студент из Беча, врло је вјероватно да се и он угледао првенствено на ове, а евенту-ално и на још неке, тада у Европи актуелне поетичке обра-це. Онај хладни „бледо љубичасти пламичак из трулежа његове душе“¹⁵ очито потиче са Бодлеровог „цвећа зла“.

Интересантно је, прво, да су оба аутора и Матош у причи „Миш“ и Л. Поповић у причи „Септими“, своје јуна-ке довели пред огледало, а ништа мање није значајно ни то шта они тамо виде. То, наравно, није случајно. Питање огле-дала тиче се огледања односно одсликавања стварности у умјетничком дјелу, а то је у ствари вјечно питање умјетно-сти откад она постоји. То је наравно, кључно питање и но-вог модернистичког књижевног поступка који уочавамо у ове двије приче, потпуно другачијег и супротстављеног до-тадашњем реалистичком, миметичком односу према ствар-ности. У умјетничком дјелу, како га они схватају, не поја-вљује се реална него преломљена слика спољног свијета. Посљедица тога је да умјетничко дјело не даје спољну него унутрашњу слику људске збиље – модернисти су радикал-но помјерили тежиште посматрања стварности „тако да је

¹⁴ Антун Густав Матош, *Сабрана дјела*, стр. 279.

¹⁵ Лазар Поповић, „Септими“, *Зора*, 5/1900, 8-9, 281.

спољни, реални свет постао нека врста оквира, декора или позадине за унутрашњи лични свет“¹⁶.

Главни ликови ове двије приче у ствари кроз огледало пројектују наличје свога живота. То је заправо њихов унутрашњи свијет с којим се они, што је посебно важно, идентификују и мире, свијет који вољно прихватају и у њему сасвим добро функционишу и управо на тај начин се остварују као људска бића. Иза тога како се они виде у огледалу (а оба се виде на исти начин!) крије се њихова чудна и замршена унутрашња иреална збиља која се очитује и развија у осталим слојевима сваке од ове двије приче. И по начину како се даје и по првом утиску односно значењу, слика коју виде, међутим, на први поглед сасвим је реална. Код Л. Поповића јунак приче сам себе доводи пред огледало, а његова слика у огледалу мање је развијена и у фабули приче нема оно мјесто које има слика што је види Матошев јунак. То је због тога што прича „Септима“ практично као да и нема фабулу, мада у њеној структури у ствари функционише на исти начин као и поменута, истоветна слика у Матошевој причи „Миш“.

Ево, прво, те слике у причи „Септима“: „Кад си дошао пред оно сјајно огледало окружено златним гранамa и лишћем видио си унутри једну слику која показиваше лице сасвим попијено, косу дугу и разбарушену, образе упале“¹⁷. Нашој пажњи не измиче да је ту своју слику Јосиф, као главни актер приче, стојећи испред огледала свој лик видио „унутри“, иако се чини да је то било непотребно истицати, јер би једноставније, па чак и коректније било рећи да је у огледалу видио своју слику (при чему слободно можемо рећи да је чак и то сувишно – подразумијева се да чо-

¹⁶ Слободанка Пековић, „Огледало – одраз – лепо“, *Основни појмови модерне*, Библиотека *Појмовник*, Народна књига, Алфа, Београд, 2002, стр. 38.

¹⁷ „Септима“, стр. 279.

вјек испред огледала, ваљда, ипак види сопствену слику). Могло се, дакле, рећи једноставно да је видио „једну слику“, при чему се подразумејева да је то његова слика. Али ствари ипак не стоје тако једноставно. Јер, то што је стојећи пред огледалом „унутри видио једну слику“ још увијек не значи да је то његова, очекивана слика. Дилеме у вези с тим изазива и опсесија да у соби постоји још неко, невидљив који га у стопу прати, прогони и ничим и никако се не да истјерати. (Касније ћемо видјети да је то његов унутрашњи двојник). У тој напетости ситуацији посебно је интересантна функција огледала које тај страх још више повећава: „Ладноћа зида га је ледила. Није смео да гледа бојећи се огледала, а затворити очи није смео јер је знао да ту има још неког“¹⁸. (Страх од оног шта види у огледалу показује овај лик и у првом дијелу Поповићеве прозе, објављене под насловом „Јосиф“) ¹⁹.

Поменути опис већ препознатљивог младог човјека испијеног лица, упалих образа и дуге, разбарушене косе писац је могао објективно и једноставно дати и без огледала. Али то не би била слика онога што је конкретно у овом случају стојећи пред огледалом дубоко унутра видио лик ове приче и што ће се у њеном даљем току исказати чудним, иреалним и фантастичним сликама и визијама које одражавају његова замршена компликована унутрашња стања и расположења.

Тип младића испијеног лица, упалих образа и дуге, разбарушене косе указује се овдје заправо као архетипски обра-

¹⁸ Исто, стр. 289.

¹⁹ „Случајно види Јосиф себе у огледалу, како се дигао, и поплаши се од своје слике; она је имала нечег сличног са ноћном авети; и за час му падне пред очима магла заборава, и он почне да се сећа: како му стреловитом брзином јури на сусрет лавоар, види да ће се морати сударити, а уклонити се не може; за један бескрајно мали део времена само. – Зажмури и задуби се“ („Јосиф. Једна глава из једног торзо романа“, *Зора*, 4/1899, 8-9, 184).

зац који на сличан начин функционише не само у овим двје-ма причама него је препознатљив и као топос књижевног сензибилитета читаве једне епохе, кључне у даљем развоју књижевности, чији су протагонисти у овом случају Матош и Л. Поповић. У том обрасцу, видјећемо, садржан је један специфичан духовни, морални и емоционални став према животу и свијету, одређен стањем изазова и деструкције према устаљеном поретку друштвених и људских вриједности. Преломљен у огледалу вањски иконички слој овог архетипа јасно упућује на унутрашњи садржај: из њега назиремо животну филозофију, карактерне особине и укупни однос према животу некога ко је изнад и мимо осталог свијета. Стога су и све оне слике ирационалног, фантазмагоричног стања у којима се он на другим мјестима у причи батрга и ломи, на неки начин очекиване и указују се као оправдане и могуће.

Код Матоша се такођер ради о истом типу младог човека, али се у његовом случају слика пред огледалом јавља у развијенијем облику и већ ту, на лицу мјеста, добија адекватна значења и функцију и у односу на структуру приче и у односу на поменуто, специфична (дубља) значења која у себи носи тако замишљен лик. Неке од његових карактерних особина испољиће се већ и самим чином доласка пред огледало. Након што је написао писмо својој љубавници Љубици у коме јој сугерише да иде код љекара и отклони баласт трудноће произашао из везе који је постао њихова заједничка мора – Милиновић то писмо „...запечатити, зијевне и стане се пред елегантнијем огледалом лицкати“. Овдје већ и прије него што се у огледалу појави лик о коме је ријеч имамо јасне назнаке његовог карактера и односа према животу: младић који тек што је затворио писмо тако судбоносног и кобног садржаја, почиње да зијева и да се лицка пред огледалом, очито се легитимише као тип површеног слабића, неспремног да прихвати одговорност и посљедице за своје поступке. Тек потом та особина визуе-

лизује се његовим изгледом у огледалу из кога, послије тога, произилазе и остале сличне карактеристике овог лика: „Зорли момче. Чистунац је и ситан као дјевојка. Није тежи од шездесет килограма. Превалио двадесет пету, а ћосав као шипарац. Класично је лице маслинасте боје, чисто и хипократски блиједо. Изразите, тамнозелене су очи бистре и мирне као у себичњака, а сјајне и упале као у сањалице. (...) Густа, сура и као свила сјајна и мекана коса на тјемени је дугачка и неуредна као у виртуоза. Не носи се кицошки, него подсећа на понајелегантнијег глумца или сликара“.

Архетипски образац садржан у слици младића испијеног лица, упалих образа и дуге, разбарушене косе овдје се, као што видимо, проширује, разрађује и допуњује новим елементима. Он је, као што видимо, „ситан као дјевојка“, стога и није тежи од шездесет килограма, а зато је очито и „ћосав као шипарац“. Слика испијеног лица постаје сугестивнија када се каже да је оно „маслинасте боје“ и „хипократски блиједо“. Том тоналитету одговара и тамнозелена боја очију по којима, на што посебно треба обратити пажњу, личи на *себичњака* и на *сањалицу*. Не треба пропустити ни изглед његове косе која изазива асоцијације на виртуоза, нити његову одјећу којом подсећа на *глумца* и *сликара*. Пред нама постепено израња комплетнија слика лика чији визуелни изглед одговара његовом моралном, филозофском и емотивном односу према животу, слика блиједог, испијеног артисте, ћосавог дјевојачког лица, зелених очију и мекане дуге косе – себичњака и сањалице који, као што ћемо видјети у даљем току приче, управо због тога што је такав и не може да понесе терет и одговорност свакодневних животних обавеза, него доживљава потпуно растројство и слом.

Вратимо се, међутим, поново пред огледало²⁰ да видимо зашто је писцу било потребно да управо на такав на-

²⁰ О значају огледала у Матошевој причи свједочи и једна исповједна реченица из дневника актера његове приче: „Дјеца, када плачу,

чин портретише овај лик, односно да преламајући у огледалу свакодневну људску стварност истовремено врши и њено измјештање са спољног на унутрашњи план и указује на њена универзална, унутрашња значења. Након што га је ставио пред огледало, видјели смо, писац даље наставља да слика овај свој портрет, рекло би се уживо, пред очима портретиранога, уз његов пристанак и уз његову сопствену свијест о себи онаквом какав се указује на том портрету. Па да видимо какав је. Већ из прве реченице „Зорли момче“ јасно је да се ради о некој врсти ироније, па и сажаљењу према оваквом типу човјека. То се, као што смо видјели, поткрепљује визуелним изгледом лика који се указује на том портрету, а изведено је тако да тај портрет заправо не прави писац него сам актер приче који се гледа у огледалу и истовремено артикулише односно именује оно што види. У складу с тим и поменути иронију и сажаљење, ту пред огледалом, осјећа управо тај јунак сам према себи. Карактеристика Матошевог приповиједања на коју се, као на особеност једне нове књижевне епохе у зачетку, жели скренути пажња, на исти начин као и код Л. Поповића, није, међутим, само у поступку, него и у новом и другачијем, таквом поступку примјереном, изгледу и сензибилитету човјека који је битно другачији у односу на ликове из претходне, реалистичке/натуралистичке књижевне епохе.

Тај тип је умјетник и сањалица што такође није без значаја. За нас је овдје интересантно да главни актер и у једној и у другој причи има активан однос према књижевности и да се обојица истовремено и сами баве књижевним радом. Јунак Матошеве приче, Милиновић „већ у шеснаестој години имитира Heinea“, а потом у својим дневничким записима и у кореспонденцији са својом љубавницом између осталог расправља и о књижевним питањима, пореди срп-

умирују се пред огледалом. И ја сам као кукавно дерле. Срамота“ (*Сабрана дјела*, стр. 65).

ске и хрватске писце, коментарише мисли познатих свјетских писаца, па у једном тренутку открива и своје тренутне ексцентричне списатељске склоности. Ексцентричност тих склоности, као што смо видјели из цитата на почетку овог рада, произилази из податка да он не пише на сопственом језику, него на њемачком, што се такођер може сматрати нормалним и очекиваним с обзиром на поменуте особености типа коме припада, *артисте*, *себичњака* и *сањалице* којима се већ идентификовао пред огледалом. Код Јосифа из приче Л. Поповића та склоност изражава се још више, па се та димензија архетипског обрасца на коме је заснован, изражава потпуније, дубље и драматичније: „Онда је тежио за славом; седео је по читаве дане и ноћи, и писао; ситни се редови ређаху а он уморан падаше у несвестице. Његове очи биле су као у лудог човека, а руке су му и ноге дрхтале“²¹ (...). „Седне да нешто пише али га спопадне страх и он баца перо“²². Ту димензију овог лика Поповић је засновао већ у раније објављеном првом дијелу ове прозе. У другом дијелу све то се само даље варира, проширује, а често и понавља. У првом дијелу, односно у првој глави овог „торзо романа“ велики дио својих кошмарних сензација Јосиф управо и саопштава у виду дневника којим жели да разјасни и разријеши стање своје конфузије, немоћи и раздражености²³: „Кад је то написао подигне главу на којој је био изражен умор. Кроз ту главу појурише оштро и брзо мисли: Шта радим! Ја мислим сад кад је ту дневник, онде потрпати све. Шта радим?... – Опет писаше даље: Нећу да мислим, кајем се, кајем се што сам написао ова два дана у дневник. Шта ту трабунам о мојој прошлости? Све потан-

²¹ „Септима“, стр. 276.

²² Исто, стр. 288.

²³ На исти начин писањем дневника врши неку врсту самоанализе и јунак Матошеве приче: „Ово аналисање самог себе није можда ништа друго него графоманија“ (*Сабрана дјела*, стр. 65).

кости, све глупости!“²⁴ Читава та прича у неку руку одређена је загонетношћу, неизвијесношћу, бе(смислом) и укупном мистеријом стваралаштва²⁵.

Начин како се исказују његове стваралачке недоумице и немоћ коју при томе испољава прерастају у неку врсту опаке специфичне болести која се очитује стањем нервозе, грознице, усплахирености, страха, несвјестице. Тиме се архетипски образац на коме почива овај лик проширује, попуњава и уочљиво маркира и везује за књижевну епоху у којој је ова прича настала и коју заправо идеално репрезентује, прво у погледу модерног схватања умјетничког чина, а потом и начином како се он у пракси реализује.

Интересантно је да је и у једној и у другој причи у питању „наш“ млади човјек на школовању у иностранству, каквих је крајем деветнаестог и почетком двадесетог вијека било доста, при чему се у оба случаја, опет, ради о типу младића слабе воље који је запоставио школу и предао се жаловим артистичким амбицијама и кафанским уживањима. Матошев јунак, син богатог трговца и сиромашне племениташице који су рано преминули, након што је гимназију одлично завршио у „загребачком Племићком конвикту“ обрео се „у Бечу, гдје као медицинар ластвује већ шесту годину“²⁶, што асоцира на догађаје из пишчеве младости када је прво похађао загребачку горњоградску гимназију, а потом отишао на ветеринарску школу у Бечу коју није успио

²⁴ „Јосиф“, стр. 279.

²⁵ „Али није писао веселе реченице. Прву што је написао украо је из Мињона, а било је то пре осам година. После ствараше сам: у тај исти мах, секунд после рођења идеје увиђао је лепоту и значење свога створа. – Та чеда његова до крајности раздражене дуже била су у стању да га једним махом обезнани и преведу у оно стање у коме су постала; па их је зато волио... Незапочето и несвршено, парчад, комађе морао је да поправља, да допуњава, али само за себе, јер написати то није могао; то је баш била главна ознака тога раздражења, та: осећања...“ (Исто, стр. 285).

²⁶ А. Г. Матош, *Сабрана дјела*, стр. 56.

завршити јер је остао без стипендије. Амбијент у коме се креће јунак Л. Поповића представљају подстанарска соба и ђачка кафана („Он је отишао у ђачку кавану са сводовима поцрнелим од дима“), а из кореспонденције са оцем од кога тражи све више пара које не стижу јер раније сталне пошилике није оправдао, – није тешко закључити да се и у овом случају ради о „вјечитом“ студенту (или ђаку). Како је у вријеме када је објавио ову причу био студент медицине²⁷ и како прича обилује сценама, често и морбидним, из лљкарске струке, очито је да се и у овом случају јављају трагови аутобиографског карактера.

Назначене сличности између ове двије приче се, међутим, на много читији начин виде у осталим елементима који одређују главне актере и једне и друге приче, а посебно се уочавају у вишеслојном и вишесмјерном, неконтролисаном току свијести, у наизмјеничном смјењивању и међусобном потирању свијести и несвијести – потањању у несвијест и израњању из несвијести у свијест, што све скупа изазива конфузна стања, утварне, аветињске визије и страхове и страшну егзистенцијалну хладноћу. Те неухватљиве и неконтролисане силе и енергије које као сламком „међу вихорове“ витлају јадним немоћним људским бићем, посебно су уочљиве у стању растројене свијести јунака приче Л. Поповића: „Он је ретко имао ток мисли само о једноме, струја је било више, обично две. Наизменце је свест о њима знала“²⁸, каже се на једном мјесту. „Онда опет несвест, па талас свести; ал’ све мањи и слабији, па несвест прелије све...“²⁹, вели се на другом мјесту. Све је ово, опет, у најужој вези са загонетном и недосегнутом унутрашњом

²⁷ Према једној краткој анонимној биљешци у *Зори* Поповић је медицински факултет у Бечу завршио 1901. године: „Наш сарадник Лаза Поповић проглашен је прошлих дана у Бечу за доктора цјелокупне медицине“ (*Зора*, 6/1901, 2, 83).

²⁸ „Септима“, стр. 274.

²⁹ Исто, стр. 275.

страном људског бића гдје се одвија једна сасвим другачија, још страшнија паралелна аветињска стварност његове животне збиље: „Морао је да гледа унутра у себе и да се све више подаје оној другој струји мисли, где се виђаше поново поринут у дно тамног мора душевних аветиња“³⁰. Противурјечности људске егзистенције, чија је права драматичност и вишесмисленост уочљива тек у дубоким понорним стањима људске душе, јунак ове приче открива тек кад је „нашао, наиме себе, своју унутрашњост“. Ту се, међутим, неочекивано сусреће са једним сасвим другачијим собом, непријатељски расположеним, надмоћнијим и несавадливим: „Где је он и ко је он? питао се и видио да је он, тај, у њему. И спопадне га слепи бес и отровни бес, па нагрне на тог новог противника; али у тренуту буде бачен у прашину и испребијан сав. Вио се као црв и није могао ништа. Ко је то што је у мени? Мучило га је по небројени пут“³¹. Надмоћ тог његовог неизмирљивог унутрашњег двојника који га мучи, прогони и баца у стање растројства постаје све већа и погубнија: „Дрекле гласно и појури на врата. Тај исто тако за њим. Излети на ходник и скочио би кроз прозор да тога не нестане... Стајао је блед као крпа са расчупаном и накомстрешеном косом и зверео поплашено“³².

О смислу, судбоносном значају и огромној противурјечности и превласти унутрашњег живота над спољним, на чему почива ново, модерно схватање књижевности какво се зачиње у то вријеме, а које са извјесним мијенама и одступањима траје све до данашњег дана, свједочи и овај веома карактеристичан „коментар“ Поповићевог јунака: „а кад би спољашност била прави израз оног унутри, онда бих ја морао непрестано грчевито плакати, ил’ се као луд смејати, ил’ бесно урлати, ил’ страшно цичати, ил’ скакати као

³⁰ Исто, стр. 274.

³¹ Исто, стр. 279.

³² Исто, 289.

суманут и бости ножем тело и певати, ил' ударати главом о мрамор до несвести, ... ил' би сада побегао одавде, и бегао, и бегао...³³.

Готово на истоветан начин манију гоњења осјећа и главни актер Матошеве приче. Од почетног мишјег шушкања и грицкања које чује у полусну, агресивно и кобно присуство тајанственог миша постаје „очитије“ све више и више, постепено се претварајући у фантастичну, несношљиву, фантазмагоричну визију: „Скакуће на мјесечини, удара главом о дувар и шкрипи у такту игластијем зубићима: цвр-цвр-цвр. ...И: цвр-цвр-цвр! – закипи по зеленом хатару небеском жагор мишји као цвркут ластавица. Облаци? Не. То су голе, црне и наборане мишије репине, па змијски звижде и сикћу ноћнијем зраком. Звијезде? Не. То се ужагрише зеленкасто и крваво пакосне мишије очице“³⁴. Та визија постаје све тежа и несноснија: „И осјети на леђима влажну пљесниву мишју длаку. Страва без дна, огавност без граница... Звјерка се шуња преко слабина и пентра преко ребара... Јаох, како голицају хладне шапице! ... Сада стане на грудном крсту па њушка и њушка, као да цјелива цјеловом леденијем. Пипка и цјелива, цјелива и пипка, па све према срцу, према срцу... Изнебуха зацвили, зацвили, панцице се загребу у кожу и кост, хладне ножице потону до лаката у топло месо и врелу крв, а челичан се зуб задре и пробије вампирски кроз ребра и плућа према срцу, према срцу... Јаох! Сад! И прште срце као мекан мјехур. Залопти крвца,

³³ Исто, стр. 286-287. „Пут“ од спољашњих ка унутрашњим утисцима овог лика Поповић је већ назначио и у првој глави овог „торзо романа“. Ево једног примјера: „...Јосиф није имао каде да себе посматра; подавши се утисцима био је од њих и удешаван; они су до сада били с поља; нису били трајни, али су се мењали, у мозгу Јосифовом се почело нешто да скулља; па кад се накупило – а то је доста дуго трајало – онда је Јосиф осетио на једаред утисак изнутра!“ („Јосиф“, стр. 282).

³⁴ „Миш“, *Сабрана дјела*, стр. 64.

пропишти до стропа и стане капати и капати на уморно чело и блиједо лице као рујне вруће сузе. Јаох... Мишу... Љубице! залелече Милиновић и – ђипи. Осјетивши миша на патосу похрли у грдној тјескоби, стаде на прозор, па да се сможди на калдрму и – расани се³⁵. (Сам по себи неодољиво се намеће и један сличан опис из Поповићеве приче: „онај задњи део каване, главни део, пун тишине и буке изгледа ми као пећина у којој висе на крзавим шиљцима електричне лампе, а доле у крви лежи нешто, нешто страшно и велико, што дере срца младића од осамнајесте до двадесет пете године,... оно им поједе срце ал’ они остану живи и морају само да долазе сваки дан и ноћ да им дере и лиже рану...“³⁶).

То што се код Матоша ова визија појављује као могући кошмарни сан није толико битно ако се има на уму цјелина приче, у којој неки унутрашњи, фантастични призори у суштини немају овакво или слично „објашњење“, него се остварују по законитостима могућим једино изван свакодневног људског знања и искуства. Мјерено тим аршином прича Л. Поповића на потпунији и ексклузивнији начин задовољава захтјеве и стандарде модерне прозе. Код Матоша је развијање и нарастање визије о мишу и фабуларно и интензитетом подређено унапријед замишљеној сврси, јер се на крају испоставља да се ради о новом, модерном књижевном артикулисању разорног дјеловања људске савјести³⁷ – у овом случају Милиновићеве гриже савјести због самоубиства његове љубавнице Љубице након што је схватила да трудноћа с њима није настала као плод љубави и да је

³⁵ Исто, стр. 64-65.

³⁶ „Септима“, стр. 282.

³⁷ Значење ове своје приче јасно је именовано и сам писац: „’Миш’ је историја фиксне идеје, свршавајући у лудилу, замјењујући ради саввим спољне аналогije човјека са животињом. Миш је симбол гадне, зајебаторске, ноћне и погане нечисте савјести која убија истим оружјем којом ју хоћемо убијати“ (А. Г. Матош, *Сабрана дјела*, стр. 279).

зато била препуштена сама себи³⁸. На другој страни, прича Л. Поповића готово да и нема фабулу него је грађена по моделу неправилно повезаних мозаичких слика, које обједињује замисао о борби јунака приче са својим унутрашњим двојником.

Интересантно је да се мистериозност људских стања и расположења тражи испод мождане коре. Арена борбе коју води Поповићев јунак, по исказу самог писца „беше шупља кост главе“³⁹. Резонер јунаковог унутрашњег опозиционог двојника заправо и јесте мозак који коментарише и злурадо упозорава на погубно и поразно стање његове личности. У тој горљивој свађи „мозак све скаче, па пао у ватру, па запенушио“⁴⁰.

Већ и сама потреба да се опише мистериозност мождане активности испод кости лубање довољно говори о преокупацијама модерниста у њиховој потрази за загонеткама и тајнама дубоких, унутрашњих психичких стања и расположења људског бића. То веома добро видимо у слици кафанских другова Поповићевог јунака: „он види кроз кожу и кост на њиним главама, њине мозгове и буре како

³⁸ Бојана Стојановић-Пантовић изричито апострофира питање савјести и у случају Поповићевог јунака: „У мотивацији приповедања главну улогу имају Јосифови снови и халуцинације што је повезано с етичким преиспитивањем савести“ (Бојана Стојановић-Пантовић, наведени рад, стр. 83); „Тако јунак потпуно губи везу са спољашњим светом, тоне све дубље у преиспитивање своје савести, животних неуспеха и смисла властитога постојања“ (Исто, стр. 84).

³⁹ „Септима“, стр. 279.

⁴⁰ „Септима“, стр. 293. Та игра и надигравање с мозгом као „заступником“ унутрашњег живота среће се већ и у прози „Јосиф“: „Скоро да је то била нека хазардна игра. Јосиф се играо са својим мозгом; и видео је одмах у почетку престиже његове; силом је угушивао осећај последњег очајања, што га је силно ломио кад је гледао где меће све своје на једну карту и ту карту губи... Знао је колико је така игра опасна и усудивао се и усудио се да даље игра; и то тако страсно као карташ Достојевсков“ (стр. 282).

витлају и тресу; то су јунаци са белим дугуљастим рукама и брижљиво очишћеним ноктима, бледих анемичних образа, ал' упорне издржљивости и у бури мозга, и у бури страсти, и у бури неспавања, и умирања, и коцкања, и љубљења...⁴¹. Није ни потребно наглашавати да се ради о архетипском обрасцу младића о коме је раније било говора, а да ова слика можданог пулсирања није случајна свједочи и једна таква слика коју налазимо у приповијести „Главобоља“ Исидоре Секулић, објављеној у *Савременику*, 1912. године, дакле десетак година након приче Л. Поповића. Исто време та слика уочљиво кореспондира и са сликама из Матошеве приче у којима се такође појављује слично стање растројености и напетости. Ево те слике из Исидорине приче: „Неко стругање и кврцкање, као да шавови међу костима попуштају. Кров лубање се тањи и набира, а кроз наборе мили нека густа, врела и тешка материја. Прво као млаз, тромо и лагано, а после раздјељена у куглице које све брже и брже клизе и падају с обе стране главе до слепих очију. Ту се једна са другом закачи и заглави, маса се купи и расте, мене мучи гадан осећај да се страном тело пробија кроз чврсте честице моје лубање, и одједаред ми би јасно да баш уз моје очи два ђулета притискују, боду, буше, пеку и уједају“.⁴²

Назначене сличности између Матошеве и Поповићеве приче нису и једине. И једна и друга завршавају се готово идентично – бизарном смрћу, односно самоубиством главних актера која долази као природан излаз из несношљиве психичке напетости, раздражености и маније гоњења. Матошев јунак направио је замку мишу на своме пиштољу, али због усплахирености и неспретности у руковању испа-

⁴¹ Септимае, стр. 282.

⁴² Исидора Секулић, „Главобоља“, *Сапутници*, издање С. Б. Цвијановића, Београд, 1913, стр. 61.

љени хитац не разноси само миша него и њему просвира мозак. Тиме он убијајући миша само привидно убија, односно отклања сопствену савјест која је узрок његових фантазмагорија, али прави и једини, природан начин разрјешења његове несношљиве напетости ипак је самоубиство. Интересантно је да се ни то не догађа као посљедица спознаје о сопственој одговорности, него као резултат случајности. Тиме главни актер приче и даље остаје саможиви слабић који овим одсудним чином у потпуности заокружује и потврђује садржај и смисао архетипског обрасца према коме је створен. Бизарност самоубиства Поповићевог јунака долази до изражаја у још већој мјери. Оно је посљедица раздражености до које га доводи свађа са својим унутрашњим двојником коју заступа и артикулише мозак. На исти начин како Матошев лик убија миша – савјест, као извор својих мука, тако и Поповићев јунак пиштољем убија мозак као узрок сопствених невоља: „И мозак је убијен. Да ко тури прст кроз ту рупу осетио би нешто меко и хладно. То је мртав мозак...“⁴³. Бизарност те слике појачава се сценом у којој се Јосиф у сред жалости и плача за њим мртав придиже из сандука да би саопштио како је све то излишно, јер и кад би га они „могли оживити још би се сто пута убио“ пошто је смрт „потребна“, што ће и они једном увидјети. (Самоубиство као једна од особина модерне прозе тога доба, које се не јавља само као излаз из компликованих животних ситуација него и као животни став или као чин који одређује људске судбине и оних који су у сродству са самоубицом, у Матошевој причи потврђује се и самоубилачким чином Милиновићеве љубавнице Љубице, док у првој глави Поповићеве прозе самоубиство такођер врши једно лице из породичне лозе јунака приче).

И у једној и у другој причи љубавне сцене и ситуације јављају се у депоетизованом и дехуманизованом облику –

⁴³ „Септима“, стр. 293.

као посљедица циничног декадентног односа према животу који уочавамо као једну од карактеристика модерне књижевности тога доба. Љубав се остварује без осјећања и моралне чистоте и своди искључиво на задовољење тјелесне страсти која је сама себи сврха. Код Матоша до љубавне везе долази између несвршеног студента медицине из вишег сталежа и обичне гувернанте плjosнатог носа, покварених зуба и „жацавог“ ока, па је и разумљиво да је за јунака ове приче та веза имала само тјелесни карактер. Декадентни љубавни доживљај модерне прозе тога доба у Поповићевој причи изражава се још потпуније. Ту се љубав одвија у атмосфери кафанског дима, тјелесна страст подстакнута је алкохолом, а декадентни и цинични животни став изражава се једностраном заљубљеношћу у проститутку: „Онда дође један човек и каже му ово: с каквим си ти правом тражио од Лизе да те воли као ти њу, кад је њој љубав занат од живота“⁴⁴.

Интересантно је да се у обије приче срећемо са хипократском феноменологијом људске анатомије и медицинским третманом људске психе. Јунак Матошеве приче сам уочава, прати и анализира наступање и интензитет сопствених психотичних стања и даје им медицинску дијагнозу, док главни актер Поповићеве прозе на морбидан начин, готово с уживањем, као да сецира и врши обдукцију, извјештава о изгледу мртвог људског тијела и његовој судбини у гробу пуном црви.

Све у свему, по изгледу, по карактеру и по духовним карактеристикама главни актери и Матошеве приче и Поповићеве позе уклапају се у архетипски образац модерне књижевности тога доба. То је тип интелигента који изгледа као болесник, што и јесте! По спољном изгледу он је: мршав, њежан, блијед, унезвизијерен, упалих образа и очију, ду-

⁴⁴ „Септима“, стр. 276.

ге косе, дугих бијелих прстију. По карактеру такав тип је: слабић, себичан, саможив, млакоња, перверзан, циничан, деструктиван, ироничан према себи, другима и према животу уопште. Најзад, по духовним карактеристикама то је тип интровертног, клонулог, декадентног, уплашеног, раздраженог и немоћног човјека.

III

Значај и мјесто Матошеве приче „Миш“ у његовом књижевном опусу, али и у амбијенту модерне хрватске и српске књижевности тога доба довољно су познати. У свјетлу модернистичке парадигме те приче требало би, међутим, нешто више рећи и о случају приче „Септима“ Л. Поповића, која, као што смо видјели, дијели истоветност модернистичког обрасца с том Матошевом причом.

Посебно и најважније питање у вези са овом Поповићевом прозом, нарочито са оним њеним дијелом под насловом „Септима“, тиче се њеног мјеста у развоју српске модерне књижевности крајем XIX и почетком XX вијека. То мјесто је уочљиво и њега истичу сви који су на ту прозу наишли. Предраг Палавестра, на примјер, каже да се та прича „разликује не само од већине приповедака у ’Зори’, већ и од великог дела тадашње српске приповетке. Тако се, на нашем тлу, у то време није писало“, каже Палавестра, напомињући да је Поповић у нашу прозу „покушао да унесе нове, урбане тонове, истина књишки доживљене, али битно различите од готово свега што се тада ценило“. То је „текст који је, самом својом природом, ако већ не као уметничка вредност, био и двадесетак година испред свога доба“⁴⁵, каже он. Мјесто ове Поповићеве прозе у развоју мо-

⁴⁵ Предраг Палавестра, „Приповедачки круг мостарске *Зоре*“, *Зора. Почасни број* 1968/69, Мостар, 1968/69, стр. 247.

дерне српске књижевности најчешће се одређује у готово обавезном поређењу са причом „Мртви живот“ Вељка Милићевића, која је објављена у наставцима три године касније у *Српском књижевном гласнику* крајем 1903. и почетком 1904. године. Уобичајено је да се та Милићевићева прича узима као први „прави“ и најважнији представник модерне прозе у српској књижевности, док се прича „Септима“ Лазара Поповића некако више третира као *наговјештај* и *покушај* новог модерног прозног модела, при чему јој се не одузима примат у хронолошком смислу (јер се појавила раније), нити у начину и радикалнијем степену одређености моделом модерне прозе. Предраг Палавестра, на примјер, у једном другом тексту каже да нам се та Милићевићева прича указује „као образац новог стила модерне српске приповетке“ и као „карика у ланцу“ која повезује „читаву епоху српског модернизма од раних наговјештаја у ’Септимама’ Лазара Поповића“⁴⁶, преко Б. Станковића, Л. Комарчића и И. Секулић до И. Андрића и М. Настасијевића. За Слободанку Пековић та Милићевићева проза именована је као „знаменита прича која је означила ново време у српској књижевности“⁴⁷. Мада на једном мјесту вели да је прича Лазе Поповића „први видни знак долазећег модернизма“⁴⁸ у српској књижевности и да је „означила ново време у српској књижевности“⁴⁹, Пековићева сматра да је, ипак, „прелом направио Вељко Милићевић са причом ’Мртви живот’ која је ломила форме претходних приповедних облика“⁵⁰. И поред

⁴⁶ Предраг Палавестра, „Трајање, природа и препознавање српског симболизма“, *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, САНУ, Научни скупови, књ. XXII, Одељење језика и књижевности, књ. 4, Бгд. 1985, стр. 37-38.

⁴⁷ Слободанка Пековић, *Књижевно дело Вељка Милићевића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1989, стр., 38.

⁴⁸ Исто, стр. 19.

⁴⁹ Исто, стр. 38.

⁵⁰ Слободанка Пековић, *Основни појмови модерне*, Народна књига, Алфа, Београд, 2002, Београд, стр. 152.

тога што преломном сматра причу Вељка Милићевића, Пековићева не потцјењује ни значај Лазе Поповића, за кога каже да је „био најослобођенији представник младих и најсличнији оним европским писцима у чијим делима се уздизала разуданост, ласцивност, а чији јунаци лутају улицама непријатељских градова, растројени, уништени, свесни да и они пропадају заједно са целокупним светом. Већина осталих српских писаца прибегла је другим, блажим средствима“⁵¹. Бојана Стојановић-Пантовић сматра да овај „текст Лазара Поповића представља, уз поједине приче и песме у прози Ива Ћипика, Пере Талетова или Светозара Ћоровића, један од најранијих аутентичних покушаја модернизације прозне структуре у српској књижевности који у својим доминантним аспектима деструира још увек важећи реалистичко-миметички наративни канон“⁵², да „представља карактеристичан пример жанровских, тематских, наративних и стилских трансформација српске прозе на прелому столећа“, те да ће се такав начин обликовања књижевних јунака развити „потом у српској литератури у прози Вељка Милићевића, Симе Матавуља и Боре Станковића“⁵³.

Иако је, као што видимо, карактер и значај приче „Септима“ Лазе Поповића (први дио ове прозе под насловом „Јосиф“ обично се сматра мање значајним и оставља се по страни) у основи сасвим добро уочен, чини се да још увијек постоји извјестан опрез, изражен помало уопштеним односно условним дефиницијама (наговјештај, покушај) којима се она некако оставља постранце. При томе се помињу аутори и прозна дјела у односу на која је Поповићева проза радикално другачија и у том погледу сасвим усамљена, не само у српској него и у хрватској књижевности која

⁵¹ Исто, стр. 155-156.

⁵² Бојана Стојановић-Пантовић, наведени рад, стр. 82.

⁵³ Исто, стр. 92.

је нешто раније и у већој мјери прихватила тај нови тренд европске књижевности. Напомена П. Палавестре да тај текст у српској књижевности својом природом практично иде двадесет година испред свога времена, сасвим прецизно означава карактер тога текста који ипак није само покушај да се у српску прозу унесу нова, модерна књижевна схватања. Ради се, напосто, о првом изразито модернистичко-авангардном прозном тексту у српској књижевности крајем XIX и почетком XX вијека који је и у хронолошком погледу и у погледу радикално изражених особина за такву врсту текста, остао готово потпуно изолован и усамљен готово пуне двије деценије, све до краја Првог свјетског рата.

Поређење ове прозе са причом Вељка Милићевића „Мртви живот“ која се мање или више изричито сматра преломном у развоју модерне српске прозе, то најбоље показује. Разочарани, посрнули суморни јунак Милићевићеве приче, учитељ Дамјан Дамјановић, као прототип модерне прозе супротстављен типолошком обрасцу ликова у реалистичкој приповијести, у односу на Јосифа, јунака Поповићеве приче испољава тек почетне особине немоћи, спутаности, пасивности и декаденције. Његова „равнодушност према свему, горка равнодушност згажена човјека“⁵⁴ и чињеница да се осјећа као „живи мртац, излишан човјек“⁵⁵ долазе као „посљедица тешког разочарања“⁵⁶, док се јунаку Поповићеве приче све догађа без повода, разлога, узрока и изван било каквог смисла. У Милићевићевој причи још увијек постоји јасан систем вриједности и мјесто јунака у том систему с којим је он у конфликту. Из тога и произилази драма његовог живота, док је јунак Поповићеве

⁵⁴ Вељко Милићевић, „Мртви живот“, *СКГ*, 1903, X/5, 337; од 1. новембра.

⁵⁵ Исто, стр. 344.

⁵⁶ Исто, стр. 337.

приче првенствено у сукобу са самим собом: то је извор његове психичке напетости и раздражености која га на крају доводи и до самоубиства. Милићевићева прича вођена је релативно устаљеним и стабилним више реалистичким наративним поступком, док се код Поповића ради о изразито радикалном и деструктивном модернистичко-авангардном обрасцу прозе.

Послије овог нужно се намеће питање зашто је значај једног оваквог прозног остварења на неки начин ипак релативизовано и условљено, и зашто ова прича Лазе Поповића није у довољној мјери издвојена и истакнута као изразита и задуго усамљена чињеница модернистичко-авангардног књижевног модела у српској књижевности крајем XIX и почетком XX вијека, те зашто као таква није довољно присутна у прегледима, систематизацијама, историјама и сличним видовима разматрања и представљања српске књижевности. Чини се, чак, да се ради о једном чудном парадоксу: док се у другим случајевима овакав вид књижевне деструкције готово а priori схвата као пожељан и продуктиван резултат борбе превазиђених, традиционалних и модерних, нових књижевних схватања, у овом случају се ипак мање или више видљиво испољавају извјесна уздржаност и резерва. Претпоставка да српска књижевна јавност још увијек није била зрела и припремљена на овакав књижевни експеримент само је дјелимично тачна и може се односити на вријеме када се прича појавила, а не на каснији период, поготово на вријеме бујања модернистичко-авангардних књижевних *изама* послије Првог свјетског рата или на уочљиву реанимацију тих књижевних пројеката у оквиру постмодернистичке поетике од седамдесетих година XX вијека наовамо.

Главни разлог уздржаности према овој причи налази се, изгледа, у томе што она, осим што веома добро илуструје карактер онога што се сматра модерним књижевним текстом још од друге половине XIX вијека све до да-

нашњег дана, истовремено, на исти начин, демонстрира и сва ограничења модернистичко-авангардних књижевних пројеката. Могло би се, чак, рећи да у овом случају та друга, „негативна“ страна ове врсте књижевних текстова умногоме односи превагу. Деструкција постојећих књижевних образаца, као врховно начело модерног текста, у оваквим случајевима (а што је случај и са овом причом), постаје сама себи сврха и манир чија је посљедица „неразумљивост“, непогодност и „неспособност“ текста чак и за најнужнији, минимални степен књижевне комуникације и рецепције. У вези с тим су и уочљива помодност, поводљивост и поза који се указују као поуздани знакови књишкости, а тиме се, као што је познато, обично вјештачки надокнађује недостатак талента и стваралачке културе. Склоност експериментисању и иновативности по сваку цијену указују се као празни ефекти који се извргавају у сопствену супротност. Недосегнутост и загонетност људских стања и поступака из подручја психологије премјештају се у подручје повећане раздражености и психотичности као некњижевних, девијантних медицинских категорија које егзистирају саме по себи и за себе – изван мотивацијског система и структурних условности текста. Све то у коначном такве текстове, што се односи и на причу „Септима“ Лазе Поповића, чини умјетнички неувјерљивим. Међутим, та њихова естетска нерелевантност још увијек не угрожава њихов модернистичко-авангардни карактер и не може се узимати као исприка за њихову маргинализацију када се говори о појави и развоју модерних књижевних тенденција.

Зато се може сматрати да прича „Септима“ Лазе Поповића, скупа са причом „Јосиф“, објављеном годину дана раније, с којом чини органску цјелину „једног торзо романа“, представља централни и преломни модернистичко-авангардни прозни текст српске књижевности с краја XIX и почетком XX вијека, који по радикалној изражености ка-

рактеристика таквог обрасца прозе доминира и остаје уса-мљен све до краја Првог свјетског рата.

Један од разлога што ова Поповићева проза до сада није била добила овакво мјесто, садржи се и у податку да она, колико се зна, до данашњег дана није више прештампавана, па је тако за велики број истраживача остала недо-ступна. Још битнијим разлогом, међутим, може се сматрати чињеница да овај писац својим даљим књижевним раз-војем такав свој статус није оправдао нити бранио. Иако бисмо могли очекивати да ћемо у његовим књижевно-кри-тичким освртима наћи експлицитно одређење за модер-ну књижевност, поготово у случајевима када пише о ауто-рима који су исто тако, мада на умјеренији начин од њега, такођер били носиоци модерних књижевних стремљења (И. Секулић, М. Јанковић, С. Винавер⁵⁷), тога нема ни у члан-цима и освртима које је штампао у *Бранковом колу* 1913. и 1914. године, нити у оним које је објављивао првих година

⁵⁷ Поповићево мишљење и о Исидори Секулић и о Милици Јан-ковић доста је уздржано, мада извјесну предност ипак даје овој дру-гој: „Кад би обе списатељке дозволиле да их представимо само за час као кокошке, дабогме само лепе кокошке, онда би Секулићева спадала у кокошке које лете, а Јанковићева у кокошке које носе јаја“ (Л., „Мили-ца Јанковић, *Исповести, Бранково коло*, 1913, год. XIX, св. XII, стр. 415; 15.VII). О Винаверу говори као да мисли на самога себе, али са негативним предзнаком: „Ја сам уверен у томе колико он ужива у ње-говим чудним мотивима, колико се слади на његовим идејама што као баснословне птичурине јуришају на срце и мозак, колико се усхи-ћава на његовим визијама и халуцинацијама што звоне и бљеште око чула, колико му се разиграва срце кад скаче и премеће се из парадокса у парадокс оштрим, шиљатим, окретима, – ја све то могу да знам и да поверујем њему. Али ни у том случају не могу да се одбраним од туге и самилости према толико вредној, рафинираној, импресивној и от-меној души, која се тако јако поремећава, перута и љушти, болује, ме-ња, која са тако страховитом потрошњом тако мало великога даје, ма колико јако томе великоме тежила... Станислав Винавер постаје све тежим случајем“ (Л., „Станислав Винавер, *Мисли*“, *Бранково коло*, 1913, год. XIX, бр. XIII, стр. 416; 15.VII).

послије Првог свјетског рата у *Новој Европи*. Напротив, сви ти његови текстови доста су скромни и конвенционални – готово обавезно изван ужих поетичких карактеристика дјела којима се бави⁵⁸.

Ипак, постоји једно скривено и усамљено мјесто у његовом скромном и данас готово потпуно недоступном књижевном опусу на основу кога би се могло схватити и објаснити из кога изворишта је потекла његова ексклузивистичка проза објављена у *Зори* посљедње године деветнаестог и прве године двадесетог вијека. Наиме, у чланку „Наша поратна литература“, објављеном на уводном мјесту трећег броја *Нове Европе* за 1926. годину, када говори о карактеристикама ратне књижевности послје Првог свјетског рата, Поповић помиње *идеју новог* и *идеју слободе*.

Ево, прво, шта аутор мисли о идеји *новог*: „По постојећој и припознатој науци времена забрањено је, и скроз је неумесно, свако мерење новог према вредностима прошлости. Ново, то је почетак из ништа, то је разлог само себи. Шта је главна и битна особина новог у литератури? Па то да је ново, да нема наставка, да нема везе!“.

Ево, потом, и његовог схватања *слободе*: „А слобода, – шта то треба да значи? То значи дозвољено је све и без икаква обзира. Дозвољено је и херојски је бити ружним

⁵⁸ Чини се да ни сам није много држао до критичарског посла. „Лично мени је критичарење одвратно“, вели он на једном мјесту. Критику схвата као спољни исказ оног „што се поводом једне књиге лично узбуди у мени, унутра“ (Л. Поповић, „Дневник о Чарнојевићу, *Нова Европа*, 1921, књ. II, бр. 8, стр. 320; од 1.06). Уочљиво је да је позитивно оцијенио неке значајне књиге које су се појавиле непосредно послје Првог свјетског рата, као што су *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског и *Вучјак* М. Крлеже. Сматра да не треба сумњати у даровитост писца *Дневника о Чарнојевићу*, а за Крлежину драму вели сљедеће: „Вучјак је огледало које није криво што је ружан предмет који се гледа. Али се страховитом јасноћом из тога огледала рефлектује сва лаж, таштина, обмана, и јад наш, немоћ наша“ (Лаза Поповић, „Вучјак“, од Крлеже“, *Нова Европа*, 1924, књ. IX, бр. 8, стр. 247; од 11.III).

карактером, изнети то на видик и показати у злој радости целога свету“⁵⁹.

Из поимања слободе која не познаје границе и обзире, и из чињенице да ново, тј. модерно у књижевности схвата на иманентан начин – као категорију која је сама себи разлог и сврха и која се стога не може и не треба мјерити у односу на нешто друго – могуће је, можда, извући не само мотиве настанка ове ексцентричне Поповићеве прозе, него и разлоге зашто књижевни погледи овог медикаинара инфуцираног литературом, исказани у његовим књижевно-критичким чланцима и освртима, нису у сагласности са том његовом модернистичко-авангардном прозом.

⁵⁹ Л., „Наша поратна литература“, Нова Европа, 1926, књ. XIII, бр. 3, стр. 66.

