

Бојан Јовановић

КЊИЖЕВНОСТ У АНТРОПОЛОШКОМ СВЕТЛУ

Уредник
Зоран Колунџија

Copyright © ИК Прометеј, Нови Сад, 2024.

Сва права задржана. Копирање, фотокопирање, умножавање и коришћење текста у било ком облику није дозвољено без претходне писане сагласности.

БОЈАН ЈОВАНОВИЋ

КЊИЖЕВНОСТ У
АНТРОПОЛОШКОМ
СВЕТЛУ



ПРОМЕТЕЈ
НОВИ САД



АРХИВ ВОЈВОДИНЕ
АРХИВ
ВОЈВОДИНЕ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	7
I. ДУХ НЕПРЕСТАНЕ СВЕЖИНЕ	
Песничко законодавство света	15
Хераклит и авангарда.....	25
Интуиционизам и суматраизам	35
Креативно превладавање баналног	49
II. ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА ФАКТИЧКОГ	
Празнична распусност у <i>Ивковој слави</i>	63
Значење нечистог у <i>Нечистијој крви</i>	73
Ониричко у <i>Дневнику о Чарнојевићу</i>	83
Апотеоза као поетички принцип Милоша Црњанског	95
Мит о жртви	103
Књижевник као етнопсихолог.....	113
Народна култура у делима савремених српских писаца	123
III. ЖАНР И ИДЕНТИТЕТ	
Књижевност као чинилац идентитетског конструкта	137
Ониричко као основ књижевног жанра.....	145
Књижевност, симулација, манипулација	163

Искушења тржишним илузијама	173
Аутентично и симулирано стваралаштво	179
Почетак краја критичке књижевности	185
ЛИТЕРАТУРА	195
О АУТОРУ	201

ПРЕДГОВОР

Створена језичким средствима, естетски аутономна и специфична, књижевна дела у свом настајању, разумевању и тумачењу подразумевају и шири културни и сазнајни контекст. Апсолутизујући формални и структурни значај текста, поборници формализма и структурализма су их својеврсним текстоефетицизмом сводили на њихов текстуални аспект. Показало се, међутим, да се књижевно дело не може адекватно разумети само његовим текстом, јер управо он и упућује изван себе, на шири оквир у којем добија своје одговарајуће значење. Сагледано у том оквиру, књижевно стваралаштво најнепосредније је повезано са језиком, као примарним моделативним системом и основом формирања и других културних кодова. Пре кодификовања стандардног и књижевног језика, језик књижевности одражавао је животну и креативну дубину тог оквира и креативни потенцијал примарног кода.

Изражавајући језиком најпре себе, човек је потом и другим облицима културе креативно потврђивао и формирао свој идентитет. Језик је постао примарни медиј значењског дефинисања стварности и фикционализације фактичности у стварању убедљивих имагинативних дела која постају неоспорне културне чињенице. Тајну књижевног стваралаштва скривало је митско приповедање којим су се животно значајни наративи усмено преносили у варијантама. Иако постоје покушаји да се вештина књижевног стваралаштва сведе на

технику, а да знатижељни потенцијални аутори њоме овладају на курсевима креативног писања, аутентично стварање остаје тајна коју сваки писац сам открива. У том смислу, говорећи о свом стваралачком поступку, норвешки писац Јун Фосе, добитник Нобелове награде за 2023. годину, вели: „За мене је писање креирање једног света, универзума. Сваки нови роман, свака нова драма, нови је космос, одређен бројним правилима, толико бројним да би било сасвим немогуће да их свесно памтим. Међутим, када напишем нове странице новог дела, ова правила сама се успостављају. За мене је писање слушање онога што сам већ написао и онога што тек треба да настане. То уопште није налик на аутоматско писање надреалиста, на пример. Али, може се описати као сневање у будном стању”.¹

У том песничком сневању на јави, вођен музиком језика, писац је свестан императивног правила поштовања тајанствености извора свог креативног потенцијала и могућих последица њеног знатижељног кршења.² Испоставља се да је стваралачко писање дубока животна тајна чије откривање смањује, па чак и гаси креативно врело. Уколико постоји жеља да се стваралачки процес рационализује и освести, онда и долази до прекида везе са ирационалним и несвесним као његовим извором.

Антрополошка знања

Чаробну моћ стваралаштва, изражену непоновљивим аутентичним изразима, откривају трептаји унутрашњег света. Из средишта светрајућег божанског трена исијавају об-

¹ М. Вуличевић, „Добио сам тај дар туге и због тога сам песник”, *Полијика*, 25. јануар 2024.