ФУНКЦИЈА СВЈЕТЛОСТИ У ПОЕМИ *ЈАМА* ИВАНА ГОРАНА КОВАЧИЋА

I

Поема *Јама* је најзначајније дјело Ивана Горана Ковачића захваљујући коме је стекао истакнуто мјесто у цјелокупној књижевности двадесетог вијека на бившем југословенском простору. Неке пјесме И. Г. Ковачића, као што су „Мој гроб“, „Гаришта“ и „Путују лешеви“, на неки начин већ антиципирају настанак ове поеме. Сматра се да је то једно од најснажнијих, најдубљих и најсугестивнијих пјесничких дјела на нашем језику, поготово у овом књижевном жанру. То је посљедње Гораново дјело чији огромни значај и домет нико, па ни сам пјесник, није могао претпоставити и очекивати – тим прије што 1944. године, када се појавило прво скромно, партизанско издање поеме, он више није био међу живима. Извјесно је да је та поема први сусрет са публиком имала у Ливну 10. фебруара 1943. када ју је глумац Вјекослав Афрић прочитао пред рањеницима Прве пролетерске дивизије, а потом је због наступајуће тзв. IV и V непријатељске офанзиве дошло до партизанског повлачења према планинским гудурама на граници Босне и Црне Горе, гдје су пјесника у јулу те године заробили четници и по свој прилици га ликвидирали, јер му се ту губи сваки даљи траг. У мноштву антиципација које одређују људску и пјесничку судбину И. Г. Ковачића чини се као да је пјесник наговјештавао своју смрт и свој

гроб управо на таквом осамљеном и недоступном мјесту¹.

Није сачуван оригинални рукопис *Јаме* – верзију у којој је данас срећемо записао је В. Афрић према пјесниковом диктату за потребе поменуте приредбе за рањенике. У таквим околностима нико, па ни сам пјесник, није могао претпоставити да ће се његова трагична шестомјесечна партизанска авантура управо посредством ове поеме претворити у пјесничку и хуманистичку мисију неслућених размјера и значења.

Интересантно је да је ово сложено и у занатском погледу веома захтјевно пјесничко дјело настало практично у једном даху, у веома кратком временском периоду, само нешто мало дужем од мјесец дана. Има наговјештаја да ју је пјесник написао спрам свијеће у току једне једине ноћи, али према свједочењу Вјекослава Афрића коме се може дати пуно повјерење, *Јаму* је Горан почео писати у јануару 1943. године, одмах по изласку на слободну партизанску територију са Владимиром Назором. Почео је да је пише у бихаћкој кули, а завршио ју је у једној пећини крај Ливна, гдје је, као што је речено, почетком фебруара први пут и прочитана. То је било могуће вјероватно због тога што је у пјеснику још отприје настајала и већ умногоме била сазрела потреба за једним таквим дјелом која се у датим околностима неочекивано брзо активирала и на адекватан начин исказала. О тим Горановим преокупацијама свједочи и један његов говор који је одржао на академији посвећеној Владимиру Назору првих пар дана по њиховом доласку у партизане, 5. јануара 1943. године. Том приликом он је рекао и ово:

¹ У пјесми „Мој гроб“, објављеној у часопису *Хрватска ревија* 1937. године (бр. 12, стр. 624), пјесник каже: *У планини мркој нек ми буде хум, // Над њим урлик Вука, црних грана шум.*

„Мене особно хвата готово страх у жељи да умјетнички обухватим ову стварност и све њене љепоте, хвата ме страх, као кад би тко казао: скупи све *свијетле, сунчане зраке* и махни њима као златним мачевима правде и слободе око себе. На том *свијетлу* мене, другови и другарице, обузима још веће несналажење, јер сам изашао из мрака, гдје се *сјај* могао само сањати и гдје се могло само плакати, гдје се могло само нарицати, јецати или *крикнути у знак протеста* или дубоко, у себи, забијајући грчевито и крваво нокте у дланове. (...) Сједити између загребачких зидова, ходати крај усташких лешинара и слушати свакога дана ужасе, који звуче као прича из тисућу и једне страшне ноћи, било је наша судбина“². Пажљивом анализом овог пишчевог говора лако се могу уочити не само поводи, подстицаји и мотиви настанка ове поеме, него и њена основна унутрашња значења и симболи. Посебно треба скренути пажњу на мјеста гдје се помиње свјетлост (истакли смо их курзивом), као и синтагму *крикнути у знак протеста*, јер ова поема заправо и јесте један такав крик.

Један од начина како покушава разријешити сопствену људску и моралну напетост о којој свједочи у овом говору пјесник је показао и на самој тој приредби на којој је потом прочитао своју пјесму „Лешеви путују“, чији наслов и сам по себи довољно говори о траговима злочина што су их тада носиле наше ријеке. Да су неке визије које касније срећемо у поеми још отприје опсједале пјесника свједочи и његова пјесма „Гаришта“, која је касније, с малим измјенама, постала састави дио поеме³.

Кад се говори о антиципацијама и чудним коинциденцијама везаним за настанак и смисао ове поеме, нашој па-

² Дјела Ивана Горана Ковачића, књ. 7, *Пјесме*, Накладни завод Хрватске, 1948, стр. 196.

³ Више о томе: Иво Ладика, „Успоредба ’Гаришта’ и X пјесме ’Јаме’“, *Ревија* (Осијек), 1/1961, 5-6, 40-41.

жњи не промиче ни податак да већ и у првом, почетничком раду нашег пјесника затичемо у стању *усплахирености* и *пре-стрављености*, овога пута пред једним призором природе који у његовом дјечјем искуству поприма размјере злочина именованог појмом *клање*. Тај Ковачићев ђачки рад под насловом „Шевина тужалка“ објављен је у листу *Омладина* 1929. године (новембар, бр. 3). У њему сензибилни дјечак ослушкујући звоно са сеоске цркве примјећује да његов звук прати и „тужна вечерња пјесма шеве“, која се наставља и након што звоно замукне. Потом нешто прхне у ноћ и шевине пјесме нестане. Знатижељан дјечак сутрадан оде у ту шумицу и разгрне грм одакле је шевина пјесма допирала: „За-стао ми дах. На поду је лежало гнијездо, а около малене поклане птичице. Сада сам разумио жалосну пјесму шеве“⁴.

Пред овом изузетно захтјевном темом пјесник се суочио са готово непремостивом тешкоћом: како пјеснички савладати и изрећи тако страشان злочин? Како избјећи реторику, патетику и декларативност у исказивању патњи жртве и у осуди крвника, како укупно значење и поруку тога страшног догађаја измјестити са равни идеолошког, моралног и хуманог значења и дати му општи универзални смисао? Да би то постигао Ковачић није изричито именовано ни злочинце ни жртве. Злочинцима је ријетко и дозирано давао тешке и погрдне квалификације – назива их именом *крвник* и *крвожедник*, а само понекад изравно оцјењује њихове поступке („зарези пијан кољач као звијере“), настојећи да мјеру њиховог злочина успостави на иманентан начин. Тиме је он „у конкретноповијесном препознао једну универзалну људску ситуацију, па је своје аутентично *историјско* свједочанство пренио у поетску сферу“⁵.

⁴ Влатко Павлетић, *Обуздани гњев. Знакови и структуре у књижевномјетничким дјелима Ивана Горана Ковачића*, Накладни завод МХ, Згб. 1978, стр. 10.

⁵ Зденко Лешнић, *Иван Горан Ковачић*, Завод за знаност о књижевности, Загреб, 1984, стр. 95.

Јама је писана у првом лицу што значи да о злочину свједочи сама жртва. Поема изравно почиње копањем очију, што значи да је њен даљи ток дат у форми казивања односно доживљаја човјека који је лишен вида. У таквим околностима жртва преосталим чулима грчевито покушава да одржи везу са суровом, неизвјесном стварношћу у којој се нашла. У изузетно кошмарном, драматичном и морбидном слиједу догађаја сопствено страдање јунак поеме, дакле, спознаје *тактилним путем*: непосредним додиром, на основу звука (слухом), помоћу мириса, наслућивањем, сјећањем, итд. Такав пјеснички поступак којим о злочину који се над жртвом врши свједочи она сама, у пуној мјери доприноси умјетничкој увјерљивости и аутентичности доживљаја. Сва њена чула напрегнута су и устремљена да распозна оно што се збива око ње и да одреди сопствено мјесто у редосљеду догађаја који је воде до егзекуције. Иако су јој очи ископане, жртва региструје топлу крв по лицу, оштри бол и рану у очној дупљи који пржи и пече, силно, снажно свјетло што надражује коријен ископаног вида, сјену облака која прекрива поље, цвркулт птице из шуме, неприродни грохот жртава натјераних да се смију, мокреће, скарадне и ласцивне коментаре кољача који се одмарају након што су жицом повезали и за клање припремили жртве, итд., итд.

Један од начина како пјесник изражава мјеру злочина без великих ријечи, прејакних епитета и моралистичке реторике јесте стварање *контраста* између натуралистички дате фактографије злочина с једне, и невиних, чистих лирских животних ситуација с друге стране. У критици је већ давно примијењено и довољно јасно истакнуто да је „поступак организације његових књижевноумјетничких структура – начело опреке“, тј. да контраст „готово обвезатно појачава тензије појединих Горанових дјела (...)“⁶. Мрачни

⁶ Влатко Павлетић, исто, стр. 412.

и суморни амбијент, атмосфера и иконографија злочина с времена на вријеме смјењују се у контрасту са лирским, поетским пасажима и сликама чиме се размјере злочина још више маркирају и усијецају у сјећање.

У вези с тим посебно треба скренути пажњу на посљедње, X пјевање, гдје по изласку из јаме жртва посредством мириса паљевине, што га вјетар доноси са згаришта његовог села, у сјећање дозива идилу мирног, сеоског живота која се као таква контрастира са грозним призорима злочина.

II

1.

Већ и у самој замисли злочина садржана је намјера да при његовом извршавању мора доћи до пуног изражаја сврха због које се он подузима. Када је у питању злочин који је предмет ове поеме та сврха је да се смрт изврши са што више патње, бола и понижења жртве. Клање, убијање маљем, бацање жртава у јаму и „пословно“ понашање злочинаца у тој прилици, тај критеријум у пуној мјери задовољавају. Већ и на тај начин, дакле, злочин је потпуно показао своје право лице и испунио основне захтјеве своје природе. Али праве размјере тога злочина и снага бола који се њиме наноси врхунац достижу тек у једном додатном облику мучења, тј. у осљепљивању жртве *прије коначне* егзекуције над њом. Није тешко примијетити да за разлику од осталих облика тортуре над жртвом, бол који јој се жели нанијети копањем очију и није у функцији њене коначне ликвидације. То, наравно, није случајно. Тиме се још више подвлачи и сугерише монструозност злочина срачунатог на сврху да се жртва што више деградира и зада јој се што је могуће већи бол. Размјере злочина на једној и снага бола

на другој страни нису у овој поеми без разлога обједињени једним готово ритуалним чином – насилним осљепљивањем жртве.

Јер, на основу народног вјеровања и укупног људског искуства изграђен је један доста чврст архетипски образац заснован на драгоцјености и осјетљивости очињег вида. У том погледу у нашем свакодневном животу артикулисано је неколико пословичних, најчешће метафорично исказаних животних ситуација у којима је садржано то искуство: људи се куну у очи („очију ми“, „очињег ми вида“), говори се да неког или нешто треба „чувати као очи у глави“, „као зјеницу ока свога“, вели се да је неко некеме „трн у оку“, кад се некеме пријети каже се: „очи ћу ти ископати“, постоји чак и изрека којом се људска свијест и знање поистовећују са очињим видом па се за оног ко је неписмен и необразован каже да је „слијеп код очију“, итд.

Ритуалом копања очију жртви (као што смо рекли непотребним за убиство као коначан циљ!) извршиоци злочина не наносе бол само појединцу коме то чине, *него истовремено свјесно, намјерно и са уживањем до дна поврећују, поричу и скрнавe цијелокупно вредносно антрополошко искуство људског рода, садржано у поменутом архетипском обрасцу о осјетљивости и драгоцјености очињег вида*. Тиме је пјесник на најубједљивији начин показао мјеру злочина који је предмет ове поеме.

Међутим, то није једини разлог што је копање очију доспјело у епицентар поеме, иако ни остале муке којима су жртве изложене нису много мање. У још већој мјери тај мотив се у њој нашао због дубоке и вишезначне симболичке садржане у исконским значењима свјетлости и таме која произилазе из чињенице да се копањем очију жртви насилно одузима свјетлост и осућује га се на вјечну таму. О односу свјетлости и таме говори већина истраживача ове поеме. Истиче се да је И. Г. Ковачић открио „митско постоја-

ње свјетлости и таме, па у његовој пјесми иза крваве људске драме егзистирају та два почела свијета и два његова начела, као двије антагонистичке, непомирљиве силе, чији исконски сукоб одређује неизвјесну људску коб⁷. Иако „се чини да је радња поеме сва окована мраком, ипак је то варљиво: има она једну своју специфичну светлост која доминира и која је продорнија од мрака – не зато што је антитеза и што је симболика оптимизма, већ зато што људи који умиру носе у себи светлост, умиру са њом“⁸. Горанова *Јама*, „ако се има на уму ова антитеза светло – мрак и њене различите варијације у делу“, слиједи схему *Пакла* из Дантеове *Божанствене комедије* која је такођер „базирана на миту о борби светлости и таме, у његовој средњовековно-хришћанској варијанти, која тај мит своди на борбу светлог, божанског и тамног, ђаволског принципа“⁹.

Иако се, међутим, исконска супротност свјетлости и таме провлачи кроз све слојеве поеме, у првом плану су ипак првенствено многострука значења свјетлости која и *сама по себи* на више начина одређује ову поему не само у погледу њених темељних људских порука, него и у погледу њене унутрашње структурираности и пјесничких средстава којима је остварена као дјело највећих умјетничких вриједности.

Интересантно је да већ у првом пјевању долазе до изражаја сви аспекти дубоке условљености и одређености *Јаме* најдубљим смислом, суштином и снагом свјетлости, да се визија тако слојевито схваћене свјетлости поново уздиже на средини поеме, у четвртој строфи V пјевања, пред

⁷ Зденко Лешић, *Поља свијетла и тамна. Књижевно дјело Ивана Горана Ковачића*, Свјетлост, Сарајево, 1971, стр. 226.

⁸ Миливоје Марковић, „Хаос и поплава свјетлости“, *Република*, 26/1970, 7-8, 365.

⁹ Радован Вучковић, „Симболика свјетла и таме у 'Јами' Ивана Горана Ковачића“, *Књижевне анализе*, Сарајево, 1972 (овдје цитирано према З. Лешић, *Поља свијетла и тамна*, стр. 138).

саму егзекуцију жртве, те да се њен коначни смисао, исказан симболичним значењем рађања слободе, освете и наде, остварује у завршном, X пјевању, тј. у једанаестој и посљедњој строфи тога пјевања.

Посебно је важна функција свјетлости у именовану, исказивању и изазивању бола условљеног копањем очију, што је у најужој вези са осјетљивошћу вида на свјетлост. У вези с тим почетни физички бол помјера се негдје у дубину мозга, гдје је у коријену још остало живо, рањиво, осјетљиво и незаштићено почело вида, у чијем средишту се трпи једна друга врста још јачег и несношљивијег бола и гдје се истовремено управо тим болом региструје све што се жртви дешава. Свјетлост надражава, иритира и као ватра пржи то осјетљиво мјесто, на коме се у преносном смислу сада налази и зјеница, најосјетљивији дио ока: снажно, силно свјетло изазива бол *ко оштар убод игле у сред зјене*. На начин како гола, свјежа физичка рана још више боли због новог, грубог и неопрезног физичког додира, или пече усљед посипања неком љутом киселином, тако и ово осјетљиво мјесто у коријену унутрашњег вида стоструко увећано пржи и гори у додиру са свјетлошћу.

Овдје посебно треба истаћи да је злочинац потпуно свјестан пакленог ватреног бола што га наноси жртви, и то такођер доприноси укупном утиску о размјерама злочина. Цинизам који злочинац при том изражава (*У дупља дат ћемо вам жере, // да прогледате!*) снажном пјесничком визијом пјесник, међутим, претвара у нови квалитет заснован на узвишеној спознаји да они који су „лишени очију нису лишени вида“, тј. да око које више не постоји „постаје унутарње, свевидно, око“¹⁰. За нас је овдје битно да је тим *унутрашњим* видом жртва *прогледала* уз посредство *свје-*

¹⁰ Никола Страјнић, *Вид и ријеч*, Издавачки центар *Ревуја*, Осиек, 1984, стр. 25.

тлости која еманира, тј. прераста у *свијест* о томе шта се око ње збива. Осјетивши лупање срца осталих жртава преко жице којом су кроз уши сви били повезани, жртва – јунак поеме, дакле, поново почиње да *види*: И од те лупе *прогледах* кроз рупе // У јасном *сјају мисли* ми се скупе // И *видјех* опет, ко још овог јутра. Тим унутрашњим видом жртва је, дакле, *прогледала* поистовећивањем свјетлости и свијести, садржаним у синтагми *сјај мисли* која подразумева да *свијест*, тј. мисао преузимајући и попримајући квалитет свјетла произилази из њега, те тако и сама свијетли, тј. *сјаји*.

Посредством свјетлости у подручју тога „унутрашњег вида“ рађа се нека врста „новог вида“ којим се читаоцу изравно, из перспективе жртве даје *виђење* злочина. Пјеснички то се остварује тако што се свијест (али и слух, као и остала чула жртве) посредством свјетлости претвара у ту неку врсту новог вида којим се, дакле, даље „гледа“ начин извршења злочина. Паралелно са спољном радњом одвија се и „унутарња проту-радња, чији је протагониста ова свијест која је изложена тако страшним искушењима. Заиста је у питању драма једне свијести; јер *Јама* се и развија по узбудљивој кривуљи драматичног сукоба свијести са силама злочина и ужаса“¹¹.

2.

Изгледа, међутим, да се у тумачењу значења свјетлости у овој поеми може, и треба, ићи још и даље. При томе се још увијек мисли на примарни пјеснички проблем како што дубље и убједљивије исказати мјеру злочина који је предмет поеме, а да се при томе заобиђу и избјегну ризично понављање, декларативност, гомилање негативних епитета и реторика, чиме се не може продријети дубље у су-

¹¹ Зденко Лешић, *Иван Горан Ковачић*, стр. 92.

штину ове изузетно захтјевне теме. Чини се да у том погледу у овом дјелу постоји једно, могло би се чак рећи и кључно мјесто, које представља праг који у досадашњим тумачењима *Јаме* нико није ни помишљао да пређе. Ради се у ствари о једном стиху, или боље речено о само једној ријечи из тога стиха, која отвара нову, неслућену могућност да се досегне и онај посљедњи, скривени и најдубљи слој значења поеме. У питању је она снажна, па зато ваљда и најчешће цитирана (седма) строфа I пјевања:

*А силно свијетло, ко стотине звона
Са звоника бијелих, у памети
Лудој сијевне: свјетлост са Сиона,
Дивна свјетлост, свјетлост која свијети!
Свијетла птицо! Свијетло дрво! Ријеко!
Мјесече! Свијетло ко мајчино млијеко!*

У прва два стиха ове строфе „силно свијетло“, још увијек у сфери широке, апстрактне симболизације, упоређује се са снагом стотине звона са бијелих звоника и указује као библијска божанска „свјетлост са Сиона“¹². У посљедња два стиха свјетлост се изражава конкретнијим симболским значењима, садржаним у евокацији свијетле птице, свијетлог дрвета, ријеке и мјесеца, а потом се коначно именује оним најузвишенијим значењем: „Свијетло ко мајчино млијеко“. Између ова два стиха налази се стих *Дивна свјетлост, свјетлост која свијети!*, стих о коме је овдје ријеч, за који би се могло рећи да има прелазни карактер тиме што до врхунца прати и ту именује односно „озвани-

¹² Сион је, као што је познато, назив брежуљка у југоисточном дијелу Јерусалема, који је након изгнанства из Египта постао симбол и средиште духовног живота Јевреја. „У доба изгнанства Сион је симбол новог спасења“ (Чедомир Ракић, *Библијски речник*, Златоусти, Београд, 2002, стр. 192-193). Сион је, иначе, значајан у пророчкој и богоштовној литератури, гдје значи Божији град, Божије пребивалиште, Свето брдо.

чава“ апстрактну визију свјетлости из прва два стиха, а онда потом у нешто нижој равни достигнутог усхићења, у посљедња два стиха, конкретизује тај узвишени смисао и значења свјетлости на поменутиим симболима.

У досадашњим, стандардним тумачењима *Јаме* овом стиху није даван неки посебан значај – јер се њиме, истина у повишеном тону (са знаком узвика), ипак само „неутрално“ и „објективно“ констатује карактер свјетлости, симболски снажно исказане у стиховима испред и иза њега: *Дивна свјетлост, свјетлост која свијети!* То је и разумљиво ако се има на уму да су при томе сви ћутке прелазили преко необичног глаголског облика *свијети*, подразумијевајући да он значи *свијетли* и да се о његовом евентуално другачијем значењу не би могло говорити. До које мјере је то мишљење увријезано свједочи и податак да се у неким издањима та ријеч и појављује у облику *свијетли*, укључујући и издање елитне *Српске књижевне задруге* са обимним предговором В. Ђурића. Тешко је рећи да ли се у таквим приликама ради о свјесним интервенцијама приређивача или подсвјесно диригованим лекторско-коректорским исправкама који су због потпуно нетипичног облика овог глагола могли мислити да је у питању грешка. Због тога није чудо што и у расправама о *Јами* навођење овог стиха понекад срећемо са обликом *свијетли*.

Држећи се још увијек претпоставке да ријеч *свијети* има искључиво оно значење које су јој досадашњи истраживачи приписивали¹³, покушаћемо одговорити на питање зашто је баш она употријебљена на овом мјесту и каквог је

¹³ То потврђује и скрупулозни Зденко Лешић, један од апсолутно најпоузданијих тумача дјела И. Г. Ковачића који на једном мјесту у својој књизи (докторској дисертацији) о овом писцу изричито каже: „‘Свјетлост која свијети’ (која свијетли) то је дефинитивно и енергично разликовање егзистенцијалног начела нашег живота од физичких и чулних појава“ (Зденко Лешић, *Поља свијетла и тамна*, стр. 229).

пјесничког ефекта то имало. Најпростије и најједноставније рјешење упућује нас на риму. Римујући други и пети стих у осталим строфама (наравно изузимајући уметнуту ранију пјесму „Гаришта“ у десетом пјевању) пјесник је, гласило би то рјешење, и у овом случају ишао за римом, па је ријечи у *памети* из другог стиха у овој строфи римовао ријечју *свијети* у петом. Интересантно је да при томе није баш био превише срећне руке као у највећем броју осталих строфа, а при свему треба рећи и то да му до риме можда баш и није било стало по сваку цијену, што свједочи претпоследња строфа поеме у којој умјесто двије сличне римоване ријечи стоји иста која се римује „сама“ са собом: *немам – немам*. Ипак, вјероватније је да у брзини с којом је писао поему пјесник напросто није стигао све да избруси до мјере до које је желио. То је, вјероватно, разлог што постоје и нека друга мјеста у поеми чији смисао и значење тешко можемо одгонетнути.

Претпоставка да је умјесто глаголског облика *свијетли* због риме употребијен облик *свијети*, чини схватљивијим утисак да је управо због тога компромиса овај стих знатно изгубио на експресивности и дубини значења у односу на остале стихове ове строфе и цјелокупне поеме. *Дивна свјетлост, свјетлост која свијети* (тј. свијетли) доживљава се као нека врста неутралне, непоетичне, чак помало и таутолошке констатације: чини се, напросто, како је сваком разумљиво да свјетлост свијетли и да је то последња ствар коју би у једној оваквој поеми о њој требало рећи!

3.

То је, на другој страни, и једна врста упозорења да би глаголски облик *свијети* можда било могуће тумачити и другачије. Данас последије толико написаног о овој поеми тешко би могла имати неког смисла расправа о томе на шта

је пјесник стварно мислио када је употрејио овај, слободно се може рећи необичан глагол. С обзиром да се ради о заиста ријетком глаголском облику сасвим је природно да је његово значење тумачено по смислу и језичком осјећању, а не по језичком искуству и знању. Јер глагол (наравно ако се ради о глаголу!) *свијетити*, не само за најшири слој читалачке публике него и за специјализоване језичке стручњаке, практично је потпуно непознат. То није тешко доказати: осим што је одсутан у свакодневној језичкој комуникацији и у свакодневном језичком искуству, њега на просто није могуће наћи ни у уско стручним језичким приручницима и рјечницима. Нема га (да набројимо оне гдје бисмо га једино могли очекивати) код Вука, нема га у шестотомном рјечнику Матице српске и Матице хрватске, а том рјечника народног и књижевног језика САНУ у изради у коме би се тај ријеч евантуално могла наћи, још увијек није изашао из штампе.

Нашли смо је ипак у *Рјечнику хрватскога или српскога језика* ЈАЗУ, у свесци објављеној 1960. године¹⁴. То је, међутим, историјски рјечник заснован на старијој књижевној грађи који тек донекле захвата деветнаести вијек, тако да у њему недостаје језичко искуство на коме је настала Горанова *Јама*. То значи да скрупулозно, научно значење ове ријечи за тумачење мјеста у *Јами* гдје се она појављује, објективно није било могуће наћи све до 1960. године, али је и ту, рекосмо, оно веома мало примјерено стању језику из кога је израсла ова поема. Зато је и разумљиво да су сви истраживачи слиједили могуће најближе значење према смислу и сопственом језичком осјећању које увијек не мора бити поуздано. То потврђују и тумачења из овог *Рјечника*: „У примјерима је понајвише икавски лик, мање је по-

¹⁴ Рјечник хрватскога или српскога језика, на свијет издаје Југославенска академија знаности и умјетности, свезак 72, 2 седамнаестог дијела свезати – шарати, Згб., 1960, ДИО VII.

тврда за јекавски, а најмање за екавски (већином кајкавски), што је све према првобитном к.“ (стр. 282). Потом се наводе примјери од којих је заиста далеко највећи број из старијих приморских хрватских писаца, икаваца. И. Г. Ковачић писао је, као што се зна, и на кајкавском, а управо на екавском нарјечју, какво је и кајкавско, овај облик се, видимо, среће у мањој мјери него на икавском и ијекавском. Стога претпоставка да га је, када је у питању новије књижевно искуство, преузео из тог дијалекатског извора такођер нема великих изгледа.

По свему овоме стиче се утисак да је у питању мало архаичнији, у највећој мјери дијалекатски облик који у новијој језичкој стварности није ухватио коријена, и гдје чак изазива и извјесне семантичке „сметње“ у односу на друге ријечи, поготово када је у питању екавско нарјечје (свети = посвећује, свети = освећује се). Ствари постају јасније када се узме у обзир цјеловито тумачење ове ријечи у овом, једином рјечнику у коме смо је успјели наћи: „Свијетити, свијетим, импф. Чинити, давати свјетлост, свијетло, свијетлити, сјати; освјетљавати, обасјавати; глагол изведен од свијет, којој је именици првобитно значење свјетлост. Сродне су ријечи свијећа, несвршени вид свијетлити и др.“ (стр. 279). Већ одмах треба истаћи да према овом тумачењу облик *свијетити* на примјерима старије, претежно дијалекатске грађе, значи *свијетлити, сјати, освјетљавати, обасјавати*: „у поређењу свијетити је исто што сјати се“; „свијетити је исто што расвјетљавати, обасјавати“ (стр. 282).

Имајући на уму ова објашњења, заснована на језичкој и књижевној грађи сасвим удаљеној од модерног пјесничког текста као што је *Јама*, која су због тога морала бити доста недоступна и аутору, и истраживачима, и читаоцима ове поеме, сасвим је разумљиво што се у односу на досадашње тумачење стиха у коме се среће ова ријеч, јављају извјесна питања и недоумице.

Јер, за модерног читаоца, лишеног старијих локалних, дијалекатских слојева језика, синтагма „свјетлост која *свијети*“ ипак изгледа чудно, а стих у коме се овај облик појављује, као што је напријед речено, дјелује изјавно и помало таутолошки. Због тога овдје не би требало стати. Уосталом, у оваквим случајевима би ипак требало оставити слободу истраживачима да значење неког мјеста или ријечи утврђују у складу са најдубљим смислом и значењем саме поеме и функцијом коју би такво мјесто или ријеч могли имати у таквом значењу. За то постоји и један, наоко скривен, чини се ипак ваљан разлог који налазимо и у поменутом *Рјечнику*. Јер, у тумачењу глагола *свијетити*, видјели смо, има и објашњење како је *настала*, односно шта представља та ријеч. Она је, вели се ту, „глагол изведен од *свијет*, којој је именици првобитно значење *свјетлост*“ (подвлачења С. Т.).

Кључ за тумачење овог мјеста у *Јами* могао би, можда, бити управо у том објашњењу: како је настао глагол *свијетити*. Глагол *свијетити*, дакле, изведен је из именице *свијет*, а њено „првобитно значење“ (из кога је она изведена!) било је *свјетлост*. Прво смо, дакле, по овом тумачењу, имали именицу *свјетлост*, из ње је изведена именица *свијет*, а потом је из *те* именице (а не из именице *свјетлост*!) изведен глагол *свијетити*.

За нас је овдје посебно битан и свакако неспоран први дио ове етимолошке експертизе по којој првобитно имамо ријеч *свјетлост*, а потом од ње настаје (изводи се) ријеч *свијет*, јер то неутрално научно лингвистичко објашњење настанка једне ријечи примијењено на ову поему, очито има и знатно шира и дубља значења. Ради се о томе да метафора „свјетлост са Сиона“ изравно упућује на темељно, библијско значење свјетлости у функцији почела (постанка) свијета и свега оног што она даље у библијској легенди значи.

Слободно се може рећи да се сва дубока и узвишена значења свјетлости садржана у библијском тексту, на својеврстан начин могу уочити и у овој поеми. Посебно је битно истаћи да се значење што га свјетлост у Светом писму има у погледу настанка свијета, у пуној мјери среће и у *Јами* – потонућем свјетлости изазваног копањем очињег вида људски свијет се у коријену укида и пориче, јер је тиме враћен на статус пред-постања – док још увијек „бјеше тама над безданом“¹⁵, а унутрашњи вид којим жртва након тога прогледа, значи неку врсту повратка, односно новог постања изгубљеног свијета.

Та димензија свјетлости у *Јами* одговара оној њеној димензији у библијској објави која је садржана у ријечима: „И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост“¹⁶. То значење свјетлости у функцији почела примарно је и у *Јами*; у досадашњим истраживањима оно готово уопште није уочено. Умјесто тога у вези са поемом нашироко се расправљало о изведеној функцији свјетлости садржаној у идеји о борби свјетлости и мрака, односно добра и зла, која се у Светом писму, исказује ријечима: „И видје Бог свјетлост да је добра; и растави Бог свјетлост од таме“¹⁷.

„Тема свјетлости протеже се свеколиком библијском објавом“¹⁸. (...) „У ствари, као и други створови, и свјетлост је знак који видљиво читује нешто од Бога. Она је као неки одсјев његове славе. Стога је она саставни дио књижевног прибора за дочаравање теофанија. Свјетлост је одјећа којом се Бог огрће као плаштом“¹⁹. При свему томе

¹⁵ Прва књига Мојсијева (која се зове Постање). Стварање свијета. Човјек обличје Божије, 1, 2.

¹⁶ Исто, 1,3.

¹⁷ Исто, 1,4.

¹⁸ Рјечник библијске теологије, II издање, Кршћанска садашњост, Загреб, 1980, стр. 1334.

¹⁹ Исто, стр. 1335.

„важно је да човјек не допусти да се замрачи његова нутарња свјетлост, као што бдије над оком, свјетилком свога тијела“²⁰.

У позадини свјетлости са Сиона наговјештава се, дакле, познати архетипски образац који функционише као знак једне културе и као такав на различите начине се учитава у цјелокупно искуство и стваралаштво на коме та (јудео-хришћанска) култура почива већ више од двије хиљаде година.

Значење свјетлости на овом мјесту у поеми, према томе, требало би тумачити у складу са назначеним садржајем поменутог архетипског обрасца и његове повезаности са осталим слојевима вишезначног библијског текста с једне, и текста поеме с друге стране.

4.

Вратимо се сада на етимологију ријечи *свијет* која је, да још једном поновимо, такођер изведена из ријечи *свјетлост*. Не би ли након напријед дефинисаног, значења свјетлости које она има на овом мјесту у поеми, значења по коме свјетлост садржи божанско начело *откровења*, тј. *постања* свијета, глагол *свијетити* требало тумачити као изравну, непосредну изведеницу од именице *свијет*. Из тога произилази да божанска свјетлост са Сиона „која свијети“ не значи, као што се до сада тврдило, свјетлост која *свијетли*, него свјетлост која испољава своју почетну библијску творачку функцију везану за настанак свијета, функцију коју злочинац укида копањем очију жртви. У томе случају *свијетити*, дакле, не би значило *свијетлити* него *чинити свијетом*, са свим нијансама које из тога произилазе, укључујући и библијску објаву о стварању свијета посредством свјетлости. На овом мјесту у поеми у питању је, дакле, онај

²⁰ Исто, 1342.

безвремени тренутак када је *свјетлост затечена у чину (поновног) стварања свијета*. То је, дакле, свјетлост откровења, свјетлост која све оно што су силе хаоса поништиле поново чини свијетом. По свему се чини да је то у тренутку дубоког пјесничког надахнућа новоскована ријеч која у контексту у коме се нашла има пуно оправдање. У снажној поеми чије су књижевно-умјетничке особености достојне њеног дубоког смисла и значења, сасвим је и разумљиво да у склопу богате и разноврсне тропике срећемо и једну такву ријеч.

Не треба ни помињати да овако схватање глаголског облика *свијети* из основа помјера значење ове, најчешће цитиране строфе, у којој срећемо несвакидашњу оду свјетлости, која оваквим тумачењем још више добија на значају. Истовремено, кључно мјесто у тој строфи добија управо глаголски облик *свијети*, који се у неком погледу јавља као тачка ослонца и читаве поеме у коју се сабирају њена најбитнија, кључна значења.

У тумачењу какво ова дубокосмислена поема захтијева, на овом мјесту у поеми почиње да *свијети*, тј. *израста и симболично се указује једна узвишена библијска визија поновног рађања, тј. враћања нагло угашеног и једном чини се заувјек изгубљеног свијета*, што у укупном значењу поеме има кључно мјесто. У прва четири стиха строфе имамо експанзију апстрактног, идеалног свјетла у сталном нарастању, од стотине звона до свјетлости са Сиона, чија се кулминација изражава обликом *свијети* у поменутом значењу, које подразумијева почело, откровење односно постање, тј. првобитно именовање свијета:

*А силно свијетло, ко стотине звона
Са звоника бијелих, у памети
Лудој сијевне: свјетлост са Сиона,
Дивна свјетлост, свјетлост која свијети!*

И заиста, послије тога као да долази до наглог ослобођење какво са собом доноси само грч рађања, па пјесник усхићено поздравља новостворене, тј. враћене знакове и облике живота што пред нама у редосљеду израстају одмах након тога „великог праска“ (птица, дрво, ријека, мјесец):

*Свијетла птицо! Свијетло дрво! Ријеко!
Мјесече! Свијетло ко мајчино млијеко!*

Посебно треба указати на дио посљедњег стиха *Свијетло ко мајчино млијеко*, јер се њиме симболично наговјештава даље рађање, умножавање, одржавање и потпуно обнављање новоствореног, раније грубо укинутог свијета.

Када се говори о значају овог мјеста у читавој поеми, ту се не мисли само на назначени потпуни, универзални, егзистенцијални начин повратка укинутог свијета до кога је дошло злочином копања очију. Много је значајнији онај други аспект ове ситуације који подразумеива *мјеру* извршеног злочина, јер основну замисао поеме да се што темељније изрази његова монструозност није било нимало лако извести а да се не остане на површини клишираних, епитетских умножавања или дијаболично-хероичке патетике и реторике. Настојање да се мјера злочина помјери са физичког (тјелесног) на духовни, метафизички, универзални, егзистенцијални бол отишла је тако далеко да копање очију и укидање свјетлости односно свијета, значи враћање на пред-постање, у непостојање – прије него што се десила Свјетлост, док још увијек „бјеше тама над безданом“. Може ли се замислити већи бол од тога!? И постоји ли већи злочин од онога којим је оскрнављено, понижено и укинуто творачко, божанско начело свјетлости!?

5.

Након овако схваћене, најшире функције свјетлости која изражава *почело* свијета, постаје разумљивија и друга функција свјетлости, садржана у архетипском обрасцу „свјетлост са Сиона“ – она која значи *наду, избављење и спасење*. Она је такођер, готово на изричит начин, изражена у овој строфи, гдје видимо како силно свјетло ко стотине звона са звоника бијелих *сијевне у памети лудој: свјетлост са Сиона!* У избезумљујућем болу (болу до лудила²¹) коју изазива копање очију, сијевне, дакле, спасоносна свјетлост наде и избављења, која је такођер један од битних слојева значења поеме и једини истински начин превазилажења злочина и бола изазваног тим злочином. Ускраћена свјетлост „која *свијети*“ схваћена као највиша мјера дубине бола и величине злочина, у повратном значењу јавља се истовремено и као мјера за величину наде, сатисфакције и надокнаде. Што се поема више ближи крају то значење свјетлости све више долази до изражаја. Та сатисфакција јавља се у свјетлу освете и слободе.

Тај смисао свјетлости умножава са и све више и више нараста: од стиха *Широка свјетлост, ко божји знаци* којим се евоцира назначено злочином укинута универзално божанско творачко значење свјетлости природно и законито се стиже до свјетлости слободе и освете којим се жртви симболично *враћа свјетло ока*. У првом пјевању сконцентрисана су и дошла до изражаја сва дубока, универзална значења свјетлости, док се у посљедњем, десетом пјевању њен смисао постепено као на сочиву своди на конкретно означену, симболизовану свјетлост освете и слободе, која значи искупљење, сатисфакцију и надокнаду за изгубљено свјетло ока са свим значењима које оно у поеми има.

²¹ Чини се да је практично једино на овај начин могуће тумачити чудну синтагму „у памети лудој“.

На сличан начин како су у прва три снажна стиха поеме свјетло и тама у знаку крви нестали „са сретним видом из очињих јама“ жртве, у посљедња три стиха поеме посредством свјетлости освете и слободе *свјетло ока* симболично јој је враћено.

ГЛАС ПРЕДАКА И ВИЗИЈА СЕБРА У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

I

Брижном краљу, „ионако пуном двоумице“, у сред његове бриге и невоље долази да га савјетује стогодишњак јеретик:

*руке су му као листови старе књиге
изгужване и пожутеле.*

Код пјесника као што је Д. Максимовић, а посебно у збирци поезије *Летопис Перунових потомака* о којој је овдје ријеч, при опису руку стогодишњег старца очекивали бисмо метафору у којој ће се основа поређења тражити у раскошном, аутентичном словенском амбијенту биљног и животињског свијета с којим човјек живи у исконском складу и разумијевању. Поређење са изгужваним и пожутјелим листовима старе књиге изненађење је већ и због тога што у искуству старог закарпатског словенског свијета, као и у нашој данашњој свијести о том свијету, књига једва да има било какво мјесто. (Познато је, усталом, када и како је почело покрштавање и описмењавање Словена, познато је и да су прије тога тек у назнакама постојали неки облици њихове писмености, у науци именовани као чрте и резе).

Зашто се онда као предмет поређења узима стара књига? За то очито постоје ваљани и сврсисходни разлози. Најважнији, али не и једини односи се на аутентичност пјесничког чина: овом свјежом, неуобичајеном и непоновљивом метафором, пјесникиња је савршено искористила је-

дан архетипски образац, садржан у појму стогодишњег старца у коме се налази свеколико искуство и мудрост свијета. О функцији овог архетипа у усменој народној традицији и књижевности није потребно трошити ријечи. Довољно је рећи да присуство стогодишњака јеретика у овој пјесми има своје сасвим јасно мјесто и значење, које је уочљиво и у читавој збирци. Задржимо се, међутим, засада још увијек изван тога његовог значења и вратимо се на раван стваралачке, односно пјесничке артикулације тога архетипа. Јер тек као такав, изузетно умјетнички сугестивно дат он и може да дјелује, односно да у структури пјесме даље распростире своје значење.

Међу првима намеће нам се питање зашто је као репрезентативан детаљ за слику стогодишњег старца пјесникиња изабрала његове пожутјеле смежуране руке? Могла је напросто у први план да стави лице, очи, косу, стас, ход, итд. Свјежом и упечатљивом метафором, какву само ова пјесникиња може да скује, сваки од ових детаља могао би на исти начин да послужи замишљеној сврси. Наравно под условом да је замишљена сврха само задатак да се што успјешније пјеснички артикулише архетипска слика стогодишњег старца. Овдје је та сврха ипак знатно комплекснија и непосредно је везана са даљим учинком који наша слика треба да има у пјесми. То што слику стогодишњег старца заснива на изгледу његових руку има, дакле, итекако значаја за даљи ток и значење ове пјесме.

Да видимо, коначно, у чему се састоји умјетничка сугестивност овакве слике старачких руку? Уочљиво је да смежураност није једина и најважнија одредница те слике, већ да веома важну улогу игра и боја – „пожутеле“ руке. Прије него што кажемо да ту, савршено „погођену“ боју старачке руке заправо „позајмљују“ од листова старе књиге, истакнимо и неке друге могућности које су пјесникињи стајале на располагању. Прву особину – смежураност у разноврсности органског и неорганског свијета било је вео-

ма лако наћи (кора храста, цера, и сл.), а то се подједнако односи и на назначену боју руку коју такођер није било тешко наћи у обиљу прасловенске биљне амбијентације.

Али управо ту наилазимо на кључни разлог зашто је поменуто поређење са листом старе књиге неупоредиво најбоље. Јер, и најсавршенија метафора коју би пјесникиња успјела да нађе изван тога поређења, ипак би асоцирала на *биолошку* старост. На другој страни, старост која се исказује метафором у којој је основа поређења лист старе – староставне књиге, о којој је овдје ријеч, јесте старост *духовне* природе. Због чега? Па управо због тога што је таква књига већ и сама по себи симбол древне учености и мудрости, којом се овдје кроз процес сложене и слојевите метафоризације посредством старачких руку у виду нових духовних значења допуњава и потпуно заокружава мудрост стогодишњег старца.

Ако у помоћ позовемо и претпоставку да *такву* књигу у *рукама* држе *стари* и *мудри* људи, онда ће нам бити јасније због чега је пјесник као знак старости узео баш руке и зашто је управо таквим поступком успио остварити снажну сугестију велике учености и раскошне духовности која краси стогодишње старце. Осим оног што су схватили и научили стогодишњим животним искуством, овдје се та њихова ученост и мудрост проширује и утемељује и посредством староставне књиге, са свим дубоким значењима која она у нашој свијести има. А та су значења, као што смо видјели, активирана метафоричним упоређењем старчеве руке са згужваним листом такве књиге.

При свему томе остаје да још уочимо и онај, најбитнији поетички аспект ове слике. Он се налази у епицентру настанка метафоре којом се слика сугерише – у асоцијативном преношењу особина и квалитета једног елемента поређења на други. Како је то изведено у овој метафори? То асоцијативно преношење, прво, није остварено једносмјерно – са изгужваног листа старе књиге на руке него и обратно

– са руку на изгужвани лист старе књиге. Али ту није у питању правилно двосмјерно преношење значења и асоцијација, него се ради о једној финој, дифузној двосмислености у којој поређење непримјетно прелази у поистовећивање. Јер кад пјесникиња каже „руке су му као листови старе књиге // изгужване и пожутеле“ ми се затичемо на тачки у којој се састају и даље јединствено дјелују два могућа значења овог стиха произашла из дилеме да ли се ово *изгужване и пожутеле* односи на *руке* (руке су му изгужване и пожутеле) или на *листо*ве (старѐ и пожутјелѐ књиге). Да ли су руке тога јеретика стогодишњака саме по *себи* изгужване и пожутјеле или изгледају као *листо*ви старѐ и пожутјелѐ књиге, овдје више није битно, јер су та два могућа значења у потпуности међусобно прожета и срасла – због тога се ова слика и може сматрати тако успјелом. У сваком случају метафора је савршена, а слика потпуно спремна за даљи учинак у пјесми. Даље, видјећемо, јеретик сугерише Краљу да се обрати словенском богу грома, Перуну који говори језиком његових предака и који је једини кадар доказати високом свештенству потребу очувања словенске службе у црквама.

Сад долази на ред поменути учинак наше метафоре: њоме се из *актуелне* свијести, обиљежене Краљевом бригом, коју смо поменули на почетку, долази до дубљих слојева једне друге, овај пута *архетипске, митске* свијести у којој постоји и функционише стари словенски бог који се призива и од кога се очекује помоћ. Дјелујући из ове метафоре јеретик стогодишњак, са свим значењима и „ауторитетом“ који је у њој стекао, посредује, дакле, између актуелне свијести чији је носилац забринути Краљ и старе, архетипске свијести коју представља најчувенији словенски бог Перун.

Битно је, међутим, да су оба та вида свијести, и актуелни и архетипски, садржани у једном те истом човјеку и да се овдје јеретик јавља као неко ко призива и разбуђује

онај стари потиснути слој који се већ и самим тиме што се у њему тражи коначно уточиште и помоћ, указује као те-мељни, аутентични и неуништиви. На тој идеји заправо почива читава ова збирка, укључујући и њену почетну зами-сао која се артикулише у виду мота који је испред ње ста-вљен. Кроз њу, узбуњени и измијешани, прелазећи из једне перспективе времена у другу, тумарају, посрћу, падају, уз-дижу се, споре, сукобљавају и мире актери старе паганске вјере, новопримљеног хришћанства и јеретици. У тој по-метњи (једна од најбољих пјесама збирке не зове се случај-но „Пометња“) повремено долази до болног, а повремено до љековитог и релаксирајућег избијања паганске свијести и њеног мијешања са хришћанском свијешћу. При томе те двије компоненте једне те исте трагичне људске свијести на једној страни се искључују и потиру, а на другој допу-њују, испомажу и коегзистирају. Није нимало случајно што се јеретик, односно јеретичка свијест јавља као посредник између старог, архетипског и новог, актуелног слоја свије-сти, тим прије што у најдраматичнијим тренуцима помет-ње највећа искушења управо очекују управо њу.

Врхунац драматичности у читавој овој пометњи дога-ђа се због супротности до које је дошло у оквиру једног, хришћанског слоја свијести, а која се изражава борбом из-међу новог, латинског и старог, словенског богослужења у цркви. У тој борби из дубине се неочекивано, као опоми-њуће чудо, пробија неуништиви слој старе, архетипске сви-јести у којој је сачуван стари словенски црквени обред на сопственом језику којим се изазива страхопоштовање и код старих вјерника и код нових свештеника. Не зове се без разлога једна пјесма у овој збирци „Чудо у цркви“. Ту пје-сниковица даје слику древне камене цркве у којој се богу моле рибари и пољари и гдје нови поп, опат покушава да обавља богослужење на латинском језику. Међутим, док се он небесима обраћа са „Ave, Maria“ и „Pater noster“, са сво-да цркве се чују словенске ријечи „Мати божја“ и „Оче

наш“. Строге латинске ријечи „Pater noster“, Pater noster“, оштре као сјечиво, падају по храму као брадве, али се губе у простору као да их изговара глувонијем човјек или као да их слушају исто тако глувонијема људи. На другој страни у каменом своду, као на палимпсесту, сачувани су остаци једног другог старијег језика – текста који у чину молитве израња из дубине и сам се изговара. Драматичности ове слике доприноси податак да се то „чудо“ сваки пут када се чује латинска молитва, упорно на исти начин понавља.

Сложеност и узбудљивост мијешања, суочавања, прожимања и сукобљавања различитих видова свијести у једној те истој, јединственој људској судбини овдје се исказује и нетипичним ситуацијама у којима се стара паганска свијест, изражена именима словенских богова, и нова хришћанска свијест, изражена старим словенским богослужењем, затичу заједно у одбрамбеном ставу према оном слоју хришћанске свијести који је оличен латинским богослужењем. Због тога се слободно може рећи да се архетипска свијест овдје не изједначава са паганским схватањем свијета, него се проширује и на онај слој хришћанске свијести који подразумемијева старо словенско богослужење.

Таква интегрална архетипска словенска свијест појављује се у овој збирци као најдубља основа словенског племенског идентитета којим се ова људска заједница супротставља не само разорним туђинским утицајима, него и међусобним размирицама, сукобима и ратовима које против својих саплеменика подузимају неки себични и славољубиви владари. Таква њена улога уобличује се и функционално дјелује као нека врста архетипског обрасца који бисмо могли именовати као *глас предака*. Из тога архетипа емитује се *порука* – *глас предака* који у најтежим тренуцима искушења поручује, опомиње, савјетује, па и пријети указујући шта је када најважније и најбоље у интересу племенског опстанка. Конкретно у овој збирци таква порука пре-

дака се „чује“ у тренутку када бугарски краљ подузима војни поход против захумског кнеза и када у једном дијелу словенске заједнице долази до присилног увођења новог, латинског богослужења у црквама. У првом случају глас предака опомиње да је то непотребан и погубан рат против својих саплеменика што се на крају и потврђује поразом краља који је подузео освајање, а у другом случају том поруком се савјетује да се у отпору према латинском богослужењу треба ослонити на сопствени племенски идентитет и своје коријене из раног предхришћанског, паганског раздобља. У оба примјера архетипски образац именован као *глас предака* не постоји сам по себи и не дјелује сам за себе, него има битну функцију у структурирању пјесничког текста у коме се указује као темељни мотивацијски фактор поетског збивања. Ту своју функцију задобија већ и самим тиме што се завјетни глас предака призива и јавља да би разријешило драматична и трагична стања у којима се нашла људска јединка. У структури пјесме глас предака, дакле, има веома битно, а најчешће и пресудно мјесто: он је окосница пјесничког текста и њиме су одређени и условљени сви остали слојеви пјесме. На тај начин архетипска свијест у поезији Д. Максимовић не указује се као *идеолошка* него као *поетичка* чињеница. Њени идеолошки атрибути долазе до изражаја само утолико уколико су потребни да се оствари њена поетичка функција, изражена узбудљивим призорима и стањима лирског трагизма, у којима се затиче човјек бачен у хаос збивања у каквом су се, на примјер, у пјесми „Пошетња“, нашле и оне

*скамењене жене
од очева своје деце силом раздвојене
због црквених распри.*

Интегрална архетипска словенска свијест која се, као што смо рекли, са паганске проширује и на дио хришћанске свијести препознатљиве по словенском богослужењу,

није наравно једина и компактна свијест која одређује биће словенског човјека. Она је само дио цјеловите свијести у превирању и што је најважније, у опречном је односу према актуелном слоју свијести којом се артикулишу свакодневне животне ситуације, а посебно оне трагичне које и изискују потребу за гласом и савјетом предака. Тај опречни однос указује се у драматичном виду борбе између сопственог и туђег, борбе која значи не само одбрану сопственог идентитета него и борбе за голи опстанак. Отуд је овај човјек разапет између гласа туђина, који га упозорава на сурову реалност, и гласа предака који га подсјећа на ропство туђинске свијести и сопствене исконске утемељености.

Интересантно је да у збирци постоје двије пјесме које се и дословно зову „Глас туђина“ и „Глас предака“. Глас туђина упозорава Краља барбарског, тј. словенског да Бог „говори језиком онога који у име Христа“ влада и да ће уколико не прихвати нови латински црквени обред остати сам и изолован као

*рукавац отргнут
без извора и без уића.*

На другој страни је пјесма „Глас предака“ у којој однекуд из тмине непознати предак упућује Краља барбарског на праизворе његовог бића и савјетује му да се за помоћ Богу обрати на језику из прапостојбине:

*Бог тај језик добро разуме,
и моли га да ти га врати
у богомоље.
Не треба ти звона ни икона,
не треба ти олтара ни епитрахилја,
клекни на прегршти мирисаног биља,
украј влати
пелена и жутиловке,*

*међу жбуње вреска.
 Ја бога познајем, њему смета
 Раскош створена у његово име.*

Дилема пред коју га је ставио „глас туђина“ увећава се и драматизује, јер га „глас предака“ сада води у простор далеког, исконског, непатвореног архетипског свијета у коме се комуникација са Богом успоставља без посредника, језиком којим је и примљена његова вјера, у природном и једноставном, Богу најдражем амбијенту.

Језик на коме се први пут чула ријеч Божија и којим се с Богом стољећима комуницира, није више ствар убјеђења, опредјељења нити присиле, него неизмјенљив вид односа са Богом, без кога тај однос постаје пука форма и конвенција изван изворне и искрене побожности. Издајући језик у коме примају, схватају и аутентично доживљавају божију мисао, људи заправо издају и самог Бога. Јер, тај језик већ се садржи у именовању свијета око себе, у имену сваког живог и неживот створа, у имену које у себи већ садржи творачку моћ и енергију Бога, изван које није могуће ни то име ни оно што се тиме именом исказује. Тек при схватању да је ријеч заправо од Бога може бити схватљива и заклетва из пјесме „Небески знаци“:

*Заклињу се рибари, тежаци,
 луталице, испосници, свештеници,
 верници и јеретици
 да ће увек говорити с небом
 као што се говори са браздом,
 са колевком,
 са гробом
 са морем.*

Глас и порука односно опомена предака у суочењу са гласом туђина конституишу се овдје као јединствен образац архетипске свијести који се на непоновљив пјеснички

начин драматично аплицира и на хаотична значења наше данашње, актуелне свијести о себи и о свијету у коме живимо.

II

У коначном обликовању збирке *Тражим помиловање*, на коју се ово односи, посебно мјесто заузима пјесма „О хијерархији“. Први пут ова пјесма објављена је у *Књижевним новинама* 28. маја 1966. године – прекосутра ће, дакле, бити њен четрдесети рођендан. На истом мјесту с њом су објављене још три пјесме: „О пореклу“, „За врлине у мане прометнуте“ и „За чобанку која се по оцу не зове“. Ниједна од ових пјесама хронолошки гледано није могла ући у прво нити у друго издање збирке, али су се могле наћи у трећем и оним која су излазила последије њега, што се није догодило. Све, осим пјесме „О хијерархији“, нашле су се у проширеној верзији збирке, коју први пут срећемо у трећем тому *Сабраних дела* (1969), али су у структури збирке измјештене из међусобног контекста који су имале у циклусу у оквиру кога су први пут објављене, што је и разумљиво ако се има на уму да међу њима није било ни неке споља уочљиве, на примјер, тематско-мотивске, ни неке мање видљиве унутрашње сродности. Пјесма „О хијерархији“, међутим, што је посебно интересантно, публикована је у истом тому *Сабраних дела*, али изван збирке, у додатку *Нове песме*, па се, могло би се рећи, у њену структурну цјеловитост укључивала индиректно, односно извана. Тешко је рећи чиме је била мотивисана одлука пјесникиње да овој пјесми ускрати њено предодређено „пуноправно чланство“ у збирци. Лакше би, можда, било објаснити зашто је коначно у *Сабраним песмама* из 1980. године та „неправда“ била исправљена, јер је тада и ова пјесма коначно нашла своје мјесто у збирци. То је било прво издање *Сабра-*

них песама (а у периоду од 1980. до 1990. године било их је као што знамо шест) у коме је пјесникиња десетак година након својих првих сабраних дјела из 1969. године, била у прилици да сумира и ревидира свој цјелокупни пјеснички опус. У оквиру тога напора очито је уочила да се ова пјесма природно уклапа у збирку, па ју је у њу коначно и унијела, при чему треба имати на уму да неке друге сличне пјесме никада нису доживјеле ту „част“ и заувјек су остале изван збирке.

А да је овим потезом на сваки начин постигла пун поодак свједочи чињеница да је на мјесту које јој је пјесникиња дала, али и у цјелини, збирка заиста добила нова и потпунија значења. Пјесма „О хијерархији“ природно је нашла мјесто између пјесама „О меропаху“ и „За себра“. Прва од њих, „О меропаху“, најприје је објављена у часопису *Стварање* 1964. године у циклусу под насловом *Себарске запевке* који је садржавао укупно седам пјесама у коме су осим ове још и пјесме „О сиротој куделници“, „О обореној цркви“, „Пелену“, „За војничка гробља“, „За калуђера“ и „За Дон Кихоте“. Интересантно је да су двије пјесме из овог циклуса „Пелену“ и „За Дон Кихоте“ које у сваком погледу одговарају наслову циклуса (*Себарске запевке*) трајно доживјеле исту судбину коју је једно вријеме имала пјесма „О хијерархији“, јер уопште нису ушле у збирку, ни у њено основно ни у њено проширено издање у *Сабраним делима* и *Сабраним песмама*, при чему пјесма „Пелену“ заправо представља посљедњу строфу пјесме „О обореној цркви“ која је ушла већ у прво издање збирке, па је и разумљиво да је као посебне пјесме нема ни у једној верзији и ни у једном издању збирке. Друга сусједна пјесма којом се уоквирује пјесма „О хијерархији“, која се налази иза ње, јесте пјесма „За себра“ и она је такођер објављена у оквиру једног циклуса, насловљеног именом *Тражим помиловање* (*Из лирске дискусије са Душановим закоником*) у коме су осим ове објављене још четири пјесме, све четири ка-

сније уврштене у збирку од њеног првог, основног издања: „За Марије Магдалене“, „За свргнута властелина“, „За исмеваче“ и „За оне који умиру на време“. И насловом и поднасловом, и тематско-мотивски, али и практичним подстицајем који је након његовог објављивања пјесникиња добила, овај циклус, заправо, представља почетно језгро настанка збирке. „У вези са овом збирком занимљиво је то да је Матица српска, после првих објављених песама у ’Књижевним новинама’ замолила Десанку Максимовић да њој књигу повери за штампање чим буде готова“¹.

Није готово уопште потребно напомињати да се феноменологија себра, са свим његовим значењима, од почетног, сталешког до општег и универзалног, налази у језгру читаве ове збирке. То веома добро видимо управо на мјесту гдје је пјесникиња унијела пјесму „О хијерархији“, јер и сама ова пјесма, као и она испред ње и она послије ње, у први план стављају човјека са дна друштвене лествице, али коме се дају много шира, темељна значења не само у систему организовања, функционисања и опстанка једне људске заједнице, него и у универзалном људском устројству свијета, упоређеном са устројством космоса.

Пјесма „О хијерархији“, да поновимо, и сама првобитно објављена у оквиру једног посебног циклуса, у збирци се, као што смо видјели, нашла између пјесама „О меропаху“ и „За себра“ које су такођер први пут објављене у циклусима који заузимају значајно мјесто у настанку и у темељним значењима збирке.

Пођимо од прве пјесме, од пјесме „О меропаху“ која и у збирци очито дубоко у себи носи упамћену поруку изражену насловом циклуса у коме се првобитно нашла. Тај наслов гласи, као што смо рекли, *Себарске заповјеке* и он у интертекстуалном сазвучју са насловом Ујевећеве збирке

¹ Милорад Р. Блечић, *Десанка Максимовић – живот праћен песмом*, Delta press, Београд, 1985, стр. 107.

Лелек себра и његове чувене пјесме „Свакодневна јадиковка“, добија знатно општија и дубља значења него што нам се то на први поглед чини. Универзална визија себра Д. Максимовић, међутим, развија се из конкретнијих слика и метафора које се потом шире до космичких размјера. Она није уздигнута на општу, универзалну и безнадежну, судбинску људску патњу као код Ујевића, него је ведрија и зрачи неизмјерним човјекољубљем ове пјесникиње која у феномену себра види снагу, елан, ентузијазам и енергију народног и општељудског опстанка и његовог продужења у времену, што је такођер једна врста најопштијег, универзалног стања, значења и смисла људског живота.

У оквиру такве визије себра ове три пјесме слободно се могу посматрати као јединствена пјесничка цјелина чији поједини сегменти не престају на крају једне и на почетку друге пјесме, него се формирају аутономно у складу са потребама уобличавања те визије, што се посебно односи управо на „нашу“ накнадно у збирку унесу пјесму „О хијерархији“. Први дио те јединствене цјелине поклапа се са пјесмом „О меропаху“ и у њој се полаже основа помену-те визије: у оквиру градацијски дате хиперболичне слике о обавезама које меропах² има према вишим слојевима и институцијама средњовјековног друштва ствара се представа о људском губитнику који од седам дана у недељи само један може посветити себи, а све остале дужан је радити за другога:

*Меропах да ради у недељи два дана
пронијару,*

² Меропах је слободан сељак на феудалчевој земљи који је морао да ради код властелина одређен број дана у години, себар је слободни сељак или пастир у средњовјековној Србији који није имао политичка права, а пронијар је уживалац проније, имања које је у средњовјековној Србији добијао на уживање заслужни властелин или црква, без права својине.

*један да коси
од јутра рана,
један да у винограду копа;
један по жези, уза летњу јару,
да камење носи
на друм цару;
један да на жрвњу меље манастиру;
један да поправља властелину слеме,
један да му спрема за сетву семе;
а што остане у недељи дана
да ради за себе сама.*

Овако исказана обавеза меропаха представља вид „лирске дискусије“ Д. Максимовић са једним параграфом Душановог законика³, а њено „сравњавање“ са тим чланом као предлошком ове пјесме дало би адекватан одговор на многа питања која се тичу природе стваралачког поступка којим се свакодневни животни податак преводи у умјетничко дјело. Иако се у пјесми конкретно спомиње већина обавеза наметнутих меропаху које стварно постоје у овом члану Душановог законика, очито је да би свако упоређивање показало да у односу на поменути предлошак пјесма потпуно аутономно и неометано функционише, те да нам за уживање у њој тај податак уопште није потребан: обавеза меропаха могла је бити стварна или измишљена, потребно је само да у складу са нашом општом спознајом о устројености средњовјековног друштва она буде могућа и, наравно, да буде умјетнички увјерљива, што је пјесникиња постигла поменутом градацијском хиперболизацијом доведеном до апсурда.

³ Ради се о параграфу 68 (О меропху) који гласи: „Меропсима закон по свој земљи: У недељи да работају два дана пронијару, и да му даје у години перперу цареву, и заманицом да му коси сена дан један, и виноград дан један, а ко нема винограда, а они да му работају друге работе дан један, и што уработа меропах, то све да држи, а друго ништа, против закона, да му се не узме.“ (ДЗ, 66)

Након тако изоштрено и конкретно дате подножне слике о устројству средњовјековног друштва и мјеста најнижих слојева становништва у њему, пажња пјесникиње по мјера се на општи универзални план, гдје се то устројство доводи под мјеру вјечних космичких закона који су преликани на земаљско уређење Душановог царства. Том сликом заправо почиње пјесма „О хијерархији“:

*У областима царства нашег
све небо звездано,
сваки ватрени престо,
и небулоза што бескрај плави,
до најмањег огња је преликано.*

Након тога слика те укупне визије (не заборавимо да говоримо о једној феноменолошкој визији себра!) спушта се наниже, а мјера и начин остваривања космичког реда у царству пјеснички се реализује суптилном алузијом на космичке феномене:

*Зна се свачија путања и место,
и кад ко изгрева у пуној слави
и докле му траје плима,
зна се којом светлошћу ко сија
и од кога је прима.*

Скрећемо пажњу на ријеч „путања“ (пјесникиња не каже да се зна свачији пут, него свачија путања!), која непогрешиво асоцира на кретање небеских тијела. отом се судбинско питање докле коме *траје плима*, односно успјех и успон у животу, суптилно преноси на позајмљену свјетлост неких планета (*зна се којом светлошћу ко сија // и од кога је прима*), у овом случају очито на од сунца позајмљену мјесечеву свјетлост која изазива плиме и осеке мора. Овако космичким законитостима и збивањима условљен домет, значај и успјех сваког појединца и сваког сталежа у цар-

ству, даје пуну сугестију вјечног и непромјењивог реда у који нема сумњи и коме нема поговора:

*Као између планета
и звезда пратиља,
зна се између поданика и цара
колико је миља,
и којом стазом ко ићи мора
да не дође до судара.*

Овдје посебно скрећемо пажњу на последњи стих (*да не дође до судара*) којим се такођер сугерише једна темељна законитост космичког устројства да се неизмјерљиви број небеских тијела креће сопственом *путањом* чиме се избјегава могућност њиховог кобног судара. Космичке размјере удаљености између планета метафорички се, истовремено, преносе на удаљеност *између поданика и цара*. У наставку коначно видимо какво мјесто у овој космичкој метафоризацији има себар:

*И себру, који као Кумова Слама
неизбројан,
и неодређен као маглина,
неуништиво из земље израња,
зна се путања.*

Уочљиво је да у метафоричком пресликавању небеског реда на земаљско устројство Душанове царевине уз уопштени однос *поданика и цара* пјесникиња конкретно не помиње ни један други сталеж или институцију осим себра. Изгледа парадоксално, али по томе испада да управо овај *најанонимнији* и *најбезначајнији* слој друштва добија највећи значај. Тако заправо и јесте, јер величанствена слика себра у овој космичкој метафоризацији средњовјековног феудалног друштва, превазилази смисао и значај свега другог. За разлику од свега осталог што је у овом реду

чисто, јасно, непромјењиво и непомјерљиво, једино је себар приказан као иманентна и неуништива стихијска енергија животног елана која се непрестано сама из себе обнавља и развија. У обличју и поретку небеских тијела он није без разлога третиран као Кумова Слама; *неизбројан, // и неодређен као маглина* он садржи немјерљиву латентну снагу и енергију предодређену да перманентном еманацијом попуњава космичку празнину, али га пјесникиња нагло, под правим углом, из тих сфера ипак спушта и веже за земљу из које, као што смо видјели, *неуништиво израња*: везујући га за земљу као симбол рађања које се не може контролисати и усмјеравати, пјесникиња га установљава као универзални и свеприсутни принцип живота и укупног људског опстанка.

Имајући на уму ону почетну подножну и скроз конкретну земаљску слику најнижег сталежа који шест дана ради за другог а само један за себе (из пјесме „О меропаху“) и значаја који му пјесникиња даје на овом мјесту (у пјесми „О хијерархији“), природно је што (у сљедећој пјесми „За себра“) тражи помиловање управо за таквог себра:

*Тражим помиловање
за себра
што ниче и умире као трава
у заборав из заборава,*

Крај претходне пјесме у којој себар неуништиво из земље израња и почетак ове гдје он ниче и умире као трава овим су спојени тако чврсто да напросто не постоји граница између ових пјесама.

Таква визија себра, међутим, развија се и у даљем току посљедње пјесме из овог тројства. Тражећи помиловање „за тридесет кућица његовог кромпира“⁴ и „за усукано

⁴ Из податка да у то вријеме у Европи кромпира још није било, знало се закључивати да је пјесникиња направила готово неопростив

кукуруза стабаоце“ пјесникиња веома успјешно оснажује контраст између онога што сићушни себар представља у космички непромјењивом устројству једног друштва и трајне, свеукупне, стихијне и незауостављиве животне енергије на којој све па и то друштво почива и опстаје. Тој сталности и снази пулсирања, нарастања и обнављања живота доприноси и архетипска слика дима „над кровом“ себарских потлеушица која, опет, у структури пјесме није без разлога дата у контексту непрекинуте традиције предака („следећи оце“) као још једне константе временско-просторне еманиције себарске животне мисије. Његова оданост сунцу („који сунце воли“) вјерност животу и поузданост у тој мисији („себар издати неће“), утемељују се као примарни и свеукупни извор живота који никада не пресушује. На крају та визија себра као неуништиве и незауостављиве стихијне животне народне енергије поентира се идиличном величанственом сликом рађања и продуктивна живота у потомству:

*за себра који у поводу
води по десетину
себара синова.*

Синтагма „у поводу води“ ефектно сугерише непрекинути континуитет животног тока, његовог обнављања и трајања, а одређени значај очито има и неодређеност великог броја мушких потомака (не каже се фиксно по десет него неодређно „по десетину себара синова“) чиме се тај број оставља отвореним и тако још више потцртава обим, поузданост и сталност обнове животног процеса, исказана и оним стихом из пјесме „О хијерархији“ гдје нам се себар

превид. Међутим, та чињеница веома је драгоценост за расправу о начину транспоновања књижевне грађе у умјетничком дјелу, која у случају ове збирке и *Душановог законика* као њеног предлошка, даје предвиљиве, али зато не мање интересантне резултате.

такођер указује као несагледива и немјерљива величина – „неизбројан као Кумова Слама“.

Када је коначно „дочекала“ да као посљедња уђе у дефинитивну верзију збирке *Тражим помиловање* пјесма „О хијерахији“ нашла се у њој на правом мјесту: повезана са пјесмом испред („О меропаху“) и са пјесмом иза ње („За себра“) с којима чини јединствену, тешко дјелјиву цјелину, она је на том мјесту, као што видимо, осјетљиво појачала једно од носивих значења збирке.

II

ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА И АЛТЕРИТЕТА У СРЕДЊОЕВРОПСКИМ И БАЛКАНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

1.

У збирци *Летопис Перунових потомака* Д. Максимовић једна пјесма се зове „Глас предака“, а једна је насловљена као „Глас туђина“. У првој брижни словенски краљ, стављен пред велику дилему о опстанку свога племена, из дубине времена ослушкује глас односно завјетну и охрабрујућу поруку предака којом се артикулише првобитна, архетипска свијест тога људског колектива и у њој проналази подршка за превладавање тешке актуелне ситуације у којој се нашао. У другој он слуша злослутни опомињући глас туђина који исказује своју, тј. туђу, односно туђинску свијест о тој заједници и њеној судбини уколико истраје на очувању свог првобитног идентитета. Идентитет тог словенског племена исказује се домаћим словенским богослужењем које је угрожено новим, *туђим* латинским црквеним обредом. Глас туђина, наиме, упозорава Краља барбарског, тј. словенског, у овом случају хрватског, да Бог „говори језиком онога који у име Христа“ влада и да ће, уколико не прихвати нови латински црквени обред, остати сам и изолован као

*рукавац отргнут
без извора и без ушћа.*

Рукавац отргнут – без извора и без ушћа! То је сурова реалност: ако не прихватиш туђе и останеш вјеран своме и традицији својих предака, бићеш изопћен и изолован – као

рукавац отргнут без извора и без ушћа. (Свака веза са данашњим временом – случајна!). Драма коју у име свих својих сународника преживљава краљ словенски вишеструка је и мотивски се не условљава само снагом силе противника него и универзалном дубоком унутрашњом људском дилемом која се тиче идентитета. То је она иста дилема и онај исти рукавац без извора и ушћа о коме говори јунак романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића: „Ни са ким историја није направила такву шалу као са нама. До јуче смо били оно што данас желимо да заборавимо. Али нисмо постали ни нешто друго. Стали смо на пола пута, забезекнути. Не можемо више никуд. Отргнути смо, а нисмо прихваћени. Као рукавац што га је бујица одвојила од мајке ријеке, и нема више тока ни ушћа, сувише мален да буде језеро, сувише велик да га земља упије. С нејасним осјећањем стида због поријекла, и кривице због отпадништва, нећемо да гледамо уназад, а немамо куд да гледамо напријед, зато задржавамо вријеме у страху од ма каквог рјешења“.

„Радња“ збирке *Летопис Перунових потомака* Д. Максиминовић смјештена је у далека магловита историјска времена, негдје у простору средње Далмације, гдје тада још увијек наилазимо на трагове преласка из паганства у хришћанство и гдје се, истовремено, води драматична борба словенског народног елемента против увођења туђинског латинског богослужења. Радња Селимовићевог романа смјештена је, као што знамо, у седамнаести вијек, али свједочи о дубоким и узбудљивим, појединачним и колективним, дилемама, преокупацијама и траумама *савременог* човјека – судбином овог свог лика Селимовић је, по сопственом свједочењу, непосредно артикулисао и сопствену људску драму и судбину¹, али и судбину људске заједнице из које је потекао.

¹ Иако су ово ријечи које изговара лик романа, то је очито и мишљење самог писца. То потврђује запис у његовим *Сјећањима*: „За-

Та драматична борба за идентитет, у два сасвим различита времена, на два сасвим различита мјеста, у другачијим условима и са другачијим узроцима и мотивима, свједочи да је слика о себи и слика о другом трајно присутна и доста важна у књижевности Балкана и југоисточне Европе. Изравни, често драматичан сусрет различитих вјера, култура и цивилизација на овом простору у залеђу Медитерана, с ову страну Јадрана, и дубље према средњој Европи, није ни могао проћи без идентификације у свом и у туђем, са неочекиваним, изазовним и чудним резултатима и посљедицама. Прожимање и суочавање слојева архетипске многобожачке, паганске, и монотеистичке, хришћанске свијести, додатно раслојавање у оквиру хришћанства, засновано на антагонизму словенског и латинског обраћања Богу, а потом и на биполарности хришћанске, источне и западне цркве, православља и католичанства, на једној, те истовремени драматични сусрет са источним оријенталним вјерским, културним и цивилизацијским вриједностима, на другој страни, нужно су морали оставити снажне трагове на појединачну и колективну свијест људи са овог простора. На овом размеђу на коме су се у периоду од читавог једног миленијума градиле, сатирале и рушиле велике европске и свјетске државне империје, царевине и краљевине, дошло је до сусрета и чудног укрштања више цивилизацијских и културних образаца: прво византијског и римског односно западноевропског, у његовој медитеранској и средњоевропској верзији, а потом и источног, оријенталног, израженог богатом арапском, перзијском и тур-

биљежио сам ту мисао давно, чак и прије него што је 'Дервиш и смрт' написан, јавила ми се поново, у посљедње двије-три године, откако се у Босни јавила тежња за књижевним попуњавањем историјских и културолошких празнина, као што је тражење историјског континуитета и непронађених историјских токова (Меша Селимовић, *Сјећања*, Слобода, Београд – Отокар Кершовани, Ријека, 1976, стр. 25).

ском културом, с којим доведе допире и у специфичном виду се наставља чак и јеврејска традиција.

2.

Природно је да се све ово одразило и на књижевно стваралаштво, као што је исто тако природно и сасвим очекивано да се у вези с тим, на богат и разноврстан начин, у књижевности са овог простора у читавом том периоду уочљиво јавља феномен *идентитета* и *алтеритета*. Питање идентитета и алтеритета, на овај или на онај начин, под овим или оним именом старо је колико и сама књижевност, а у савременој науци о књижевности, посебно у компаративистици, такођер на различите начине и под различитим именима, све интензивније се јавља од друге половине двадесетог вијека. О томе је доста писано и још увијек се пише. Не би било могуће нити би овдје имало неке сврхе давати историјат односно преглед макар и важнијих аутора и текстова о овом питању, а још мање би, последије свега тога, имало смисла покушавати дати неки сопствени допринос разрјешењу тога питања². Да бих, ипак, објаснио на шта се овдје мисли, ја дакле нећу цитирати ауторе као што су Жан Мари Каре (Jean Marie Carré), Маријус Франсоа Гијар (Marquis François Guyard), Рене Велек (René Wellek), Ирина Неупокојева, Умберто Еко (Umberto Eco), Јуриј Лотман, Ханс Робер Јаус (Hans Robert Jauss), Жак ле Гоф (Jacques le Goff), Мишел Фуко (Michel Foucault), Јирген Хабермас (Jürgen Habermas), Лисјен Голдман (Lucienne Goldman), Карл Попер (Karl Popper), итд. Умјесто тога ја ћу се за помоћ обратити драгом колеги академику Зорану Константиновићу, доајену наше компаративистике. Академик Константиновић је,

² Која ријеч више о томе у тексту „Слика о другом као инструмент за стварање сатирично-хумористичких ситуација“, на стр. 249.

као што је познато, наш најбољи и најажурнији компаративист који нас је с лица мјеста извјештавао и упознавао са најновијим књижевним теоријама у европској и свјетској науци о књижевности.

Онако како је текстом „Од имагологије до истраживања менталитета“, у загребачком часопису *Умјетност ријечи* 1986. године, први у нашој књижевној науци озбиљније дужну пажњу посветио имаголошком аспекту изучавања књижевности (још нам је била у свијести његова књига о феноменолошком приступу књижевном дјелу из 1969. године), Константиновић нас је, у свом раду „Интертекст и алтеритет“, који је изашао у сарајевском *Изразу* 1989. године, на исти начин упознао и са питањем о коме управо говоримо. На том мјесту он је резимирао своје актуелне књижевно теоријске студије, што је потом утврдио и проширио у тексту „Алтерирање страног текста као полазиште компаратистичких истраживања наше књижевности. Скица за систематски приступ“, објављеном прије двије-три године у *Књижевној историји*.

У вези са питањем „шта је заправо алтеритет и алтерирање“, Константиновић каже да би се то „на наш језик могло превести као другојачност, односно као другојачење“³. Колико год били незадовољни овим преводом, неки бољи и адекватнији, а да би био у духу нашег језика, напосто још није стекао право грађанства⁴. Да бисмо лакше могли

³ Зоран Константиновић, „Алтерирање страног текста као полазиште компаратистичких истраживања наше књижевности. Скица за систематски приступ“, *Књижевна историја*, XXXIV 2002, 116-117, стр. 37.

⁴ О тешкоћама превођења појмова који се тичу идентитета свједочи и примјер књиге *Soi – tête comme un autre* Пола Рикера (Paul Ricoeur) у којој је „изражена сложеност проблема људског идентитета, коју оличава динамика и дијалектика другости и сопства“ (*Сопство као други*, Јасен – Јавно предузеће Службени лист СЦГ, Бгд. 2004 (омот на корици). Преводилац књиге је Спасоје Ђузулан.

да покажемо шта то заправо значи у пракси потражићемо помоћ и од лексиколога. Појам *алтеритет* у нашим најпознатијим рјечницима страних ријечи не постоји, али нам је довољно и оно што стоји уз ријеч *алтерација*. У значењу које нас интересује код Клаића налазимо да је то: *промјена, преинака, измјена*⁵, а код Вујаклије: *промена, измена, преобраћање, преиначење*⁶. Да видимо сада даље на који начин појам алтеритета функционише у теорему о којој говоримо. Савремену компаративистичку мисао, каже Константиновић, одређују „два модела: присутност текстова из других литература у неком тексту и актуелизација оваквог текста у некој другој језичкој и културној средини. Текст је једном за свагда фиксиран, а оно што је у таквом стању фиксираности захваћено из других текстова јесте његова интертекстуалност. У актуелизацији, међутим, текст се при сваком новом читању може и другачије схватити него што је аутор замислио, што значи да текст у својој актуелизацији није више фиксиран, једном за свагда непромењив, онако како је наштампан, већ да се актуелизован у читаочевој свести на естетски предмет као такав мења, да постаје нешто друго, да алтерира“. У вези с тим „говоримо о феномену алтеритета“, тј. „о томе на који начин нешто што је туђе постаје наше у нашој свести“, говоримо, дакле, „о конкретном алтерирању текста у условима друге језичке и духовне традиције“⁷. Алтеритет односно алтерирање текста је, да се сада послужимо појмовима из Клаића и Вујаклије: *промјена, измјена, преинака* или још можда најбоље *преобраћање* које текст доживљава када га сагледавамо из перспективе друге језичке, културне и духовне традиције. Тиме он престаје бити онаквим каквим га је писац написао и

⁵ Братољуб Клаић, *Рјечник страних ријечи*, Накладни завод МХ, Загреб, 1986, стр. 53.

⁶ Вујаклија, *Речник страних речи и израза*, стр. 35.

⁷ Зоран Константиновић, „Интертекст и алтеритет“, *Израз*, књ. LXV, год. XXXIII, бр. 1-2 (јануар-фебруар), 1989, стр. 3-4.

објавио (фиксиран). За нашу тему овдје посебно је важно оно што Константиновић даље каже и сам се ослањајући на Јаусову терију рецепције и естетске комуникације (*Ästhetik der Rezeption und literarischen Kommunikation*): „Но алтеритет је уопште, претпоставља Јаус, предуслов литерарног комуницирања између национално и етнички различитих литература и култура. Разрешење овог аспекта у поимању алтеритета изискује свакако не само да се успемо одвојити од своје историјске позиције већ у много већој мери и да се свесно уживимо у 'своје' и у 'туђе', јер из овакве рефлексије и настаје дијалог у литарарној комуникацији“⁸. У вези с тим можемо рећи да је задатак компаративистике „да открије оно што је страна у неком тексту а ипак постало део тога текста и да прати како се овакав текст конституише у дело у свести читалаца који говоре другим језиком и припадају другој културној средини“⁹.

Захвалићемо се сада колеги Константиновићу на помоћи око тумачења појмова алтеритет и алтерирање текста, али се, прије него што пређемо на даље излагање наших замисли о начину „литерарног комуницирања између национално и етнички различитих литература и култура“ на простору о коме говоримо, осјећамо обавезним нагласити и његово становиште да се компаративистика „ограничава на алтерирање искључиво страног текста“¹⁰. Јер, Константиновић у својим разматрањима, како сам схватио, трајно и стриктно остаје у границама компаративистичког проучавања књижевног дјела, док је у стварности већ раширена пракса имаголошког схватања књижевности којом се феномен идентитета и алтеритета третира много шире. Сопствени идентитет и слика о другом, изражени опозиционим односом свој – туђи стекли су, наиме, легитимитет у

⁸ Константиновић, *Књижевна историја*, стр. 38.

⁹ Константиновић, *Израз*, стр. 9.

¹⁰ Константиновић, *Књижевна историја*, стр. 41.

анализи свих врста књижевног стваралаштва, преносећи се и на нелитерарне текстове, па чак и на облике људског стваралаштва и дјеловања идентификоване и схваћене као текст невербалног карактера.

3.

Такво схватање примјерено је и овој прилици у којој желимо да скренемо пажњу на веома узбудљив и драматичан начин функционисања и измјене свијести о себи и о другом у књижевности и поводом књижевности на простору на коме се суочавају и прожимају различите антрополошке, цивилизацијске и културне карактеристике више људских заједница. Кад кажем измјене свијести о себи и о другом онда то мислим и дословно. Јер, квалитети односно атрибути на основу којих се идентификују националне и етничке групе на овом простору, посебно у његовом јужнословенском и балканском дијелу, у дужем су периоду били флексибилни и измјенљиви: неки од њих су задуго и у различитим периодима били јединствени и заједнички, а онда су се на различите начине и у различитим видовима раслојавали и диференцирали. Због тога је и књижевно стваралаштво настало у тим околностима било обиљежено таквим, истоветним и заједничким квалитетима да би касније доживљавало накнадну националну идентификацију и редистрибуцију.

Посљедице поменуте измјењивости и неизвијесности идентитета видимо већ и на примјеру усменог књижевног стваралаштва, посебно оног на јединственом српскохрватском језику којим говори више међусобно измијешаних народа на Словенском Југу. Лирско стваралаштво тих народа, на примјер, не може се разграничити без великих тешкоћа и недоследности. О томе смо, прије годину двије, гледали једну изузетно интересантну бугарску телевизијску

сторију везану за поријекло пјесме која се у српској верзији зове „Русе косе цуро имаш“. У тој емисији се на лак и доступан начин показује како се та пјесма сматра сопственом и као таква са великим успјехом пјева и у Србији, и у Босни, и у Македонији, и у Албанији, и у Грчкој, и у Бугарској, при чему се са становишта професионалног музичког гледишта, највјероватнијом чини претпоставка да је у ствари источног, оријенталног поријекла. Осим тога што се у свим овим случајевим са великим жаром и ентузијазмом износе аргументи у своју корист, за наш данашњи разговор карактеристична је и повремена фобистичка, антагонистичка интонација неких учесника у тој расправи: чињеницу да ову пјесму својом сматра и неко други, они доживљавају као атак на сопствени идентитет.

На свој начин интересантна је и ситуација са народном епиком. Јединствена и предвидљива већ и по својој природи епска свијест у свим приликама и ситуацијама функционише на исти или на сличан начин, па је и разумљиво да је њена национална или етничка атрибуција понекад небитна. Јунак српске народне епике Марко Краљевић, на примјер, среће се и у пјесмама из Хрватске, Македоније и Бугарске, о чему свједочи и једна недавно објављена антологија¹¹. На другој страни, долази до конституисања једног новог паралелног тока епског стваралаштва на српскохрватском језику, које се као такво идентификује управо на основу идентитета етничке природе. Ради се, наравно, о *муслиманској* (тада се говорило мухамеданској) народној епици коју је као такву крајем деветнаестог вијека у оквиру тадашње аустријске политике у Босни сакупљао високи чиновник босанске владе Коста Херман. На другој страни, скупљајући те пјесме у име Матице хрватске Лука Марјановић им је давао *хрватски* предзнак, што је посебна чињеница слоје-

¹¹ Милан Лукић и Иван Златковић, *Антологија народних песама о Марку Краљевићу*, Београд, 1996.

витости и замршености теме о којој говоримо. Није тешко претпоставити да се ова два епска тока на истом језику као посебни уочавају првенствено по супротном предзнаку у погледу исказивања свијести о *себи* и свијести о *другој*, што значи да функционишу на начелима поменуте опозиционе формуле *свој – туђи*. Поједностављено речено, у првом, „хришћанском“ епском току јунаци су хришћани који се с успјехом боре против Турака, док се у муслиманској народној епизици подухвати и бојеви завршавају тријумфом муслиманских епских јунака. Слојевитој измјењивости идентификације о којој говоримо овдје доприноси и чињеница да ове епске токове најадекватније именујемо атрибутима који упућују на вјерску припадност, иако се заправо ради о суочавању епског стваралаштва конкретних етничких односно националних група. У вези с тим посебно је интересантан статус албанског националног епског јунака Скендербега чије име данас носи једна београдска улица, кога супротно могућим очекивањима, на примјер, не срећемо у корпусу мухамеданске односно муслиманске епске поезије. Релативности поменуте идентификације, исто тако, доприносе и повремена „искакања“ из епског принципа попут оног у пјесми „Смрт Бановић Страхиње“, али и она која се исказују ријечима Марка Краљевића: *Јаох мени до Бога милога // ће погубих од себе бољега* у пјесми „Марко Краљевић и Муса Кесеџија“ у којима епско начело само по себи надвладава национално-етнички антагонизам.

На могуће, данас често актуелизовано, питање колико су слојеви на поменути начин антагонизиране епске свијести били дубоки и дјелотворни и у каснијем књижевном стваралаштву, па чак и у неким преломним историјским ситуацијама када се суочавање *свога* и *туђега* на овим просторима показивало судбоносним, није лако одговорити. Чини се да је у расправама о томе ипак било више мистификација него правих релевантних резултата: чести покушаји да се на „курсу“ тих епских порука држи и каснија

умјетничка књижевност, с ријетким изузецима, упркос по-временој коњунктури, обично су завршавали на разини ма-ниризма и подражавања, док су судбоносна историјска зби-вања овдје ипак имала другачије, више овоземаљске кори-јене и разлоге – објашњавати их и правдати енергијом неке иманентне епске свијести ипак би значило уочљиву скло-ност ка комформизму.

4.

Колико год то изгледало чудно и парадоксално, гледа-но из данашње перспективе идентитет се овдје првенстве-но генерише из алтеритета, односно из *другојачности* или још боље на *другојачењу*, како је академик Константиновић превео ријеч алтеритет на наш језик. Процес закашњелог формирања национале свијести код неких народних зајед-ница са овог простора на посебан начин указује на посте-пено нарастање слике о себи у односу на слику о другом, при чему слика о себи веома често драматично и болно израста управо из слике о другом коју на крају пориче и негира. С тим у вези је и чињеница да неколико народа на овако малом простору несметано комуницирају на истом језику који се раслојава у складу са потребом стварања слике о себи. Процес цјелокупне етничке и националне иденти-фикације, која овдје доста правилно тече и на књижевном плану и која је заправо још увијек актуелна и жива, мање је сконцентрисан на уочавање и дефинисање неких сопстве-них обиљежја, а више је усмјерен на проналажење разлика. То, да тако кажемо, „уситњавање“ идентитета појачавало је антагонизам међу њима, јер се остваривало на рачун нечег општијег и заједничког. А та и таква измјењивост иденти-тета, истовремено, понекад је давала неочекиване, апсурд-не обрте и чудне, готово бизарне резултате: оно што је био јучер, човјек данас то већ више није, своје и туђе у њему се

помијешало – сам себи је постао стран¹² и туђи и тако се сам према себи осјећа непријатељски, итд. То је било узрок многобројних личних и колективних траума (као у случају поменутог Селимовићевог јунака), а постало је, чак, и извор комичних случајева и ситуација.

Све ово, наравно, не би било могуће да претходно читав овај простор није прошао мијене и осеке једног општијег и ширег заједничког идентитета. Ту се прије свега мисли на заједничку ћирилометодијевску традицију за коју су везани почечи писмености и прихватање хришћанства на сопственом словенском језику. Та нека шира словенска, а потом и јужнословенска свијест први пут се јасније уочава у *Љетопису попа Дукљанина* из друге половине дванаестог вијека, а касније и у разним списима и дјелима као што су: *Краљевство Словена* Мавре Орбина са почетка 17. вијека, *Разговор угодни народа словинског* Андрије Качића Миошића из средине 18. вијека, *Историја славенобугарска* Пајсија Хиландарског (1768), *Историја разних словенских народа* („најпаче Болгар, Хорватов и Сербова“) из 1794/95. Јована Рајића¹³, итд. Ту идеју са уопштеним називом

¹² „Однос према странцима карактерише се односом према онима који су ту, који су нам близу те се од њих због тога дистанцирамо...“ (Улрих Билефелд, *Појам странца и стварност замишљенога*, *Странци: пријатељи или непријатељи*. Превела с намачког Дринка Гојковић, Библиотека XX век 97, Београд, 1998, стр. 148.

¹³ Иако је *Историја* Пајсија Хиландарског изашла раније од Рајићеве, подстицај за рад на изучавању прошлости бугарског народа он је заправо добио од Рајића: „У то вријеме наишао је у Хиландар српски хисторичар архимандрит Јован Рајић. Охрабрен његовим савјетима и упутствима П. је отпочео и сам да прикупља материјал за историју Бугара“ (Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, III књ., Н-Р, Библиографски завод Д. Д. Загреб, 1928, стр. 317). За нас је овдје важније то што се ради о истоветним околностима и начину стицања свијести о себи ова два народа у једном периоду њиховог развоја.

„словинство“ срећемо у дјелима дубровачких писаца – није без разлога у своме чувеном епу *Осман* истакнуту мисију пјесник дао пољском краљевићу Владиславу. Касније у вријеме романтизма јавиће се идеја словенске узајамности чувеног чешког националног и културног радника Јана Колара према којој су сви Словени један народ чији говор се састоји од четири нарјечја: руског, чешког, пољског и илирског. Из таквог расположења јавиће се потом тридесетих година 19. вијека илирски покрет у Хрватској на који се потом надовезује идеологија књижевног југословенства. Паралелно с тим учестало и без посебне досљедности смјењују се идентификације етничког, покрајинског или националног карактера. Доситеј, на примјер, набрајајући оне који говоре штокавски спомиње житеље черногорске, далматске, херцеговске, босанске, сервијске, хорватске (кромје мужа), славнијске, сремске, бачке и банатске (осим Владаха). Бранко Радичевић у *Колу* поздравља Србијанце, Хрваћане, Босанце, Ере (Херцеговце), Сремце, Црногорце, Далматинце, Дубровчане, Славонце, Банаћане, Бачване, оне „дуж“ Дунава (тј. Бугаре), и оне „где је Драва“ (словенски живаљ у Штајерској и Корушкој). Фрањевци Иван Франо Лукић и Фра Грга Мартић говорећи о књижевности у Босни и Херцеговини за народ који ту живи употребљавају више имена: од најширег (Словени), преко вјерске идентификације (Изламита, Ришћани и Кршћани) до локалне државно-територијалне припадности (Бошњаци, при чему то име „покрива“ све три вјерске групе), док се у ширем контексту на Словенском Југу у њиховим текстовима помињу и Србљи, Хрвати и Илири. Итд. Итд.

Познато је да је до интензивније и потпуније идентификације етничког и националног карактера и поријекла дошло тек у деветнаестом вијеку и то у оквиру једног општег законитог процеса који се јавља у оквиру романтичарског интереса за народни живот, језик и обичаје. То је вријеме

ентузијазма и занесености национално-освјешћивачким и национално-ослободилачким идејама и покретима у читавој Европи. Тим заносом били су обухваћени и млади људи из словенских, али и других земаља који су се школовали или службовали у Бечу, Пешти, Прагу и другим већим културним центрима Аустроугарске монархије. То расположење и одушевљење, подстакнуто њемачким романтизмом, постепено активира и подстиче самосвијест тих младих људи о себи, свом поријеклу и својој ужој народној заједници, па и они временом почињу да покрећу прве акције и иницијативе у вези са његовањем сопственог језика, књижевности, духовне традиције, и сл. У којој мјери се ради о једном општем покрету свједочи и податак да су све народне заједнице у Аустроугарској, али и јужније на Балкану, у оквиру појачане бриге за сопствени језик, традицију, културу, образовање и сл. почеле да издају сопствене листове¹⁴ и часописе, да штампају своје књиге, оснивају библиотеке, читаонице, научна друштва, академије, и сл.

Ово није нимало безначајно, јер се ради о чињеници да се романтичарске идеје у вези са етничко-националном идентификацијом, исказиване првенствено у области културе, књижевности и језика, из средње Европе истовремено преносе и на шире подручје Балкана, чиме се читав овај простор са становишта идентитета и алтеритета у књижевности на извјестан начин интегрише и јединствено функционише. То је вријеме националног и књижевног препорода код већине народа са овог простора који се код свих

¹⁴ Тако су, на примјер, прве мађарске новине „крнуле“ 1781, десет година прије српских, које опет нису покренули Срби него Грци, браћа Георгије и Публије Маркидес Пуљо. Они су 1790. године у Бечу истовремено добили дозволу за покретање грчких и српских новина, с тим да у децембру те године почиње излазити први грчки лист *Ефимерис*, а два-три мјесеца касније (14.03.1791. по старом календару) појавиле су се и српске новине под именом *Сербскија повседневиња новини*, скраћено *Сербскија новини*.