² На питање о пореклу те музике језика, у контексту тишине, Фосе одговара: „Мислим да је исходште и музике и тишине исто. Али, о овом извору, који је делимично у мени, а делимично негде изван, не желим ништа да знам. Мислим да када бих знао одакле долази, он би нестао. То мора бити неко скривено место, или више места”, *ibid.*

једињујући зраци још непостојећег и они креативни потенцијал чине онтолошки присутним. У потврђивању онога што јесте, стварање омогућује да буде и оно што до тада није могло бити. Будући да само у неизвесности аутентичног стварања сазнаје свет, песник открива да зна више од стечених спознаја и да је до тог сазнајног искуства дошао непосредном праксом.

Песници и уметници, осим вештине и умећа стварања књижевних и уметничких дела, суштински се сами образују и током стварања долазе до битних сазнајних увида. У трагању за адекватним изражавањем себе, одважују се на пут самостварања, чији је исход непредвидив. У том смислу, принципи књижевног стваралаштва важни су за разумевање и тумачење књижевног дела. Стваралачки потенцијал садржан у језику књижевности подразумева његово дијалектичко богатство, посебне говоре одређених подручја, савремени сленг, жаргон и идиоме, што чини шири креативни контекст за формирање језичког стандарда и књижевног језика. Искусством стварања долазећи до сазнања, која ће наука тек потом потврдити, песници су уједно и својеврсна претходница научницима, што ће потврдити и Фројд, признајући да је увек када је долазио до неког открића увиђао да су пре њега песници већ били ту. У том смислу, фактичка научна знања битна су и за разумевање и тумачење песничких дела.

Језик књижевности оцртава ширу културну и животну реалност настајања књижевних дела, чија је адекватна рецепција условљена познавањем управо тих културних и језичких искустава која као знања могу допринети њиховом адекватнијем разумевању и тумачењу. Антрополошко поимање тог контекста подразумева познавање културе и човека као њеног творца, а како он није само рационално и свесно биће, битан аспект тог знања односи се на увид у психичке силе и садржаје изван рационалног и умског, и сагледавање његове ирационалности и моћи несвесног. Полазећи од интуиције, као начина непосредног сазнавања света,

интуиционизам у филозофији оличава онај приступ у сагледавању људске природе који не оспорава одређење човека као рационалног бића, већ настоји да га сагледа и у ирационалној сфери његовог постојања. Сматрана највишим степеном сазнања и врхунским увидом у суштину реалности до којег се не долази логичким размишљањем и рационалним путем, већ ирационалним приступом, интуиција се исказује и песничким стваралаштвом у виду његове слутње. У поетици Милоша Црњанског та слутња о блискости далеких бића, појава и објеката најпре се исказује етеризмом, а потом и суматраизмом, као најбитнијим идејним и метафизичким одређењем његовог стваралаштва.

Ониричко искуство

Непредвидивост и различитост испољавања, као суштинске и виталне манифестације животног постојања, фасцинирале су човека не само у ономе шта му се догађало, већ и у ономе шта сања. Интересовање за снове, изражено у уметничком и књижевном стваралаштву, добило је у време романтизма свој наглашенији израз. Постајући симбол слободе, снови су узети и као образац новог стваралаштва. Имајући у виду значај ониричког у том стваралаштву, романтичарски мит о сновима је, сходно времену, рационализовао њихову субверзивност. Показало се, међутим, да је управо ониричка субверзивност највиталнији чинилац креативног процеса чије је аутентично потврђивање увек било изазов, а као одговор на тај изазов дошло је и до формирања сна као посебног књижевног жанра.

На једну од тих креативних могућности ониричког искуства указује и роман *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, у којем јунак, као наратор, сећајући се, након рата, доживљаја са бојишта и живота у мирнодопско време, износи своје животно искуство као својеврсно сањарење. Спонтаност тог процеса сећања писац постиже техником монтаже, тако што резovima спаја различита времена. На-

стојећи да од тих делова сачини целину, он актуализује реалност тока свести у којем преовладава принцип ониричког. Попут сна током спавања, и сневање на јави, изражено сањарењем, сврстава се у ониричко искуство у којем се несвесни континуирани процес одвија кроз дисконтинуитете, прекиде и наставке. Пратећи природни ток мисли и асоцијација свог јунака, Црњански не евоцира само његове ониричке садржаје, већ они као чинилац литерарног сањарења постају и стваралачки метод којим се, поступком монтаже, остварује модернистички принцип структурирања дела.