манифестује на сличан или готово истоветан начин. При томе треба имати на уму чињеницу да је та идентификација, првенствено код словенских народних заједница из средње Европа и на Словенском Југу, али и код Мађара, била одређена отпором против германске асимилације, што значи да је у основи такођер заснована на опозиционој формули *свој – туђи*, на исти начин како је *туђе* које је долазило са друге стране дочекивано на нашој страни Јадранског мора. Управо је књижевност у том преломном, препородном периоду значајно доприносила самоидентификацији појединих етничких и националних заједница на овом простору. Касније ћемо видјети тај процес ће се наставити, све до данашњег дана, а та формула ће ефикасно функционисати и примјењивати се и на даље, све веће, раслојавање сада већ унутар словенских, посебно јужнословенских књижевности. Треба имати на уму и посљедице изложености људи са овог простора честој измјењивости државних атрибута који су им се, као *своји* или *туђи*, указивали и наметали као вид покровитељства или антагонизма. То ће, паралелно са даљим развојем националне свијести довести и до умножавања, односно до коначног утемељења нових књижевних корпуса, као што су корпус муслиманске/бошњачке, црногорске и македонске књижевности, што је опет органски повезано са новом државном организацијом бившег југословенског простора, преутемељеног на новом, стварном или привидном, идентификовању у оквиру јединствене формуле језик – нација – држава¹⁵.

Географска близина, али и чињеница да је велики дио словенских народних заједница у једном значајном перио-

¹⁵ Више о томе у уводном поглављу моје књиге *Национална и свијест и књижевност Муслимана. О појму муслиманске/бошњачке књижевности* („Језик нација и држава, као претпоставке за конституисање књижевних корпуса на Словенском Југу“), Народна књига – Институт за књижевност и уметност, Београд 2004, стр. 7-26.

ду у оквиру Аустроугарске монархије био изложен утицајима једног од најбитнијих чинилица тадашње културне и књижевне Европе, који је долазио првенствено из Немачке, значајно доприносе изградњи њиховог националног, државног, културног, па и књижевног идентитета, неовисно о томе, што тај идентитет није грађен само на афирмацији локалних, *својих* етничко-националних особености него се хранио и антагонистичким односом према том, *туђем* амбијенту у оквиру кога се остваривао¹⁶.

5.

При томе, међутим, стално треба имати на уму да је у оквиру тога и таквог идентитета појединих књижевних токова на овом простору трајно текло и њихово *поетичко* идентификовање у основним и најбитнијим *страним* (*туђим* овдје није баш прикладна ријеч) односно европским књижевним подстицајима и утицајима, што нас поново враћа на уже подручје компаративистике и алтерације текста, на начин како је напријед објашњено. То идентификовање, које бисмо могли именовати питањем европеизације и модернизације већине средњоевропских и балканских књижевности до те мјере је важно да се задуго појављивало као ограничавајући фактор њиховог развоја, поготово у односу на ток модерне европске књижевности од Бодлера наовамо, али и раније. При томе треба имати на уму да је у случају појединих националних књижевних токова уочљива и једна врста инкомпатибилности овакве, двојне идентификације, јер се сматрало да поетичка универзалност и унификација, какву срећемо у модерној европској литератури, разграђује и угрожава национални карактер и иден-

¹⁶ То је, уосталом, једна законита ситуација коју није тешко препознати ни у случају југословенске државне, политичке и књижевне идеологије.

титет књижевности. То посебно долази до изражаја крајем 19. и почетком 20. вијека када се на овом простору истовремено интезивно јављају национално-освјешћивачки и национално ослободилачки покрети с једне, и нове модерне тенденције у умјетности и књижевности са другачијим, индивидуалистичким и унутрашњим схватањем и доживљавањем човјека и свијета, с друге стране. Та двојна, биполарна идентификација, настала у окриљу најновијих европских културних, духовних и књижевних стремљења, у коначном се ипак углавном завршавала коегзистенцијом и стапањем у јединствен квалитет¹⁷. Без синтезе та два облика идентификације, националне и поетичке, није заправо ни био могућ иоле успјешан ток и континуитет било које књижевности са овог простора. А до које мјере одсуство поетичке идентификације са европским књижевним токовима може лимитирати и створити дисконтинуитет у развоју поједних књижевности свједочи, на примјер, и период у коме је поетика социјалистичког реализма имала статус званичне књижевне доктрине у великом дијелу средњоевропских и балканских књижевности, у чему су југословенске књижевности унеколико биле изузетак и имале „повлаштен“ положај.

¹⁷ У вези с тим идентификацијским дуализмом посебно је индикативан и почан случај Петра Кочића чије је дјело изузетно погодно за разговор о нашој теми. У њему се слика о другом, тј. туђем (овдје чак туђинском) снажно радикализује, али се у најбољим књижевним остварењима ипак држи у равнотежи са естетском информативношћу дјела. На другој страни, боравећи и школујући се у Бечу он је асимилирао најновија модерна књижевна струјања тога доба и видљиво, најчешће иманентно их примијенио у своме дјелу. Уочавајући то сви значајнији истраживачи његовог дјела слажу се да је он због тога у пуној мјери био модеран писац и да су примисли о фолклорном карактеру његовог дјела у потпуности неосноване, а фразеологија о њему као бунцији и борцу за национална и социјална права сасвим аناхрона.

Начело поменуте биполарне идентификације, дакле, на неки начин потврђује и легализује чврсту повезаност балканског и средњоевропског књижевног простора, јер се генерише са истог мјеста, из истих културних жаришта и књижевних центара у којима су се окупљали или из којих су се напајали најзначајнији представници и актери битних књижевних збивања и промјена у околним књижевностима са ширег простора. Не губећи из вида утицаје осталих европских књижевности (француске, руске, талијанске, енглеске) слободно се може рећи да је без књижевних утицаја из Њемачке и културних средишта као што су Минхен, Беч, Праг, Пешта, на примјер, тешко замислити неке веома битне, прекретне догађаје током 19. и почетком 20. вијека који су довели до конституисања већине јужнословенских националних књижевности у данашњем облику и њиховог укључивања у токове европске књижевности. То се посебно односи на књижевност на српскохрватском језику, која у геопоетичком погледу и дословно повезује ту цјелину на начин да би раздвајање балканског и средњоевропског књижевног комплекса по сваку цијену значило и неприродно раслојавање појединих књижевних корпуса на Словенском Југу. Повезаности овог простора на књижевном плану очито доприноси и словенска народносна и језичка компонента која је, као што је напријед речено, поготово у прошлости управо са становишта идентитета имала значајну улогу. Иако се ради о двије различите међусобно раздвојене групе словенских народа заједничко поријекло, блискост језика, заједнички државни оквири (не треба заборавити да су Срби из Босне, Хрватске и Војводине, којих је било више него у тадашњој Србији, једно вријеме, на примјер, живјели у истој држави са Чесима!), у извјесној мјери чине константу која у појединим временима и околностима истина губи на значају, али у цјелини гледано ипак се не може потпуно избрисати. Томе доприноси и слична, а често и иста суд-

бина ових народа у контексту најзначајнијих историјских збивања и догађаја што очито не може остати без последица на питања књижевног идентитета, ако ни по чему а оно бар по књижевној слици тих збивања.

6.

Стога напори у којима се иманентно покушава утврдити неки посебан балкански или средњоевропски књижевни тип¹⁸, колико год били интересантни и давали одређене резултате, у цјелини гледано ипак остају изван потпуног сагледавања књижевног идентитета људских заједница на Балкану и у средњој Европи.

Најбољи, конкретан примјер за то су три најзначајнија велика писца српскохрватског језика исте генерације, чувени југословенски књижевни трифолиј: Мирослав Крлежа, Милош Црњански и Иво Андрић. По томе гдје су поникли, гдје су се школовали, у којим околностима и у каквом

¹⁸ Таква настојања посебно се тичу Балкана и надовезују се на уобичајене, често уопштене представе о посебном, ексклузивном географском, политичком и културном простору, са посебним, истим таквим типом човјека који „је увек странац и туђинац пред вратима Европе“ и кога прате „сва проклетства балканског простора: примитивизам, ксенофобија, самодовољност, искључивост, бахата нетрпљивост и отровна мржња“ (Предраг Палавестра, „Туђина и самоћа у балканском свету културе“, *Крлежа у Београду и други огледи*, Београдска књига, Београд, 2005, стр. 258. и 259). У овој прилици требало би упозорити бар на неке књиге које се тичу балканског типа човјека, као што су: *Ното balkanikus, homo heroicus 1, 2* Петра Цацића (Сабрана дела, том 8. и 9, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1995), *Имагинарни Балкан* Марије Тодорове (Чигоја штампа, Београд, 1999), *Балкански мит: питање идентитета и модерности* Дејвида Нориса (Геопоетика, Београд, 2002), *Лингвистичке основе балканског модела света* Татјане Владимировне Цивјан (непреведена, Москва, 1990 – видјети *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1998, св. 14, стр. 165-220).

амбијенту су се књижевно оформили, они су типични представници те посредничке улоге између средњоевропског и балканског књижевног простора, обједињујући и мирећи у себи обиљежја и једног и другог. Крлежа можда у нешто већој мјери првог, Андрић у нешто већој мјери другог, а Црњански са споља мање уочљивим, иманентним готово потпуно сраслим слојевима и једног и другог.

Крлежини ликови и амбијент у коме се одвија радња његових драма, приповједака и романа, његова глембајевштина и декадентни свијет из горњег слоја средњоевропског друштва, довољно су уочљиви знакови једног препознатљивог цивилизацијског обрасца, уз то књижевно артикулисаног у складу са готово дневно актуелним поетичким захтјевима нових авангардних књижевних токова који долазе управо са тога простора. Та књижевна идентификација очито би дала веома интересантне резултате када бисмо, на примјер, са позиција интертекстуалности, па чак и са становишта алтерације текста, на начин како је то напријед објашњено, анализирали њемачки говор ликова у његовим драмама (коју функцију има њемачки текст и како, на примјер, такво Крлежино драмско дјело, превдено на њемачки језик, доживљава њемачки читалац!?). Крлежина мађарска „веза“ од војне школе у Печују и војне академије Ludoviseum у Будимпешти, преко исцрпног познавања мађарске културе и књижевности о којој је зналачки писао¹⁹, слично као и Црњансково присуство у контексту мађарских књижевно културних збивања такођер свједочи о њиховој посредничкој улози између средњоевропских и балканских књижевних идентитета. Црњанскове *Приче о мушком* и Крлежине приче које су касније ушле у збирку *Хрватски бог Марс*, нису само објављиване у исто вријеме и

¹⁹ Није случајно, у свјетлу свега овога, што се једна Крлежина прича из збирке *Хрватски бог Марс* зове: „Magyar királyi honvéd novella“ – „Краљевска угарска домобранска новела“.

у истим часописима, него говоре о истом људском амбијенту једног великог средњоеврпског ратног попришта и његових дубоких, поразних посљедица. Сигурно неће промаћи нашој пажњи ни чињеница да је амбијент Црњансковог централног прозног опуса такођер лоциран у амбијент несагледиве мочварно-магловите низије у далеком европском залеђу Балкана, гдје се у мутном, далеком времену одвија драма српске националне и људске идентификације у новом *туђем* свијету у коме тај покренути народ тражи неко своје мјесто и своју историјску мисију. При томе не треба заборавити да се Црњансков пјеснички опус ослања на једну већ јасно обликовану линију српске поезије, од Војислава наовамо, која се оформила у Београду као новом средишту српске културе и књижевности.

Што се Андрића тиче и његово интелектулано и књижевно формирање се такођер одвија у систему средњоевропских духовних и културних вриједности: рођен у католичкој породици у Босни, у пресудним годинама живота за вријеме студија он борави у Загребу, Бечу, Кракову и Грацу. Као припадник младе југословенске националистичке омладине пред Први свјетски рат он се и у књижевности идентификује у складу са општом политичком, културном и државном идеологијом те генерације, а његов лични случај може се сматрати и парадигматичним: у почетку, у фази *Хрватске младе лирике* (1914), *Ex Ponta* (1918) и *Немира* (1920) он се испољава у оквиру хрватске књижевности, да би већ исте те године, од приповијетке *Пут Алије Берзелеза*, на широм отворена врата ушао у српску књижевност и у том знаку стварао до краја живота, трајно се држећи југословенске политичке, државне и књижевне идеологије. Подаци да се у младости при упису на факултет у Загребу изјаснио као Хрват, а много касније у зрелим годинама када се вјенчавао са Милицом Бабић, као Србин, такођер су показатељ слојевитости и релативности противурјечне идентификације људи са овог простора која се, при-

родно, одражавала и на књижевност. Хрват по поријеклу на једној и највећи српски писац на другој страни, Андрић се као што је познато у свом књижевном дјелу највише ба-вио Босном и посебно Муслиманима. А управо је Босна вијековима била епицентар у коме су се сусретале, мијешале и међусобно прожимале форме различитих религија, култура и цивилизација, посебно у њиховој балканској и средњоевропској „верзији“ и „изведби“. То је доносило различите, чудне и често противурјечне видове идентификације, уочљиве и у књижевности, посебно код Андрића. Ту се у пуној мери показују како слика о другом на једној страни постаје важан инструмент сопствене идентификације, а на другој израста и обликује се као посебна култура заједничког живота у којој нестају обриси посебности и стварују се претпоставке сличног или чак истог менталитета у коме атрибути *свога* и *туђега* губе антагонистички карактер и добијају нови квалитет. На томе је заснован један велики дио књижевног стваралаштва настлог у БиХ или оног коме је БиХ била тема.

Читав тај процес, међутим, на овом простору одвија се у виду цикличног и наизмјеничног антагонизма и синхронизације слике о себи и слике о другом, која у одређеним временским распонима на индивидуалном људском плану и на плану ширих, најчешће националних и етничких заједница изазива промјене и потресе са несагледивим посљедицама. Деструирање на једној равни достигнуте заједничке слике свијета и њено поновно конструисање на парцијалној основи, у виду више међусобно супротстављених имаголошких цјелина, уочавамо као посебно трагично искуство људи са овог простора које се снажно изражава и у подручју књижевности.

КОНСТИТУИСАЊЕ И РАСЛОЈАВАЊЕ КЊИЖЕВНИХ ИДЕНТИТЕТА У ОКВИРУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКЕ ЛИТЕРАРНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

Прије сто година овдје у Софији¹ одржан је један конгрес јужнословенских писаца. У акцијама међусобног културног и књижевног зближавања на Словенском Југу у периоду од 1904. до 1906. године организована су заправо четири књижевна конгреса јужнословенских писаца: два у Београду и по један Загребу и у Софији. О томе је нашироко писано у српско-хрватским часописима и листовима тога доба, а тај догађај вјероватно су забиљежили и бугарски листови и часописи. Са сличним мотивима и порукама одржано је у то вријеме и пар новинарских конгреса.

То је, дакле, било на самом почетку 20. стољећа. На крају, у првим годинама девете деценије тога вијека, од 1990. надаље такођер је владала велика живост у књижевним и интелектуалним круговима на овим просторима. На сличан начин као и некад и сада су организовани разноврсни, често контроверзни и жучни скупови и расправе интелектуалаца. Неки од њих добили су назив и статус конгреса. У Сарајеву је, на примјер, почетком 1992. одржан Конгрес српских интелектуалаца (касније су одржана још два у Београду), а 1993. године свој конгрес у Сарајеву су имали и муслимански/бошњачки интелектуалци на коме је коначно установљено данашње бошњачко име словенске муслиман-

¹ Рад је прочитан на научном скупу *Упркос разликама. Интеркултурни дијалози на Балкану*, Софија, 23-25. новембар 2006.

ске заједнице у оквиру које се говорило српско-хрватским језиком. (Данас се тај језик у оквиру те заједнице, као што је познато, именује босанским).

И у једном и у другом случају, и почетком и крајем 20. вијека, скупови и конгреси писаца и интелектуалаца бавили су се одсудним питањима сопствених националних заједница које су се у том тренутку задесиле у ковитлацу бурних, турбулентних историјских догађаја. У оба случаја радило се о посљедњој, најинтензивнијој и најдраматичнијој фази једног раније започетог процеса: у првом случају радило се о завршној фази интегралистичких тежњи за државним, народним и књижевним јединством на Словенском Југу, а у другом о сасвим супротном процесу – о врхунцу дезинтегралистичких тежњи у односу на ту исту идеју, озваничену и оличену у југословенској државној и књижевној идеологији.

Наслов овог мога излагања је *Конституисање и раслојавање књижевних идентитета у оквиру јужнословенске литерарне заједнице*. Он већ садржи доста јасну констатацију у којој није тешко препознати саобразност са поменутиим збивањима на почетку и на крају двадесетог вијека: на почетку вијека су се најинтензивније идентификовале заједничке, интегративне књижевне идеје, а на крају дезинтегративне и парцијалне књижевно-језичке тежње и пројекти.

Дјелује помало невјероватно да је на овом доста малом простору на почетку вијека питање националног и књижевног идентитета у извјесној мјери било реализовано само у оквиру бугарске, српске, хрватске и словеначке књижевности, с тим да је и ту, посебно када су у питању српско-хрватска и словеначка књижевност постојао с великим ентузијазмом вођен пројекат југословенског народног и књижевног сједињавања (имали смо чак и формулу о једном, троименом народу са једним језиком и једном књижевношћу!). Данас, међутим, можемо говорити о најмање удвострученом броју, дјелимично или у потпуности оформ-

љених књижевних корпуса заснованих на критеријуму национално-језичке и државне идентификације. Могу се доводити у питање начела на основу којих су се конституисали ти „нови“ књижевно-језички ентитети на Словенском Југу, али је тешко поништити чињеницу да они на овај или на онај начин ипак функционишу. Ради се, прво, о македонској, муслиманској односно бошњачкој и црногорској књижевности које се идентификују на подлози сопствене националне свијести (македонске, бошњачке и црногорске) и сопственог језика (македонског, босанског и црногорског). Ту су, међутим, још и књижевни корпуси засновани на комбинацији идентитета националне, језичке, државне и регионално-покрајинске природе, као што су књижевност Босне и Херцеговине односно босанскохерцеговачка књижевност, српска књижевност у Босни и Херцеговини која се у новије вријеме постепено, синхронијски и дијахронијски, покушава удомити у појму књижевност Републике Српске, ту је потом корпус хрватске књижевности у Босни и Херцеговини, затим корпус крајинске књижевности који се уочава и самостално и као дио српске књижевности у Хрватској, ту су на виду и обриси посебне књижевне цјелине са извјесним сопственим континуитетом чији су актери Хрвати у Србији и у Црној Гори. Човјеку се од свега овог најпросто заврти у глави. Највећи број људи на ово набрајање одмахне главом као на бесмислицу, али за сваку од ових књижевних цјелина постоји одређена аргументација. Постоје читаве књиге, студије, прегледи, панораме, антологије, и сл. у којима се ове књижевне цјелине представљају као посебни ентитети. С њима можемо да се не слажемо, можемо да их оспоравамо, можемо да истичемо мотиве, најчешће политичке, који су довели до њиховог конституисања, али оне тиме неће нестати као књижевне чињенице, независно од тога, понављам, што у њиховом настајању књижевни разлози готово најчешће нису приоритетни.

Јужнословенске књижевне заједнице, као што видимо, у односу на ситуацију почетком 20. вијека, односно пред Први свјетски рат, данас су се значајно умножиле или боље речено раслојиле, како смо то именовали у наслову овог реферата. Конституисање књижевних корпуса на Словенском Југу у то доба било је жив процес и заснивало се, као што је већ речено, на међусобном зближавању и интегрисању при чему су пресудну улогу имале *идентичност* или *сличност*. Потом је тај процес, прво крајем двадесетих, а затим педесетак година касније, тј. током седамдесетих година 20. вијека, кренуо у супротном смјеру, ка дезинтеграцији и раслојавању, и у основи се заснивао на *разликама*, тј. на порицању истоветности и сличности. Питање идентитета које се налази у основи раслојавања о коме је ријеч, није толико било засновано на истицању сопствених особина и специфичности, него на проналажењу стварних, могућих, па чак и измишљених разлика.

Етнички, језички и национални идентитет јужнословенских народа и државне прилике у којима су заједно или одвојено живјели у дугом историјском периоду па све до данашњих дана, указују на богате, сложене и противурјечне облике изражавања истог, сличног или заједничког идентитета на свим плановима, па и на плану књижевности. На другој страни, насупрот таквим тенденцијама уједначавања и прожимања међу јужнословенским културама и књижевностима временом се јављају и понекад драматично испољавају различити видови деструкције и раслојавања менталитетског и идентитетског јединства који кулминирају у посљедњој деценији XX вијека. Слика о себи и слика о другом у том процесу постаје битан покретач и регулатор обликовања сличности и разлика које посебно долазе до изражаја у језику и књижевности. На исти начин како су у ранијим периодима језик и књижевност значајно допринесли стварању истог или сличног идентитета јужнословенских народа, раслојавање и деструирање тога идентитета у

новије вријеме највидљивије је управо на књижевно-језичком плану, гдје уочавамо убрзан настанак „нових“ језика и књижевних корпуса, неријетко заснованих на готово апсурдним облицима идентификације. То је још увијек жив процес који се одвија пред нашим очима и неизвјесно је да ли ће се и када у потпуности довршити, и који ће облик добити.

Историјат, облици, значај и посљедице интегрисања и прожимања јужнословенских књижевности, веома је дуг и узбудљив. Ту идеју пратимо још од тзв. словинства дубровачко-далматинских писаца. Идентификујемо је и у широком покрету заснованом на замисли о словенској узајамности чији је родоначелник чешки национални и културни радник Јан Колар. Ту је мање важно колико су таква схватања била реална од саме идеје о међусобној словенској повезаности и јединству која је прерасла у посебан покрет са далекосежним посљедицама у погледу националног освјешћивања и културног и књижевног напретка појединих, посебно малих словенских народа окружених и стиснутих туђинским, највише германским политичким, културним и цивилизацијским утицајима и стегамa. Идеја словенске узајамности наишла је на велики одзив и на Словенском Југу, посебно у земљама и крајевима који су били у саставу Аустроугарске, или су се налазили на обалама и у залеђу Јадранског мора, и у којима је традиционално био јак утицај Венеције, а који су почетком 19. вијека ушли у састав Наполеонових Илирских провинција (1806. године пао је и Дубровник). У овом подручју та идеја се јавља у виду општег расположења и потребе за народним јединством које би се остваривало књижевношћу на заједничком народном језику, а најизразитије се испољава и одремеђује у оквиру тзв. илирског покрета или хрватског народног књижевног препорода. Читав овај процес даље, знамо, кулминацију доживљава пројектом југословенске књижевне и државне идеологије. О томе је до сада написана

готово читава једна библиотека књига, студија, прегледа и чланака која је обогашена разним изборима, антологијама, хрестоматијама и едицијама са тим предзнаком. Због тога ћемо у овој прилици изоставити аргументацију која свједочи о идентификацији јужнословенских књижевних заједница на интегралистичким идејама повезивања, зближавања, прожимања и стапања, а скренућемо пажњу само на неке аспекте књижевне идентификације засноване на дезинтеграцији и разликама, чије плодове убиремо на крају 20, а ево и на почетку 21. вијека.

Аргументи на којима се темељи раслојавање о коме је ријеч различити су, а често међусобно и противурјечни: у једном тренутку се постојање заједничких, интегралистичких књижевних садржаја минимализује, потцјењује па чак и пориче, у другом се њихов смисао и домет прецјењује и преувеличава, зависно како коме у датом тренутку одговара. У сваком случају ради се о темељном и дугорочном разграђивању и редистрибуцији једног вида књижевно-културног идентитета. С једне стране, од тога заједничког свако узима по своје критеријуму и шта он мисли да му припада. С друге стране, у случајевима када се то не уклапа у чист концепт сопственог идентитета, напосто се жртвују неки значајна књижевна достигнућа, остварена у оквиру претходне заједничке идентификације. Извјестан дио књижевних садржаја и квалитета, на примјер, насталих у оквиру интегралистичких књижевних пројеката, какав су на примјер књижевно југословенство и концепт босанскохерцеговаче књижевности као умањене реплике југословенског књижевног пројекта, остали су у мртвом углу. С обзиром да се тај слој идентитета јавља као сметња књижевној идентификацији на чисто националној основи, он се напосто жртвује или свјесно препушта заборау. У неким случајевима, опет, покушава се извршити нека врста ренационализације идентитета тако што се књижевне појаве, писци и дјела, које претежно идентификујемо као заједничке, без ограде

преузимају у окриље националног идентитета гдје помало дјелују неприродно, али се то настоји занемарити.

Околности у којима се развијала књижевност на српско-хрватском језику још од раније, а посебно крајем 19. и током читавог 20. вијека, донијеле су такве облике међусобне повезаности и прожимања које данас напосто није могуће разлучити и подијелити без кусура. Неки аспекти те књижевности задржали су у својој суштини вишевалентни карактер идентитета и без тога тешко се могу разумјети и објаснити. Има књижевних појава, догађаја, писаца и дјела која напосто имају двовалентни, тровалентни, па и вишевалентни идентитет. Стога књижевни корпуси на овом језику, како они засновани на подударности национално-језичког карактера, тако и они у чијем конституисању су значајно учествовали и државно-политички и регионално-покрајински критеријуми, сви заједно визуелно гледано личе на међусобно повезане олимпијске кругове који на оним мјестима на којима су повезани и спојени нису до краја описани. На том отвореном дијелу сви они остварују унутрашњу комуникацију и размјену идентитета на начин и у мјери којом се не угрожава ни сопствени, ни туђи идентитет. У таквој ситуацији слика о себи и слика о другом не искључују се, него се суочавају на начин који не подразумијева антагонизам, него међусобно преиспитивање, обогаћивање и прожимање. Сопствени идентитет, колоквијално речено, у духу олимпизма провјерава се и одмјерава са другима, нудећи им и узимајући од њих истовремено онолико колико себи користи, а другима не смета.

До непоразума и антагонизама, међутим, долази када се овако замишљени кругови почињу све више стезати и затварати. Тиме онај унутрашњи заједнички садржај књижевног идентитета, који несметано циркулише на мјестима гдје су ти кругови својевремено природно били отворени, све више почиње да губи на значају и постаје заробљен у

границама у којима више не може да дође до изражаја. У таквој ситуацији поједине заједничке књижевне појаве, писци и дјела вјештачки се омеђују и затварају у чврсте окви-ре само једне књижевности, иако су се тако књижевно форми-рали да на прави начин могу функционисати само у ши-рем књижевном контексту – у коме границе неколико књи-жевних корпуса остају сасвим порозне и отворене. Ту им је, свакако, тијесно, и не могу да зраче аутентичним соп-ственим значењем и смислом. На тај начин се, истовремено, одриче право и ускраћује могућност другима да те књи-жевне вриједности третирају и као дио сопственог иденти-тета. Умјесто да се такве књижевне појаве третирају као пожељна спона са идентитетом других, као прилика да се идентификујемо у другом, а друге идентификујемо у себи, то се сматра хендикепом и тај мост се свјесно руши како би што више дошле до изражаја разлике према другима. Свој идентитет се, дакле, не заснива на сопственој аутен-тичности и самосвојности него на *разлици* у односу на дру-гога. У таквим околностима није толико важно истаћи соп-ствени него порећи туђи идентитет, не ради се за своју кор-ист него за туђу штету. Зато и долази до надметања и ли-цитирања шта је чије у заједнички створеним књижевним вриједностима, чиме се опет не жели толико поткријепити сопствени идентитет, колико се настоји нарушити, угрози-ти и ускратити идентитет другога.

Навешћу овдје општепознати примјер Иве Андрића, који се као Хрват по поријеклу, првенствено утемељио у српској књижевности, а најбоља дјела је написао са тема-тиком из живота босанских Муслимана. Тај сретни спој, настао у оквиру југословенског књижевног и државног идентитета, готово савршено је функционисао све док тај идентитет није постао изложен грубој деструкцији, пони-жењу и негацији. У таквим околностима он постаје камен смутње међу овим националним заједницама који већ уве-лико почиње да излази из књижевних оквира.

У српској књижевној традицији Андрић заузима почасно мјесто и један је од најбољих доказа отворености те традиције и њене способности да апсорбује оне аспекте туђег којима се сама обогаћује и увећава домет властитог распрострањања. Као такав Андрић је, слично као и Меша Селимовић, и још неки значајни писци бившег југословенског књижевног простора, постао један од значајних кодова српског књижевног идентитета. То, међутим, од неко доба неким људима није било довољно, па ту темељну чињеницу тријумфалистички покушавају да искористе да би искоријенили Андрићев допринос у конституисању других књижевних идентитета. Због тога се настоји доказати да Андрић ни са ког аспекта гледано не припада и хрватској књижевности.

Људима сличног кова у Хрватској, на другој страни, Андрић је сметао због његове оданости идеологији југословенства и претежној утемељености у српској књижевности, јер се и једно и друго нашло на супротној страни њихове једновремене замисли о сопственом националном, културном и државном идентитету. Иако велики писац, као такав он је био постао реметилачки фактор тога идентитета и сматран као нека врста отпадника. Стога је начин како је он улазио у обзор неких слојева хрватске књижевне свијести заиста веома чудан и апсурдан. Умјесто да се у хрватској књижевности идентификује на основу свога поријекла и свога раног књижевног рада, прављене су различите доцјетке и комбинације више да би се порицало и минимизирало његово мјесто у српској књижевности и југословенској државној идеологији, него да би се утврдило његово право мјесто у хрватској књижевности. Хрватским се, на примјер, сматрају само његови радови писани на ијекавском нарјечју, а његово мјесто у српској књижевности објашњава се идентитетом српске културе која „приграбљује оно што јој не припада“. Андрићево мјесто у хрватској књижевности схвата се као „природно, почетно, а свако друго

(је) – изведено, другоразредно, или, ако хоћете, изабрано“, те се стога потреба образлагања Андрићеве припадности „сваки пут изнова треба испостављати тој другој припадности“², тј. припадности српској књижевности.

На крају, дјело Иве Андрића и те како се тиче и Муслимана/Бошњака међу којима постоји доста јака струја која Андрића окривљује за његову наводно негативну, дијаболичку слику босанских Муслимана. У томе се иде тако далеко да се његова слика свијета проглашава идеолошком основом за страдање Муслимана у посљедњем рату у Босни и у вези с тим се говори да би га, да је жив, требало судити за ратне злочине³.

То су, наравно, само екстремне ситуације које свједоче о врло сложенем процесу конституисања и раслојавања књижевног идентитета на простору бивше Југославије, које у свему томе, наравно, имају своје мјесто, али које чини нам се нису биле доминантне ни до сада нити ће то бити убудуће. У свјетлу такве визије Андрић је очито био и остаће дубоко утемељен у идентитету и српске и хрватске, па чак у муслиманске/бошњачке књижевности, при чему свака од њих тиме веома много добија, а ништа не губи.

² Иван Ловреновић, „Мјесто Иве Андрића у хрватској књижевности“ (поглавље пренесено из књиге *EX tenebris*, Свеске задужбине Иве Андрића, год. XIV, бр. 11, 1995, стр. 209). Посљедице српског поимања културе свуда су видљиве око нас: спаљене земље и градови, поклани људи, протјерани народи...“ (Исто, стр. 210).

³ Више о томе у тексту: „Андрићевска слика свијета и муслиманска/бошњачка књижевност“.

СЛИКА О ДРУГОМ КАО ИНСТРУМЕНТ ЗА СТВАРАЊЕ САТИРИЧНО-ХОМОРИСТИЧКИХ СИТУАЦИЈА

I

„Догодило вам се можда да, сједећи у вагону или за заједничким столом, чујете како путници причају једни другима приче које мора да су смијешне за њих, јер им се смију од свег срца“¹, каже неизбјежни Бергсон. На другој страни нама који не припадамо тој групи, каже се на том мјесту даље, није „нимало до смијеха“². „Наш смијех је увијек смијех једне групе“³, закључује Бергсон у вези с тим. У даљој расправи „о значењу смијешнога“, како циљ тога свога чувеног есеја, Бергсон назначује у поднаслову, закључује се да „комично често зависи од обичаја, идеја – рецимо отворено – од предрасуда једнога друштва“⁴, па стога можемо говорити о „комичној личности и комичној групи“⁵. „Можемо се насмејати детету, као и зрелом човеку или жени; каткад нам је смешан само један гест, други пут и цео човек, карактер, па и читаво друштво са његовим обичајима, навикама, моралом“⁶, каже Сима Пандуровић, као да наставља Бергсонову мисао. Оваквих и сличних схватања о

¹ Анри Бергсон, *О смијеху. Есеј о значењу смијешнога*. Превео Срећко Цамоња, Веселин Маслеша, Срајево, 1958, стр. 9.

² Исто, стр. 10.

³ Истр, стр. 9.

⁴ Исто, стр. 70.

⁵ Исто, стр. 102.

⁶ Сима Пандуровић, „Око смеха и комике“, *XX век*, 1938, књ. II, (октобар), стр. 364.

томе да представе и предубеђења о другим и другачијим људима и њиховој култури и обичајима веома често постају узрок и извор комичних ситуација, налазимо на сваком кораку и лако би их било поткријепити изјавама и многих других угледних или мање значајних аутора, изречених у изравним расправама о овом предмету или успутно у расправама о другим стварима.

Нама се учинило интересантним да ово устаљено схватање доведемо у везу са једном теоријом израслом у окриљу компаративистике која се сликом *другог* почела бавити из сопствених разлога, у оквиру покушаја да се идентификују особености поједних националних књижевности и уочи њихова евентуална присутност у другим књижевностима. Та теорија има дуг сопствени развојни пут од почетних једнодимензионалних поставки о менталитетским карактеристикама појединих народа које одређују и карактер њихових књижевности (француски *l'esprit* или словенска душа, на примјер), преко веома продуктивних метода упоредног проучавања културних и књижевних феномена, до најновијег, идеологизираног вида само(идентификације) људских група и заједница у оквиру опозиционо конструисане категорије „свој-туђи“ која се без већег напора тешко може одржати у орбити ужих књижевних разматрања.

Овој теорији у српској књижевној науци дужну пажњу први је озбиљно посветио Зоран Константиновић прије двадесетак година текстом „Од имагологије до истраживања менталитета“ у загребачком часопису *Умјетност ријечи* 1986. године. Објашњавајући основну суштину те теорије Константиновић на том мјесту каже да „свет који писац гради није ни 'хир случаја' ни плод искључиво стваралачког суверенитета већ да настаје из комплекса представа (фр. *images*) којима писац располаже и којима се служи колико по свом умењу толико и стицајем околности, но које се мењају у процесу историјског развоја књижевности па би се, полазећи отуда, понајпре могло доћи до некаквог обја-

шњења о релевантности естетских мерила у процесу историјског развоја књижевности“⁷. Истовремено у овом раду сажето се даје историјат имагологије као дисциплине, почев од чувеног списа *De l'Allemagne* мадам де Стал из 1810. у коме се заснива француски стереотип о Нијемцима, преко каснијих зачетника и оснивача ове теорије које предводе Жан Мари Каре (Jean Marie Carré) и Маријус Франсоа Гијар (Marius François Guyard), у својим радовима објављеним почетком педесетих година двадесетог вијека, до каснијих респектабилних теоретичара који у својим истраживањима на овај или онај начин дотичу, доводе у питање, коригују или продубљују ову методу [Рене Велек (Rene Wellek), Ирина Неупокојева, Умберто Еко (Umberto Eco), Јуриј Лотман, Ханс Робер Јаус (Hans Robert Jauss)]. Пратећи даље пут ове теорије на релацијама текста и контекста што подразумева продор „у архитектст, у најдубље слојеве у којима нам текст указује на збивања у психи творца тога текста“⁸, Константиновић даље прати велики значај којим овако схваћене представе (*images*) учествују у разлучивању митова, идеологија и утопија на којима почива колективна свијест, која истовремено обликује и пишчеву свијест. Такав смјер према коме се раширила имагологија од седамдесетих година именује се као истраживање менталитета [Константиновић га прво уочава код Жака ле Гофа (Jacques le Goff)], а потом се широки дијапазон ових и сличних истраживања идентификује код Мишела Фукоа (Michel Foucault), Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas), Лисјена Голдмана (Luciene Goldman), Карла Попера (Karl Popper).

Увид у настанак и развој имагологије на достојан начин у најновије вријеме у нашој научној средини наставља млади колега Владимир Гвозден у тексту „Полазишта и ци-

⁷ Зоран Константиновић, „Од имагологије до истраживања менталитета“. О једном значајном кретању у савременој методолошкој мисли“, *Умјетност ријечи*, XXX, 1986, 2 (травањ – липањ), стр. 137.

⁸ Исто, стр. 140.

љеви имаголошког проучавања књижевности“, објављеном у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* 2001. године који највећу пажњу посвећује савременом компаративисти Данијелу Анрију Пажоу (Daniel-Henri Pageaux) који је покушао „да превазиђе нека ограничења раније имагологије“ и потисне оно што је засновао Жан Мари Каре. Идући трагом овог аутора Гвозден нам скреће пажњу да појам слике са становишта компаративистике „призива једну дефиницију или, боље речено, једну незаобилазну радну хипотезу: свака слика произилази из једног стања свести, колико год била минимална, из једног Ја које извештава о Другом, из једног Овде које говори о неком Тамо“. Слика је према томе, израз „значајног *размака*, односно значајне разлике, између два поретка“⁹. Значајне референце дају се потом у овом раду о појму стереотипа који се јавља као најчешћи облик слике *другог* и о феномену идентитета који актуализује питање „како смо ми (као припадници једне нације) посматрали друге, и како смо, кроз друге, посматрали себе“¹⁰.

Имајући на уму да је свом успјеху имагологија, као и све остале савремене књижевне теорије, у великој мјери у дужничким односима са дисциплинама које се тичу других видова људског стваралаштва, разумљиво је што је затичемо на дјелу и у подручјима изван књижевности гдје свијест о *другом*, најчешће кодирана данас помало помодном опозиционом ознаком „свој-туђи“, функционише са становишта мање више прикривених идеолошких, моралних, па и политичких позиција. О томе убједљиво свједочи и један недавно објављени текст руског филозофа Александра Клавдијановича Јахимовича под насловом „Свој –

⁹ Владимир Гвозден, „Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XLIX, св. 1-2, стр. 216.

¹⁰ Исто, стр. 220.

туђи’, у систему културе“ у коме аутор убједљиво показује да се иза мултикултурализма савременог глобалистичког концепта свијета крије „изузетно рафинирана стратегија доминације“ у оквиру које „Ми дозвољавамо Другом да буде такође човек и самим тиме стављамо до знања свима да смо извор културне легитимације ипак Ми а не Други“¹¹.

С обзиром да и ова теорија, као и све прије и послје ње, заводљиво и с лакоћом поставља питања и даје одговоре на њих на начелном плану, показујући се супериориорнијом када је у питању схватање књижевног текста него његово тумачење, – ми смо се одлучили да покушамо показати на који начин слика о *другом* утиче на структурање и функционисање књижевног дјела. Покушаћемо да одемо и нешто даље и да покажемо на који начин слика о *другом* може бити инструмент за стварање хумористичко-сатиричних ефеката и ситуација.

II

Стога ћемо се вратити на Бергсонову мисао да комично често зависи од обичаја, идеја и предрасуда једнога друштва, подупрту Пандуровићевом опаском да смијех може изазвати и читаво једно друштво – са његовим обичајима, навикама и моралом.

Примјер оваквих хумористичких ситуација и слика које настају као последица опозиције „свој – туђи“ и истовремено имају одређено, смишљено изабрано мјесто у структури књижевног дјела, потражићемо у општепознатим и сваком приступачним књижевним текстовима – разматраћемо, дакле, слику Млетака у Његошевом *Горском вијенцу* и у причи „Кањош Мацедонових“ Стефана Митрова Љубише, кога су још за живота назвали Његошем у прози.

¹¹ Александар Клавдијанович Јакимович, „’Свој – туђи’ у систему културе (2)“, *Књижевни лист*, 5/2005, 3, 15; 1. мај.

(*Писма из Италије* Љубомира Ненадовића у овој прилици оставићемо по страни, јер слика о другом у путописној прози ипак прича за себе).

Интересантно је да су поступак и начин презентовања слике о Млецима и код Његоша и код Љубише практично потпуно истоветни. И у једном и у другом случају један од актера радње (код Његоша споредни, код Љубише главни) долази на племенски скуп, цјелива се и грли са осталима, а потом сједа и на замолбу присутних почиње да описује своје утиске о *необичном, туђем* и помало *смијешном* свијету из кога је приспио. Његош свога јунака уводи у ситуацију на-поменом (ремарком) коју даје на почетку нове слике: „*Дође Драшко војвода па се са свијема грли и целива, па сједе међу њима*“, а причу о којој је ријеч му потом измамљује кнез Роган: *Причај штогод, Драшко, од Млетака, // Какав народ бјеше на те стране*. Свога Кањоша Мацедоновића Љубиша у исту такву ситуацију уводи с позиције све-знајућег приповједача: „Он је скоро походио Млетке, зато се сви с њим поцеливају и загрле; а кад сједе, почну га суђе распитивати о Млецима и о гласовима што је тамо скупио и амо донио“.

И у једном и у другом случају прво уочавамо на који начин и по чему су Млеци *другачији*, а потом откривамо смисао те њихове особине у структури и значењима сваког од ова два дјела посебно: слика Млетака и код Његоша и код Љубише готово у потпуности се поклапа, а поједини аспекти те слике јаче су подвучени сразмјерно улози коју она има у структури једног односно другог дјела. У оба случаја Млеци су *други, стран* свијет до те мјере да на неки начин изгледају *смијешним*. Код Његоша то је релативно безазлен хумор у значењу оне Пиранделове опаске да је комично „запажање противнога“¹², или у смислу става Ум-

¹² Луиђи Пирандело (Luigi Pirandello), „Хуморизам“, превео Владимир Рисмондо, *Могућности*, 1963, (бр. 3, 6, 9, 11), стр. 79.

берта Ека да „је комично перцепција супротности“¹³ односно да се њиме исказује „наше поимање нарушеног правила“¹⁴. На другој страни, код Љубише тај хумор додатно има и критичко-сатиричну функцију.

Слика о *другом*, изражена представом Млетака какву имају њихови непосредни прекоморски сусједи и повременни поданици Црногорци, одређена је културно-цивилизацијским дисконтинутетом непосредно суочених двају људских заједница које и на појединачном људском плану, али и на плану колективног живота, дијеле потпуно другачије, сасвим супротне параметре вриједности и стратегије сопственог мјеста и опстанка у свијету. Обије слике, и она коју Црногорци имају о себи, и она коју имају о Млецима, потпуно су изнутра кохерентне.

На једној страни је отворена, елементарна, аутентична, „неискварена“ епска и фолклорна свијест о свијету и своме мјесту у њему, којом се обухватају и стабилно регулишу односи унутар сопственог свијета, али и према *другим*, спољним, туђим, обично непријатељским свјетовима. Та слика садржи се у формули чојства и јунаштва и подразумејева чврст патријархални морал, херојски, мушки принцип, култ личне жртве, подређеност захтјевима и потребама колектива и наглашену, готово судбинску одговорност појединца према судбини сопствене заједнице. Насупрот овој је друга, спољна, „искварена“, деформисана, туђа слика – слика једног богатог, урбаног, истрошеног, посусталог и помало дегенерисаног свијета, препуштеног доколици, беспослицама и уживањима, али истовремено пријетворног, дволичног, лукавог, користољубивог, склоног преварама, без чврстог морала и витешких манира, и уз све то – моћног и опасног.

Код Његоша су особине тога свијета унеколико саме себи сврха, што је очито последица функције коју сцена у

¹³ Умберто Еко, „Комично и правило“, *Књижевна критика*, 1984, 3-4, 49.

¹⁴ Исто, стр. 46.

којој Војвода Драшко препричава своје утиске из Млетака, има у структури овог драмског спјева. Тај чудни раскошни и китњаста, али оронули, млитава, слабокрвни шарени, карневалски и као да је подјетињио млетачки свијет, чини се Црногорцима смијешним („имах мртав паднут од смијеха“, узвикује у једном тренутку Војвода Драшко) и по изгледу, и по одијевању, и по томе шта једу, како се забављају, до чега држе, по односу према жени (по родности, како би се то данас рекло), али и по карактерној несталности, непоузданости и моралној нестабилности.

Наговијештена хуморна безазленост ове слике о Млецима очито је у вези са њеним мјестом и функцијом у структури овог спјева. При томе се има на уму да је тешка дилема која раздире владику Данила стављеног пред судбоносну одлуку о истрази потурица, која се јавља као страшна алтернатива још страшнијем чину – расколу, затирању и нестанку читавог племена, постепено драмски нарастала све док се та одлука није показала неминовном. Међутим, праве димензије та драма неслућених размјера добија тек након донесене судбоносне одлуке – када треба прићи њеном извршењу! Тај чин се, као и првобитно одлука о њему, такођер одгађа помоћу неколико слика и епизода. Неке од њих су у функцији да се покаже како је извршење донесене одлуке ипак неминовно (тужаљка сестре Батрићеве, преговори са потурицама), а неке су, опет, напросто срачунате, на одгађање тренутка када ће нужно пасти крв међу браћом. Чини се да међу овим другим најефеикасније дјелује управо ова ведрa хумористичка епизода у којој војвода Драшко прича о свом боравку у Млецима. Њоме се врши извјесна релаксација и смиривање драмске тензије. „Трагика доноси катастрофе и хаос, а хумор успоставља ред и мир у хаосу“¹⁵, каже Исидора Секулић као да мисли управо на ову

¹⁵ Исидора Секулић, „Тек две три речи о хумору Једном од два стожера поезије, уметности“, *Аналитички тренутци*, Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. IX, Матица српска, 1966, стр. 171.

ситуацију из *Горског вијенца*. То заправо и јесте основна функција ове епизоде у структури тога дјела. При томе, међутим, стално треба имати на уму да је овај трачак ведрине, настао провјереним начином стварања хумористичких ефеката и ситуација, са свих страна изложен притиску једног трагичног осјећања свијета, такођер изазваног драматичним сучељавањем двије различите слике о *другом*, међусобно супротстављене до истребљења. Једна као што знамо припада Црногорцима хришћанима, а друга Црногорцима муслиманима. Трагику читаве те ситуације, наравно, неизмјерном чини чињеница да су те двије судбоносно антагонизирани представе о *другом* заправо дио једне јединствене слике свијета једног те истог људског колектива, слике која се драматично распала и на начин почетног, првобитног антагонизма повремено све до данашњег дана обнавља.

За разлику од Његоша, гдје слика о Млецима има споредни, успутни карактер и значај, што, наравно, не умањује њен домет, код Љубише та слика, такођер развијена „на позадини цивилизацијско-етичких противтежа између домаћег и страног“¹⁶, служи као окосница читаве приче и уткана је у њену основну замисао, те као таква пресудно утиче на њену структурну устројеност и на њена укупна значења. Ни ту се слика Млетака готово уопште не разликује од Његошеве, а и њен комични карактер остварује се на истим начелима као и код Његоша. Дата у анегдотском облику, она већ и тим жанровским одређењем идентификује свој хумористички карактер. Међутим, они њени комични аспекти који се остварују на равни слике о *другом* (*страном* и *туђем*) више су изоштрени, функционализовани и усмјерени на критичко-сатирична значења. *Туђе* се у овој причи

¹⁶ Душан Иванић, „Приповијести и причања Стефана Митрова Љубише“, у: Стефан Митров Љубиша, *Кањош Мацедонових*, Политика – Народна књига, Београд 2005. стр. 11.

већ од самог почетка доживљава као *туђинско*, чиме се остварује његова ужа квалификација са идеолошким примјесама којом се даље може манипулисати и коју је могуће усмјеравати у жељеном правцу. (По томе је Љубиша у неком виду Кочићев претеча)¹⁷. Колико год се овдје првенствено радило о умјетничком обликовању из фолклорне традиције позајмљеног безазленог анегдотског догађаја, у позадини свега је ипак суочавање два *другачија* свијета заснована на *антагонистичкој* основи. Анегдотски начин компензације коју *наш*, црногорски јунак остварује тобожњим јуначким подвигом којим спасава образ млетачког дужда и углед и опстанак млетачке државе, у позадини, ипак, крије дубљу потребу да се на неки начин неутралише угроженост од моћног и агресивног *туђег*, односно *туђинског* свијета. Спољне особености, чудан изглед и понашање тога свијета и код Љубише, као и код Његоша, чини тај свијет смијешним: послије дугог чекања да преда жалбу коју му је написао неки „ћелевац“ отварају се врата иза којих „испане један хромац у зеленој хаљини као гуштерица“. На исти начин (под)смијех изазива и дужд који пред свога госта излази „чепукајући“, па је и разумљиво да Кањош помисли у себи: „Овај не може ни репа вући камоли да мегдан дијели“. У тај хумористички арсенал спада и она слика празног града након што је већ одавно свануло, а сунце увелико изгријало („скочило три копља“), „јер тамо свако спава до подна; кад мркне обједују, а пред зору лијегају“. Међутим, ти елементи разликовања *свога* и *туђега*, из којих се генеришу комични ефекти, овдје донекле остају у сјени, док више долазе до изражаја смијешни хумористичко-критич-

¹⁷ У Кањошевом пренемагању и прихватању лацманске дволичности, уз то, неће бити тешко препознати Кочићевог Симеуна Јака и његове мегдане: „Ја се поклоним до црне земље и рекнем у себи: 'Лијепо ли ова господа мажу и шарају', а дужду да ја ни најмање не сумњам да ће ми браћа драговољно и радосно прихватити тако племенићу част и послати дужду јунака, њему достојна“.

ки ефекти који се тичу *карактерних* особина млетачког свијета. То су оне особености овога свијета које су у функцији превласти на *другим*, у тежњи да тога другог подреде, поробе и искористе. Ту врсту разлике између *свога* и *туђега* видимо већ на почетку приче гдје се успут наговјештава како је лукава и дволична Венеција на превару преузела власт над Црном Гором под изговором да ће је тиме заштити од Турака, а потом мало по мало почела да крши дата обећања и да се понаша као туђин и освајач. *Другост* тога свијета почиње потом чиновничко-бирокупатским заврзламама, потпуно страним елементарном племенском црногорском човјеку, којима је Кањош изложен као трговац кога шетају од надлештва до надлештва, избјегавајући да приме његову жалбу на велику царину и таксе. Исто се односи на дволичност тога свијета и у ситуацији када му је Кањош „затребао“, према коме се почео понашати снисходљиво, подмитљиво и понизно, нудећи му повластице и награде које није желио нити тражио и које је презриво одбијао.

Лако је, међутим, уочити да овдје није у питању нека негативна опсесија *страним* и *туђим*, већ да је на дјелу једна историјски конкретизована и условљена посљедица слике о *другоме*, којом се оправдава и њена помало функционализована идеолошка и критичка усмјереност која се унеколико осамостаљује и издиже изнад осталих структурних слојева приче и тиме утиче и на њену умјетничку увјерљивост.

Јер, на другој страни, када се Кањош спрема да изађе пред дужда уочићемо нешто сасвим друго. „Ја се сутрадан одјенем доламом зеленом од кадифе што сам лани у Дубровнику кројио; јечеремом и докољеницам у чистој срми што сам љетос добавио из Скадра; припаши мач вуковац у сребрнијем плочама што ми га је дјед у Шпањи куповао; стави на главу челенку цариградску, а на челенци перо лабудово, скоро моје висине“. Очито је да Кањош овако богатом и раскошном одјећом хоће да се покаже достојним

млетачке лацманске госпоштине и да се пред дуждом прикаже у што бољем свјетлу. За наше разматрање овдје интересантно је да се сада на неки начин коригује и деструира почетна доминанта црта главног актера ове приче заснована на идеји слике о *другом*. Јер, уочљиво је да је све оно што је он обукао (с изузетком пауновог пера!) заправо *страно*. Свијест о *другом* у оквиру успјешно вођене наративне стратегије очито може дати веома интересантне и продуктивне умјетничке резултате.

РАЗВОЈ СВИЈЕСТИ О КЊИЖЕВНОСТИ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ

I

1.

Свијест о књижевности Босне и Херцеговине¹ има доста дугу историју. Она се зачала у оквиру идеологије књижевног југословенства, са том идеологијом се развијала, са њом се данас полагаано и гаси. Идеја о књижевности Босне и Херцеговине у ствари је идеја о југословенској књижевности у малом и она је прошла кроз све мијене, плиме и осеке кроз које је прошла и југословенска књижевна идео-

¹ Дилеме у вези са карактером ове књижевности изражавају се и њеним именом. Као „најбезазленији“ сматра се појам *књижевност у Босни и Херцеговини* који подразумева „само“ територијално–покрајински квалитет, док се, насупротив томе, узима да појам *босанско-херцеговачка књижевност (скраћено бх књижевност)* подразумева и у себи садржи статус посебне и самосталне књижевне цјелине са властитим особеностима. Између ове двије крајности су појмови *књижевност Босне и Херцеговине* и *књижевност народа (и народности) Босне и Херцеговине*, а употребљаване су и другачије комбинације, скраћенице и изведенице као што су *босанска и херцеговачка књижевност*, *босанска књижевност*, *књижевно стваралаштво у Босни и Херцеговини*, итд. Покушај да се именом овог књижевног корпуса унапријед дефинише и његов карактер ипак нису успјели, па се сви ови појмови у основи могу сматрати равноправним, мада у сваком конкретном случају увијек треба имати на уму вријеме и околности када је који појам употријебљен и које му је значење том приликом дато.

У најновије вријеме јавља се и појам *бошњачка књижевност*, али она не подразумева књижевност Босне и Херцеговине него искључиво муслиманску књижевност.

логија. Као интегралистички књижевни пројекти и идеологија књижевног југословенства и идеја о књижевности Босне и Херцеговине имале су сврху и смисао све док су постојали и имали смисла процеси народног и књижевног јединства на Словенском Југу или у појединим његовим дијеловима.

Први нама до сада познат текст о књижевности Босне и Херцеговине као посебном књижевном корпусу на српско-хрватском језику може се сматрати чланак „Босанска и херцеговачка књижевност“ од Љубомира Мартића (фра Грга Мартић), објављен у два наставка 1844. године у *Српском народном листу*², који је од 1835. до 1848. године излазио у Пешти. То је вријеме када је БиХ још увијек у саставу Турске царевине и када се општа неразвијеност и заосталост ових крајева огледа и на књижевно-културном плану. Муслиманска књижевна традиција претежно се одвија у контексту и континуитету књижевности на турском, арапском и перзијском језику, са малим примјесима домаћег народносног садржаја. Српска књижевност траје тек у одјединама из развијених српских крајева и књижевних центара, претежно оних преко Саве и Дунава и из Далмације. Најразвијенија је хрватска књижевна традиција чији су носиоци босански фрањевци којима је припадао и Фра Грга Мартић који се пјесмама, приказима, филолошким напоменама, путописима и сл. јавља и у тадашњим српским листовима. (Под утицајем идеја народног и књижевног јединства на Словенском Југу и сам Грга Мартић у младости се сматрао Србином). Мартићев чланак вишеструко је значајан, јер из њега сазнајемо податке о броју и етничком карактеру становништва у Босни, као и о књижевном раду на тим просторима. Он, наиме, прво каже да ту живи „Народ Славенски“, и то „преко милиона износећи“, а потом прецизира

² „Босанска и херцеговачка књижевност од Љубомира Мартића Херцеговца“, *Сербски народни лист*, 1844, IX, 12, 90–93; 13, 97–102.

да га сачињавају Ришћани (православци) Кршћани (католици) и Изламита (муслимани). Читав тај народ, вели Мартић овдје, „бивствује без сопствене словесности или ти књижевности скоро четири стољећа“, сасвим прецизно адресирајући ту поразну чињеницу на турску власт. У културном, просвјетном и књижевном смислу најлошије стоји „Изламита, Турчин или боље потурица Бошњак“ који „као такав сваку науку и изображеност, за излишну и непотребиту држи“³, јер мисли да је све на свијету што човјек може сазнати садржано у Курану и да му осим тога друго ништа није потребно. Веома скромну „словесност“ имају и Ришћани који мало шта осим основних црквених ствари могу научити од својих попова притиснутих не само турским порезима него и дажбинама које морају давати сопственој црквеној олигархији. На другој страни наговјештаје „какве такве“ словесности међу православнима Мартић види као посљедицу њихових контаката са Аустријом, Србијом и Италијом, гдје се сусрећу са новим, напреднијим европским идејама и начином живота. У вези с тим он у позитивном контексту помиње њихова трговачка училишта у Сарајеву, Мостару и Ливну. Да је и сам Мартић обузет тим идејама о којима ипак нешто више зна свједочи његова опаска, упућена тим круговима, да се 19. вијек не може у врећу сакрити, те да због тога они морају више читати како би сазнали *шта су били* и *шта су сада* и како би схватили да више ни чему не води повоздан прекрштених ногу сједити и чибук пушити. Податак да је Мартић прве знаке националне самосвијести и културно-просвјетног и књижевног напретка међу босанским Србима уочио у једном новом, грађанском слоју, а не у цркви и међу свештенством од далекосежног је значаја. Јер, ускоро затим, у другој половини а посебно пред крај деветнаестог вијека, управо тај слој постаје носилац снажног национално-културног пре-

³ Исто, бр. 12, стр. 91.

порода у чијем епицентру је била књижевност са тако репрезентативним часописима као што су, на примјер, *Босанска вила* и *Зора* и са тако значајним именима за развој цјелокупне српске књижевности као што су Кочић, Шантић, Ћоровић и Дучић.

Што се тиче књижевног стваралаштва међу Кршћанима, тј. католицима Мартић каже да о томе треба говорити „другим тоном“, јер су залагањем римске цркве и аустријског двора млади људи католичке вјере из Босне били у прилици да се школују у вјерским школама развијених сусједних земаља и као такви по повратку у завичај постајали носиоци културног напретка. Међутим, практично сва њихова књижевна активност била је инспирисана идеологијом христољубља и подређена првенствено захтјевима вјерског живота, тако да се о „књижевности строгог смисла“ и међу Кршћанима може говорити „мало шта више“ него међу Ришћанима. И ова Мартићева информација има далекосежан значај због тога што ће управо такав, елитни и првенствено вјерски карактер књижевности међу Хрватима у БиХ, чији су носиоци и протагонисти били углавном свештеници, најчешће фрањевци, потрајати још задуго. Она ће истовремено бити и сметња њеној демократизацији и секуларизацији која је, као што смо видјели, код Срба посредством грађанског сталежа, увелико већ била остварена и почела давати врхунске књижевне резултате. Посебно је драгоцјена Мартићева информација о писму којим су ти списи писани, јер он наводи један број аутора те књижевности који „су се кирилском или тако званом Босанском Азбуком служили“⁴ (Мартић је зове и босанском буквицом), и потом један дио оних који су писали латиницом. У вези с тим је и језичка двојност, јер је један дио списка писан на словенском, а један на латинском језику. Та двојност која се среће у истом тренутку, на истом мјесту код припадника

⁴ Исто, бр. 13, стр. 98.

истог свештеничког реда, сликовито свједочи о дOMETИМА и границама ћирилометодијевске традиције.

О тој двојности и граници свједочи и чланак „Књижевност босанска“ Ивана Фрање Јукића, још једног француског писца илирца тога доба, објављен у два наставка (1850. и 1851. године) у часопису *Босански пријатељ*, првом књижевном часопису на тлу Босне и Херцеговине који је покренуо и уређивао сам Јукић. „Бошњаци од најстаријих временах, каже ту Јукић, пак готово све до године 1813. служили су се писмом и словима од св. Цирила изнашастим“⁵. То писмо Јукић назива босанском ћирилицом и босанском католичком азбуком, али је сагледава и у ширем контексту: „Ћирилица ова била је употребљавана, не само од босанских католика, већ и по Далмацији, Славонији и Србији. Тко је и кад први ову азбуку почео тискати – штампати – књиге? још је неизвестно“⁶. И Јукић, слично као и Мартић, прво обрађује писце који су писали азбуком, тј. ћирилицом, напомињући да се она унеколико разликује од оне којом су штампане српске црквене књиге, а потом и писце који су писали абecedом, тј. латиницом. Међу првима помиње четворицу на челу са Матијом Дивковићем, а међу другима наводи четрнаест имена.

Књижевни погледи Мартића и Јукића условљени су идејама илирског покрета, што је посебно видљиво у именовању народа који ту живи, језика којим он говори, писма којим пише, и сл. Име народа у овим њиховим чланцима среће се у широкој лепези од најширег (Словени), преко вјерске идентификације (Изламита, Ришћани и Кршћани) до локалне државно-територијалне припадности (Бошњаци, за све вјере), а у контексту шире припадности помињу се Србљи, Хрвати и Илири. То значи да национална сви-

⁵ Иван Франо Јукић, „Књижевност босанска“, *Босански пријатељ*, 1850, свезак I, стр. 26.

⁶ Исто, стр. 26–27.

јест католика у БиХ тада још увијек није била до краја оформљена, али да је доста јасно ишла у смјеру идентификације са вјерском припадношћу. То можда и понајбоље свједочи податак да Јукић не спомиње хрватско национално име, иако свој часопис објављује у Загребу: уз назив босанска ћирилицу зове и католичка, а употребу латинице тумачи угледањем „на књижевнике дубровачке, далматинске и славонско-угарске, који су готово само латинским словима служили се“⁷. Треба, међутим, нагласити да је босанско име такођер доста често. Осим имена Бошњак које употребљавају оба, Мартић помиње босанску буквицу и „начин говорења нашег босанског“⁸, а Јукић босанску ћирилицу, босанске писане споменике и босанске рукописе и „касније штампане књиге“, писане „чистим илирским језиком“⁹. Учестала употреба босанског имена очито је остатак колективног памћења о средњовјековној босанској држави, њеним бановима и краљевима и њеној култури, писмености и књижевности. То памћење пробудило се и наишло на адекватан одзив у вријеме илирског покрета, али је, након што је уграђено у коначне резултате тог покрета, у свом изворном виду дефинитивно почело и да ишчезава. Јер када су хрватски илирци напустили идеалистичко илирско име и коначно засновали сопствену модерну хрватску националну свијест и утемељили сопствену националну књижевност на језику дубровачких писаца и народне књижевности, и сви они локални облици народне свијести становништва католичке вјероисповијести приклонили су се, односно утопили у цјеловитој хрватској националној идеји, култури и књижевности. То се десило и са босанским фрањевцима посљедњим чуварима аутентичне средњовјековне босанске самосвијести.

⁷ Исто, 1851, свезак II, стр. 83.

⁸ Мартић, исто, бр. 13. стр. 98.

⁹ Јукић, исто, свезак I, стр. 27.

Босанско и још чешће бошњачко име његовали су извјесно вријеме и Муслимани, посебно један слој исламизираниог босанског племства који је и даље продужио да његује своја првобитна културна обиљежја. То се потврђује и податком да је један дио тог племства све до деветнаестог вијека сачувао извјесне трагове ћирилометодијевске традиције у виду једне форме ћирилице која се звала босанчица, истовремено док се на другој страни развијала значајна елитна књижевна активност на оријенталним језицима и под утицајима оријенталних књижевности¹⁰. Изворном, средњовјековном културном току који је настављао један дио исламизираниог племства, на неки начин придружује се и муслиманска усмена књижевност, лирска и епска, али је она умногоме емотивно обојена и идеолошки одређена чињеницама исламизације, па је већ и самим тиме њено првобитно, аутентично босанско државно-територијално и народносно значење другачијег, изведеног квалитета. То се заправо односи и на цјелокупну културу и књижевност Муслимана од исламизације до данашњих дана која се као посебна национална традиција и оформила на особеностима произашлим из овог колективног чина. Отуд и ново, самопрокламовано бошњачко име за Муслимане (Бошњак), представља непомирљиви спој националног садржаја произашлог из чина исламизације с једне, и ознаке тог садржаја која је првобитно и изворно означавала сасвим другачији квалитет, с друге стране.

Најзад, када се говори о слиједу средњовјековне ћирилометодијевске традиције међу босанским Србима, она је и писмом и језиком готово праволинијски настављена у континуитету до најновијег времена, раније у оквиру православне вјере, а касније у оквиру већ формиране националне свијести. Иако је једино у овом случају изворна бо-

¹⁰ У средини између тих опција постојала је пракса да се пише арапским писмом, али на домаћем језику (тзв. алхамијато књижевност).

санска средњовјековна културна и књижевна традиција не-сметано и правилно доспјела све до најновијег времена, једино је опет у овом случају врло брзо изгубљен и траг првобитног босанског имена за тај садржај, који је, опет, веома рано супституиран српским именом. То се највјероватније десило због тога што је заправо један те исти или приближно исти облик књижевности и писмености у средњем вијеку на простору српске средњовјековне државе носио српско име, а на простору средњовјековне босанске државе босанско име, на исти начин како је на простору бугарске државе носио бугарске име, и сл. Иако су и српска и босанска држава пале под турску власт, српска државна и национална свијест и континуитет српске националне културе и књижевности у аутентичном облику и под аутентичним именом настављају се под окриљем самосталне српске цркве, односно православне вјере, а потом и снажне усмене књижевности, док слаба, ревизионистичка босанска црква веома рано остаје без сљедбеника, потпуно се губи не остављајући готово никакве трагове иза себе. Ослабљена и испражњена првобитна евентуална босанска државна и културно-књижевна припадност у православном дијелу становништва природно и непримјетно преточена је и утопила се у снажну, постојећу, очувану и доста распрострањену свијест о широј српској државној, црквеној, културној и књижевној припадности. Због свега овог се и десило да се највећи дио средњовјековне босанске књижевне традиције ћирилометодијевског поријекла природно нашао у континуитету српске средњовјековне књижевне традиције.

Све напријед речено истовремено је и објашњење зашто на подлози средњовјековне босанске државне и народне свијести није било могуће израстање посебног босанског националног квалитета. Отуд и данашња, као и сваранија настојања да се тај национални квалитет накнадно идентификује и успостави у виду посебне босанске нације

немају изгледа на успјех. С тим у вези је и питање „национализације“ босанског средњовјековног културно-књижевног наслеђа за које се међу Србима често говори да је српско, међу Хрватима да је хрватско, док Муслимани опет по сваку цијену покушавају да га идентификују изван ове двије књижевне традиције инсистирајући на његовој босанској припадности¹¹. Треба знати да категорија нације тада још није постојала и да се накнадна национална идентификација књижевног стваралаштва из тога времена не може извести без великих сметњи. Сама по себи, и по облику и стилу, и по намјени (црквене и државне потребе), читава ћирилометодијевска традиција има универзалан карактер и слична је на читавом јужнословенском простору. Осим тога, нису опстале све ондашње државно-политичке цјелине, а оне које јесу умногоме се не поклапају са данашњим стањем. Линија између Источне и Западне цркве још није била сасвим јасно повучена, па подаци ко је крунисао кога краља, ко је је с ким био ожењен и ко је био с ким у каквим државним или родбинским односима, итд., ипак нису довољно убједљиви да би се цјелокупно државно, културно и књижевно босанско наслеђе могло без сметњи и без остатка укључивати у било коју живу, данашњу националну традицију. Повеља Кулина бана првенствено је ипак најстарији босански писани споменик. У сваком даљем разговору о овом питању најисправније је поћи од мјеста које босанско средњовјековно наслеђе има у континуитету цјелокупне ћирилометодијевске традиције на Словенском Југу и покушати показати колико и како су поједине националне заједнице у БиХ партиципирале у стварању те традиције и наста-

¹¹ У којој мјери том приликом долази до чудних околности свједочи и податак да се Хамдија Крешевљаковић у својој књизи *Кратак преглед хрватске књиге у Херцег–Босни од најстаријих времена до данас* (1912) када помиње повељу Кулина бана (1180–1204) у фусноти позива на Миклошићев зборник *Monumenta Serbica*, објављен 1858. године.

вљале њен континуитет, на начин како смо напријед показали.

О књижевном и културном раду на тлу Босне и Херцеговине у вријеме када су се идеје илиризма већ умногоме биле институционализовале у хрватској националној свијести и књижевности или модификовале у идеологију југословенства, говоре и неки други фрањевци. Ту првенствено треба поменути обимни рад Мије Батинића који је под насловом „Дјеловање фрањеваца у Босни и Херцеговини за првих шест вијекова њихова боравка“¹² објављен у три свеске у периоду од 1881. до 1888. године у Загребу. Из истог времена, када је БиХ већ у саставу Аустроугарске монархије (послије Берлинског конгреса 1878) треба поменути и чланак Мирка Шестића „Кратак осврт на старију хрватску књижевност у Босни и Херцеговини“¹³, објављен у часопису *Нови пријатељ Босне* 1888. године.

2.

Паралелно са овим књижевним прегледима који се тичу претежно уже хрватске, посебно фрањевачке књижевне традиције на овим просторима, јавила су се и три „државна“ прегледа књижевног стваралаштва у Босни и Херцеговини у којима се уз хрватску подразумијевају и српска и муслиманска књижевна традиција. Кажем „државна“ зато што су била мотивисана државном и културном политиком Аустроугарске монархије у Босни и Херцеговини и што су настали изравним ангажовањем државних чиновника и

¹² Мијо Батинић, *Дјеловање фрањеваца у Босни и Херцеговини за првих шест вијекова њихова боравка*, свезак I–III, Загреб 1881–1887.

¹³ Мирко Шестић, „Кратак осврт на старију хрватску књижевност у Босни и Херцеговини“, *Нови пријатељ Босне*, 1888, I, стр. IX–XXI.

државних институција. Њихов државни карактер очитује се и у чињеници што ни један није објављен на нашем језику. Први се једном малом, скромном књижицом под насловом *Кратек преглед босанског словства* у Марибору 1884. године јавио словеначки патер Михаел Напотник желећи да словеначку културну јавност упозна са књижевном прошлoшћу ове Монархије тек припојене покрајине. Та приручна, са проаустријским тенденцијама писана књига више је импровизовани скуп био-библиографских података, него стварни историјски преглед „словства“ на овим просторима. Стога јој неки посебан значај није придаван ни у вријеме када је настала, а ни касније. Државни карактер у још већој мјери имају два друга прегледа, оба објављена на њемачком језику. Аутор првог је Јохан фон Ашбот који је написао и 1888. године у Бечу објавио обимну књигу о Босни и Херцеговини (*Босна и Херцеговина. Слике са путовања*¹⁴) у којој је читаво једно поглавље („Покрети и народно пјесништво“¹⁵) било посвећено књижевном стваралаштву ових крајева. У то вријеме излазила је и вишетомна луксузна едиција под насловом *Аустроугарска Монархија у ријечи и слици* у којој је посебан том, такође у Бечу, објављен 1901. године, био посвећен Босни и Херцеговини. И ту се у оквиру посебног поглавља („Књижевност“¹⁶), понављамо на њемачком језику, даје преглед књижевног стваралаштва на подручју ове покрајине. Аутор тог рада је Коста Херман, мада према свједочењу Владимира Ћоровића тај преглед Херман није писао сам, него уз помоћ Тугомира Алауповића.

У међувремену, 1898. године изашла је у Загребу *Појест књижевности хрватске и српске* Ђуре Шурмина у

¹⁴ Johan von Asbóth, *Bosnien und Herzegowina. Reisebilder und Studien*, Wien 1888.

¹⁵ „Bewegungen und Volksdichtung“, стр. 462–480.

¹⁶ „Literatur“. *Bosnien und Herzegowina. Die österreichisch-ungarische Monarchie*, Wien 1901, стр. 391–412.

којој такођер имамо посебно поглавље („Књижевни рад у Босни“) посвећено књижевности Босне и Херцеговине. Иако се Шурминов преглед не би могао сврстати у „државне“ на начин као претходни, он иманентно ипак одражава културне и књижевне прилике у јужнословенским земљама у саставу Аустроугарске монархије које су биле условљене званичном државном идеологијом и политиком. То се првенствено односи на податак да Шурмин књижевност Босне и Херцеговине углавном представља у дијелу књиге у коме се обрађује хрватска књижевност. На другој страни, дванаест година касније, Павле Поповић у чланку „Књижевност у Босни и Херцеговини“, објављеном у *Српском књижевном гласнику*, сматра да је та књижевност „један део опште српске књижевности“ и да то „важи за све периоде њене!“¹⁷ Новије српско књижевно стваралаштво у БиХ, у редуцираном облику, Шурмин у овој својој књизи приказује у оквиру цјеловите српске књижевности, док су муслимански књижевни напори овом аутору још увијек непознати. (Није онда никакво чудо што то стваралаштво, као што смо видјели, не помиње ни фра Грга Мартић). То је посљедица укупног културног заостајања и скромног значаја муслиманске литерарне традиције, али и стања у коме се тада налазила не само домаћа него и инострана славистичка наука. Због тога се ни поводом ове Шурминове историје књижевности још не може говорити о прегледу свих књижевних традиција у Босни и Херцеговини на једном мјесту.

Цјеловита и до тада најпотпунија књига о књижевности у Босни и Херцеговини изашла је 1911. године у Загребу под насловом *Хрватско – српска књижевност у Босни и Херцеговини. Од почетака у XI до националног препоро-*

¹⁷ Раде, „Књижевност у Босни и Херцеговини“, *СКГ*, књ. XXV, бр. 2, 16. јул 1910, стр. 201.

да у XIX вијеку, али, нажалост, опет не на нашем него на њемачком језику¹⁸. Њен аутор био је хрватски књижевни историчар Драгутин Прохаска. Књига је изазвала посебну пажњу славистичке научне јавности, прво зато што је то била прва синтеза те врсте уопште, али и зато што се у односу на дотадашње књижевне прегледе раздвојена хрватска и српска књижевна атрибуција већ у наслову дају у виду сложенице „хрватско-српска“ – то је очито утицај у то вријеме веома актуелне југословенске књижевне идеје. Нешто више о тој књизи рећи ћемо посредством приказа који је о њој написао Владимир Ћоровић за кога се истовремено може рећи да је написао први ауторски преглед књижевности у Босни и Херцеговини на *нашем језику*, и то двије године прије Прохаскине књиге. То је заправо његов чланак „Поглед на књижевност у Босни и Херцеговини“, објављен у *Вечерњем сарајевском листу*, крајем децембра 1909. године. До тога листа данас, нажалост, више није могуће доћи, али податак да је такав чланак у њему Ћоровић заиста објавио сасвим је вјеродостојан, јер то изричито и сам каже: „Један фелџонистички ’Поглед на књижевност у Босни и Херцеговини’ дао сам и сам у ’Вечерњем Сарајевском Листу’ (17/30 децембра 1909)“¹⁹. Реално је претпоставити да је Ћоровић најважније ставове из тога свога за нас несачуваног чланка поновио двије године касније у приказу Прохаскине књиге о књижевности у Босни и Херцеговини. Приказ је објављен у двије верзије, у *Босанској вили* и у *Српском књижевном гласнику*. Треба имати на уму да је Ћоровић тада практично био једини слависта из БиХ са научним угледом (као један од ријетких са академским звањем доктора наука, у Земаљском музеју „покривао“ је упра-

¹⁸ *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der Hercegowina. Von den Anfängen im XI bis zur nationalen Wiedergeburt im XIX Jahrhundert.*

¹⁹ *Српски књижевни гласник*, 1911, XXVI, 3, 790; од 1. фебруара.

во област славистике) који је био компетентан да оцијени и ситуира смисао, значај и домете те књиге.

За нас је овдје најбитније како Ћоровић у том приказу третира садржај и границе књижевног корпуса о коме је ријеч, односно како он схвата појам књижевности Босне и Херцеговине, који се као такав први пут темељније и у облику синтезе представља у Прохаскиној књизи. Књижевност Босне и Херцеговине за коју сматра да је „готово још неиспитана“²⁰, Ћоровић схвата као „једну партију“ односно један дио „наше“²¹ књижевности, при чему придјев „наша“ у овом случају обухвата цјелокупну књижевност стварану на српско-хрватском језику (српску и хрватску, односно српско-хрватску књижевност како се тада такође говорило). Ћоровић истиче да је Прохаска „први који је у једној широкој синтези дао преглед све наше књижевности од почетака до илирског покрета, и то подједнако књижевности Срба и Хрвата“²². (Под појмом „наша“ овдје се подразумева књижевност Босне и Херцеговине). Разматрајући даље „припадност писаца некој ужој књижевности“²³ (Ћоровић, дакле, књижевност у Босни и Херцеговини третира као ужу цјелину шире српске и хрватске, односно српско-хрватске књижевности), он каже да је уочљива „недовољна критичност пишчева у одређивању личности и појава, које спадају у специјалну обраду књижевности у Босни и Херцеговини“²⁴, и да не разумије зашто је Прохаска у ту „босанску књижевност унио“ и ауторе који „нити су рођени у Босни

²⁰ Исто, стр. 792.

²¹ Посесив „наша“ (књижевност) има опште, а не дистингтивно значење – у Ћоровићевим чланцима употребљава се као нека врста поштапалице и за заједничку, српско-хрватску књижевност, и само за српску књижевност, и за књижевност у Босни и Херцеговини, па и одвојено за српску књижевност у БиХ.

²² *Српски књижевни гласник*, 1911, XXVI, 3, 790; од 1. фебруара.

²³ Исто, стр. 795.

²⁴ Исто, стр. 794.

и Херцеговини, нити су у њој радили²⁵. У тај књижевни корпус према Ћоровићу спадају писци који су у БиХ рођени или су ту књижевно дјеловали, и то начело је остало непромијењено и до данашњег дана, упркос томе што је садржај тог појма у међувремену умногоме био промијењен и добио квалитативно нове одреднице и значења. При томе Ћоровић не мисли на неку посебну, издвојену и самосталну књижевност, него на књижевни корпус који се условно може формирати првенствено на просторном (данас би се рекло геопоетичком), покрајинском односно регионалном начелу. Та „партија наше књижевности“ за Ћоровића не подразумејева српску и хрватску књижевност са ових простора изван континуитета са матичном српском и хрватском књижевношћу (о посебној националној муслиманској тада је још рано говорити), него управо у континуитету цјеловите српске и хрватске односно српско-хрватске књижевности, како се тада у оквиру југословенске књижевне идеологије говорило.

Прохаскиној књизи Ћоровић даје мноштво примједба (неке од битних се тичу неадекватног приказивања српске књижевне традиције), али све се оне односе на пропусе који произилазе из (не)познавања књижевних чињеница, што је мање или више могло утицати на потпунију представу о предмету истраживања. Међутим, његово мишљење да је та књига заправо „прва која је солидно груписала опште струје нашег књижевног живота и карактерисала боље и књижевније поједине појаве“²⁶, потврђује оно најбитније – Ћоровићеву сагласност да се књижевност у БиХ условно може посматрати као посебан корпус књижевности на српско-хрватском језику са сопственим континуитетом и односом књижевних појава у оквиру тог континуитета које се самим тиме не измјештају из континуи-

²⁵ Босанска вила 26/1911, 7–8, 116; април.

²⁶ Српски књижевни гласник, 1911, XXVI, 3, стр. 792.

тета цјелокупне националне српске односно хрватске књижевности, него и даље у њима остају и трају. Он, штавише, на примјерима новијег књижевног стваралаштва које Прохаска није обухватио, уочава и неке битне особине српске односно хрватске књижевности у БиХ у односу једне према другој, али и у односу на сопствену матичну књижевност. Српска је, каже Ћоровић с правом, „више умјетничка са јаким политичким шатирањем“, док је хрватска „готово само социјално педагошка“, што се потврђује и чињеницом „да ни данас у Босни и Херцеговини нема ни једног хрватског чисто књижевног листа“²⁷. Што се тиче односа према матичним књижевностима, у чланку „Наш књижевни покрет“, објављеном у *Босанској вили* годину дана раније (1910), у коме се бави ужом српском књижевном традицијом у БиХ, Ћоровић несумњивом сматра чињеницу „да је данас група Босанаца и Херцеговаца најјача у српској књижевности“²⁸, при чему првенствено мисли на Шантића, Дучића, Св. Ћоровића и П. Кочића. Тај „моменат наше супремације у српској књижевности“²⁹ он истиче и у тексту „Књижевни и научни рад у Босни и Херцеговини“, објављеном у *Летопису Матице српске* 1912. године, гдје каже да су Срби из БиХ „успјели, да се јаче и изразитије определијеле у општој српској књижевности“, те да „данас чине један од најјачих дијелова њезиних“. На другој страни Хрвати из БиХ „не представљају у хрватској књижевности ништа специфично и ништа силније“ што значи да у ту књижевност нису унијели „дубљих и јачих утисака“. Разлог томе Ћоровић види у чињеници што је сва књижевност босанских Хрвата, углавном „религиозна и педагошка, с много моралних и морализаторских тенденција“, док је, за разли-

²⁷ *Босанска вила*, стр. 117.

²⁸ „Наш књижевни живот“, *Босанска вила*, 25/1910, 1–2, 1; од 15. јануара.

²⁹ Исто, стр. 2.

ку од ње, српска „чисто умјетничка са честим социјалним и политичким дигресијама“³⁰.

Након ових чланака (из 1910, 1911, и 1912. године) књижевности у Босни и Херцеговини Ћоровић се поново враћа у својој познатој књизи *Босна и Херцеговина* 1925. године, гдје у посебном одјељку под насловом „Књижевност у Босни и Херцеговини“, исцрпно и документовано синтетички представља књижевни рад на овим просторима од најстаријих времена. На том мјесту он је „изнио елементе традиције литерарног стварања у огромном периоду од средњовјековља до првог свјетског рата, пратећи и хронолошки њен слијед и износећи главне карактеристике и представнике појединих националних књижевности“³¹. У приступу тој теми он, између осталог каже и ово: „Књижевност у Босни и Херцеговини никад није била ван заједнице са књижевношћу осталих Срба и Хрвата. Њено писмо, њене везе, њени обрасци, њена општа култура; све је то у зависности од суседа било на Истоку, било на Западу. Чак ни један једини покрет књижевни не јавља се у Босни самостално, нити иде ван обима оног, што имају као органски делови целине и остале наше покрајине. Једина особеност босанске књижевности, да је тако назовемо, то су муслимани, који су у уметној поезији створили неколико сувих поучних песама, илахија и касида; а у народној читав један тип занимљивих епских песама и оне славне и по својој лирској интензивности јединствене севдалинке са силном страсти правога карасевдаха“³². Што се тиче језика и писма

³⁰ „Књижевни и научни рад у Босни и Херцеговини“, *Летопис Матице српске*, 87/1912, књ. 287, 3, 71.

³¹ Мирјана Богавац, „О доприносу Владимира Ћоровића проучавању књижевне традиције Босне и Херцеговине, *Годишњак Института за књижевност* (Сарајево), књ. III–IV, 1974–75, стр. 208.

³² *Босна и Херцеговина* од Владимира Ћоровића, Београд, 1925, Графички завод „Макарије“ Београд–Земун. Репринт издање, Самостална ауторска радионица ТАНЕСИ, Београд 1989. стр. 85.

Ђоровић каже да је књижевност у Босни и Херцеговини „претежно сва на народном језику и у ћирилици, којом се служе и православни и богумили и католици (до XVIII века) и муслимани (све до аустроугарске окупације)“³³, док је употреба глаголице сасвим спорадична.

За Босну и њену судбину Ђоровић је, на сличан начин као и Андрић, био дубоко и вишеструко везан, не само интимно, него и беспримјерном научном радозналешћу и акрибијом. Мада је у подручју истраживања њене историје учинио знатно више, Ђоровићев допринос научном сагледавању њене књижевности, гледано с неког аспекта, није од много мањег значаја. О историји Босне писали су многи историчари и прије и после њега, а у научном сагледавању књижевности у Босни и Херцеговини, сходно највишим стандардима наше и европске славистичке науке крајем деветнаестог и почетком двадесетог вијека, он је први и најистакнутији не само у Босни и Херцеговини него и у цјелокупној српској науци о књижевности. Све што је до њега о томе писано најчешће је актуелна импровизација за тренутну књижевну, културну, националну или државну употребу. Већ и због тога што су парцијални и што се књижевности (у данашњем смислу) и не тичу, радови босанских фрањеваца од самог почетка остали су у дубокој анонимности и без икаквог одзива и утицаја у каснијим расправама о књижевности Босне и Херцеговине. За разлику од аматерски и тенденциозно рађеног Напотниковог прегледа на словеначком језику, Ашботов, а посебно Херманов преглед рађени су знатно амбициозније и професионалније, али, као ни Прохаскина књига о овом предмету, до тада најбоља, никада нису преведени и објављени са њемачког језика. Та чињеница довољно говори сама по себи: каснијим књижевним нараштајима ти списи остали су недоступни не само због језичке баријере коју не треба потцјењивати него

³³ Исто, стр. 7.

напросто због тога што нису били довољно подстицајни да се преведу и објаве и на језику књижевности којом се баве. Кад се уз то има на уму да се у Шурминовој *Повјести књижевности хрватске и српске* књижевност Босне и Херцеговине и не третира као посебна цјелина него углавном у саставу хрватске књижевности, онда је и разумљиво да је све оно што је Владимир Ћоровић на ту тему написао имало далеко највећи утицај и одзив код свих каснијих истраживача.

Ћоровићевим схватањима појма књижевности Босне и Херцеговине овдје се посвећује нешто већа пажња због тога што се ради о најкомпетентнијем научном ауторитету за ова питања у своме времену који је већ и тиме што је у Босни и Херцеговини поникао и научно се формирао изворно познавао ту књижевну и културну ситуацију. Осим тога све што је до Ћоровића писано о књижевности Босне и Херцеговине углавном су објективистички и „неутрални“ прегледи књижевности и писмености на овим просторима, док он о овом књижевном корпусу почиње да пише проблемски, покушавајући да га дефинише, одреди и смјести у контекст српско-хрватске односно југословенске књижевности како се у то вријеме говорило. Неким битним књижевним догађајима он је био и непосредни свједок, а у неким књижевним подухватима и сам учествовао. Свијест о књижевности Босне и Херцеговине са Ћоровићем дефинитивно се премјешта и лоцира у саму Босну и Херцеговину, њени протагонисти су ствараоци поникли на тим просторима, а језик којим се та свијест артикулише исти је као и онај на коме је та књижевност и стварана.

Све до Првог свјетског рата свијест о књижевности Босне и Херцеговине углавном је била заснована на збиру три односно четири културне традиције које су се међусобно додиривале и преплитале, али никад нису биле међусобно срасле једна с другом до мјере да би се могло гово-

рити о новом квалитету у коме се губе особености његових саставних дијелова. Писци се прије свега баве сопственом националном средином, али већ и тада срећемо оне који дубоко залазе и у „туђи“ национални амбијент, посебно муслимански, јер је положај Муслимана доласком Аустрије у господарском, друштвеном, политичком, а самим тиме и у „чисто“ људском погледу био крупан изазов за књижевност. Извјесну улогу у томе је очито играло и настојање да се још довољно јасно неубличени национални организам Муслимана укалеми на сопствену српску, односно хрватску националну идеју. Међутим, у оквиру интензивније књижевне комуникације и општег културног напретка до кога је дошло у аустроугарском периоду већ се стварају претпоставке и за њихово уочљивије међусобно прожимање. Ипак, још увијек нема услова за књижевне догађаје који би подразумевали заједничку партиципацију свих националних литерарних традиција са тог простора, па нема ни заједничких листова и часописа, нити неких других књижевних подухвата. То не значи да не постоје међусобни књижевни додири и сарадња, па и први облици готово потпуног међусобног срастања литерарно-националних традиција. То се јављало као последица свакодневног међусобног зближавања у свакодневном заједничком животу, али и под упливом једне сасвим нове идеологије, идеологије југословенства, која је своје, можда и најплодније поље дјеловања, нашла управо у књижевности. Писци мостарског књижевног круга (Шантић, Дучић и Св. Ћоровић) најбољи су, али не и једини доказ за то.

II

I.

Када је послије 1918. године дошло до стварања јединствене југословенске државе идеја књижевног југословенства добила је нови замах. Стога је и разумљиво што је између два рата у Босни и Херцеговини централни и највитаљнији књижевни ток био заснован на идеологији југословенства док су на споредним колосијецима још увијек таворили остаци уског национално-освјешћивачког и дидактичког концепта књижевности. Овај се литерарни простор упиње и труди да на адекватан начин допринесе развоју књижевности на југословенским основама и у томе погледу као да види и неку сопствену мисију. При томе и сам се природно обликује по мјери тог ширег и универзалнијег књижевног концепта, што значи да се литерарни подухвати све мање стварају на изолованој националној основи.

Мада су многи значајни национални и културни радници, а међу њима и писци из Босне и Херцеговине непосредно послије Првог свјетског рата отишли у друге веће културне центре или су се тамо затекли, обнова књижевног живота успјешно се одвијала и у овој средини. Својеврстан резиме литерарног стваралаштва из тих крајева извршен је 1928. године на десетогодишњицу њиховог интегрисања у нову југословенску заједницу. Најпотпуније то резимирање остварено је на два начина и на два различита мјеста: једно у броју 3-4 суботичког часописа *Књижевни север* за ту годину који је тематски био посвећен савременој књижевности у Босни и Херцеговини, а друго у познатом зборнику *Са страна замагљених* који је објављен у Сарајеву у издању Групе сарајевских књижевника. (Година 1928. била је прекретна у књижевности Босне и Херцеговине: осим тематског броја *Књижевног севера* и зборника

Са страна замагљених, неколико значајних писаца, посебно приповједача, те и наредних година достижу пуну зрелост и објављују своје најбоље књиге). Тешко је рећи коме подухвату припада предност у хронолошком погледу: тематском броју *Књижевног севера* или зборнику *Са страна замагљених*. Оба су очито, неовисно један од другог, припремана приближно у исто вријеме, па податак који се појавио у јавности који мјесец раније или касније нема неког посебног значаја. Разлика међу њима је уочљива прво по томе што се у *Књижевном северу* даје цјелокупан преглед савременог књижевног стваралаштва у Босни и Херцеговини, док зборник *Са страна замагљених* представља пресјек само једног жанра – приповијетке.

И у једном и у другом случају се први пут до тада на једном мјесту књижевност Босне и Херцеговине појављује као јединствен и заједнички корпус свих њених писаца, и српских, и хрватских, и муслиманских, и јеврејских. То се дешава, треба и то истаћи, у тренутку када Босна и Херцеговина не егзистира као посебна државна односно административна цјелина, што је била и у средњем вијеку, и у османском и аустроугарском периоду, а и после 1945. године³⁴. Стога се ова два подухвата могу доживјети и као нека врста књижевног памћења историјске цјеловитости ових крајева. Из тог угла гледано није чудно да се такви књижевни подухвати догађају баш у вријеме када Босна и Херцеговина у административном погледу заправо више није ни постојала, него су поједини њени дијелови ушли у састав новоформираних бановина, које су биле основни облик административно-државног устројства нове државе.

³⁴ Одређено значење неспорно има и то да се на унутрашњој страни задње корице *Књижевног севера* доноси историјско-географска карта Босне и Херцеговине са границама у вријеме аустроугарске владавине, у доба Босанског пашалука и за владавине краља Твртка I.

Уочљива је неједнако чврсто заснована концепција сваког од ових подухвата, као и различит степен досљедности у њеној спроведби, што је у вези и са књижевном вриједношћу прилога у њима – предност се у сваком погледу може дати зборнику *Са страна замагљених*. То је и разумљиво јер се ради о зборнику односно антологији једног жанра, у овом случају приповијетке, док је у *Књижевном северу* у ствари објављена панорама цјелокупног књижевног стваралаштва у БиХ у том тренутку. У зборнику *Са страна замагљених* као приповједачи заступљени су Иво Андрић, Боривоје Јевтић, Јован Палавестра, Исак Самоковлија, Срђа Ђокић, Милан Ђурчић, Верка Шкурла Илијић, Хасан Кикић, Јакша Кушан, Марко Марковић, Хамза Хумо и Радован Перовић Тунгуз Невесињски. Сви су се они тада сматрали југословенским писцима, што нико опет није доживљавао као раскидање са сопственим националним поријеклом које се напросто подумијевало. Доминирају српски приповједачи. Од хрватских писаца ту су Јакша Кушан, Верка Шкурла Илијић, а на неки начин и Иво Андрић, од муслиманских Хамза Хумо и Хасан Кикић, а од јеврејских И. Самоковлија. То је очито посљедица највеће развијености српске књижевне традиције у БиХ која је у први план избила још у аустроугарском периоду када међу Хрватима и Муслиманима није било тако значајних писаца као што су, на примјер, А. Шантић, Ј. Дучић, Св. Ђоровић и П. Кочић. Панорама књижевности Босне и Херцеговине у *Књижевном северу* садржи скуп аутора различите генерацијске припадности, поетичког усмјерења и неједнаког естетског домета, али је уочљиво да су и ту свјесно одабрани писци свих националности. Од приповједача ту су тројица који су заступљени и у зборнику *Са страна замагљених* (И. Андрић, Б. Јевтић и Ј. Палавестра), пјесничким прилозима заступљени су Хамза Хумо, Хасан Кикић, Душан Вучковачки, Марко Врањешевић, Јован Радуловић, Милан С. Шантић,

Срђа Ђокић, Јакша Кушан, Вера Обреновић Делибашић, Михаило Делибашић, Стефан Хакман, Мате Тољ, Радован Јовановић, есејом Перо Слијепчевић, а обезбијеђени су и текстови о сва три културно-просвјетна друштва, српској *Просвјети*, муслиманском *Гајрету* и хрватском *Напретку*. Управо тај податак да су се први пут на једном мјесту појавиле књижевне чињенице које у себи подразумевају више међусобно испреплетених и прожетих националних компоненти пресудан је за формирање свијести о књижевности Босне и Херцеговине као посебном књижевном корпусу на српско-хрватском језику.