На примеру важности ових антрополошких знања за разумевање књижевности може се уочити да она нису основ стварања неког посебног антрополошког гледишта, већ да су инхерентна књижевнотеоријском приступу који омогућује адекватно сагледавање, тумачење и разумевање песничких и прозних дела и осветљавање њихових латентних аспеката.³ Као што антрополошка знања проширују рецепцијски хоризонт и омогућују дубље сагледавање вредности књижевног дела, тако и искуство књижевности доприноси потпунијем разумевању антрополошких текстова.

Књигу *Књижевности у антрополошком свейлу* чине првенствено краће студије и огледи у којима се разматрају поједини аспекти дела песника и прозаиста као и извесне књижевне теме са становишта које подразумева и одређена антрополошка знања. Посебан значај тих знања огледа се у осветљавању феномена песничког стварања, као израза духа непрестане свежине, Сремчевог књижевног поступка у *Ивковој слави*, значења нечистог у Станковићевом роману *Нечистија крв* и ониричког у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, у сагледавању књижевности као чиниоца идентитетског конструкта и утврђивању ониричког као књижевног жанра.

³ Б. Јовановић, *Тајни интерес: њесничко и антрополошко искуство*, Завод за уџбенике, Београд, 2017.

У време када се под циничним изговорима настоји да се готово до апсурда сузи и редукује потребно знање, не само из области културе и познавања човека већ и из домена књижевности, захтевање познавања науке о човеку и о култури ради адекватне рецепције, познавања и тумачења књижевних дела може изгледати непримерено. Сматрајући да је ауторитет знања само привремено изгубио свој некадашњи значај у процесу образовања и у индивидуацији појединца, природна релаксација од високих захтева може се схватити као празнична суспензија културних принципа који ће се неминовно опет успоставити. У том веровању, аутор и завршава овај текст и предаје своју књигу заинтересованим читаоцима.

Б. Јовановић

I.
ДУХ НЕПРЕСТАНЕ СВЕЖИНЕ

ПЕСНИЧКО ЗАКОНОДАВСТВО СВЕТА

У данашњем свету, постојеће норме и закони изгубили су некадашњи значај који сада уместо њих имају различите форме и инстанце моћи из којих се изводи право да се постављају критеријуми вредности и гради нови поредак. Потискује се принцип норме и закона, па је утолико и важније говорити о њима у књижевности, где се они оспоравају и урушавају стваралачком продукцијом са књижевним претензијама заснованим на мешању и брисању граница постојећих и стварању нових жанрова. У контексту нових медија, интернета и друштвених мрежа, настојања су усмерена на то да се успоставе и нормирају нови СМС и имејл романи, а блогерским текстовима да се замени критика. Обилна интернет продукција показује, међутим, да су све те промене привидне и површне јер се суштински аспект књижевног стваралаштва не мења, па и такве тежње нису кадре да угрозе постојеће књижевне стандарде и норме. Данашње нормирање у тој књижевној продукцији као норму истиче квантификацију, и изражена су настојања да се она наметне као вредносни критеријум чија медијска сакрализација не оставља равнодушним најшири круг конзумента ових текстова.

Показује се и у данашњем тренду оспоравања норме да је она релативна и променљива када је реч о текућој продукцији, али стабилна када су у питању дела класичне књижевности. О тој дубинској стабилности и површинској релатив-

ности норме говори и чињеница да се данас појам класичног, као изузетно вредног и значајног дела, које може имати везу са античком књижевношћу, замењује називом *бестиселер*, а аутори тих дела означавају кованицом „савремени класици”; она наслеђује синтагму „модерни класици” којом су у прошлом веку означавани неки значајни писци.

Имајући у виду чињеницу да су поједине културе, попут српске, књижевноцентричне, улога литературе огледа се и у политици, постајући понекад и сама својеврсна политика. Будући да је поље књижевности шире од њених институционалних форми деловања, управо та активност омогућује и преиспитивање односа према институционализованим нормама и законима који оличавају принцип рационалног на којем се заснивају наука и научна активност у коју се убраја и наука о књижевности. Иако књижевно стваралаштво почива на другачијем принципу, оно у равни имагинације има везе и са креативношћу у науци. Зато се и поједине хуманистичке дисциплине, или науке, попут антропологије, према Клифорду Герцу, могу третирати као књижевност, јер, премда се темеље на научним критеријумима, рационалном и методолошки заснованом сагледавању и анализи факата, приступ и теорије, као плодови имагинације, карактеристични за поједине значајне ауторе, попут Малиновског и Леви Строса, емпиријски су непроверљиви и рационално спорни, па зато и ближи књижевности него науци.¹

Тема норме и закона у контексту књижевности отвара се према свом формалном аспекту, утврђивању одређених правила, и суштинском, стваралачком, који их релативизује и указује на њихово привремено и ограничено деловање. Изражавајући од самог почетка бит човековог стваралаштва, мит је као облик „дивље мисли”, којом је увек на другачији начин испричана или испевана иста прича, постао предмет кодификовања и утврђивања наратива о натприродном, па се у данашњим дефиницијама мита првенствено и истиче

¹ К. Gerc, *Antropolog kao pisac*, Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, Beograd, 2010.

да је то прича о боговима. Међутим, примарни образац митског, као прототип књижевног стварања, као своју битност подразумева причање, а не причу. Зато је у аутентичном миту прича увек на други начин испричана, а мит постоји само у виду својих бројних верзија. Кодификацијом тих прича у старој Грчкој, олимпски богови добили су приоритет а нижи слојеви религијске свести, изражени у магијско-ритуалним облицима, постали потом основ драмском стваралаштву.²

И у другим религијама вршена је кодификација митских прича, изван којих остају релевантна искуства, везана за непризнавану духовну праксу. Претензије једног на потпуну нормативност, изражене су формирањем библијског кода, *код(екса)*, према Нортропу Фрају, као највише норме.³ *Књиџа њосџања* јасно истиче обавезе поштовања закона и датих правила у оквиру божјег света. Уколико је језик у коме се Бог опредметио оно више од човека, онда и комуникација са њим, тим вишим од њега, подразумева асиметричност у процесу комуникације и разумевања, јер је онај који треба да прихвати и разуме одређене поруке подређен садржају разумевања. Када се то што се разумева нормира, кодификује и озакоњује, онда се и институционализују чувари успостављене форме, а њихова моћ испољава у односу на оне који јој приступају.

Нормирано кршење норме

Овај образац се понавља и у књижевности, када се успоставља и нормира књижевни језик, а критички оспоравају дела написана слободнијим језиком, језиком књижевности који је шири од стандарда и подразумева коришћење интегралног културног и језичког искуства везаног за

² J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1903; J. E. Harrison, *Themis, A study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, 1912.

³ N. Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, Prosveta, Beograd, 1985.

дијалекатске варијанте, заумност, тајновитост, опсценост и оно што је изван обрасца лепог. Са успостављањем књижевног стандарда, најпре језичког, а потом и поетичког, као пројекције важећих културних, социјалних и идеолошких схватања, писци су обавезивани на његово поштовање и придржавање. Критичари су били чувари његових норми, а одступање од њих било је повод оспоравању и негирању естетских и књижевних вредности таквих дела. Односом према стваралаштву Боре Станковића, израженим ставом да књижевност мора бити написана на више од три падежа, као и према Дисовој поезији чији је песимизам сметран непримерним тадашњем тренутку, Скерлић је потврђивао такву улогу критичара – намећући естетски образац према којем су тадашњи идеал лепог представљале Дучићеве песме.

Не постоји, наравно, аутономно деловање норме без човековог односа према њој, јер је он тај који је успоставља, оспорава и руши. Већ њеним установљавањем он исказује отпор према њој, амбивалентан став изражен у тежњи да је поштује и да је оспорава, да се придржава успостављених правила и утврђених критеријума али и да их крши. У таквом двојаком односу испољава се и његово рационално и ирационално биће, свесно и несвесно, култура и природа, а свако утврђивање једног провоцира оно друго. Донета са манифестним циљем да се поштује, свака норма, као критеријум процене исправности неког мишљења, суда или активности, претпоставља своје оспоравање. Кршење норми и закона дато је самим њиховим постојањем. У заповести да се правила и норме не доводе у питање садржано је и оно више правило њиховог релативизовања и оспоравања.

У архаичним и традиционалним културама, у оквиру празничних обреда предвиђено је кршење постојећих правила. Тада је привремено суспендовано важење уобичајених норми, а образац празничног понашања јесте њихово кршење, које је као принцип тематизовано и у књижевном стварала-

штву.⁴ Кршење норме је латентни, скривени интерес креативности који измиче дотадашњем нормирању у непрестаном процесу довођења у питање постојећег и успостављања нове норме.

Ирационална непредвидивост

Народна књижевност заснована је на варијантама којима се наставља креативни митски образац причања истог увек на други начин, према познатој формули „исто то, само мало друкчије”. Зато архаичан мит постоји само у својим верзијама, без примарне приче. Иако се у народном стваралаштву уобличавају формуле које се, зависно од прилика, различито примењују и комбинују, овај израз рационалног прикрива људску ирационалност. Одређене поруке и сазнања древних митова говоре о човеку као ирационалном, непредвидивом бићу које ту своју природу исказује према постојећим законима, оличеним у речима највиших ентитета, богова.