Избор књижевне грађе у оба случаја снабђевен је одговарајућим предговором у коме се дају неке опште назнаке књижевног стварања у Босни и Херцеговини, али и појединачне оцјене најзначајнијих стваралаца. *Ту се заправо на неки начин образлаже и „оправдава“ издвојено представљање једног књижевног простора, што је потврда да тај простор функционише као посебан дио ширег књижевног организма с којим се налази у динамичном и вишеслојном односу.* Рад „Савремена књижевност Босне и Херцеговине“ Момира Вељковића у *Књижевном северу* знатно је оскуднији или боље речено опрезнији у дефинисању бх књижевности као посебне цјелине у оквиру југословенске књижевности, док је Кршићев предговор у зборнику *Са страна замагљених* под насловом „Приповедачка Босна“ усмјерен на откривање и неких унутрашњих специфичности књижевног стваралаштва са ових простора, заједничких за све националне традиције. „Историја књижевности Босне и Херцеговине пружа занимљив приказ једне дуготрајне битке између живе традиције и народних умотворина са једне стране и разноврсних културних утицаја, увучених кроз црквене организације или нанесених преко освајачке најезде, са друге стране“, каже Момир Вељковић у првој реченици свог предговора. То, међутим, не значи да он ту књижевност посматра „ван заједнице са књижев-

ношћу осталих Срба и Хрвата³⁵; зато и изричито вели да у његовом „чланку не постоји никаква намера да се од писаца из Босне и Херцеговине ствара група са посебним обележјем. Биће речи само о уделу који ове две наше покрајине имају у савременој књижевности, или још тачније, о случају који је дао таленте из ових покрајина“, каже ту Вељковић. „Па ипак, наставља он даље, по судбини коју је имао језик ових области у нашој књижевности може се говорити о једној заједничкој црти код писаца из Босне и Херцеговине. Све њих одликује јако изворно осећање језика, а баш се због тога код свих писаца опажају и стилски напори да се језичко осећање искористи до краја“³⁶. То свакако није безначајно, поготово ако би се могло прецизније и шире утврдити и засновати на иоле поузданијим поетичким мјерилима и методама. Тим прије што се свијет књижевног дјела примарно рађа у језику и остварује језиком. Вељковић, међутим, говори и о једној другој особини која је у књижевном стваралаштву овог поднебља више укоријењена него у другим крајевима. Ради се о покрајинско-регионалним обиљежјима која су у случају аутора из Босне и Херцеговине по његовом мишљењу најизраженија с обзиром да је Босна у највећој мјери очувала „свој колорит и менталну занимљивост“³⁷.

³⁵ Момир Вељковић „Савремена књижевност Босне и Херцеговине“, *Књижевни север*, год. IV, књ. IV, бр. 3–4, стр. 126.

³⁶ Исто, стр. 127.

³⁷ Вељковићев предговор доста је обиман и осим начелних и историјских опаски у вези са књижевношћу Босне и Херцеговине, он даје и осврт на поједине жанрове и њихове протагонисте. Најисцрпније се бави Дучићем, а потом Шантићем. Помиње још пјесме у прози Иве Андрића, те Хамзе Хуме, Радована Јовановића, Јована Радуловића, Михаила Делибашића, Јакше Кушана и Мирослава Фелдмана. Што се приповедача тиче, осим Кочића и Ђоровића из претходне епохе у старије убраја Р. П. Т. Невесињског и Милана Ђурчића, а од савремених посебно истиче Иву Андрића и Боривоја Јевтића, чије приче опширније анализира, те Хамзу Хуму, Јована Палавестру, Марка Марковића и међу најмлађим Хасана Кикића.

Ту се, заправо, ради о једном препознатљивом миметичком моделу код кога поетички разлози остају у позадини антрополошких и културолошких значења која уобличавају више нијанси или подгрупа тог универзалног образаца, зависно од пишчевог завичајног поријекла и искуства. Уобичајено је да се књижевно стваралаштво из Босне и Херцеговине третира као једна од најмаркантнијих подгрупа овог миметичког модела на подручју читавог југословенског књижевног простора што му даје посебно мјесто нарочито у периоду непосредно послје Првог свјетског рата када је књижевна идеологија југословенства имала значајан број присталица и функционисала доста успјешно. На шта се ту мисли најбоље свједочи поменути Кршићев предговор зборнику *Са страна замагљених* који почиње овом реченицом: „Југословенска књижевност нема историјског континуитета; све до најновијег времена, она је имала покрајинско обележје и развијала се, под разним културним и политичким утицајима, у неколико центара. Такав један центар била је и Босна која је од 16. века до данас дала нашој књижевности цео низ писаца чија дела имају уметничко или бар културно-историјско значење“. Треба одмах рећи да се под књижевним центрима не подразумејева стандардно значење овог појма, већ читаве књижевне цјелине, укључујући и поједине националне књижевности односно њихове дијелове, што свједочи и становиште да је југословенска књижевност имала покрајинско обилежје, затим чињеница да се као књижевни центар помиње читава Босна, а не, на примјер, Сарајево или Мостар, а затим и сљедећа реченица у којој Кршић изричито каже: „Старија покрајинска књижевност Босне, већином верскопоучног карактера, није ипак имала ширег културног утицаја на народне масе којима је књига била неприступачна“.

Разлагање већ постојећих уобличених књижевности на покрајинске уз истовремено увођење нових књижевних цјелина на истој основи, међу којима је и књижевност Босне и

Херцеговине, сигурно није последица књижевног незнања и ограничености већ напросто резултат идеалистичке истрајности у покушајима да се схватање југословенске књижевности досљедно изведе на свим нивоима. Књижевност Босне и Херцеговине у таквом контексту сасвим „добро“ је прошла – први пут конституисана као посебна и самостална цјелина са статусом покрајинске књижевности какав су добиле и друге „разложене“ националне књижевности, она је досљедно одржавана управо у таквом статусу. За разлику од Вељковића који сматра да се за овдашња књижевност с краја деветнаестог и с почетка двадесетог вијека никако не би могло рећи да је „ван заједнице са књижевношћу осталих Срба и Хрвата“ Кршић почетак и даљи континуитет књижевности Босне и Херцеговине налази у њеним сопственим културним и духовним хоризонтима, при чему мањи значај даје старијој, више вјерски настројеној, а далеко већи усменој књижевности која је овдје имала добро упориште и јаку традицију. Кршић изричито каже да „традиција једне ванредно разгранате усмене књижевности чини чврсту базу на којој је, свесно или несвесно изграђена савремена писана књижевност у Босни“³⁸. Изводећи континуитет и основне структурне особености босанске приповијетке прије свега из народног стваралаштва са домаћег терена, а не из већ постојећих ширих националних литерарних токова Кршић практично прије свих покушава пронаћи неке унутрашње обликовне литерарне сродности и законитости читаве босанскохерцеговачке књижевности и тиме је објективно и без посебне намјере издиже изнад појма покрајинског и регионалног схватања литерарног стваралаштва у уобичајеном значењу тог појма. Чињеница да у даљем разматрању феномена босанске приповијетке не губи контекст и контакт са српском и хрватском књи-

³⁸ Јован Кршић, „Приповедачка Босна“, *Са страна замагљених*, Група сарајевских књижевника, Сарајево, 1928, стр. 7.

жевношћу тог доба – врши поређења са Крлежом, Црњанским, Растком Петровићем, Настасијевићем, Шимуновићем, Глигоријем Божовићем – том његовом чину даје само још већи значај: ради се, дакле, о напору да се конституише један нови литерарни простор који се у односу на друге у овом случају оглашава и посебном организацијом на разни жанра. Тиме је Кршић заправо извршио један пионирски литерарни задатак кога, као што то обично бива, и није био свјестан: он се састоји у првом овлашном скицирању извора, континуитета и унутрашњих обликовно-садржинских обиљежја једног књижевног простора који се због тих својих особина *издиже изнад уобичајено схваћене регионално-покрајинске кодификације и класификације што почива прије свега на вањским претежно тематским обиљежјима.*

2.

Сасвим је јасно да се у првом препознавајућем слоју књижевност Босне и Херцеговине идентификује као покрајинска, односно регионална, о чему је напријед било доста говора. То је уочљиво већ и у аустроугарском периоду, а посебно између два рата, али пола вијека њеног развоја послје Другог свјетског рата очито не оправдава употребу таквог атрибута. То значи да се овим појмом не може потпуно објаснити бх књижевност него само једна фаза и једна димензија њеног развоја. Мада се појмом покрајинске књижевности начелно може именовати само један слој и само једна, али кључна фаза развоја и конституисања књижевности Босне и Херцеговине, слободно се може рећи да садржај овог књижевног корпуса умногоме надилази смисао тога појма чак и у овим случајевима. Познато је, наиме, да се препознатљива слика свијета, односно једна специфична представа о чудној земљи Босни на раскршћу цивили-

лизација, обично узима као најбитнија карактеристика ове књижевности. Познато је и то да је јединствена слика свијета коју једна покрајина или регија ствара о себи, а која је израз њене воље и настојања да се разликује и тиме издвоји из шире и глобалне слике свијета, основна претпоставка и за регионалну књижевност. У вези с тим може нам се учинити да поменута слика Босне готово идеално испуњава управо тај захтјев. Међутим, ако се та слика анализира мало боље, лако ћемо уочити да је то заправо једна визија која није настала као посљедица воље за разликовањем, односно као резултат једне хомогене сопствене свијести о себи коју има једна покрајина у односу на свијест неке шире цјелине односно заједнице. Унутрашња динамика те слике, наиме, ипак је вишесмјерна, а ти различити смјерови понекад се међусобно сукобљавају или чак потпуно искључују. Слика о Босни и њеној сопственој књижевности дакле није у свему јединствена, цјеловита и кохерентна или је бар сви не доживљавају на исти начин, што би морала бити основна особина сваког па и књижевног регионалног концепта. Није, међутим, у питању само та слика као таква, него можда још и више њена рецепција.

Изоштрено, мало поједностављено и изведено до крајњих консеквенци то се може протумачити чињеницом да у конституисању овог књижевног корпуса учествују три односно четири националне књижевне традиције од којих свака за себе има сопствену слику свијета и сопствену рецепцију те слике, али и рецепцију слике коју садрже остале националне књижевне традиције. Тако се и могло десити да се чак и у тумачењу писца свјетског гласа какав је Иво Андрић јављају другачије и међусобно супротстављене оцјене његове визије Босне, засноване на националној припадности рецептора. Ово је, међутим, ипак споредна и више ванкњижевна појава којом се неке дневнополитичке преокупације покушавају покрити књижевношћу, а овдје се на њу скреће пажња само због тога да би се показало да епи-

тет покрајинске књижевности која подразумијева јединствену слику свијета није довољан да би се објаснио карактер овог књижевног корпуса ни у периодима када је та његова особина највише долазила до изражаја. Вишенационални карактер књижевности БиХ у овој ситуацији, с обзиром на слику свијета која произилази из њеног таквог карактера, умногоме ограничава њен покрајински карактер.

На другој страни, треба имати на уму да се појам књижевности БиХ јавио у оквиру интегралистичких политичких, државних, културних и књижевних идеологија, почевши од илирског покрета, преко унитарног аустроугарског језичког и књижевног босанства односно бошњаштва до интегралистичког књижевног и политичког југословенства. То је природно довело до тога да је слика свијета посредована овом књижевношћу још у настајању, а потом и у тумачењу на неки начин морала бити нивелисана, уравнотежена, а до извјесне мјере и интегрисана. Иако се граница сусрета различитих националних традиција никада није до краја прекидала, а у неким периодима је била и доста изражена, њихово преплитање и прожимање представљало је нови квалитет ове књижевности по коме је она уосталом и била позната и путем кога су све те традиције биле на окупу. Тај квалитет као једна од најбитнијих карактеристика ове књижевности још је један искорак из њеног покрајинског односно завичајног карактера.

Најзад, да ли се епитет покрајинске или завичајне књижевности у случају овог књижевног корпуса потеже сувише олако и сувише често могли бисмо провјерити и на неким доста једноставним питањима. Једно од њих је на примјер и ово: у односу на који централни књижевни простор је бх књижевност регионална? За српску књижевност у БиХ бисмо можда и могли рећи да је регионална у односу на цјеловиту српску књижевност, као што би и хрватска књижевност у БиХ могла да се сматра регионалном у односу на цјеловиту хрватску књижевност. То би, међутим, могло

да функционише само под претпоставком да су ти дијелови српске односно хрватске књижевности трајно и просторно и поетички одвојени и међусобно једни од других, и од сопствене матичне књижевности, и од муслиманске књижевности, тј. под условом да садрже неку другачију, колико-толико самосталну, посебну сопствену слику свијета. Прије свега тешко је рећи да се српска и хрватска књижевност у БиХ у било чему разликују од укупне српске или хрватске књижевности. О регионалној посебности може се говорити једино у оној фази развоја када српска или хрватска књижевност у БиХ у укупном развојном погледу (хронолошки, периодизацијски, идејно-естетски, поетички) још нису достигле ниво својих матичних националних књижевности. Чим се нивелација у томе погледу оствари писци из БиХ појављу се и функционишу изравно и непосредно у цјеловитој сопственој националној књижевности без посредничке улоге регионалног аспекта. У српској књижевности то се десило доста рано појавом Дучића, Шантића, Ћоровића и Кочића, а у хрватској нешто касније појавом А. Б. Шимића. На крају, остаје питање на које није могуће дати ни услован одговор: у односу на коју би књижевност покрајински карактер могла имати муслиманска књижевност као саставни дио књижевности Босне и Херцеговине? Претпоставка да је бх књижевност регионална у односу на југословенску књижевност (у вријеме колико и када се о том књижевном простору може говорити) такођер изазива нова питања и недоумице. Несумњиво је да је она дио тако схваћене југословенске књижевности, али по чему би онда само она била регионална, а не и остале, књижевности које су сачињавале тај књижевни простор. Тим прије што је у оквиру појма југословенске књижевности, како је она схватана у своје вријеме, књижевност Босне и Херцеговине била *добила посебан статус какав није даван књижевном стваралаштву других покрајина због чега је у неким елементима практично изједначавана са на-*

ционалним књижевностима насталим на југословенском простору – на принципу коегзистенције са њима и егзистенције у њима.

У свјетлу ове чињенице босанскохерцеговачки писци и књижевне појаве који су се могли сматрати покрајинским у једном општем смислу, или, пак, у односу на српску односно хрватску књижевност, сада атрибут покрајинског носе у савим друкчијем свјетлу: у оквиру јединствене и заједничке књижевне цјелине која је у изравном односу према појму интегралне југословенске књижевности. Такву нову ситуацију књижевности Босне и Херцеговине природно је требало осмислити у сваком погледу, а поготово јој је требало пронаћи оне заједничке особине које би у једном дијалектичком јединству чиниле њен унутрашњи садржај. Ту је основни мотив и полазиште једног специфичног начина повезивања овдашње књижевности и поднебља у коме она настаје, што се, опет, појављује као кохезиона снага којом се ова нова и посебна књижевна цјелина изнутра одржава на окупу. То је заправо резултат једног спонтаног, колективног настојања писаца овог поднебља да се идентификују неким сопственим заједничким именитељем који настаје на основи сличног или идентичног литерарног посредовања специфичног начина живота, па чак и поимања свијета.

То, наравно, не би било могуће да у цјелокупном додашњем развоју књижевности Босне и Херцеговине за то већ нису постојале одређене претпоставке. Да би се у једном тренутку могло извршити њено конституисање као посебне заједничке цјелине макар и на покрајинској основи, била је неопходна континуирана књижевна активност за дуже вријеме, која је, по обиму, по значају појединих књижевних догађаја, појава, писаца и дјела била довољно уочљива, а изнутра тако структурирана да помјерањем и новим распоредом појединих дијелова постоји могућност

њеног сагледавања из више аспеката. С друге стране, обим и особеност такве литерарне грађе односно припадности вишезначно је везан за Босну и Херцеговину не само као географски појам него и као посебан и трајан друштвеноисторијски квалитет са сопственим државно-територијалним, етничким, духовним, културним и другим особинама.

Ове су претпоставке, а њима се сигурно могу придружити и неке друге, биле довољне да се у једном тренутку зачне схватање о босанскохерцеговачкој књижевности као посебној цјелини ученој на основи специфичног односа те књижевности и поднебља у коме настаје. На том простору почела је да израста и једна специфична литерарна представа о Босни, која је имала сврху да ову књижевност изнутра подупре неким разлозима који ће је држати на окупу и прибављати јој легитимитет посебне књижевне цјелине у односу на друге књижевности цјеловите југословенске литературе. Ти ће разлози, међутим, остати на снази и када схватање југословенске књижевности почне да одумире, али ће добро послужити да се ова књижевна цјелина очува и одржи до потпоре у неким другим разлозима који више нису настајали на покрајинској основи. Већ и саме географске особености, а поготово сложена и слојевита историја и немила садашњица пружале су прилику да се ти разлози проналазе и гомилају у једном посебном типу босанског човјека из кога проговарају на мноштво начина посредоване силе суровог природног али и замршеног историјског амбијента. При томе је изложеност тога човјека петовјековном утицају источних обичаја, навика и схватање живота постепено типизирана до посебног менталитета који је опет више везиван за муслиманског човјека који је те утицаје природно у већој мјери и био усвојио.

Изгледа помало апсурдно, али књижевност БиХ као посебан књижевни корпус на српско-хрватском језику у највећој мјери конституисао се у периоду између два свјетска рата, дакле у вријеме када Босна и Херцеговина не по-

стоји и не функционише као посебна административно-државна цјелина у оквиру заједничке југословенске државе. Тај апсурд постаје већи ако се зна да је она и прије и после је тога периода стално имала посебан административно-територијални статус. Разлог за то није тешко наћи. То је вријеме, посебно првих десетак година после Првог свјетског рата, када је идеја интегралног књижевног југословенства на врхунцу, па је и разумљиво да књижевност Босне и Херцеговине, као нека врста реплике југословенске књижевне идеологије управо у том периоду доживи своју пуну и праву мјеру и значај. Успјех ове „реплике“ условљен је и чињеницом што се она остварује на основи оног изворног дијела југословенске књижевне идеологије који се тиче српско-хрватског књижевног јединства, заснованог на истом, заједничком језику и, што је посебно значајно, на заједничком историјском, духовном, културном и свакодневном животном искуству људи у Босни и Херцеговини. Искушења која су произилазила из разлика насталих због различитих услова у којима су се развијали остали међусобно дуго подијељени и удаљени југословенски крајеви и људи, у случају Босне и Херцеговине била су знатно мања. То се јасно могло видјети и на књижевном плану гдје је долазило до знатно већих прожимања него што је то било могуће на ширем југословенском плану, укључујући и онај његов ужи, српско-хрватски дио. Босна је напросто била простор, поприште и „посреднички“ оквир у коме су као у правом амбијенту долазиле до изражаја све могућности и предности интегралистичке књижевне југословенске идеје. Због тога је и било могуће да се баш на том мјесту јави једна таква књижевна ситуација у којој свјетска књижевна фигура као што је Иво Андрић буде хрватског поријекла, ствара у оквиру српске националне књижевности са претежном тематиком о муслиманском човјеку.

III

I.

Послије 1945. године обнавља се и још више учвршћује југословенска идеја на свим плановима, па и на књижевном-културном. То, наравно, погодује још потпунијем конституисању и уобличавању босанскохерцеговачког књижевног простора. Обновљени књижевни живот у БиХ одмах после рата био је доста скроман и у први мах наставили су га преостали писци из међуратног периода, а онда су се постепено јављали и млађи. Њихово књижевно стваралаштво ни у чему се није разликовало од књижевности у осталим дијеловима земље, што је последица и чињенице да је цјелокупна тадашња наша књижевност још у међуратном периоду већ била оставила иза себе ону развојну фазу у којој регионални аспект још има неки значај и улогу. У првом плану читаве југословенске књижевности била је смјена поетике социјалистичког реализма новијим и модернијим књижевним схватањима која су подразумијевала аутономност књижевног чина у односу на социјалну стварност и доминацију модернијих видова књижевне технике. У том знаку кретала се и босанскохерцеговачка књижевност, помало у сјени развијених књижевних центара као што су били Београд и Загреб, гдје су се школовали и остајали неки писци из БиХ и куда су одлазили они који су били стекли неку већу књижевну афирмацију у БиХ.

Првим књижевним догађајем којим се Босна и Херцеговина ставља као оквир књижевног дјеловања може се сматрати *Зборник савремене босанскохерцеговачке прозе*, објављен 1950. године, за који је предговор написао Салко Назечић. Међутим, ту се још увијек не мисли да постоји посебна самосвојна бх књижевност и то се изричито у предговору и каже: „Потребно је и могуће овдје говорити само

о књижевницима, јер књижевност Босне и Херцеговине са неким својим специфичним особинама посебне књижевности не постоји³⁹. Ускоро потом, у новопокренутом часопису *Живот* 1952. године постхумно почиње у наставцима да излази обимни рад Јована Кршића „Књижевност Босне и Херцеговине (од илирског покрета до ослобођења 1918)“. Како је вријеме одмицало књижевни живот у БиХ је добијао на интензитету тако да се шездесетих година већ може говорити о доста снажној књижевној средини, са цјелокупном сопственом књижевном „инфраструктуром“, развијеном књижевном критиком, листовима, часописима, издавачком дјелатношћу, књижевним удружењем, научним установама, итд.

Све је то праћено и извјесном сопственом књижевном самосвијешћу која се, наравно, не потиरे и не искључује са свијешћу о истовременој припадности цјеловитој југословенској књижевности односно појединим њеним националним токовима. Тако, као израз те свијести, већ десетак година послје рата, 1957. године добијамо и прву поратну књигу о бх књижевности. То је књига *Светло и тамно* Славка Леовца, чији поднаслов *Преглед књижевности Босне и Херцеговине 1918-1956*, означава и начин и обим захвата у дотадашње књижевно стваралаштво у БиХ. У предговору те књиге њен аутор упозорава на сву сложеност издвојеног посматрања овог књижевног корпуса које отвара различите дилеме и недоумице. „Писац се извињава што се ограничио, мада зна како су та ограничења данас можда и једнострана, само на књижевност Босне и Херцеговине. Он зна каква лежи опасност у томе да се посматрају деловања и резултати само оних књижевника који припадају Босни и Херцеговини, као да они постоје изван српске односно хрватске, или још боље, наше југословенске књижев-

³⁹ Цитирано према: *Симпозијум о савременој књижевности Босне и Херцеговине*, Свјетлост, Сарајево, 1971, стр. 24.

ности⁴⁰, каже он ту. Наредне деценије свијест о књижевности Босне и Херцеговине знатно се појачава и увећава новим дјелима као што су *Књижевност Младе Босне* Предрага Палавестре (1965), *Будна Босна* Ризе Рамића (1966), *Књижевност у Босни и Херцеговини* Ристе Трифковића (1968) и *Виђења Босне* Војислава Максимовића. (Трифковић је у дугом периоду своје књижевне активности, на исти начин као и Боривоје Јевтић између два рата, истрајно „заступао“ бх књижевне „интересе“ пред неосјетљивом престоничком, београдском, и загребачком књижевном јавношћу доказујући да се ту у довољној мјери не узима у обзир оно што се ствара у БиХ). Посебно значајним књижевним подухватом може се сматрати установљавање Библиотеке *Културно насљеђе* половином шездесетих година у коме се књижевни идентитет Босне и Херцеговине остваривао издавањем дјела свих значајнијих бх писаца који су већ били завршили свој књижевни опус. Ускоро затим на *Симпозијуму о савременој књижевности Босне и Херцеговине* који је организовало издавачко предузеће *Свјетлост* у Сарајеву 1970. године и чији резултати су објављени 1971. године били смо у прилици да чујемо различита и често опречна мишљења о томе шта обухвата садржај и појам књижевности Босне и Херцеговине. Посебно је важно истаћи да се први пут тада, управо на том симпозијуму, и на књижевном и на политичком плану „легализује“ муслиманска национална књижевност као посебан књижевни корпус у оквиру књижевности БиХ, а самим тиме и у оквиру цјелокупног књижевног стваралаштва на сх језику.

Свијест о књижевности Босне и Херцеговине посебан замах добила је половином седамдесетих година, након уставних амандмана (1974) којима су републике и покрајине у Југославији добиле знатно већу аутономност у односу

⁴⁰ Славко Леовац, *Светло и тамно. Преглед књижевности Босне и Херцеговине 1918–1956*, Цепна књига, Сарајево, 1957, стр. 6.

на савезну државу. У оквиру општих настојања републичког партијског и државног врха да се кроз све области живота, укључујући и културу, још више афирмише и учврсти босанскохерцеговачка државност, адекватно мјесто нашла је и књижевност. Од значајнијих књижевних догађаја из тог периода које, наравно, не треба дословно и функционално везивати за поменути тенденцију, нужно је споменути симпозијум Института за језик и књижевност (Одјељење за књижевност) под насловом *Књижевност Босне и Херцеговине у свјетлу досадашњих и нових истраживања* (1975), а потом и научни скуп одржан 1976. године у Академији наука и умјетности БиХ под насловом *Књижевност Босне и Херцеговине у свјетлу досадашњих истраживања*. Уз поменути едицију Библиотека *Културно насљеђе* која је трајала све до рата, осамдесетих година објављена је још једна колекција под насловом *Савремена књижевност народа и народности Босне и Херцеговине* у 50 књига у којој су објављена дјела савремених књижевних стваралаца. Први том те едиције садржи избор значајнијих до тада објављених текстова о књижевности БиХ под насловом *Савремена књижевност народа и народности Босне и Херцеговине у књижевној критици*. Од непоменутих аутора за стварање свијести о књижевности Босне и Херцеговине не треба заборавити ни Миодрага Богићевића и Радована Вучковића, а посебно Мухсина Ризвића и његове три књиге о овом питању (*Босанскохерцеговачке књижевне студије* (1985), *Преглед књижевности народа Босне и Херцеговине* (1985) и *Књижевни живот Босне и Херцеговине између два рата I, II, III*⁴¹). На крају, посљедњи и најзначајнији подухват у ства-

⁴¹ Ова књига доживјела је значајна оспоравања. У томе сам и сâм учествовао својом књигом *Књижевне кривице и освете*, Сарајево, 1989. Прије тога, бавећи се бх књижевношћу, објавио сам књиге *Ради свога разговора. Огледи о приповједачима Босне* (Свјетлост, Сарајево, 1972) и *Социјална проза у Босни и Херцеговини између два рата* (Веселин Маслеша, Сарајево, 1982). У књизи *Под истим углом*

рању свијести о књижевности Босне и Херцеговине био је импозантни научноистраживачки пројекат остварен у периоду од 1985. до 1990. године, чији су резултати непосредно пред сами рат и на самом почетку рата објављени у едицији под насловом *Прилози за историју књижевности БиХ*. Ради се заправо о едицији од 23 за ту сврху посебно написане књиге у којима је дат темељан преглед бх књижевности по жанровима од најстаријих времена до најновијег доба. На том послу су учествовале најзначајније научне установе тог времена (Академија наука БиХ, Филозофски факултет, Институт за књижевност, Оријентални институт, Земаљски музеј) и практично сви најзначајнији књижевни историчари и теоретичари из Босне и Херцеговине, њих око тридесетак. Књиге о којима је ријеч, нажалост, због избијања рата нису дистрибуиране широј научној и културној јавности, ни књижарама и библиотекама тако да се данас практично не могу наћи нигдје осим код њихових аутора, од којих неки више нису ни живи.

Досадашња свијест о књижевности Босне и Херцеговине тиме је практично заокружена. Она, као што смо видјели, почиње, траје и на различите начине се испољава од половине деветнаестог до посљедње деценије двадесетог вијека. Мотиви којима су се многобројни аутори руководили у односу према овом књижевном корпусу и који су уграђени и у многобројне књижевне подухвате и догађаје који су значајно утицали на конституисање књижевности Босне и Херцеговине, били су различити и условљени захтјевима времена у којима су се испољавали. Они су неријетко, готово послије Другог свјетског рата, били одређени и разлозима некњижевне, идеолошке и политичке природе, али самим тиме све оно о чему је напријед било говора, не

(Ослобођење, Сарајево, 1984) питању бх књижевног корпуса посветио сам опширан рад „Неки методолошки проблеми проучавања књижевности Босне и Херцеговине“.

губи карактер књижевних чињеница. Таквих чињеница, као што смо видјели, има заиста много; негирати постојање књижевности Босне и Херцеговине као посебног корпуса у оквиру цјелокупне књижевности на српско-хрватском језику значило би првенствено негирати мноштво таквих, књижевних чињеница. Друга је, међутим, ствар шта ко подразумијева под појмом књижевност Босне и Херцеговине и какав карактер приписује том књижевном корпусу, о чему и може бити и има различитих мишљења.

Главни камен спотицања због кога је долазило и још увијек долази до неспоразума или оспоравања књижевности Босне и Херцеговине потиче из подручја *националне идентификације књижевности*. Иако нико никада није ни тврдио да се ради о неком анационалном књижевном феномену, од најранијег периода све до данашњих дана у позадини је тињала примисао да садржај појма књижевност БиХ на неки начин ипак угрожава универзални национални карактер књижевности. То је на нашим просторима од увијек, исто као и данас, изазивало извјесне дилеме и подозрења, прво у односу на туђинску власт, а потом и у контексту националних односа у БиХ и њеном непосредном окружењу. Веома јасно то се може видјети већ у најранијој фази помињања књижевности Босне и Херцеговине. Први пут, како смо раније рекли, тај појам се среће пред крај турске владавине, у оквиру илирског покрета, а касније за вријеме аустроугарске владавине у оквиру Калајеве идеологије босанства с једне, и њој супротне идеологије књижевног југословенства, с друге стране. У свим овим случајевима књижевност БиХ се третира као књижевна чињеница која је у најужој вези са национално-ослободилачким тежњама словенских и јужнословенских народа прво у односу на турску, а потом и на аустроугарску власт. При томе треба имати на уму разлику између Калајевог бх књижевног унитаризма из аустријског времена, којим се ства-

рала брана према матичним националним књижевностима, и илирско-југословенског интегрализма који је значио интегрисање у оквиру једне (сопствене) националне књижевности или повезивање са другим националним књижевностима.

Унитарни карактер књижевности Босне и Херцеговине какав су биле замислиле аустроугарске власти требао је, наиме, бити средство којим се ограничава слобода националног дјеловања и повезивања раздвојених југословенских народа. Тај, унитарни, „источни гријех“ бх књижевног корпуса трајно је остао присутан и касније, све до најновијег, Титовог времена. И у том периоду срећемо примисли о књижевности Босне и Херцеговине као наводно вјештачкој, политичкој и државној творевини која дестимулише и онемогућава самостални књижевни развој националних књижевних токова у самој БиХ и тиме их одваја од цјеловито схваћене српске односно хрватске књижевности. Познато је, наиме, да су тада, поготово у првих десетак година, у првом плану били класни односно социјални аспекти и критеријуми у свим областима живота. Због страшних искустава из Другог свјетског рата (као и из овог посљедњег, уосталом) државно-партијским путем у то вријеме настоје се у други план потиснути националне идентификације и хомогенизације и подстиче интегралистички (не унитаристички!), у ширем смислу југословенски, а у ужем босанскохерцеговачки карактер и концепт књижевности. Међутим, на томе се није досљедно инсистирало и истрајавало, па је питање националне књижевне идентификације ипак остало трајно отворено и у основи ствар личних схватања, преокупација и опредјељења. У цјелини гледано, то је ипак био један непотребан неспоразум: они који су тај корпус сматрали вјештачком творевином мотив за такво становиште налазили су у радикалној претпоставци да компоновање једног оваквог књижевног корпуса истовремено значи и декомпозицију књижевних корпуса заснованих на уни-

верзалном националном критеријуму. Међутим, та претпоставка није имала упориште у стварном књижевном животу. Ширене су примисли да се ради о пресликавању постојеће југословенске државно-политичке организације на књижевни план и да се у вези с тим жели установити једна немогућа, републичка, државна бх књижевност, али је постојећа књижевна стварност то ипак оповргавала. Јер, тај књижевни простор, као што је речено, никада није схватан као неки ационални хибрид, нити је припадност књижевности Босне и Херцеговине онемогућавала нечију укљученост у сопствену националну књижевност. Иако се могло говорити о извјесној државној и политичкој пристрасности у подржавању самосталног карактера бх књижевног корпуса на „штету“ исказивања бх књижевног наслеђа по националним критеријумима, то никада није био једини нити владајући књижевни концепт. Напротив, у реалности су биле присутне обије опције, „национална“ и „републичка“, с тим што је у другој фази овог периода, а посебно пред рат, национални контекст и смисао књижевног стваралаштва све више узимао маха и добијао све више простора. Могло би се рећи да се још од седамдесетих година, када је коначно надвладала и уобличила се свијест и о посебној, муслиманској националној књижевности, ситуација мало разбистрила и да се књижевност БиХ сада све јасније почиње указивати као једна сложена и покретљива структура, помјерљива и сама у себи и у односу на шире књижевне структуре, састављена од три односно четири (четврта је јеврејска) међусобно испреплетене и често потпуно прожете и нераздвојиве националне књижевне традиције.

Све је то отварало вјечито питање уравнотеженог и равноправног третирања и представљања свих тако испреплетених националних књижевних субјективитета, јер је стално пријетила опасност да се национални критеријум отме књижевним мјерилима и послужи као изговор за својевољно конструисање поретка између појединих нацио-

налних традиција овог књижевног простора. Повремени нови приступи и преиспитивање ранијих судова неријетко су бивали нови првенствено по томе што су већи и другачији значај давали неком од националних сегмената, а не по томе што су у први план истицали неки нови поетички критеријум или неки други књижевни квалитет. Такав циљ неријетко се остваривао инверзијом националног и поетичког мјерила, па је формално превредновање вршено у име поетичких критеријума, а као резултат се добијао нови и другачији вредносни распоред националних књижевних вриједности. Тако је уз стандардне недоумице и проблеме интерпретације и вредновања који се јављају у свакој књижевности у случају књижевности Босне и Херцеговине постојало и питање националног уравнотежења као општег политичког захтјева за пуном националном равноправношћу у свима областима, па и у књижевности. На том плану поједностављено речено суочавали су се припадници двије опције: по некој приручној дефиницији заступници једне полазили су од универзалног националног критеријума, док су други заступали „класни“, тј. „марксистички“ приступ. Први су се ослањали на универзални, општеприхваћени национални карактер књижевности и заклањали за тзв. чисто књижевна мјерила и законитости, а други су полазили од дијалектичко-динамичке повезаности књижевности и социјалног живота и, у мјери колико се то тиче књижевности, настојали да на што је могуће прихватљивији начин разријеше замршени чвор националних односа на овим просторима, чинећи то често и симплифицирано – ослањајући се на актуелну политичку формулу о пуној националној равноправности, изражену формулом братства и јединства. Отуд није ни чудо што је питање дефинисања појма књижевности Босне и Херцеговине и теоријски и практично често било условљено мотивима конформизма или дневно-политичке конјунктуре. Зато је и разумљиво што су „националисти“ своја схватања неријетко покушавали да до-

кажу и утемеље „марксистички“, на исти начин како су и определијени „марксиста“ свој метод користили да утемеље и докажу неке своје у основи „националистичке“ ставове. Тиме је ова књижевност осим поетичке имала и још једну додатну врсту динамике којом је у очима тадашње југословенске књижевне јавности надокнађивала вриједности које су имале развијеније књижевне средине, прије свега београдска и загребачка.

Међутим, поменуте околности нису битније утицале на укупни развој и раст бх књижевности која је све више и у сваком погледу постајала један доста уочљив сегмент цјелокупне југословенске књижевне структуре, конкурентан и равноправан са осталим књижевним корпусима на југословенским просторима. Међутим, свијест о тој књижевности још увијек није била у свему сасвим стабилна и уравнотежена: иако њену равноправност са осталим у погледу општих и појединачних књижевних домета и темељне књижевне инфраструктуре (часописи, листови, издавачи, критика, наука о књижевности и сл.), нико није доводио у питање, у позадини је трајно остала примисао да се ипак не може говорити о посебном књижевном корпусу која ни до данас није ишчезла. С обзиром, дакле, да цјеловита свијест о овом књижевном простору, на начин како је напријед изложена, код многих ипак није била до краја усвојена, разумљиво је што је за њено дефинисање био пронађен читав један мали приручни арсенал атрибута и (дис)квалификација, најчешће конформистичких, мада добронамјерних, којим јој је ускраћиван статус посебне и самосталне књижевне цјелине.

2.

Књижевност Босне и Херцеговине као посебан књижевни корпус са сопственим садржајем и континуитетом

најчешће се релативизује, оспорава и доводи у питање на два начина: у једном случају сматра се да је то „само“ регионална односно покрајинска или завичајна књижевност, а у другом да се ради о вјештачкој политичкој творевини, утемељеној на републичком, односно државно-територијалном принципу.

Пошто је о првом случају (регионални карактер ове књижевности) напријед већ било довољно ријечи, овдје ћемо се нешто више позабавити овим другим. Оспоравање бх књижевности најчешће и најизричите вршено је тврђњом да она има републички односно државно-територијални карактер, што је у даљем значило да се ради о вјештачкој, тј. политичкој књижевној творевини. Иако такви приговори у вријеме и на начин како су давани нису имали реално упориште у књижевној стварности, утицај овог аспекта на конституисање тог корпуса и стварање и одржавање свијести о њему ипак се не би могло искључити и не би га требало потцјењивати. Ту прије свега треба имати на уму да је Босна у своје вријеме била јака средњовјековна држава и да је на исти начин као и остале тадашње државе на овим просторима имала за те прилике доста развијену писменост и књижевност у највећој мјери ћирилометодијевске традиције. Као посебна административна, односно државно-територијална јединица Босна је била и у вријеме османске власти, када је међу православцима и католицима, видјели смо, такође постојао извјестан, иако сасвим скроман књижевни рад, претежно међу фрањевцима. Истовремено, под утицајем источних књижевности, јавља се и нека врста књижевне активности међу становницима исламске вјероисповијести. Послије Берлинског конгреса 1878. године у Босну и Херцеговину долази аустроугарска власт, али у територијалном и административно-државном погледу она и даље остаје посебна цјелина. Књижевни рад и међу Србима, и међу Хрватима, и међу Муслиманима постаје знатно интензивнији, а званичне аустријске власти, као што

смо видјели, осим на свим осталим плановима покушају извјесну унификацију и на књижевно-језичком плану. Касније, када је послје 1918. године створена заједничка југословенска држава, Босна и Херцеговина није постојала као посебна цјелина, али то више није било толико битно, јер се књижевност у БиХ и даље развијала у повољном амбијенту пошто је у малом функционисала на истим начелима као и интегрална југословенска књижевност, која је, као што се зна, била у најужој вези са југословенском државном идејом. Сличан статус, видјели смо, има бх књижевност и послје 1945. године, када се БиХ у потпуности поново изједначава са осталим југословенским земљама односно републикама.

Иако ови државно-територијални разлози нису могли бити пресудни у конституисању бх књижевног корпуса, њихов значај ипак не треба потпуно занемаривати. Они су најчешће посредно, али понекад и непосредно подстицали стварање повољне климе и адекватног амбијента за исказивање бх територијално-државне самосвијести и на књижевном плану, а то је у спрези са другим, пресуднијим факторима могло резултирати и посебним обликом књижевне свијести. Државно-политички, републички фактор на другој страни, поготово у нашим условима, био је веома значајан за санкционисање одређеног националног статуса и контекста, што је у случају Босне и Херцеговине значило заштиту затеченог, задатог или пожељног (како кад) односа између три односно четири националне заједнице. То се, природно, преносило и на област културног живота што значи и на књижевност. Пожељна општа слика националних односа на такав начин преносила се, показивала и „оправдавала“ коегзистенцијом и прожимањем националних традиција на књижевном плану, с тим да је то, у повратном дејству, било оријентација и стимуланс и за свакодневни живот.

У вези с тим немогуће је избјећи питање „оправданости“ и „узалудности“ свих књижевних напора везаних за конституисање и одржавање појма књижевности Босне и Херцеговине и стварања свијести о њој, питање које се нужно поставља управо након коначног слома свих интегралистичких, па и књижевних идеја на Словенском Југу, од илирског покрета до најновијег времена. Да ли се и коме „исплатила“ огромна књижевна енергија уложена у тај пројекат, је ли од свега тога било користи или штете (и за кога) и каква је његова судбина у временима која долазе.

Што се хрватске књижевне традиције тиче она је као и цјеловита хрватска национална мисао, након илирског покрета и почетне фазе развоја идеје југословенства, када је предњачила у истицању потребе за народним и књижевним јединством на Словенском Југу, од свега тога доста снажно почела да се дистанцира већ у првој деценији заједничке југословенске државе формиране послје Првог свјетског рата. У свим фазама и осцилацијама даљег развоја југословенске идеје хрватска национална идеја и хрватска књижевна мисао задржавала је подједнаку, доста уочљиву дистанцу. То се односи и на партиципацију у стварању свијести о књижевности Босне и Херцеговине гдје је хрватски национални допринос био мањи и због чињенице да је хрватско становништво овдје стално било у осјетној мањини.

Муслиманска књижевна традиција у оквиру појма књижевности Босне и Херцеговине налазила се у двоструком, могло би се рећи опречном односу. На једној страни, с обзиром на другачија патриотска осјећања и претензије у односу на Босну која су гајили Муслимани, било је и природно да трајно подржавају све интегралистичке пројекте у вези са Босном, укључујући и књижевне, и то су заиста и радили. У књижевности то је видљиво још од аустроугарског периода и трајало је све до најновијег времена. На другој страни, исте те интегралистичке идеологије могле су бити и сметња за развој њихове сопствене националне сви-

јести која је трајно стремила партнерском, равноправном статусу у односу на српску и хрватску националну идеју. Тако је и интегралистичка свијест о јединственој књижевности Босне и Херцеговине на неки начин „угрожавала“ конституисање самосталне националне муслиманске књижевности. Како, међутим, конституисање муслиманске нације тече са великим закашњењем (озваничено је као што се зна, пописом становништва из 1971. године) и југословенски и бх интегралizam за њих је био нека врста заштите пред српском и хрватском „национализацијом“ у оквиру које су се, као што знамо, Муслимани национално изјашњавали као Срби или Хрвати. И то је био један од разлога што су Муслимани задуго заступали бх књижевни интегралizam (тражећи наравно што повољније мјесто у њему) паралелно постепено афирмишући свијест и о сопственој националној књижевности. Тако се и могло десити да се у једном тренутку интегралистички карактер бх књижевности прогласи дијелом глобалног „унитаристичког“ југословенског пројекта према коме је идеологија југословенства уз читавој земљи наводно била инструмент унитаристичке великосрпске доминације у свим областима па и у књижевности.

Што се тиче српске књижевне традиције у БиХ она је, на исти начин као и укупна српска национална мисао, од краја деветнаестог вијека па све до најновијег времена, у великој мјери била ослоњена на политичка, државна, па и књижевна настојања југословенског интегралистичког карактера, која су као што је познато у БиХ имала највећи одзив и најпогодније тло. То је један од разлога што је српска књижевна традиција у БиХ дала највећи и могло би се рећи пресудан допринос у конституисању и функционисању посебног бх књижевног простора и укупној свијести о тој књижевној цјелини. То је, наравно, било могуће првенствено због тога што је српска књижевност још од аустроугарског периода па све негдје до шездесетих и седамдесе-

тих година прошлог (двадесетог) вијека доминирала у односу на хрватску и муслиманску књижевност и у сваком погледу била развијенија од њих.

Послије свега овог питање да ли се и коме „исплатило“ учешће у стварању и одржавању посебног бх књижевног простора да ли је од тога било користи или штете ипак постаје изlišно. Изlišно, наравно, само ако се ова књижевност схвати као сложена, динамична књижевна структура, покретљива истовремено сама у себи и у односу на остале књижевне корпусе на сх језику, структура која функционише и сама собом, али и у оквиру тих корпуса. Она није ни само државно-територијална, ни само покрајинска нити само механички збир националних квалитета, него у оквиру једног непоновљивог и ненадокнадивог искуства подразумијева све те елементе, при чему посебно треба истаћи неуобичајено, узбудљиво и продуктивно преплитање и прожимање неколико националних традиција без међусобног потирања и губљења сопственог идентитета сваке од њих.

На крају, преостаје нам још само питање у којој мјери и како се може говорити о продужавању свијести о књижевности Босне и Херцеговине у данашњим условима? О бх књижевности, књижевности у Босни и Херцеговини, књижевности Босне и Херцеговине, босанској књижевности или како год хоћете да је назовете, данас можемо говорити само у државно-територијалном погледу, док су сви они кохезиони елементи који су у посљедњих сто педесет година ишли у прилог конституисања посебног бх књижевног простора, сада већ потпуно ишчезли и изгубили смисао и значај. Књижевна ситуација у БиХ данас најсличнија је оној у доба Аустроугарске, али само у обратном, инверзивном смислу. И тада смо, као и данас, имали три одвојене националне књижевне традиције у оквиру једне државно-територијалне цјелине, али опште расположење и идеје

времена водили су њиховом трајном зближавању и прожимању, што се задуго касније успјешно и остваривало, док опште расположење и идеје времена на Словенском Југу данас воде њиховом што већем удаљавању и разграничавању. Државно-територијални оквир за такву књижевност данас зато је само формалан и недовољна испомоћ у могућим покушајима за поновну књижевну интеграцију на бх простору. Евентуални прегледи књижевности Босне и Херцеговине који ће се можда правити у догледној будућности моћи ће стога имати упориште практично само у државно-политичким захтјевима и мотивима, а то, наравно, ни издалека није довољно.

АНДРИЋЕВСКА СЛИКА СВИЈЕТА И МУСЛИМАНСКА/БОШЊАЧКА КЊИЖЕВНОСТ

I

Веома захтјевна тема Андрић и Муслимани показала се као велики изазов за генерације истраживача, од Милана Богдановића и Исидоре Секулић и њихових текстова о првим Андрићевим причама, све до данашњих дана. Околности би налагале да се појам односно име Муслиман овдје досљедно замијени појмом односно именом Бошњак. Међутим, то не би имало оправдања и сврхе не само због тога што у вријеме када је Андрић живио и када је настало његово књижевно дјело тај појам није егзистирао у данашњем значењу (напротив, више је имао пежоративну конотацију), него и због тога што иза појма *муслиман* у Андрићевом случају стоји нешто далеко шире, вишезначније и слојевитије што се никако не може свести само на национално бошњачко име. У Андрићевој слици свијета појам муслиман значи припадник исламске вјере, и то првенствено „наш“ човјек, који је прихватајући исламску вјеру прихватио и многе културне и породичне обрасце исламске цивилизације, а да је при томе и даље остао свој и наш. У облику и начину којим се тај човјек идентификовао са исламским вјерским, културним и цивилизацијским вриједностима и њиховим институционалним носиоцима и заштитницима, посебно оним вјерске и државне атрибуције, – значење тога појма код Андрића се проширује и добија свеобухватнији садржај, а повремено и шире (турско) име које, међутим, и даље полази од почетног значења и томе значењу се

враћа, представљајући у ствари неку врсту пројекције ширих оријенталних садржаја на локалног, домаћег човјека с једне и његовог личног доживљаја и апсорбовања исламске културе и цивилизације, с друге стране.