У миту о Орфеју, исконском песнику, изражена је свест о снази те природе. Наиме, Орфеј упркос договору са богом Хада да се неће освртати за Еуридиком док је изводи из света мртвих, пред самим излазом крши тај договор, осврће се за њом и у том трену она заувек остаје у доњем свету. Иако је њен наводно тихи и нечујни ход нагнао Орфеја на помишао да се можда изгубила, то је својеврсна рационализација његовог поступка. Оно што га је нагнало да се окрене и тако изгуби вољену жену јесте израз ирационалног у њему, жеље која је надвладала рационалне разлоге да треба поштовати договор и одолети искушењу њеног нечујног хода, којим га је пратила. Моћ ирационалног је у тренутку остварења свесног циља постала снажнија од његове рационалности.

⁴ У *Ивковој слави* Стевана Сремца, извртање реалности, као што ћемо видети у поглављу ове књиге, посвећеном разматрању тог његовог дела, одвија се према обрасцу традиционалног свадбеног обреда.

Мит о неуспелом Орфејевом подвигу извођења Еуриди-ке из оног у овај свет истина је о моћи људске ирационал-ности, осећања љубави према вољеној, и о непредвидивом, знатижељном чину освртања за њом, упркос упозорењу да то не чини уколико не жели да је тим поступком заувек из-губи. Орфеј несумњиво жели да избави и спасе своју драга-ну, али је његовим освртањем за њом, пред изласком из до-њег света, изражена и његова друга, несвесна тежња – да, кр-шећи закон, удовољи тренутној знатижељи чије су последи-це трагичне. Амбивалентни осећај и однос према жељеном циљу подређени су осећању, ирационалном у његовој при-роди, које је преовладало.

Уколико је бог доњег света, Хад, могао наслутити Орфе-јеву слабост да ће прекршити правило, па му је зато и дозво-лио да покуша да своју драгу изведе из доњег света, онда је старозаветни Бог, као стваралац света и човека, засигурно знао да ће први људи, Адам и Ева, прекршити његову забра-ну и на наговор змије окусити плодове са дрвета сазнања. Забрањено постаје атрактивно и утолико више распаљује жељу за њим, за прекорачењем постављене границе, за кр-шењем забране. Хтонско је оно друго, несвесно знање, ра-зличито и другачије од свесног земаљског и надземаљског, небеског, али у ширем контексту комплементарно интеграл-ном искуству чије стицање и омогућује даљи процес инди-видуације.

Христово страдање, са становишта бојје промисли, озна-чава прекретни тренутак у вези између бојјег и људског, а постојање бојјег закона претпоставља и његово кршење. Зато је знатижеља, без обзира на природу њене мотивиса-ности, подстакнута наговором змије, са становишта бојје промисли предвидива, као и њена тежња да се оствари кр-шењем закона. Кршењем она престаје да важи, и прекрши-лац се враћа почетку, јер оно што богови знају човек ће тек потом открити, у самоспознаји своје ирационалности, из ко-је проистичу његове непредвидивости и самоизненађења. Та непредвидива, хировита и снажна ирационална приро-

да сенчи веровање у разум као искључиви водич човека на путу до његовог успеха и среће.

Мит и сан

Указујући на ирационалност као битно одређење човеке природе, која људске поступке чини непредвидивим, митови као свесно исказане приче, схваћене као колективни снови, кореспондирају са сновима као несвесним причама, које постоје у виду индивидуалних митова. Без обзира на то да ли је реч о митском или ониричком наративу, примарни образац свесног или несвесног стваралаштва упућује на норму и закон који се доводе у питање.

У сновима се исказује та несвесна, спонтана побуна против правила, конвенција, закона, уз сагласност сневачевог успаваног и ослабелог свесног дела ега и супер-ега као чувара његових моралних схватања и савести. Зато се у сновима и испољава креативни анархизам, субверзивност у контексту који га не може оспорити, упркос стратегијама „рада сна” којим се оно непријатно маскира, како би се испољило у прихватљивом виду.

Будући да се ониричко не подвргава постојећим друштвеним правилима, моралним нормама и етичким принципима, оно их узима само као свој садржај, релативизује њихов значај и, кршећи их, указује на могућност другачијег живота, без постојећих правила или пак успостављањем нових. Ониричко је као законодавац света иницијатор стваралачких промена које упућује на исконски мит али и на време када је уместо његових бројних верзија успостављена једна прича која говори о људској потреби за различитошћу и другачијим приповестима.

Иако су писци аутори књижевног текста, њихово стваралаштво је израз и несвесних тежњи и садржаја који у том делу долазе до изражаја. Из аутора проговара непознато и непредвидиво, попут понашања и мишљења његових ликова којима је он само медиј да се, независно од његових све-

сних намера, понашају и говоре. У том процесу и они исказују своју непредвидивост, која кореспондира са пишчевом, али суштински исказује општији стваралачки принцип. Током стварања књижевног дела догађају се непредвидивости, случајности које изненађују самог аутора, али и предвидивости којима његова имагинација добија познату форму. Када та предвидива рационална тежња надјача аутентичне креативне тежње, онда жанр постаје моћнији од ауторових настојања да својим приповедањем или певањем превлада његове условности. Тада креативна немоћ остаје у сенци моћи жанровског обрасца.

Божански случај

Сваки стваралац гаји посебну наклоност према случају, као дару који долази у виду траженог решења. Док је у Црњанског то „комедијант случај”,⁵ надреалисти су случају придавали божанске прерогативе, истичући његов не само спољашњи, већ и унутрашњи, психолошки и несвесни аспект. Кроз омашке и снове, несвесно би непредвиђено проговорило и стваралачки кориговало и допунило оно што је већказано. Од наших надреалиста, посебну склоност и поштовање према случају гајио је Душан Матић, чији је текст „На случај” својеврсна апотеоза божанске непредвидивости у процесу стваралаштва.⁶ О случају он говори као о божанству коме човек треба да захвали за разбијање хипокризија, непродуктивних хипотеза, лоших система, сумњивих доктрина, и проналажење тачке ослонца за покретање његовог правог живота. Да није само теоријски глорификовао случај, већ да је уважавао и његово животно искрсавање и практичну стваралачку примену, доказује и пример када је његов дактилограф, прекуцавајући један његов текст, изоста-

⁵ Упор. М. Црњански, *Сеобе I–III*, III, Нолит, Београд, 1973, 462.

⁶ Д. Матић, „На случај”, *Антилопија Матић: изабране странице Душана Матића*, избор, редакција, предговор Д. Ређеп, Прометеј, Нови Сад, 1992, 34.

вио слово т, па је уместо „тапкања у месту” добијено „тапкање у месу”. Матић је уважио ову грешку као интервенцију и стваралачку корекцију божанског случаја. Уграђујући ову продуктивну грешку у коначну верзију свог песничког текста, он се само послужио оним што му је, као и у митском стваралаштву, дошло у руке као божански дар.

Суштина духовне креативности изражена је у миту који је, без обзира на то да ли је причан или певан, испредао чудесну причу у чију се реалност веровало. Митски корени песничког стваралаштва потврђују у поезији ту исконску традицију у свакој песми. Међутим, за разлику од некадашњих митова, данас није више довољно само веровати у мит, јер песма мора да буде и естетски убедљива да би имала одговарајући рецепцијски одјек. У оквиру норме, закона, стандарда, али и изван њих, скривају се нове стваралачке и естетичке могућности, а песници су управо ти који их преиспитују, указују на њихову релативност и упућују на оно више, креативно, у самој суштини језика, као оно више од човека.

Откривајући суштину света из које проистичу и морална начела, норме, они су, према Шелију, духовници непознатог надахнућа и непризнати законодавци света.⁷ Изричући речи које не разумеју и не осећајући оно што их надахњује, песници не теже ка доношењу закона, већ ка томе да њихов дух, имагинација, креативност буду уграђени у законе. Сама способност стварања новог, *poiesis*, даје песницима божанско својство. Будући да смртницима није дато да некажњено пркосе и крше божанске законе, песници су због своје блискости боговима привилеговани у свом искуству које само себе законски утврђује. Не доносећи, дакле, законе, већ само дајући енергију за њихово успостављање или оспоравање зарад нових, они релативизују свако правило и указују на постојање вишег закона. У том контексту, чове-

⁷ П. Б. Шели, „Одбрана поезије”, *О поезији: избор енигматских есеја*, књ. 1, Просвета, Београд, 1956, 107–139.

ково настојање да законом уреди свој живот, да своју природну хировитост подреди вишем начелу, као и тежња да оспорава и крши закон, само су манифестације историјске деонице људског путовања ка општем, божанском, највишем закону.