Након многобројних и разноврсних студија и чланака о муслиманској тематици у Андрићевом дјелу, у посљедње двије-три деценије, прво стидљиво и на мала врата, а потом и сасвим отворено и на сва уста поставило се и питање (негативне) рецепције Андрићевог дјела међу Муслиманима. Док оба ова питања, и тема муслиманског живота и рецепција његовог дјела са тог аспекта, и даље остају трајно отворена, ми ћемо у овој прилици покушати да скренемо пажњу на једну нову могућност тумачења посљедица Андрићевог свеобухватног интереса за муслимански миље и муслиманског човјека. Ради се о Андрићевом доприносу стварању једне убједљиве, самоодрживе и комплексне слике муслиманског свијета која је касније на индиректан начин могла вишезначно и неочекивано да функционише. Једна од таквих могућности односи се и на њену могућу помоћну улогу при конституисању посебног, муслиманског/бошњачког књижевног корпуса на српско-хрватском језику.

Помињање такве могућности у вријеме када се у нашу науку о књижевности с напором пробијају спознаје о процесима који су довели до стварања једне нове националне књижевности на Словенском Југу, може изгледати потпуно непотребно и депласирано. Јер, постојање неке „муслиманске“ односно „бошњачке“ књижевности код нас се веома често још увијек третира као меркантилно политичко питање, недостојно књижевних разлога и мотива. Доводити и у најудаљенију везу настанак муслиманске/бошњачке књижевности са Андрићем (упркос томе што га је И. Секулић колоквијално назвала највећим „турским“ писцем!) који је и своје хрватско поријекло и своју српску културну и књижевну утемељеност био склон уложити у шире и општије југословенско идеолошко и књижевно опредјељење,

може изгледати као нека врста провокације или егзибиционизма. Тим прије што је и идеологија бошњаштва Андрића дотицала, и то у негативном смислу, тек у виду калајевског босанског унитаризма у раној младости и у облику њених (не)скривених рецидива у Босни и Херцеговини последице уставних промјена из 1974. године. То му ни у једном ни у другом случају ни на који начин није могло указивати да би та идеологија некад могла постати инструмент за рјешавање муслиманског националног питања и претпоставка конституисања муслиманске (касније бошњачке) нације са сопственом књижевношћу. А стицајем околности управо између бошњачке идеологије и муслиманске/бошњачке нације створена је чврста спрега: пут од муслиманског до бошњачког имена ове националне заједнице значио је коначан чин њене самоидентификације у којој се вјерски, муслимански квалитет као почетна специфичност те заједнице, оплођује са њеним локалним босанским народносним садржајем и на тај начин ствара посебан етнопсихолошки квалитет. Тако је дошло до завршног чина конституисања муслиманске/бошњачке нације, што је паралелно с тим као последицу имало и конституисање националне муслиманске/бошњачке књижевности.

За све то било је потребно да се створи извјесна слика свијета у којој би Муслимани били представљени као другачији, посебан, препознатљив и самосвојан свијет, укоријењен и утемељен у сопственим етнопсихолошким и менталитетским карактеристикама, условљеним историјским збивањима и географским простором на коме су се нашли. Та слика о Муслиманима успостављала се споро и слојевито и обликовала се, прво, као свијест тих људи самих о себи, а потом и као свијест других о њима. Та два облика свијести о истом, некад су текли одвојено, а некад паралелно, некад су се међусобно приближавали, прожимали и поистовећивали, а некад удаљавали, међусобно супротстављали, па чак и искључивали. У сваком случају, и свијест Му-

слимана о себи и свијест других о њима водиле су истом резултату – идентификацији једне нове, посебне, другачије и самосвојне слике свијета у којој су Муслимани били главни субјект.

На први поглед може изгледати чудно, али књижевност је у стварању те слике одиграла доста значајну улогу. Ранија ауторска, писана књижевност на арапском, турском и перзијском језику, као и она на нашем језику писана арапским писмом (алхамијадо књижевност), била је неоригинална и недоступна широј читалачкој публици, па самим тиме није ни могла имати већег значаја и утицаја на муслиманску народносну самоидентификацију. Напротив. Стога је први, почетни импулс за стварање те слике дала усмена, народна књижевна традиција Муслимана. Међутим, слика свијета коју у себи садржи укупна фолклорна традиција настала на заједничком, српско-хрватском језику, којим су говорили и Муслимани, умногоме је функционисала као јединствена и то се појавило као значајна сметња да се муслиманско усмено књижевно наслеђе испољава изоловано и посебно. Ту се истовремено крије разлог што оно није могло пресудно утицати да се створи једна универзална, свеобухватна и самоодржива слика свијета у којој би Муслимани на сваки начин, себи и другима, били уочљиви и препознатљиви до мјере да би се касније природно конституисали као посебна национална заједница.

То је знатно лакше било остварити ауторским књижевним остварењима у којима је слика свијета могла свјесно бити контролисана и усмјеравана. При томе треба имати на уму да осим усмене књижевности, друге, „праве“ књижевности на властитом језику, намијењене сопственој читалачкој публици, којом би се на тај начин исказали, тј. сами пред собом и пред другима представили, међу Муслиманима практично није било све до друге половине XIX вијека. Извјесна слика о њима, истина, постојала је у дјелима других писаца, али је она била сасвим произвољна и

једнодимензионална. „Многи књижевници наши шездесетих и седамдесетих година узимали су сижете својим песмама, приповеткама и другим радовима из живота потлачене раје у турском царству“, каже у свом чланку „Мухамеданство и наша књижевност“ Милош Шумоња у *Стражилову* 1887. године. „Грађе је било доста: ваљало је само измислити какав страشان догађај, довести читаоцу пред очи неколико чета Турака крвавих очију, с ханџарима и другим пушкама, ваљало је испалити неколико хитаца, сасећи – наравно све на папиру – неколико мајки и невине деце, приказати тамницу, вешала, па ето ти готове красне песме, приповетке, или већ што ти хоћеш, из живота потлачене раје“. Међутим, мора се признати, каже Шумоња даље „да Мухамедовци нису били баш овако бесни и крвожедни, каквима су их описивали писци, који их никада нису ни видели“ (бр. 21, стр. 335).

Доласком Аустрије у Босну 1878. године ситуација се радикално мијења. У оквиру неке врсте сопственог националног и књижевног препорода Муслимани почињу пуном паром да се укључују у национално-освјешћивачке и национално-ослободилачке процесе на Словенском Југу истичући у први план своје словенско поријекло и народни језик. У оквиру таквих спознаја о себи пред њима се, истовремено, поставља и питање националног идентитета, готово с обзиром на тадашње прилике у којима се битни процеси и напредак људског друштва сагледавају и преламују кроз категорију нације. Заједничко словенско поријекло, владајуће схватање да се национална и вјерска припадност не могу изједначавати и чињеница да су већ постојале нације са више религија, а посебно тадашње доминирајуће схватање о пресудној улози језика у одређењу нације, условили су потребу реинтеграције Муслимана у своју претходну, српску или хрватску народносну матицу. То је у ужим интелектуалним круговима наилазило на значајан одјек, али се, на другој страни, није тако лако дало укалемити у нај-

ширим слојевима народа. Већ и сама чињеница да су се у оквиру једног великог културног, политичког и духовног пројекта именованог као „национализација муслимана“, Муслимани изјашњавали као Срби или као Хрвати, свједочи да су се многи елементи до тада *антагонизирани слике свијета људских заједница истог поријекла и истог језика* на Словенском Југу, крајем XIX и почетком XX вијека *почели стабилизovati и уједначавати*. То је и разумљиво ако се има на уму тежња јужнословенских народа у то вријеме да се ослободе аустроугарске окупације и нађу у заједничкој сопственој држави. Књижевност је у свему томе, као што је познато, имала значајну улогу.

У таквој књижевној ситуацији нас овдје посебно интересује позиција Муслимана, и то, прво, са становишта њиховог сопственог књижевног стваралаштва, и друго, са становишта упадљивог интереса српских и хрватских писаца за тематику из муслиманског живота. И у једном и у другом случају ради се о значајним, прекретничким збивањима у животу читаве муслиманске националне заједнице и сваког њеног члана посебно, до којих је дошло у вријеме аустроугарске власти у Босни и Херцеговини, када под утицајем нових западноевропских животних мјерила и прилика долази до општег несналажења, пропадања повлашћених слојева становништва (ага и бегова), нагле ерозије традиционалног муслиманског породичног живота, крупних људских драма, траума, ломова, итд. Муслимански социјални, породични и људски амбијент постао је тада права ризница грађе, погодне за литерарну обраду, па је и разумљиво што су се њиме подједнако и приближно на исти начин бавили и муслимански и други писци. То је, уз напријед речено, још један битан разлог све складније слике свијета у којој муслимански човјек добија све истакнутије мјесто и све живописнија обиљежја. Од апстрактних, егзотичних, романтичарских представа о једном непостојећем, далеком свијету о коме говори Шумоња, књижевност је у

веома кратком времену дошла до представе о једном конкретном, овдашњем, живом и живописном свијету који представља неисцрпни извор књижевних мотива и могућих спознаја о најдубљим тајнама и питањима људске егзистенције.

То је слика коју заједно стварају и муслимански и српско-хрватски писци. Муслимански је намјењују првенствено сопственим читаоцима, али не само њима, јер свијест о властитом књижевном стваралаштву још увијек је далеко од свијести о посебној, сопственој књижевности. Изјашњавајући се као српски или хрватски писци многи муслимански књижевни ствараоци већ и самим тиме обрађали су се широј читалачкој публици, на исти начин као и српски и хрватски писци који су се бавили муслиманском тематиком. За нас је овдје најважније да је као посљедица свега тога настала једна уочљива специфична књижевна слика муслиманског свијета за коју ћемо касније видјети да има већи и далекосежнији значај од уобичајене, у једном тренутку пожељне и помодне књижевне теме.

То потврђује и чињеница да се та слика касније све више проширује, продубљује и добија психолошку утемељеност, а да као таква постаје незаобилазна и у рецепцији дјела и писаца који су се бавили муслиманским миљеом. О каквој слици се ради није потребно говорити. Треба, међутим, рећи да су домети те слике сразмјерни њеној умјетничкој увјерљивости и да би без тога она остала мртво слово на папиру. Није потребно наглашавати да су и у погледу садржаја те слике и у погледу њене умјетнички увјерљиве артикулације пресудну улогу имали А. Шантић и Св. Торовић, поготово овај други с обзиром на ширину њене заснованости у његовом прозном дјелу која је касније, посебно код међуратних босанских приповједача, доживјела пуну афирмацију. Треба имати на уму да се слика о муслиманском свијету не указује изоловано сама за себе, него као нераздвојиви дио једне шире слике о Босни у оквиру

које се преплиће и прожима са другим свјетovima. Тек на тај начин, у односу на друге свјетове, она се у пуној мјери профилира и функционише свим својим значењима и пуним смислом. Од самог почетка, а поготово у том периоду, слика о Муслиманима као о посебном свијету у већој мјери је продукована у кругу српских и хрватских писаца, него међу самим муслиманским књижевним ствараоцима. Највећа заслуга за стварање те слике у цјелини гледано ипак припада писцима српске књижевности. Може изгледати чудно, али сами Муслимани више су били објекат него субјекат стварања те слике о себи. Као таква та слика је индиректно могла допринијети стварању извјесне (само)свијести Муслимана која је у одређеном тренутку попримила националне атрибуте, као што је, на другој страни, код осталих могла да се јави као нека врста психолошке адаптације на постепено израстање Муслимана из вјерске у националну заједницу.

Најшире и најдубље ту слику је ипак засновао Иво Андрић и много онога што је урађено на том плану послје њега имало је подражавалачки карактер. Од његове приповијетке *Пут Алије Берзелеза* из 1920. године та слика је по својој универзалности и естетској убједљивости постављена на нове основе које овај писац није изневјерио ни у каснијим приповијеткама и романима, а које су покушавали да слиједе и остали, посебно босански приповједачи. До Андрића та слика била је локална чиме је умногоме био условљен и њен домет и значај, а са Андрићем она је дигнута на универзални план, па као таква постаје знатно сугестивнија и дјелотворнија. Међутим, увијек треба имати на уму да се не ради о изолованој и парцијалној слици, него о слици која је саставни дио једне цјеловите визије, односно представе о Босни која постаје изнимни простор и ексклузивна локација сусрета и прожимања различитих цивилизација, свјетова и чудних људских судбина. Карактер те визије првенствено је условљен управо оним специфично-

стима које су произашле из оријенталних наноса и њиховог утицаја на психу домаћег човјека који су обликовали његово другачије схватање свијета, саобразно источњачком менталитету и филозофији живота. По значају који му је придаван муслимански свијет био је главни субјект те визије и уживао „повлаштен“ положај у њеним свеопштим, вишеслојним значењима. Свеобухватности те слике посебно је доприносило њено дубље временско утемељење, остварено захватом у далека историјска збивања у којима се трага за одговорима на егзистенцијална питања савременог човјека.

Слика о Муслиманима коју су још прије Првог свјетског рата почели да стварају многи мање значајни писци, а коју је, као што смо рекли, тек Ћоровић поставио на шире основе, Андрић је заокружио, продубио и учинио неопозивом и незамјенљивом. Као таква она је била општеприхваћена, јер је била утемељена на универзалним, најдубљим људским истинама које се тичу сваког људског бића. Она не представља само највиши естетски стандард, него и највиши стандард промишљања свијета. У тој једној, појединачној слици свијета садржани су сви други свјетови и њихова дубока значења. Због тога је Андрић од самог почетка постао и све до данашњих дана остао парадигма и параметар готово за свако прозно књижевно дјело које се на овај или онај начин бави Босном и њеним људима, при чему су у епицентру обично Муслимани.

Због тога што је на тај начин и у тој мјери била умјетнички увјерљива она је, слободно се може рећи, значајно допринијела да Андрић добије Нобелову награду, а то је, опет, омогућило њену широку распрострањеност и сваковрсно мултиплицирање. Мало је људских заједница које су на тако „квалитетан“ начин, у облику једне кохерентне и изражајне слике о себи, слике у којој је садржана свеукупна истина о животу и свијету, доспјеле до тако великог броја људи на земаљској кугли, као што је то случај са сликом

Муслимана у Андрићевом дјелу. Снажна сугестивност и умјетничка убједљивост те слике била је до те мјере изражена да се она у свијести обичних читалаца чинила потпуно истинитом и сасвим тачном, па је због тога тај њен естетски квалитет непримјетно почео да преузима и друге функције: естетска истина тако постаје прво свакодневна животна истина, а потом и историјска истина о људима и догађајима на које се односи. Изједначавање естетске истине са историјском истином, односно естетске свијести са историјском свијешћу могуће је само код највећих писаца и најбољих дјела у којима оно о чему писац пише изгледа као да је стварно тако и било. У нашем случају слика о Муслиманима се овим привидом још више утврђује и утемељује. Андрићев једноставан и приступачан стил писања такођер је значајно могао допринијети ширењу слике свијета о којој је овдје ријеч.

Дјелује помало апсурдно да је за слику муслиманског свијета о којој говоримо у сваком погледу најзаслужнији Андрић, док на другој страни у новије вријеме, као што ћемо видјети у другом дијелу овог рада, имамо појаву да један дио Муслимана ту слику о себи не прихвата и сматра је чак злонамјерном. Међутим, чак и под претпоставком да је таква њихова реакција оправдана, односно да је та слика стварно негативна, смисао и значај те слике који јој се овдје придаје и даље би остао на снази. Том претпоставком она би чак постала још потпунија и убједљивија, јер би показала и лице и наличје једног свијета. Позитиван или негативан предзнак у том случају не би био битан, јер за функцију о којој говоримо пресудан значај имају маркираност, изражајност и универзалност те слике.

Покушајмо, на крају, коначно, да изведемо почетну замисао овог рада и да одговоримо на питање: на који начин овако потпуна, универзална слика свијета, у којој Муслимани заузимају централно мјесто, може да се доведе у везу са конституисањем посебне муслиманске/бошњачке наци-

оналне књижевности? Може изгледати чудно, али на овај начин индиректно је извршена почетна претпоставка коју у некој форми мора задовољити свака књижевност у настајању, претпоставка која подразумејева препознатљиву слику свијета на којој почива та књижевност. Том сликом свијета, која нам се указује као нека врста архетипског образа, идентификују се они на које је се она односи и којима је непосредно упућена; њоме се они „легитимишу“ и најширој читалачкој публици чије се искуство на тај начин обогаћује једним новим, непознатим свијетом универзалних значења. *Овим је заправо створена једна таква слика свијета на којој су сами муслимански писци даље могли дограђивати и развијати сопствени књижевни идентитет.* Многи од њих, на сличан начин као и други наши писци, ушли су практично у тај већ створени андрићевски свијет покушавајући да га прошире и продубе и да у њему пронађу неки сопствени аспект сагледавања људске судбине. Иако је послје Андрића нешто ново и другачије заиста тешко било дати, стално обнављање андрићевске слике свијета значило је потврђивање њеног дубоког смисла и њене изворне и трајне утемељености. То нарочито потврђује примјер великог српског и највећег муслиманског писца Меше Селимовића који показује како се једна већ постојећа слика свијета може проширити и продубити до неслућених размјера, а у неким аспектима чак и надвисити.

Било би, наравно, неупутно тврдити да је андрићевска слика свијета, колико год у њој главна улога припадала Муслиманима, битније утицала на оформљење њихове књижевности. Јер, при томе треба имати на уму да се функција те слике појављује и уочава тек накнадно и у комбинацији са осталим чиниоцима који су ишли у правцу прерастања Муслимана из вјерске у националну заједницу. У међувремену и књижевно стваралаштво муслиманских писаца и књижевне потребе муслиманских читалаца задуго остају у широј, неиздиференцираној књижевној зони језика и наро-

да с којима Муслимани очито у већој мјери дијеле осјећај истоветности него разлика.

Околности под којима је створена почетна слика свијета на коју се касније могла ослонити муслиманска/бошњачка књижевност довољно јасно говоре да је та књижевност настала у окриљу и под утицајима српске и хрватске књижевности. То се, уосталом, потврђује и многим другим подацима књижевноисторијске природе који свједоче о драматичном и узбудљивом стицању националне и књижевне свијести Муслимана.¹ Та књижевност настајала је дуго и драматично, паралелно са процесом идентификације ове људске заједнице на атрибутима националног карактера. Уосталом, слободно се може рећи да се муслиманска/бошњачка књижевност чак и данас, када су њени књижевноисторијски оквири доста јасно уобличени, на продуктиван начин, и на поетичком плану и на плану рецепције, још увијек испомаже андрићевском сликом свијета, неовисно о томе што ту слику, као што смо рекли дјелимично и одбацује.

II

Наиме, има један споредни рукавац рецепције дјела Иве Андрића, усмјерен на исламску цивилизацију и њен утицај на Босну и њене људе, који се задњих година појачава и све више скреће пажњу на себе. Основно обиљежје овог вида рецепције заснива се на претпоставци да Андрић има одбојан став према исламу чију погубност обликује и пројектује у једном типу деструктивног човјека, руковођеног мрачним силама мржње и зла, који је настао као посљедица исламизације хришћанског становништва и османске власти у Босни. То се, опет, схвата као на-

¹ То питање исцрпно је обрађено у мојој књизи *Национална свијест и књижевност Муслимана* (2004).

кнадни вид оптужбе усмјерене на данашње нараштаје Муслимана као баштинике специфичне традиције која се у Босни формирала у то вријеме. Учинак тих „порука“ Андрићевог дјела проналази се и у најновијем времену, а као њихов врхунац узима се „допринос“ овог писца узроцима, циљевима и резултатима недавно вођеног, страшног и бесмисленог грађанског рата.

Тај вид рецепције, у основи заснован на миметичком схватању умјетности и идеолошком вредновању књижевног дјела, прве знакове, као што је познато, показује почетком шездесетих година, непосредно након што је Андрић добио Нобелову награду, у емигрантским муслиманским круговима, прецизније у скромном шапирографисаном листу *Босански погледи* Адила Зулфикарпашића. Већу позорност на себе у земљи није могао добити првенствено због потпуне анонимности и недоступности тог скромног листа, али и због већ одавно анахроне, потпуно аматерске књижевне експертизе Андрићевог дјела на којој се заснивала та рецепција. У то вријеме поетика социјалистичког реализма већ одавно је била иза нас и сваки њен реликт у било ком облику приман је с великим подозрењем, резервом, опрезом и ризиком да се буде проглашен за присталицу једног прокаженог, конзервативног политичко-поетичког концепта. Један од битних разлога што такав облик рецепције Андрићевог дјела није могао стећи легитимитет у званичном књижевном животу тадашње Југославије био је и политичке природе, јер се тицао осјетљивог питања националних односа грађених на тешким искуствима прошлости – сваки гест којим би се на било који начин поставило питање преиспитивања званично утврђене националне равноправности изражене формулом братства и јединства није се сматрао добродошлим и оштро је санкционисан. А текст ове врсте о Андрићу, пласиран у југословенској књижевној јавности у то вријеме, неоспорно би био чин деструирања те формуле и оживљавања „авети прошлости“.

Када су те стеге, у складу са постепеном демократизацијом југословенског друштва, почеле да попуштају, овај вид рецепције Андрићевог дјела такођер је постепено, најчешће индиректно и прикривено, почео да се легализује. Његова политичка актуелност потпуно је угушила и у други план потиснула његову евидентну поетичку анахроност и тако је остало све до данашњег дана! Отуд није ни чудо што је своју пуну афирмацију стекао у збивањима непосредно пред рат, а није тешко претпоставити да је са посебним ентузијазмом настављен и у току рата. Изненада, када би се очекивало да ће страсти по завршетку рата почети да се стишавају, тензије су почеле да расту, а под патронатом међународне управе у Босни кулминирале су увођењем неке врсте протектората и над овим писцем (елиминисање одломака из Андрићевог дјела из школских уџбеника и приручника)².

Најновије искушење овај вид рецепције доживио је прије шест-седам година, када је Мухидин Пашић, предсједник Опћинског друштва Бошњачке заједнице културе „Препород“ из Тузле у име тога друштва истакао захтјев да се промијени назив улице Иве Андрића у том граду. То је у једном дијелу муслиманске културне и књижевне јавности оживјело и подстакло нови талас анимозитета према Андрићу, али је, на другој страни, довело и до жестоке реакције муслиманских и других интелектуалаца у БиХ и изван ње против таквог начина тумачења овог писца. До које мјере је нарастао поменути анимозитет свједочи Пашићево образложење поднесеног приједлога: „Слободан сам казати да Иво Андрић, управо због својих литерарних дјела, сноси велику одговорност, већу можда и од самих реализатора пројекта 'Велика Србија'. Он је један од идеолошких

² Детаљније о томе у студији „Национални аспект рецепције дјела Иве Андрића“, објављеној у мојој књизи *Динамика српског књижевног простора*, Глас српски, Бањалука, 2000, стр. 245-267.

архитеката тог пројекта, заједно са неким члановима САНУ-а. Да је жив, вјероватно бисмо покренули утврђивање његове одговорности за злочине у Босни, за све страхоте које су се догодиле бошњачком народу“³.

Полемика око иницијативе о промјени имена улице Иве Андрића у Тузли обухватила је око педесетак чланака. У њима је, као што је речено, било веома озбиљних, разложних и жестоких оспоравања сатанизације Иве Андрића, али је поменута, негативна рецепција Андрићевог дјела тим оспоравањима ипак одољела: у овој, новој фази њој се придружују, нови актери, са новим покушајима да се такав приступ теоријски и научно заснује и оправда на једном научном скупу (у Тузли половином новембра 1999. године), чији резултати се објављују у посебном зборнику радова (*Андрић и Бошњаци*, 2000). Чини се да грађа објављена у овом зборнику не одговара стварним резултатима округлог стола на коме је дискутовано о Андрићу. Непосредни повод за научну расправу није се довољно уочавао испод наоко неутралног и широког наслова скупа „Дјело Иве Андрића у историјском и друштвеном контексту“, али то очито није угрозило циљ читаве замисли. Доста уско и прецизно одређену замисао редакција зборника је изгледа додатно настојала да постигне и накнадним интервенцијама, прво тиме што три реферата није уврстила (без образложења зашто), а потом додавањем посебног поглавља у коме се налазе раније објављени текстови сличне оријентације. Тиме је зборник очито добио на кохерентности и цјеловитости и то је свакако један од његових највећих квалитета, јер доста прецизно и исцрпно представља модел рецепције дјела Иве Андрића о коме је ријеч, а који се повремено доводи до крајности и апсурда. Мада извјесних нијанси и разлика између појединих текстова, као што ћемо видјети, ипак има, уочљив је напор редакције да поруку читавог овог научног

³ *Дани*, 20.VIII.1999, бр. 116, стр. 42-43.

подухвата сведе на јединствен, заједнички називник. То ве-ома добро потврђује и „Ријеч Уредништва“ у којој се садржај зборника судбоносно доводи у везу са борбом за опстанак босанских Муслимана (њихово првобитно национално име досљедно је свуда преименовано у бошњачко).

Како је могућност да дјело једног писца може имати тако велике и погубне посљедице за један народ већ на први поглед тешко прихватљива, разумљиво је што се Андрићево дјело настоји довести у шири идеолошки и историјски контекст и повезати са неким општим националним и политичким пројектима у оквиру којих му се даје посебна мисија. Увјерљивост те претпоставке оснажује се и тврђњом да је на истом „задатку“ већ поодавно затечена читава једна линија српске (али и хрватске) књижевне традиције још од Његоша и Мажуранића⁴.

Иако је овим циљним задатком већ унапријед предодређен и његов резултат, већина аутора својски се трудила да поступак којим су до тога резултата дошли буде легитиман и доказан општеприхватљивим књижевним разлозима и теоријама. У том погледу велике изгледе су имали у теоријама које тежиште са текста помјерају на контекст, а са

⁴ „У сложеној балканској збиљи прошлости и савремености Бошњаци су били и још увијек јесу на удару непријатељских идеологија које су сматрале да је ријеч о народу којег због његове 'хисторијске кривике' треба прогнати са ових простора. У књижевној дионици те противбошњачке идеологије најснажније упоришне стопе, које до данашњег потхрањују противбошњачку праксу, јесу дјела Његоша, Мажуранића и Андрића. Упознавање и тумачење тих дјела на начин који се не исцрпљује у иманентном приступу књижевном дјелу за Бошњаке је важна дионица у борби за опстанак, борби која је драматично заострена најновијим збивањима (агресијом на Републику Босну и Херцеговину 1992-1995). Уредништво жели да овај зборник буде користан прилог тој борби и у знаку таквог размишљања предаје га јавности“ („Ријеч Уредништва“, *Андрић и Бошњаци. Зборник радова – Библиографија*, „Препород“, Бошњачка заједница културе. Опћинско друштво Тузла, стр. 7).

дјела на читаоца (теорија рецепције, имагологија, херменевтика, контекстуалност, интертекстуалност, и сл.). С ријетким изузецима, аутори овог зборника, на жалост, као уосталом и већина наших људи који покушавају пратити најновија књижевнотеоријска збивања, теорије на које се позивају или познају само „на слух“, у неповезаним фрагментима и необавезном употребом доминантних термина карактеристичних за поједине од њих, или по сваку цијену демонстрирају њихово доктринарно познавање изван датог повода, сврхе и примјене на конкретном случају. Има се, напросто, утисак да се многи од ових аутора труде и напрежу да створе извјесну теоријску компилацију (најчешће форсирано „преучену“, како би се заправо прикрила њена лабава конструкција!) којом би стекли повјерење да резултат до кога су дошли нису преписали од неког до кога сједе у клупи, него на основу сопственог поступка. Због тога се лако уочава да увијек недостаје она кључна карика којом се тако изложена сопствена теоријска поставка повезује са текстом односно предметом о коме се говори, а која је пресудна за резултат до кога се долази. То је зато што напросто не постоји прихватљиво теоријско упориште за такво тумачење умјетничког дјела. Отуд се сваки напор са поменутиим резултатом нужно своди на идеолошку критику односно на једну нову, прилагођену и прикривену верзију социјалистичке егзекуције над књижевним дјелом и његовим аутором.

Узалудност тих напрезања суморно, горко и с пуно резигнације што су она данас уопште и могућа, доста експлицитно, уз исцрпно (такођер помало исфорсирано и „преучено“) позивање на најновије филозофско-књижевне теорије којима се показује колико је излишно сравњивати и регулисати вешеслојност многоструких видова људске и умјетничке стварности, истиче уосталом и један од аутора зборника: у песимистички интонираном раду „Контекст у тексту“ Неџада Ибрахимовића упозорава се, наиме, да је

проблем рецепције Андрићевог дјела међу Муслиманима у основи последица кошмара и конфузије до које је дошло због паничне, усплахирене, самоуништавајуће и безизлазне активности једног нивоа свијести израсле на подлози данашње тужне (и ружне) босанске стварности. Аутор, ако смо га добро разумјели, својим сународницима поручује да је Андрић и за њих једно велико и значајно искуство које треба знати „примити и прихватити како треба“⁵ (дозвољавајући могућност да „Ничија ријеч није могла тако забољети као ријеч овог писца“⁶), али свакако не на начин како се то на овом научном скупу чинило⁷. Дисидентски, инверзиран начин на који овај рад снажно и изричито кореспондира са основном идејом зборника, ипак је усамљен.

Већина аутора на привидан начин опрезно пазе да не повриједи универзалне законе књижевности, али у крајњем исходу то ипак чине⁸. Већа самоконтрола у односу на основ-

⁵ Нецад Ибрахимовић, „Контекст у тексту или фиктивна биографија у нејасном интерпретацијском контексту“, стр. 86.

⁶ Исто, стр. 87.

⁷ У једној фусноти аутор претходно поменутог рада изричито каже: „Како је дирљиво читати и слушати наше ’зnanственике’ док смјерно поистовјеђују Андрићево дјело са (неком) стварношћу. Не знате како бисте прије реагирали: с разочарењем, јер своје студенте поучавају књижевној знаности /парадигми (читај: хуманистичком студију) за којим и сами каскају неких стотињак година, или се с грозом чудили, јер на дјелу видите идеалне (натуралне) читаоце што још увијек вјерују у просвјетитељску догму о кварињу/поправљању човјечанства (и народа) путем литературе. Успркос Auschwitzу и успркос Сребреници“ (стр. 82).

⁸ Дирљив је, на примјер, напор Узеира Бавчића да по сваку цијену нађе теоријска упоришта за однос према Андрићу „на начин који се не исцрпљује у иманентном приступу књижевном дјелу“, како то препоручује „Ријеч Уредништва“, мада он у основи ипак прихвата могућност, односно „право“ Муслимана да врше рецепцију Андрића са становишта свијести „која се опире кривотворењу прошлости у сврху оправдавања садашњости и пројектирања прижељкиване будућности“ (Узеир Бавчић, „Иво Андрић, медији и књижевна знаност“, стр. 108).

ну идеју зборника уочљива је у радовима који се Андрићем баве са историјског аспекта. Иако и њихови аутори имају на уму предмет о коме се расправља, ти радови ипак нису искључиво усмјерени на уско задати циљ са унапријед познатим исходом. То се првенствено односи на реферат Сафета Банцовића („О докторској дисертацији и неким дипломатским списима Иве Андрића“) који се, не излазећи из оквира назначених у наслову свога текста, поменути Андрићевим списима бави на начин којим се они евентуално само индиректно могу уклопити у циљни рецепцијски модел на коме је заснован овај зборник. Опрез и дистанцу према поистовећивању историјске и умјетничке истине, што је заправо окосница тог модела рецепције Андрићевог дјела, уочљиво показује и Ахмед С. Аличић који као историчар указује да су неки историјски догађаји и ликови у стварности изгледали чак и „многа грубље“ него што их је описао овај писац. Изгледа, међутим, да тај опрез ипак није увијек и у свему био довољан, јер ауторова тврдња да је Андрићу била „урођена идеја негативног односа према свему што је старо, турско, било оно добро или не“⁹, ипак коинцидира са основним интенцијама зборника. Интересантна је и опаска овог аутора да се Андрић „изравно не обара ни на једну вјеру, као што је то у своје вријеме чинио Његош“¹⁰, јер се тиме одступа од оног што се за Његоша и Мажуранића каже у „Ријечи Уредништва“.

Докторска дисертација, чиновничко-дипломатска каријера и спис „Елаборат о Албанији“ заузимају значајно мјесто у доказивању Андрићевог „гријеха“ према исламу и Муслиманима на коме почива рецепцијска линија о којој је ријеч. То није ни чудо, јер се ради о чињеницама на које се не односе закони настанка и функционисања књижевног

⁹ Ахмед Аличић, „Књижевно дјело Иве Андрића и историјска стварност“, стр. 12.

¹⁰ Исто, стр. 15.

дјела, па је могућност њихове слободне интерпретације и оцјене готово неограничена, што закључке о њима, какви год да су, у крајњем случају, ипак чини легитимним. Управо ту могућност већина аутора у овом зборнику максимално користи, али потом, увијек на исти начин, иде и даље. Прво се на основу биографских података о писцу и његових некњижевних списа легално конструише његова наводна склоност према великосрпском политичком и националном пројекту. Потом се, даље, у Андрићевом *умјетничком дјелу* проналази реализован идеолошки геном тог пројекта који се дешифрује доказивањем да се из њега законито развија и разгранана опака, осветничка и пакосна слика свијета којом се, овај пута знатно сугестивније, књижевном вјештином закамуфлирано, артикулишу они исти ставови писца за које се залагао у некњижевним списима, а које је, бива, спроводио у својој практичној чиновничко-дипломатској каријери. У међусобној подјели посла и докторској дисертацији и „Елаборату“ посвећени су посебни реферати, али се и један и други спис спомињу и користе и у другим текстовима.

Ваља одмах рећи да све општепознате околности и сва досадашња тумачења и објашњења у вези са настанком, смислом и сврхом ових списа и њиховим мјестом у цјелокупном Андрићевом књижевном дјелу код аутора овог зборника не уживају повјерење. Напротив, све разложно што је до сада речено на ту тему третира се као један од слојева опште завјере у оквиру које се Андрићеви „грехови“ прикривају или покушавају оправдати и одбранити. Дисертацију Ведад Спахић именује као „културолошко-хисторијски памфлет“¹¹, заснован на „шовинистичкој идеологији“¹² и псеудоповијесним домишљањима и као такву темељ-

¹¹ Ведад Спахић, „Хљеб од јаворове коре. Оглед о Андрићевој докторској дисертацији“, стр. 51.

¹² Исто, стр. 48.

но је покушава разоткрити, раскринкати и оспорити, такође већ одавно познатим псеудоисторијским дилемама (да ли је исламизација вршена присилно или добровољно и сл.). То је, међутим, ствар историјске расправе која може бити на вишем или нижем нивоу (или испод сваког нивоа као у овом случају!). Овдје скрећемо пажњу на ауторово тумачење Андрићеве опаске да последице турске управе у Босни не треба схватити као критику исламске културе већ искључиво као критику последица до којих је дошло усљед преношења те културе на једну хришћанску земљу. Ту Андрићеву ограду аутор, наиме, сматра инсинуацијом коју писац утапа и „у књижевни облик“ покушавајући то да докаже на примјеру приповједака „Мустафа Маџар“ и „За логоровања“: „Андрић, сукладно прокламираној ’критици последица’, сугерира да човјек овога поднебља што више усваја исламско учење то се дубље психичке деформише“¹³. И овдје се јасно види како свако теоријско напрезање и сва обећања и заклетве да ће се остати у оквирима књижевног легализма на крају зачас скрену у колосијек илегалног, некњижевним средствима конструисаног, унапријед замишљеног циља – расправа о Андрићевој дисертацији као некњижевном тексту одједном је пренесена на идеолошку дисквалификацију писца изведена из његовог књижевног дјела¹⁴. Реферат о другом Андрићевом некњижевном спису, истина, није склизнуо у овом смјеру, али се већ и насловом, а потом и у даљој реализацији потпуно придружио оркестрираној негативној представи о овом писцу, засно-

¹³ Исто, стр. 54.

¹⁴ Дobar примјер за то је и доста кохерентан рад Есада Дураковића „Андрићеве дјело у токовима идеологије евроцентризма“ из 1997. године, објављен у дијелу зборника гдје су радови настали прије овог научног скупа, у коме се након добро и прегледно изнесеног начелног разматрања о односу историјске и умјетничке стварности све то напушта и скреће у идеолошку оцјену на начин како су то радили и остали аутори зборника.

ваној на дневно-политичким конструкцијама и домишљањима: текст „Андрићев елаборат о Албанији из 1939. у континуитету српског великодржавног пројекта“ Бећира Мацића као расправа о једном некњижевном тексту у сваком случају је легитиман, а ствар је елементарног знања, културе и укуса какво повјерење му се може дати, нарочито ако се у њему каже да се *Меморандум* САНУ из 1986. године „с правом може означити као својеврсна платформа агресивних ратова, вођених на подручју бивше Југославије“¹⁵.

„Ученије“ и „продубљеније“, приручно и сасвим непродуктивно и неадекватно се ослањајући на актуелне веома атрактивне теорије о миту и фолклору (којима није примјерен аксиолошки аспект идеологије!) политичко-национални великосрпски концепт у књижевном дјелу Иве Андрића покушава да докаже и Хаџем Хајдаревић позивајући се на „идеолошки набој косовског мита“ који Андрић наводно транспонује у свом дјелу. Његов са ауторитативним „ставом“ артикулисан концепт рецепције овог писца у фолклорном и митолошком кључу згодан је примјер фрагментарног познавања, погрешног разумијевања или поједностављене, циљно усмјерене књижевне теорије: „Будемо ли читали Андрића у знању да је његова књижевност монументска, монолошка, да је сав у зидовима фрустрирајућих заблуда о земљама, народима, вјерама, културама, онда је то први корак ка њезиној демитизацији на начин како она сама ’деммитизира’ све друго што није блиско њезиној монументској увјетованости“¹⁶. Детаљније рашчлањивање оваквог исказа очито не би имало сврхе. Идеја да је Андрићево дјело засновано на митоманској основи (мисли се на негативну, идеолошку употребу мита), али да је на исти (митомански) начин и тумачено – подржавањем његовог по-

¹⁵ Бећир Мацић, „Андрићев елаборат о Албанији из 1939. у континуитету српског великодржавног пројекта“, стр. 66.

¹⁶ Хаџем Хајдаревић, „Андрић као судбина“, стр. 23.

губног смисла и карактера, и да га зато треба демитизовати, тј. раскринкати, присутна је на многим страницама овог зборника. Говорећи о прогонима и затварању Андрића пред Први свјетски рат у напору да покаже како се то помало идеализује у Андрићеву корист, Салих Јалиман, на примјер, тврди да постоји „читава једна школа која некритички, митоманским механизмима“¹⁷ тумачи овог писца. Расим Муминовић, универзитетски професор, угледни интелектуалац и филозоф, сарајевски „блоховац“ (познавалац, сљедбеник и подражавалац Е. Блоха) то чини тврдњом да је Андрић „слиједом косовске митоманије“ успио развити „умјетност мржње и презрења одређених народа“, односно да је „умјетничком обрадом мотива митоманске идеологије помагао и још увијек помаже да се догоде и догађају још недовољно позната злодјела у форми геноцидне активности и зато је у лицемјерном свијету добио европску награду“¹⁸.

На који начин се експлоатише теорија мита свједоче наводи из којих се види да Андрић није крив само за митизирање српске духовне традиције, него и за демитизирање муслиманских духовних вриједности! Конкретно, он је „демитизирао“ лик највећег бошњачког епског јунака, Алије Ђерзелеза“¹⁹, а управо то му се узима као један од кључних грехова у неколико реферата. Тиме се заправо сугерише свјесно деструирање темељних, кључних и рекло би се култних вриједности/светиња муслиманске традиције. То питање исцрпније елаборирају Ђенана и Лада Бутуровић које Андрићево уношење у причу муслиманског епског ју-

¹⁷ Салих Јалиман, „Поглед на једну дионицу из живота младог Андрића“, стр. 28. Као примјер аутор изричито наводи наша четири најзначајнија андрићолога: „Ради се о кругу истраживача већ идентификованих као дио великосрпских националистичких снага (Славко Леовац, Петар Цацић, Радован Вучковић, Предраг Палавестра и други)“.

¹⁸ Расим Муминовић, „Национализам као негација Андрићеве умјетности“, стр. 116.

¹⁹ Хајдаревић, стр. 22.

нака Алије Ђерзелеза и историјских личности браће Морића (познатих такођер из усмених предаја и опјеваних у усменој поезији) третирају као „расточавање бошњачке традиције“ које доживљавају као неку врсту светогрђа. Све то не би имало нарочиту тежину да се опет не сагледава као посљедица Андрићеве упрегнутости у један национално-политички пројекат са далекосежним посљедицама: „У вријеме када је писао о Ђерзелезу и Морићима, о бошњачкој породици, Андрић је имао изграђен политички став о темељима југославенске версајске заједнице као и пројекат њезине градње по фазама, а она је зацртала гашење етничког и политичког бића Бошњака, зацртала њихов пут асимилације у доминирајући политички корпус чија идеја и данас тиња, али је и најмања политичка тама претвара у пламен“²⁰. Није тешко уочити да се и овдје ради о дословној дневно-политичкој актуелизацији тумачења Андрића, која се провлачи кроз читав овај зборник. Није тешко уочити ни то да је ово заправо идеолошко-политички изоштрени, односно функционализован већ раније (1983) објављен текст Ђенане Бутуровић који је истина и у тој верзији имао исту замисао, али изражену много обазривије²¹. Нови, проширени рад овај пута уочљиво је „ојачан“ и теоријском платформом (за коју, нажалост, вриједи оно што је речено и о осталим теоријским знањима и њиховој примјени у зборнику) који је очито допринос млађег, на страни школованог другог суаутора. (Неовисно о резултату који је у пуној синхронизацији са циљним захтјевима осталих радова у зборнику, дирљива солидарност, међусобно испомагање и пуна идеолошка и људска сагласност мајке и кћерке на овом

²⁰ Ђенана Бутуровић и Лада Бутуровић, „Од стварности и традиције до литерарног мита (Јунаци бошњачке усмене традиције у дјелу Иве Андрића *Пут Алије Ђерзелеза*)“, стр. 99.

²¹ Верзија тога текста објављује се у другом дијелу зборника гдје су радови из ранијег периода (који нису прочитани на научном скупу).

научном послу разведравају наше чело и неутралишу строгост суда о овом њиховом научном напору).

О деструкцији муслиманског духовног наслеђа у Андрићевом дјелу говори и Муниб Маглајлић: „Бошњаци имају право на незадовољство својом сликом у Андрићевом дјелу, посебно сликом неких његових јунака, какав је случај са карикатурама Ђерзелеза и браће Морић у младалачкој Андрићевој прози“²². (Аутор се, успут, пита зашто Андрић није на тај начин „деммитизирао“ и Марка Краљевића). Маглајлић је очито *spiritus movens* тuzланског научног скупа. Он је и главни уредник зборника, а и „Ријеч Уредништва“ је очито његова ријеч. Његова је, дакле, и кованица о тумачењу дјела „на начин који се не исцрпљује у иманентном приступу књижевном дјелу“, што укључује тумачење и извањским, помоћним инструментаријем. Своје спознаје и закључке, односно идеолошке и политичке дисквалификације Андрића, он изводи помоћу критеријума „присутност писца у дјелу“, критеријума који није познат ни у књижевним теоријама ни у књижевно-критичкој пракси, али је сасвим јасан и дјелотворан: он подразумијева да писац својим дјелом у коначном ипак свјесно или несвјесно читаоцима шаље одређену поруку. У случају Андрића, сматра Маглајлић, ради се о смишљеној, литерарно врло вјешто упакованој поруци која је саставни дио једне опште, погубне национално-политичке и идеолошке формуле. Своја становишта овај аутор не заснива на неповредивости и легитимности књижевних закона, већ на обичном свакодневном праву читаоца, маркираног припадношћу једној националној заједници. То, наравно, не оправдава све оне Маглајлићеве анахроне, небулозне конструкције и дисквалификације на идеолошкој и националној основи. Али у овом ставу и методу има извјесне честитости засноване на

²² Муниб Маглајлић, „Иво Андрић – присутност писца у дјелу“, стр. 17.

чистим рачунима – он не мистификује и не потеже никакве крупне мутне и нејасне теоријске елаборације, чему, очито несигурни у оно што чине, нападно прибјегавају готово сви остали аутори. У вези с тим обавезно треба рећи још једну ствар: на тему браћа Морићи у Андрићевој причи „Алија Ђерзелез“ у другом дијелу зборника објављен је и један ранији Маглајлићев рад (из 1978. године). Данас, у овом контексту, тај рад („Морићи у Ђерзелезу“) одаје утисак поступно вођене, изнијансиране научне прозе о историјату доспијевања једног животног податка у књижевно дјело, при чему управо то дјело бива повод да се тај податак (и сам литерарна чињеница) додатно освијетли и тако оживи у свијести радозналост читаоца. Ту, међутим, нема ни једне једине ријечи или асоцијације на неадекватан начин транспозиције браће Морића у чувеној Андрићевој причи! Могло би се помислити да из тих разлога овај рад није ни требало уносити у овај зборник. За нас је он, међутим, управо на том мјесту веома драгоцјен, као осматрачница за поглед у вријеме у коме смо живјели и као узбудљиво свједочанство о томе шта нам се у међувремену догодило.

Колико далеко се иде у оцјени Андрићевог умјетничког поступка којим у причу уводи Алију Ђерзелеза свједочи и већ поменути текст Расима Муминовића, Он, наиме, каже да „Андрићево сликање тог лика еманира зачуђујућу одбојност писца, не само према њему као народном јуначком лику него и према животу, духу и култури Бошњака те према исламу“. И на овом примјеру Муминовић учвршћује свој „дојам да аутор упорно настоји све повезати са тобожњом косовском кривицом Бошњака“²³. Спознаје до којих је дошао и Муминовић, наравно, утемељује на одређеним теоријским постулатима, стављајући у први план хуманистички садржај умјетничког дјела и његову истинитост за коју држи да је појам „надређен појму љепоте“. Зачуђујуће

²³ Муминовић, стр. 120.