ХЕРАКЛИТ И АВАНГАРДА

Историјским јављањем крајем 19. и почетком 20. века, авангардни покрети исказују један знатно старији принцип културне потребе за променом стила уметничког и књижевног стварања и другачијим сагледавањем стварности. Према да су у тренутку наступања значајан коректив у односу на дотадашња схватања, својом радикалношћу и искључивошћу представљају само значајан моменат у процесу стицања потпунијег културног искуства. Препознавани у прошлости, духовни корени авангарде откривани су првенствено у романтизму.¹ У том смислу, у стваралаштву појединих песника, попут Јована Јовановића Змаја, уочаване су извесне карактеристике, нарочито у његовој децјој поезији, које ће се потпуније испољити тек у оквиру потоњих авангардних тенденција, дадаизма, надреализма и сигнализма.² Сагледамо ли историјски адекватно романтичарску субверзивност, евидентно је постојање авангардног потенцијала у читавом ониричком току књижевноуметничког стваралаштва, које је услед своје херметичности и заумности било потиснуто са становишта рационалистичких и класицистичких критеријума његовог вредновања.

Уколико размотримо принцип авангардних тежњи, изражених односом према дотадашњој књижевној и култур-

¹ R. Pođoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975, 82.

² Љ. Симовић, *Дуило гно*, Дела, књ. 4, Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Дечје новине, Београд, 1991, 94–126.

ној традицији, онда те тежње можемо довести у везу са Хераклитом, његовом филозофијом и његовим односом према тадашњим поетичким и естетским схватањима. Иако овај филозоф представља једну од битних инспирација модерних песника, који у њему откривају основни принцип свог стваралаштва, почев од Јејтса, Елиота, Паунда до Паула Целана, Ренеа Шара, Виславе Шимборске и Бранка Миљковића,³ његов однос према песничкој традицији битан је за разумевање и авангардних покрета и њиховог значаја у осветљавању друштвене важности и суштине уметничког стваралаштва. У контексту разматрања односа књижевности према стварности и настојања да се одговори на питање да ли стваралац естетски аутономног дела треба да искаже и однос према друштву и какав би тај однос требало да буде, полазимо од ситуације у којој је доминантан образац песничког стварања, оличен Хомеровим еповима, био повод његовог радикалног оспоравања. Носилац те упитности био је Хераклит који је критиковао и презирао тадашње песнике чија се поетика заснивала на схватањима аутора *Илијаде* и *Одисеје*. Ефешки мудрац (535–475. пре н. е.) био је неумољив према песницима који су, попут Хомера (8. и 7. век пре н. е.), Архилоха (у 7. веку пре н. е.) и Хезиода (око 7. века пре н. е.), ширили лажи, па је стога и тражио да буду избачени са јавних надметања и јавно ишибани.⁴ Иако Хомера, односно његовог млађег савременика, Хезиода, и Хераклита раздваја више од једног века, Хераклит узима њихов начин певања као образац који је опстао и важио до његових дана.

³ Б. Алексић, „Саобраћање поезије и филозофије: Хераклит и модерна поезија”, *Филозофска истраживања*, 7, 4 (1987), Београд, 1987, 1211–1222.

⁴ Heraklit, *Fragmenti*, frag. br. 42, Grafos, Beograd, 1979, 47; М. Marković, *Filozofija Heraklita Mračnog*, Nolit, Beograd, 1983, 88–89. – Шибане је био начин кажњавања оних који би се у Хелади огрешили о постојећа друштвена правила. Потом је у римском царству, како се истиче на натпису у Херкулануму, шибане било казна за робове који би прекршили закон о градском реду, док су слободни грађани новчано кажњавани. Ожиљци од шибане спречавали су кажњеника да постане слободан грађанин.

Отворено је питање, међутим, колико је оваква строгост и окрутност ефешког мудраца примерена, имајући у виду чињеницу да песници нису, попут Хераклита, знали истину како би је другачијим говором скривали и тако лагали. Како је нису говорили зато што је нису ни знали, разлика између неговорења истине, односно говорења неистине и лагања јесте у томе што се у првом примеру не зна за истину, а у другом се за њу зна, али се она скрива и уместо ње казује нешто друго, њој супротно, што се зове лаж. Уколико је говорењем неистине човек жртва незнања, он лажима настоји да обмане друге, који постају жртве преваре. Зато се и песнику који не говори истину коју не зна не може судити због лажи, утолико пре што он у свом делу не износи проверљиву филозофску истину, већ истину књижевног дела.