је, међутим, да аутор са толико филозофског знања оба та критеријума узима у свакодневном најопштијем, произвољном значењу (произвољно је и то да ли је истина надређена љепоти или љепота истини, ако је о надређености уопште и могуће говорити, мада разлика између историјске и умјетничке истине, на примјер, није нимало произвољна), губећи из вида да би и другима требало објаснити како и на основу чега се утврђују хуманистички садржај и истинитост умјетничког дјела. Такво схватање, наравно, комотно аутору омогућује сву ону суму произвољности коју је изрекао у овом обимном памфлету без преседана²⁴. Читав овај веома обимни рад, саопштен позом ауторитативне катедарске учености, украшен узвишеном филозофско-хуманистичком фразеологијом, а условљен и мотивисан критеријумом ниских страсти, гуши се у оваквим и сличним „открићима“, заснованим на одавно истрошеним стереотипима, псеудоисторијским домишљањима, празним дневно-политичким прогнадистичким фразама, итд. итд.²⁵.

²⁴ Андрић је, каже Муминовић, „препуштајући се идеологији первертиране свијести“ учинио „своју умјетност слушкињом разарајуће идеологије“ и зато његово „дјело, подржавањем мржње према одређеним народима, изневјерава сврху умјетности“ и „упркос својој унутарњој логици и пуноћи реализације ликова, карактера и ситуација“ (...) „постаје слушкиња великосрпске идеологије“, због чега је данас „у хуманистичком погледу прошлост која је могла инспирирати само крвнике сребреничке трагедије да истрају у свом косовском безумљу“ (стр. 24-25) Итд. И тсл.

²⁵ У такве ствари спада и то што Муминовић стаје иза небулозне оптужбе објављене у *Босанским погледима* Адила Зулфикарпашића: „Док су босански четници вршили покоље муслимана, догле је Андрић писао своје романе који су требали да буду оправдање покоља муслимана. То је био покушај стварања алибија за те злочине“ (стр. 122). Да би ствар била гора, Муминовић ово приписује Шукрији Куртовићу који се није спуштао на овакав ниво. Аутор ове опаке реченице био је, као што се зна, Адил Зулфикарпашић.

Збир свих приговора Андрићу у политичку и државну стварност БиХ практицистички ситуира Мухамед Хуковић, један од ветерана овакве рецепције, који на њој истражува још од предратног времена. Он, наиме, сматра да треба искористити повољне међународне околности и коначно из школског система елиминисати погубне посљедице идеолошко-националне линије која се протеже од Мажуранића и Његоша до Андрића. У вези с тим, сматра он, између осталог требало је „превести на енглески ону хајдучко-дивљачку пјесме *Почетак буне против дахија* и упутити је Високом представнику“²⁶. На крају зборника дата је и „Библиографија текстова на тему Андрић и Бошњаци“ коју је приредила Мира Миљановић. У данашњим околностима прекинутих комуникација и културних и научних веза на бившем југословенском простору та библиографија је драгоцјен извор спознаја о новим радовима који се односе на ову линију рецепције дјела Иве Андрића. Међутим, не може се сваки текст „на тему Андрић и Бошњаци“ доводити у везу са начином како је та „тема“ разматрана у овом зборнику. Готово ниједан текст о Андрићу не заобилази муслиманску тематику у његовом дјелу и стога нема сврхе и оправдања у библиографију која иде као додатак овом зборнику произвољно уносити радове (а већином су такви) који немају никакве везе за рецепцијом овог писца о којој је овдје ријеч. Ова рецепцијска линија Андрића има своју историју и хронологију и много боље би било да је то показано и путем ове библиографије. Тако је за читаоце овог зборника највећи дио те грађе остао непознат. Разлог томе је очито и неспоразум у вези са карактером библиографије какву је захтијевао овај зборник, али оправдање за то постоји и у недоступности публикација које су у међувремену излазиле на бившем југословенском простору. Једна од њих

²⁶ Мухамед Хуковић, „Књижевно дјело Иве Андрића у свјетлу Мадридске декларације“, стр. 110.

су и *Свеске Задужбине Иве Андрића* у којима је посљедњих десетак година објављен највећи дио те грађе, укључујући и интегрални текст Шукрије Куртовића „*На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* од Иве Андрића у свјетлу братства и јединства“ који се доноси у другом дијелу овог зборника, међу раније поменутих радовима исте оријентације, публикованим прије научног скупа у Тузли.

Иако сви аутори зборника сматрају да је Андрићево дјело умјетнички веома успјешно, ниједан од њих не пружа одговор на темељно питање: како је могуће да књижевно дјело такве умјетничке вриједности, истовремено, на другој страни, може садржавати тако погубне, неистините, нехумане и неприхватљиве садржаје и поруке. Није, наравно, тешко теоријски сасвим убједљиво објаснити чиме је условљена Андрићева слика свијета и зашто је могло доћи до овакве рецепције његовог дјела међу Муслиманима, и то је већ одавно и урађено. Проблем је очито у темељној неслагласности Андрићеве слике свијета и слике свијета какву имају протагонисти овакве рецепције његовог дјела. Чини се да читалац који има озбиљне и непремостиве тешкоће и сметње у суочавању сопствене слике свијета са оном коју затиче у књижевном дјелу, у процесу тога суочавања спонтано и по начелу аутоматизма врши и умјетничко вредновање тога дјела. Дјело чија слика свијета пресудно повређује, онемогућује, потискује или уништава његову слику свијета, таквом читаоцу мора бити неувјерљиво. То, наравно, може да се деси само са дјелом чији се један (у овом случају идеолошки) слој издваја и нарушава његову структурну равнотежу дјелујући сам за себе, или се једном типу читаоца тако бар чини. У Андрићевом случају то су „поруке“ о којима је напријед било ријечи. Проблем је, међутим, у томе што у нашем случају они који у његовом дјелу налазе такве поруке не сматрају да су се оне осамосталиле од цијеловите структурне устројености дјела, чиме почињу да дјелују само у своје име, него да су у пуној структурној урав-

нотежености са осталим слојевима, те да су утолико погубније, јер се протурају управо кроз умјетничку увјерљивост дјела. Ту противуријечност да неко умјетничко (у овом случају Андрићево) дјело може бити умјетнички добро а идеолошки погубно, актери ове рецепцијске линије избјегавају да ријеше на прави начин; ту противурјечност они чак свјесно његују и свакојако покушају теоријски и научно да је оправдају. Тако се стално врте у мртвом кругу, упорно избјегавајући да направе још један, у овом случају логичан и легитиман корак даље. Тај корак подразумијева да читаоцу коме слика свијета у неком дјелу на било који начин није увјерљива аутоматски ни то дјело није умјетнички увјерљиво. Тако би се „право“ неког типа читаоца у односу на одређеног писца могло реализовати и бранити у оквиру једног рецепцијског модела заснованог на легитимним, књижевним законима и не би се морало посезати за вањским, идеолошким инструментима, као што је урађено у овом случају. Али би, истовремено, било нужно преузети ризик и за негативну оцјену умјетничке вриједности Андрићевог дјела, што је чин за који у овом случају нико нема храбрости!

Када се, међутим, говори о поменутом „праву“ треба имати на уму да се у овом случају ради о једном доста прецизно одредљивом, ограниченом и на неки начин изолованом национално маркираном типу читаоца, односно типу који се односи само на један слој одређене националне заједнице. Мјерен идеолошким и политичким параметрима то је онај слој који у укупној слици свијета те заједнице партиципа парцијално, по правилу фобично и агресивно у односу на друге националне групе. У извјесним, кризним околностима, какве су код нас биле пред рат, у току рата и непосредно послје њега, та идеолошка и политичка оријентација још више долази до изражаја помјерајући укупну слику свијета дате националне заједнице. То је заправо задесило све националне групе бивше Југосла-

вије, а агресивна фобичност испољена на подручју књижевности само један од начина функционисања тако помјерене слике свијета у свакој од њих. У оквиру тог помјерања било је и антагонистичких супротности, што потврђује и случај овог зборника у коме протагонисти поменутог вида рецепције Андрићевог дјела покушавају да „освијесте“ своје сународнике који мисле другачије, јер не „схватају“ погубност Андрићеве литературе.

Постепено смиривање ситуације и опадање утицаја радикалних националних идеологија на читавом бившем југословенском простору природно води ка уравнотежавању слике свијета и у оквиру муслиманске националне заједнице чиме ће и догађаји попут односа према Андрићу реално почети да губе на значају. При томе треба имати на уму да је тешко утврдити у којој мјери се овај модел рецепције стварно развио, проширио и утемељио у свијести просјечног муслиманског човјека/читаоца, јер је очито да се суздржавају не желећи да се експонирају и они који мисле да је Андрић стварно „крив“, као и они који тако не мисле. У сваком случају начин како се Андрић представља у читанкама у Федерацији БиХ, епизода са изостављањем одломака из Андрићевог дјела у Републици Српској, полемика о промјени имена Андрићевој улици у Тузли и научни скуп под окриљем „Препорода“, о чијим резултатима овдје говоримо, свакако нису књижевне чињенице које се тичу само једног типа читаоца у оквиру једне националне заједнице, већ и нешто озбиљније, више и значајније од тога.

УЗ ОВУ КЊИГУ

Наслов *Поетичка и поетолошка истраживања* условио је композицију и распоред текстова у овој књизи која се састоји од двије цјелине. Први дио садржи осам студија у којима се теоријски разматрају и на конкретном књижевном тексту примјењују нека битна *ужа* поетичка питања, првенствено она која се тичу феномена књижевног модернизма у склопу односа свакодневне људске стварности и стварности умјетничког дјела. Други дио садржи пет студија *ширег*, поетолошког карактера у којима се књижевност и књижевне појаве сагледавају у контексту општих категорија и спознаја у којима је сабрано цјелокупно искуство људске културе, посебно оних у којима доминира питање идентитета, најчешће артикулисано феноменологијом слике о себи и слике о другима.

1. *О појмовима поетика и поетологија*

Уочљиво ширење појма поетика даје интересантне и продуктивне резултате, али изазива и извјесне сметње, јер доводи до све веће термилошке непрецизности, понекад чак и до конфузије. Веома дифузан и широк спектар значења који термин поетика данас има неки теоретичари покушавају синхронизовати и довести у склад, а потом евентуално успоставити и неку врсту типолошког разграничења. У највећем броју случајева тај напор завршава се спознајом да појам поетика има уже и шире значење. Уже значење

претпоставља усредсређивање на унутрашњи, структурну организацију текста, а шире обухвата још и укупне претпоставке за настанак и функционисање књижевног дјела. У нашим приликама ово питање има и једну до сада потпуно непримијећену нијансу: наиме, уз уже схватање појма *поетика* на нашем језику среће се и термин *поетологија* којим се артикулише његово поменуто проширено значење. У раду се ова појава, која колико је познато није уочљива у другим језицима, потпуније објашњава и поткрепљује. У вези с тим чини се да бисмо оно што се односи на организацију књижевног текста могли да именујемо ужим термином *поетичког* истраживања, док би шири појам *поетолошко* истраживање покривао цјеловитост настанка, структурирања и функционисања књижевног дјела. Сљедствено томе могло би се рећи да појам *поетологија* у нашем језику у највећој мјери одговара појму науке о књижевности

(Текст је претходно објављен у часопису *Књижевна историја* XXXVIII, 2006, бр. 128-129, стр. 383-402).

2. Свакодневна људска стварност и стварност умјетничког дјела (у свјетлу неомарксистичке теоријске мисли)

Рад се ослања на већ помало заборављени друштвени и филозофски пројекат шездесетих и седамдесетих година двадесетог вијека у оквиру кога је један дио неомарксистички оријентисане западноевропске интелектуалне елите на креативан начин покушавао да границе људске слободе, стварања и рада доведе у пропорционалан однос са устројеношћу и вриједностима западног друштва. Као такав тај покрет је засновао и широко, креативно теоријско схватање умјетности, према коме умјетничко дјело не значи обликовање представа о стварности него обликовање односно стварање једне нове стварности, утемељене на аутономним умјетничким законима, којом се обогаћује постојећа стварност човјекова живота. Овакав концепт наишао је на вели-

ки одјек у тадашњим југословенским приликама и практично постао доминантан у теоријским расправама о умјетности, посебно оним које су долазиле из филозофских кругова. Овај текст настао је у то вријеме и досад није објављен ни у једној мојој књизи – оvdје се даје у изворном облику да би се сачувала укупна интелектуална арома и атмосфера тога доба. У њему се сучељавају два супротстављена концепта умјетности, *гносеолошки* чији је главни тумач био Ђерђ Лукач и *онтолошки* на коме су инсистирали тадашњи западноевропски неомарксисти. Припадници традиционалне гносеолошке оријентације полазили су од премисе да је умјетност спознаја и одражавање постојеће стварности, док су носиоци онтолошке концепције пошли од претпоставке да умјетност није само форма спознаје свијета него и произвођење нове људске збиље. У вези с тим у раду се говори и о категоријама као што су: идејност, класни карактер умјетности, партијност, пролетерска умјетност, ангажованост и тенденциозност, о оптимистичком и хуманистичком карактеру умјетничког дјела, и сл.

(Текст је раније објављен у *Годишњаку Института за језик и књижевност у Сарајеву*, 1979, књ. VIII, стр. 293-323).

3. *Схватање стварности као кључно начело миметичког карактера умјетности (с примјеном на причу „Летовање на југу“ Иве Андрића и причу „Ормар“ Томаса Мана*

Схватање миметичког карактера умјетности у први план обично ставља питање на који је начин свакодневна људска стварност транспонована у умјетничко дјело. Из тога произилази да је мимеза, која подразумијева однос према стварности из кога се рађа умјетничко дјело, онај чинилац на коме почива укупност настанка и развоја умјетности. То даље значи да нам се другачији однос према стварности, изражен мимезом, указује као развојни принцип

умјетности, којим се објашњава све што се у њој до данас дешавало. Међутим, како је мимеза сама по себи статично начело такво схватање не задовољава и не разрјешава све дилеме у вези са схватањем и развојем умјетности. У раду се то питање покушава разрјешити тако што се тежиште пребацује на стварност као други, отворени и динамични дио аристотеловске парадигме. Тако се развојно начело умјетности не условљава начином подражавања тј. односа према стварности него начином схватања и доживљавања стварности. На тај начин се сугерише да теорија по којој умјетничко стваралаштво није подражавање постојеће стварности него стварање нове умјетничке стварности у основи не противуријечи аристотеловском моделу: она се само трајно реализује на другој страни тога модела. Због тога се аристотеловско начело подражавања стварности чини трајно живим и активним.

Све то потом се исцрпно покушава доказати на примјеру Андрићеве приче „Летовање на југу“ и приче „Ормар“ Томаса Мана. Супротно очекиваном објашњењу, заснованом на релативности граница између стварног и нестварног, чудни нестанак бечког професора у једном приморском мјесту на југу из Андрићеве приче сагледава се са становишта универзалног и вандимензионалног схватања стварности у којој се не поставља питање могућег и немогућег. У структурном и функционалном смислу тако схваћена стварност, истовремено, посматра се у равни идентичности са начелима умјетничког стварања. На тој основи уочавају се сличности и разлике између Андрићеве и Манове приче. Манов јунак, што је особеност модерне књижевности његовог доба, првенствено је утемељен на негативистичким филозофијама, на дефетизму, декаденцији и бизарном наличју људског живота, што подразумијева одређени однос према стварности. На другој страни, покретачка снага Андрићевог јунака произилази из радости, одушевљења животом и ентузијазма који се ствара у склопу *схватања* стварности као уни-

верзалне, свеобухватне категорије с којом се човјек стапа и поистовећује – нестајући у њој.

4. Модернизам као облик западне културне глобализације

У раду се, на подлози теоријских ставова П. Слотердијка, разматра аксиолошки аспект односа модернизма и традиције. У вези с тим модернизам се сагледава као инструмент развојног начела умјетности. Указује се да таква позиција модернизму доноси „предност“ у односу на традицију. То се показује на примјеру „традиционалисте“ А. Шантића и „модернисте“ и „западњака“ Ј. Дучића. Наглашава се да су у кључном периоду развоја српске књижевности крајем XIX и почетком XX вијека модерна књижевна схватања била синоним за западне књижевне утицаје. На концепту умјетности из тога периода у Европи и код нас засновани су сви каснији модернистичко-авангардни пројекти. Колико год то изгледало парадоксално, управо у сталном динамизму и регенерацији модернизма, са садржајем неизмјењиве генетичке структуре који је практично непотрошив, крије се заправо и његово највеће ограничење. Трајно одређен и лимитиран својом функцијом, уграђеном у развојно начело умјетности и књижевности, модернизам постепено постаје сам себи сврха и ограничен самим собом. На другој страни, као производ западноевропске књижевности, уграђен у цјелокупан каснији развој свјетске књижевности, он се указује као један вид књижевне, духовне и идеолошке глобализације са неизвјесним и далекосежним посљедицама.

(Рад је објављен у зборнику *Традиција и савременост*, Научни скупови, књ. 5, том I, зборник радова, Филозофски факултет Бања Лука 2004, стр. 219-231).

5. *Стварносни и литерарни подстицаји у поезији Алексе Шантића*

Стварносни и литерарни подстицаји, често видљиви у истој пјесми, у Шантићевој поезији најчешће се јасно разлучују, трајно остајући раздвојени једни од других. Шантић обично почиње неком сликом или подстицајем из стварности, али под сталним притиском о потреби књижевне учестности, често скреће и губи се у измаглици прочитане лектире. У својим најбољим пјесничким остварењима он је, међутим, тај несклад успијевао да превазиђе и неутралише. У раду се на примјеру пјесме „Прољетне терцине“ показује како се стварносна инспирација изазвана бујањем и нарастањем прољетног буђења природе у првом дијелу пјесме, плодотворно повезује са мотивом деструирања животног елана у оквиру литерарно инспирисане слике о разорном учинку црва из другог дијела пјесме. Истовремено се указује на високе умјетничке вриједности ове пјесме – оне прозилазе из поремећености равнотеже између виталних, оптимистичких животних тонова на једној и нихилистичке визије свеуништења живота исказане сликом црва који се попео до сунца и почео да га изједа, с друге стране.

(Текст је објављен у зборнику радова *Научни скуп Шантић – 80 година послје*, Скупштина општине Невесиње, Српско културно-просвјетно друштво „Просвјета“ Невесиње, 2005. стр. 135-143).

6. *На трагу једне модернистичке парадигме или први модернистички прозни текст српске књижевности*

Упоредивањем прича „Миш“ А. Г. Матоша и „Септима“ Лазе Поповића у раду се учача истовременост и истовременост модернистичког књижевног обрасца у оба случаја. Истовремено се показује да су критеријуми по којима се препознаје карактер такве врсте прозе у случају Л. Поповића изражени још потпуније и радикалније него код Мато-

ша. У таквим околностима, мјерен аршином етаблиране, матошевске модернистичке парадигме, случај Л. Поповића и његове прозе постаје знатно озбиљнији и заслужује већу пажњу и одређеније и истакнутије мјесто у развију модерне српске књижевности крајем XIX и почетком XX вијека. У том погледу претпоставке да се сматра преломним модернистичким текстом у српској прози тога доба у већој мјери испуњава ова Поповићева проза, него прича „Мртви живот“ Вељка Милићевића, како се сматрало до сада. Разлог трајној досадашњој уздржаности према прози Л. Поповића може се објаснити 1) тиме што српска књижевна јавност у то вријеме није била припремљена за такву врсту литературе, 2) податком да је његово скромно књижевно дјело, расуто по листовима и часописима, све до данас остало готово потпуно недоступно и 3) чињеницом што она веома добро илуструје карактер онога што се сматра модернистичко-авангардним књижевним текстом, али истовремено, на исти начин, демонстрира и сва ограничења модернистичко-авангардних књижевних пројеката што доприноси њеној скромној умјетничкој вриједности.

(Рад је објављен под насловом „На трагу једне модернистичке парадигме – приповијетке ‘Миш’ А. Г. Матоша и ‘Септима’ Лазара Поповића, *Књижевна историја*, XXXVII 2005, 125-126, стр. 109-131).

7. *Функција свјетлости у поеми Јама Ивана Горана Ковачића*

За разлику од досадашњих радова који у тумачењу *Јаме* И. Г. Ковачића у први план стављају иконску супротстављеност свјетлости и таме, односно добра и зла, у овом раду примаран значај се даје функцији свјетлости. Показује се да се сва дубока и узвишена значења свјетлости садржана у библијској легенди о постању свијета на својеврстан начин могу уочити и у овој поеми, при чему примарно зна-

чење у оба случаја има свјетлост у функцији постања свијета, док је њена опозиција у односу на таму накнадна и изведена из те њене почетне првобитне мисије. У вези с тим доказује се да свјетлост са Сиона „која свијети“ не значи, као што се до сада тврдило, *свјетлост која свијетли*, него свјетлост која испољава своју почетну библијску творачку функцију везану за настанак свијета, функцију коју злочинац укида копањем очију жртви. То је свјетлост откровења, свјетлост која све оно што су силе хаоса поништиле поново чини свијетом.

(Рад објављен у часопису *Књижевна историја*, XXXVI, 2004, 124, стр. 421-435).

8. Глас предака и визија себра у поезији Десанке Максимовић

У првом дијелу рада се посредством метафоре у којој се руке старца стогодишњака пореде са листовима пожуђеле књиге прво долази до архетипског обрасца именованог као „глас предака“. Потом се тим обрасцем разрјешава једна актуелна драматична ситуација са границе паганства и хришћанства о којој се пјева у збирци *Летопис Перунових потомака* Д. Максимовић. Скреће се пажња на то да *глас предака* у структури пјесме има веома битно, најчешће пресудно мјесто. Он је окосница пјесничког текста и њиме су одређени и условљени сви остали слојеви пјесме. На тај начин архетипска свијест у поезији Д. Максимовић се не указује као *идеолошка* него као *поетичка* чињеница. Глас и порука односно опомена предака у суочењу са гласом туђина конституишу се овдје као јединствен образац архетипске свијести који се на непоновљив пјеснички начин драматично аплицира и на хаотична значења наше данашње, актуелне свијести о себи и о свијету у коме живимо.

У другом дијелу рада разматра се феномен себра у збирци *Трајим помиловање*, са свим његовим значењи-

ма, од почетног, сталешког до општег и универзалног, које се налази у језгру читаве збирке. То се веома добро види на мјесту гдје је пјесникиња накнадно унијела пјесму „О хијерархији“, јер и сама ова пјесма, као и она испред ње и она послје ње, у први план ставља човјека са дна друштвене љествице, коме се дају много шири, темељна значења не само у систему организовања, функционисања и опстанка једне људске заједнице, него и у универзалном људском устројству свијета, упоређеном са устројством космоса. Уочљиво је да у метафоричком пресликавању небеског реда на земаљско устројство Душанове царевине пјесникиња конкретно не помиње ни један други сталеж или институцију осим себра. Величанствена слика себра у овој космичкој метафоризацији средњовјековног феудалног друштва, превазилази смисао и значај свега другог. За разлику од свега осталог што је у овом реду чисто, јасно, непромјенљиво и непомјерљиво, једино је себар приказан као иманентна и неуништива стихијска енергија животног елана која се непрестано сама из себе обнавља и развија. Везујући га за земљу као симбол рађања које се не може контролисати и усмјеравати, пјесникиња га установљава као универзални и свеприсутни принцип живота и укупног људског опстанка.

(Први дио рада објављен је под насловом „Глас предака’ као архетипски образац (у збирци *Летопис Перунових потомака*)“, *Хришћанско и паганско у поезији Десанке Максимовић*, зборник радова, *Задужбина Десанка Максимовић*, Београд, 2005, стр. 83-92, а други представља посебну цјелину у тексту под насловом „Настанак и структура збирке *Тражим помиловање Десанке Максимовић*“, *Збирка Тражим помиловање Десанке Максимовић*, зборник радова, *Задужбина Десанка Максимовић*, Београд, 2007, стр. 93–114).

9. *Питање идентитета и алтеритета у средњоевропским и балканским књижевностима*

Изравни, често драматичан сусрет различитих вјера, култура и цивилизација на простору у залеђу Медитерана, с ову страну Јадрана, и дубље према средњој Европи, није ни могао проћи без идентификације у свом и у туђем, са неочекиваним, изазовним и чудним резултатима и последицама. Прожимање и суочавање слојева архетипске многобожачке, паганске, и монотеистичке, хришћанске свијести, додатно раслојавање у оквиру хришћанства, засновано на антагонизму словенског и латинског обраћања Богу, а потом и на биполарности хришћанске, источне и западне цркве, православља и католичанства, на једној, те истовремени драматични сусрет са источним оријенталним вјерским, културним и цивилизацијским вриједностима, на другој страни – нужно су морали оставити снажне трагове на појединачну и колективну свијест људи са овог простора. Најбољи, конкретан примјер за то су три најзначајнија велика писца српско-хрватског језика исте генерације, чувени југословенски књижевни трифолиј: Мирослав Крлежа, Милош Црњански и Иво Андрић. По томе гдје су поникли, гдје су се школовали, у којим околностима и у каквом амбијенту су се књижевно оформили, они су типични представници те посредничке улоге између средњоевропског и балканског књижевног простора, обједињујући и мирећи у себи обиљежја и једног и другог. Крлежа можда у нешто већој мјери првог, Андрић у нешто већој мјери другог, а Црњански са споља мање уочљивим, иманентним готово потпуно сраслим слојевима и једног и другог.

(Рад је објављен у зборнику радова *Свој туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, стр. 41-53).

10. *Конституисање и раслојавање књижевних идентитета у оквиру јужнословенске литерарне заједнице*

Етнички, језички и национални идентитет јужнословенских народа и државне прилике у којима су заједно или одвојено живјели у дугом историјском периоду па све до данашњих дана, указују на богате, сложене и противурјечне облике изражавања истог, сличног или заједничког идентитета на свим плановима, па и на плану књижевности. На другој страни, насупрот таквим тенденцијама уједначавања и прожимања међу јужнословенским културама и књижевностима временом се јављају и понекад драматично испољавају различити видови деструкције и раслојавања менталитетског и идентитетског јединства који кулминирају у посљедњој деценији XX вијека. Слика о себи и слика о другом у том процесу постаје битан покретач и регулатор обликовања сличности и разлика које посебно долазе до изражаја у језику и књижевности. На исти начин како су у ранијим периодима језик и књижевност значајно допринесли стварању истог или сличног идентитета јужнословенских народа, раслојавање и деструирање тога идентитета у новије вријеме највидљивије је управо на књижевно-језичком плану, гдје уочавамо убрзан настанак „нових“ језика и књижевних корпуса, неријетко заснованих на готово апсурдним облицима идентификације. То је још увијек жив процес који се одвија пред нашим очима и неизвјесно је да ли ће се и када у потпуности довршити, и који ће облик добити.

(Рад је објављен у часопису *Књижевност*, 2007, 1, стр. 103-109).

11. *Слика о другом као инструмент за стварање сатирично-хумористичких ситуација*

Полазиште овог рада је схватање да представе и предубјеђења о другим и другачијим људима и њиховој култу-

ри и обичајима, веома често постају узрок и извор комичних ситуација. Ово устаљено схватање доведено је у везу са имаголошким аспектом тумачења књижевности које се јавља као посебна дисциплина компаративистике. У основи имагологије је слика о другом заснована на опозицији свој – туђи. Замисао овог рада је да се покаже како слика о другом може бити инструмент за стварање хумористичко-сатиричних ситуација и каква је њена функција у структури умјетничког дјела. То је учињено на примјеру слике о Млецима у *Горском вијенцу* П. П. Петровића Његоша и у причи „Кањош Мацеџиновић“ С. М. Љубише. Хумористичка слика о Млецима код Његоша има релаксирајућу функцију у односу на нарастајућу драмску тензију коју изазива императив за истребљењем потурица. На другој страни, слика другог код Љубише у већој мјери је функционализована, јер појам туђег код њега поприма атрибут туђинскога.

(Рад је објављен у зборнику радова *Научни састанак слависта у Вукове дане 35/2, 2006, 193-200*).

12. *Развој свијести о књижевности Босне и Херцеговине*

У раду се прати развој и начин испољавања свијести о књижевности Босне и Херцеговине од чланка Љубомира Мартића у *Српском листу* 1834. године, у коме се тај појам први пут помиње, до најновијег времена. Обликовање те свијести сагледава се у свјетлу националних, језичких и државно-политичких и регионално-покрајинских критеријума, али се ни једном од њих не даје пресудан значај. Заче-так схватања о књижевности Босне и Херцеговине као посебној књижевној цјелини доводи се у везу са идејама илирског покрета. У вријеме аустроугарске власти скреће се пажња на концепт овог књижевног корпуса у складу са неуспјешним покушајем конституисања посебне босанске нације. Пред Први свјетски рат, између два рата и послје

Другог свјетског рата књижевност Босне и Херцеговине разматра се у контексту идеологије државног и књижевног југословенства.

(*Књижевна историја*, XXXV, 2003, 120-121, 405-439).

13. *Андрићевска слика свијета и муслиманска/бошњачка књижевност*

Околности под којима је створена почетна слика свијета на коју се касније могла ослонити муслиманска/бошњачка књижевност довољно јасно говоре да је та књижевност настала у окриљу и под утицајима српске и хрватске књижевности. У вези с тим може се рећи да се муслиманска/бошњачка књижевност чак и данас, када су њени књижевноисторијски оквири доста јасно уобличени, на продуктиван начин, и на поетичком плану и на плану рецепције, још увијек испомаже андрићевском сликом свијета, неовисно о томе што ту слику дјелимично и одбацује.

Та чињеница се потом у другом дијелу рада објашњава на примјеру зборника радова *Андрић и Бошњаци* и других текстова објављених у периодичним публикацијама, и на тај начин прати и објашњава генеза рецепције дјела Иве Андрића заснована на наводној пишчевој негативној слици Муслимана.

(Први дио рада објављен је под насловом „Андрићевска слика свијета и муслиманска/бошњачка књижевност“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 22/2005, стр. 441-450, а други под насловом „Андрић и Муслимани. О једном виду рецепције дјела Иве Андрића“, *Свеске Задужбине Иве Андрића* 19/2002, стр. 221-236).

ИНДЕКС ИМЕНА

- А
- Аверинцев, Сергеј Сергејевич 18
- Алауповић, Тугомир 271
- Аличић, Ахмед С. 329
- Андрић, Иво 91, 92, 97, 98, 103-109, 111, 119, 122, 164, 235-238, 246-248, 278, 283, 285, 289, 294, 311-313, 318-326, 328-341, 345, 346, 352, 355
- Аристотел 85-87, 90-92
- Афрић, Вјекослав 173, 174
- Ашбот, Јохан фон (Johan von Asbôth) 271, 278
- Б
- Бабић, Милица 237
- Бавчић, Узеир 328
- Балзак, Оноре де (Onore de Balzac) 14
- Банцовић, Сафет 329
- Барт, Паул (Paul Barth) 50
- Батинић, Мијо 270
- Бергсон, Анри (Henri Bergson) 249, 253
- Билефелд, Улрих (Ulrich Bielefeld) 228
- Блечић, Милорад Р. 206
- Блох, Ернст ((Ernst Bloch) 333
- Блох, Јозеф (Bloch Josef) 50
- Богавац, Мирјана 277
- Богдановић, Милан 311
- Богићевић, Миодраг 298
- Бодлер, Шарл (Charles Bodelair) 141, 147
- Божовић, Глигорије 288
- Булатовић, Миодраг 20
- Бутуровић, Ђенана 333, 334
- Бутуровић, Лада 333, 334
- В
- Вебер, Албрехт (Albreht Veber) 29
- Велек, Рене (René Wellek) 251
- Вељковић, Момир 284, 285, 287

| | |
|--|---|
| Винавер, Станислав 169 | Д |
| Витошевић, Драгиша 143 | |
| Вишњић, Филип 18 | Данте, Алигијери (Alighijeri Dante) 180 |
| Војновић, Иво 111 | |
| Врањешевић, Марко 283 | Делибашић, Михаило 284, 285 |
| Вркљан, Ирена 19 | Деретић, Јован 9, 17, 18, 32, 33, 119 |
| Вујаклија, Милан 28, 222 | |
| Вујновић, Станислава 108 | Дибоа, Жак (Jacques Dubois) 54, 55 |
| Вукобрат, Слободан 19 | |
| Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 19 | Дивковић, Матија 265 |
| Вучковачки, Душан 283 | Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 14 |
| Вучковић, Радован 22, 115, 116, 124, 135, 180, 298, 333 | Достојевски Михајлович, Фјодор 159 |
| | Дукљанин, поп 228 |
| | Дураковић, Есад 331 |
| Г | Дучић, Јован 119-123, 135, 144, 264, 276, 280, 283, 285, 291, 347 |
| Гароди, Роже (Roger Garaudy) 51, 61-63, 74, 92 | Душан, цар 208-210, 351 |
| Гвозден, Владимир 251 | |
| Гијар, Маријус Франсоа (Marius François Guyard) 220, 251 | Ђ |
| Глигорић, Велибор 115 | Ђокић, Срђа 283, 284 |
| Гогољ, Николај 14 | Ђурић, Војислав 184 |
| Гојковић, Дринка 228 | Ђурић, Милош 86 |
| Голдман, Лисјен (Luciene Goldman) 61, 63, 72, 93, 220, 251 | |
| Гоф, Жак ле (Jacques le Goff) 220, 251 | Е |
| Грдинић, Никола, 32 | |
| Грије, Роб (Robbe-Grillet) 15 | Еко, Умберто (Umberto Eco) 220, 251, 255 |
| Гутенберг 124 | Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels) 41, 42, 48-51, 62, 75 |

- Ескарпи, Роберт (Robert Escarpit) 80
 Ешенбах, Волфрам фон (Wolfram von Eschenbach) 14
- Ж
- Жид, Андре (André Gide) 14
 Живковић, Драгиша 19, 135
 Жмегач, Виктор 13-16, 26
- З
- Зихерл, Борис 43, 44
 Златковић, Иван 225
 Зулфикарпашић, Адил 323, 337
- И
- Ибрахимовић, Неџад 327, 328
 Иванић, Душан 257
 Ивановић, Радомир 20, 21
 Илић, Војислав 135, 237
 Илић, Милош 54
- Ј
- Јалиман, Салих 333
 Јамасаки, Кајоко 125
 Јандрић, Љубо 104, 105
 Јанковић, Милица 169
- Јаус, Ханс Робер (Hans Robert Jaus) 115, 220, 223, 251
 Јевтић, Боривоје 283, 285, 297
 Јовановић, Ђорђе 91, 92
 Јовановић, Радован 284, 285
 Јукић, Иван Франо 229, 265, 266
- К
- Калај, Бењамин (Benjamin Kallay) 300
 Караџић Стефановић, Вук 186
 Каре, Жан Мари (Jean Marie Carre) 220, 251, 252
 Касу, Жан (Jean Cassou) 141
 Качић Миошић, Андрија 228
 Кауцки, Мина 75
 Келер, Готфрид (Gottfried Keller) 14
 Кершовани, Отокар 219
 Кикић, Хасан 283, 285
 Клавдијанович Јакимович, Александар 253
 Клаић, Братољуб 222
 Клајн, Иван 28
 Ковачић, Анте 147
 Ковачић, Иван Горан 173-177, 179, 180, 182, 184, 186, 187, 349
 Колар, Јан 229, 243
 Кољевић, Никола 135-137
 Комарчић, Лазар 164
 Конески, Блажо 21

- Константиновић, Зоран 107, 220-223, 227, 250, 251
 Коперник, Никола 112
 Кораћ, Вељко 59
 Косик, Карел 52
 Кочић, Петар 105, 233, 258, 264, 276, 283, 291
 Костић, Лаза 142, 143
 Краљевић, Марко 225, 226, 335
 Крешевљаковић, Хамдија 269
 Крклец, Густав 111
 Крлежа, Мирослав 75, 106, 170, 235, 236, 288, 352
 Кршић, Јован 284, 286-288, 296
 Кулин бан 269
 Куртовић, Шукрија 337, 339
 Кушан, Јакша 283-285
- Л
- Ладика, Иво 175
 Ласал, Фердинанд (Ferdinand Lassalle) 75
 Левентал, Лео (Leo Lowenthal) 81
 Лењин, Владимир Иљич 42, 67-71
 Леовац, Славко 296, 297, 333
 Лефевр, Анри (Henri Lefebvre) 51, 63
 Лешиић, Зденко 176, 180, 182, 184
 Лихачов, Сергејевич Димитриј 18
 Ловреновић, Иван 248
- Лотман, Јуриј 220, 251
 Лукач, Ђерђ (Györgi Lukacs) 41-44, 46-48, 91, 345
 Лукић, Милан 225
 Лукић, Света 68
 Луначарски, Анатолиј Василијевич 72
- Љ
- Љубиша, Стефан Митров 253, 255, 257, 258, 354
- М
- Маглајлић, Муниб 335, 336
 Мадам де Стал (Madame de Stael) 251
 Мажуранић, Иван 326, 329, 338
 Максимовић, Војислав 297
 Максимовић Десанка 21, 195, 201, 206, 207, 217, 218, 350, 351
 Ман, Томас (Thomas Mann) 106-109, 345, 346
 Марицки Гађански, Ксенија 86
 Марјановић, Лука 225
 Маркидес, Георгије 230
 Маркидес, Пуљо 230
 Марковић, Марко 283, 285
 Марковић, Миљивоје 180
 Маркс, Карл (Karl Marx) 41, 42, 49-51, 60, 62

- Маркузе, Херберт (Herbert Marcuse) 74
- Мартић, Љубомир (фра Грга Мартић) 229, 262-266, 272
- Маслеша, Веселин 249
- Матавуљ, Симо 165
- Матвејевић, Предраг 72, 73
- Матош, Антун Густав 139, 140, 141, 143-148, 150-154, 157, 158, 160-163, 348
- Мацини, Ђузепе (Giuseppe Mazzini) 73
- Мацић, Бећир 332
- Мериме, Проспер (Prosper Mérimé) 147
- Микецин, Вјекослав 41, 51, 52
- Миклошић, Фрањо 269
- Милићевић, Вељко 164-167, 349
- Милутиновић, Зоран 118
- Миљановић, Мира 338
- Миљковић, Бранко 13
- Мињон, Морис (Maurice Maïnon) 154
- Мише, Јеролим, 111
- Мојсије 189
- Мопасан, Ги де (Guy de Maupassant) 147
- Морићи, браћа 335, 336
- Музил Роберт (Robert Musil) 14
- Мукаржовски, Јан (Jan Mukarovsky) 54
- Муминовић, Расим 333, 336, 337
- Мунен, Жорж (Georges Mounin) 55
- Н
- Назечић, Салко 295
- Назор, Владимир 174
- Напотник, Михаел 271
- Настасијевић, Момчило 13, 164, 288
- Недић, Љубомир 119, 139, 140, 141
- Ненадовић, Љубомир 254
- Ненин, Миливој 135
- Неупокојева, Ирина 220, 251
- Нобел, Алфред 319, 323
- Ного Петров, Рајко 134, 135
- Норис, Дејвид (David Norris) 235
- Њ
- Његош, Петровић Петар 142, 253-255, 257, 258, 326, 329, 338, 353
- О
- Обрадовић, Доситеј 229
- Обреновић Делибашић, Вера 284
- Огризовић, Милан 146
- Орбин, Мавро 228

- П
 Павлетић, Влатко 176, 177
 Пажо, Данијел Анри (Daniel-Henri Pageaux) 252
 Пајсије Хиландарски 228
 Палавестра, Јован 283, 285
 Палавестра, Предраг 145, 163, 164, 166, 235, 297
 Пандуровић, Сима 13, 249, 253
 Пахер и Кисић 140
 Пашић, Мухидин 324
 Пекић, Борисав 19
 Пековић, Слободанка 113, 145, 148, 164, 165
 Перишић, Игор 9, 30
 Перовић Тунгуз Невесињски, Радован 283, 285
 Перун, бог грома 198
 Петковић, Владислав DIS 13
 Петковић, Новица 12, 13, 32, 34
 Петровић, Растко 13, 288
 Пиранделло, Луиђи (Luigi Pirandello) 254
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 147
 поп Дукљанин 228
 Попа, Васко 13
 Попер, Карл (Karl Popper) 220, 251
 Поповић, Богдан 121, 135
 Поповић, Лазар 141, 143-145, 147-150, 152, 153, 155, 157-171, 348, 349
 Поповић, Павле 272
 Поповић, Ранко 136
 Прохаска, Драгутин 273, 274, 276, 278
 Прохић, Касим 74
 Р
 Раде (псеудоним Павла Поповића) 272
 Радичевић, Бранко 142, 229
 Радуловић, Јован 123, 285
 Радуловић, Милан 22
 Рајић, Јован 228, 283
 Ракић, Милан 13, 135
 Ракић, Чедомир 183
 Рамић, Ризо 297
 Ранковић, Милан 54, 67
 Рибникар, Владислав 141, 142
 Ризвић, Мухсин 17, 298
 Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 221
 Рисмондо, Владимир 254
 Ристић, Марко 53, 73
 Ротшилд 124
 С
 Самоковлија, Исак 283
 Сартр, Жан Пол (Jean Paul Sartre) 53, 77, 80
 Секулић, Исидора 160, 164, 169, 256, 311, 312
 Селимовић, Меша 218, 228, 247, 321
 Скендербег 226
 Скерлић, Јован 144

- Слијепчевић, Перо 284
 Слотердијк, Петер (Peter Sloterdijk) 112-114, 122, 124, 347
 Смит, Конрад (Konrad Smit) 50
 Спахић, Ведад 330
 Станковић, Борисав 164, 165
 Станојевић, Станоје 228
 Стендал (Henri-Marie Beyle Stendhal) 14
 Стефановић, Светислав 122, 123, 142, 143
 Стипчевић, Никша 21, 22
 Стојановић-Пантовић, Бојана 23, 145, 146, 159, 165
 Страјнић, Никола 181
- Т
- Талетов, Пера 165
 Твртко, краљ 282
 Тешић, Гојко 13, 29
 Тито, Јосип Броз 106, 301
 Тодорова, Марија 235
 Тољ, Мате 284
 Трифковић, Ристо 297
 Троцки, Лав 70
 Тургењев, Иван 14
- Ћ
- Ћипико, Иво 165
 Ћоровић, Владимир 111, 271, 273-279
- Ћоровић, Светозар 111, 165, 264, 276, 280, 283, 285, 291, 317, 319
 Ћосић, Добрица 22
 Ћузулан Спасоје 221
 Ћурчин, Милан 122
 Ћурчић, Милан 283, 285
- У
- Ујевић, Аугустин Тин 207
- Ф
- Фелдман, Мирослав 285
 Фишер, Ернст (Ernest Ficher) 74
 Фохт, Иван 42, 43, 47
 Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 115
 Фром, Ерих (Erich Fromm) 59, 60
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 220, 251
- Х
- Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 220, 251
 Хајдаревић, Хаџем 332
 Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 152
 Хакман, Стефан 284

- Хаксли, Алдоус (Aldous Huxley) Ц
14
- Хандке, Петер (Peter Handke) 15 Цамоња, Срећко 249
- Харкнес, Маргарета 48, 75 Цацић, Петар 235
- Хартман, Томас фон (Thomas von
Hartmann) 50
- Хаузер, Арнолд (Arnold Hauser) Ш
47
- Хегедушић, Крсто 75 Шантић, Алекса 20, 21, 111,
119-123, 127, 128, 132-136,
264, 276, 280, 283, 285, 291,
317, 347
- Хегел, Фридрих (Friedrich He- Шантић, Јаков 123
gel) 50 Шантић, Милан С. 283
- Херман, Коста (Kosta Hörmann) Шиф, Адам 60
225, 271, 278 Шестић, Мирко 270
- Хуковић, Мухамед 338 Шимић, Антун Бранко 291
- Хумо, Хамза 283, 285 Шимуновић, Динко 288
- Ц Шкурла Илијић, Верка 283
- Цар, Марко 141, 142 Шукало, Младен 20
- Цивјан Владимировна, Татјана Шулек, Мирослав 11
235 Шумоња, Милош 315, 316
- Црњански, Милош 170, 235- Шурмин, Ђуро 271, 272, 279
237, 288, 352
- Ч
- Чапек, Карел 71, 72

О АУТОРУ

Станиша Тутњевић, рођен је 20. XI 1942. године у Доњем Детлаку код Дервенте. Основну школу (1951-1955) завршио је у родном селу, осмогодишњу (1955-1958) у Дервенти, средњу економску (1958-1962) у Босанском Броду, Филозофски факултет – група *Историја југословенских књижевности и српскохрватски језик* (1962-1966) у Сарајеву. По одслужењу војног рока (1966-1967) радио је као стручни сарадник у Републичком секретаријату за образовање, науку, културу и физичку културу (1967-1973) и Републичкој заједници културе БиХ (1973-1975), а потом у Институту за језик и књижевност у Сарајеву. Након реорганизације ове установе у два мандата био директор Института за књижевност. По избијању рата 1992. године прешао у Институт за књижевност и уметност у Београду, гдје и сада ради у звању научног саветника. Као гостујући професор истовремено предаје на предмету *Компаративно проучавање јужнословенских књижевности*, група *Српски језик и књижевност* на Филозофском факултету у Бањалуци. Докторирао 1980. године. Објавио књиге: *Ради свога разговора. Огледи о приповједачима Босне*, Сарајево, 1972; *Отворене границе*, Сарајево, 1975; *Социјална проза у Босни и Херцеговини између два рата*, Сарајево, 1982; *Под истим углом. Студије о босанскохерцеговачкој књижевној прошлости*, Сарајево, 1984; *Књижевне кривице и освете. Осврт на књижу Књижевни живот Босне и Херцеговине између два рата*

М. Ризвића, Сарајево, 1989; *Поезија између два рата. Прилози са историју књижевности Босне и Херцеговине*, Сарајево, 1991-1992, *Часопис као књижевни облик*, Београд, 1997, *Динамика српског књижевног простора*, Бања Лука, 2000, *Мостарски књижевни круг*, Београд, 2001, *Тачка ослоња*, Српско Сарајево, 2004, *Национална свијест и књижевност Муслимана*, Београд, 2004, као и књигу документарне прозе *Нато на Авали*, Бања Лука – Београд, 2001.

Станиша Тутњевић
ПОЕТИЧКА И ПОЕТОЛОШКА
ИСТРАЖИВАЊА

Издавач
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

За издавача
Др Весна Матовић

Коректор
Марија Белић

Тираж
300 примерака

Штампа
Силоја
Ш Т А М П А

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09
821.163.41-09
316.7(497)

ТУТЊЕВИЋ, Станиша

Поетичка и поетолошка истраживања /
Станиша Тутњевић. - Београд : Институт за
књижевност и уметност, 2007 (Београд :
Чикоја штампа). - 367 стр. ; 21 см. -
(Студије и расправе / Институт за
књижевност и уметност ; књ. 45)

Тираж 300. - О аутору: стр. 365-366. -
Регистар.

ISBN 978-86-7095-125-9

а) Књижевно дело - Анализа б) Српска
књижевност - Модернизам ц) Национални
идентитет - Културни аспект - Балканске
државе

COBISS.SR-ID 142288396

ISBN 978-86-7095-125-9



9 788670 951259