Јединство живота и смрти

Шта је то што је Хераклит, као филозоф предсократовац, познавао а што песници нису знали? То је најпре суштина рата, која је за Хомера највећа невоља која може задесити народ и појединце, док је Хераклит сматрао да то није тачно јер је рат општи принцип постојања.⁵ Рат се, према њему, не исказује само као начело борбе супротности, већ и у конкретној манифестацији оружаног сукоба два народа, или две популације. У познатом првом делу 53. фрагмента, у којем вели да је рат *оџац свему и цар свима*, он истиче симболичко значење сукоба као принципа борбе супротности, али већ у наставку овог фрагмента, сматрајући да рат од једних ствара богове а од других смртне људе, односно да једне чини робовима а друге слободним људима, исказује и његово конкретно значење.⁶ Према томе, када Хераклит каже да је рат отац свему и цар свима, онда се он са одређеним поштовањем односи према рату у његовом принципијелном, од-

⁵ Heraklit, *Fragments*, frag. br. 80.

⁶ *Ibidem*, frag. 53.

носно симболичком и стварном, конкретном значењу. Утолико су за њега и неприхватљиви ставови Хомера и других песника који, заслепљени појавним изразима, не увиђају суштинске аспекте стварности.

Зато је и Хезиод, услед несхватања суштине дана и ноћи, мета Хераклитове критике.⁷ Док за песника они представљају различита доба која из једног постају друго, дотле су за филозофа они једно исто. Разлике су само привидне, јер је њихова суштина истоветна. Хераклитово презирање сопствених савременика односи се не само на то како су певали, већ и како су мислили и чинили. Њихово јавно понашање било је повод његовој критици традиционалних религијских обреда у којима су учествовали. Сматрајући срамним слављење Диониса и певање химне уду, као симболу живота који оличава овог бога, Хераклит истиче да је он само други вид бога смрти.⁸ Разумљиво, дакле, са становишта традиције која прославља божанство живота, овакво понашање је неприхватљиво с аспекта истине да су живот и смрт, у ствари, једно.

Уколико имамо у виду да је савремена поезија, као и други видови књижевног и уметничког стварања, ослобођена претензија да казује било какву истину, осим оне која је истина саме песме, то значи да она може да буде различита и супротна од филозофске или научне истине. У том смислу су Хераклитови критеријуми примењени на Хомера изгубили свој значај и важност. Песници се више не осуђују због својих ставова изражених у песничком тексту, али су донедавно и у нашем друштву могли да буду кажњавани због критичког односа према политичарима и односа према друштву.

Хераклит је, дакле, поставио пред песнике високе захтеве: да своју истину, као истину поезије, исказују попут филозофа. Тражећи од њих да релативизују супротности и сагледају оно једно, сáмо биће постојања, које се у различи-

⁷ М. Marković, *Filozofija Heraklita Mračnog*, 100–101.

⁸ *Ibidem*, 114–115, 176.

тим видовима испољава, он превиђа различите путеве којима се може стићи до поимања једног, као онтолошког темеља света. До тог се увида стиже различитим искуствима, тематским и изражајним иновацијама чији су носиоци одређени уметнички покрети. У процесу својеврсне колективне индивидуације долази се до тог свеобухватног искуства које се сматра истинитим. У том смислу се и песничко искуство једног времена показује ограниченим важећим схватањима која се авангардним тенденцијама радикално доводе у питање. Заснована на посебном језику, поезија је својеврстан код, који се испољава у различитим жанровским облицима, а опстаје асимилиујући и хетерогене садржаје, супротне онима који су сматрани првенствено песничким. Сходно интегралном искуству модерне уметности, попут Дишаног поступка којим је уношењем обичних, свакодневних предмета у галеријски простор учинио да они постану уметнички артефакти, показало се да и првобитне антипесме и антипоезија временом постају део јединствене песничке традиције.

Тежња за променом света

Међутим, оно за шта је потребан дуг период колективног сазревања Хераклит захтева од појединца. Његовим односом према песницима и традицији исказан је став који се препознаје и у потоњим односима представника нових књижевних и уметничких тенденција према својим претходницима. Начин на који је оспоравао хомеровску песничку традицију исказан је и након више од две хиљаде година у односу авангарде футуризма, дадаизма и надреализма према традицији и друштву на почетку 20. века. Критичким деловањем *мрачној филозофа* из Ефеса, полемичким односом према Хомеру зачиње се и принцип који се исказује у радикалном оспоравању важећих схватања. Новине које у том бунту доноси авангарда проширују погледе, али се негативним односом према дотадашњој традицији залажу за буду-

ћу културу без културне прошлости. У том оспоравању долази до изражаја и својеврсна милитантност авангарди које своју искључивост исказују радикалном побуном и тежњом за револуционарном променом света.

Неопходност промене и новог погледа у односу на претходну праксу утолико је израженија што се више увиђа ограниченост и неистинитост дотадашњег вида стварања. Не сматрајући да су уметност и књижевност одвојене од друштва, културе и духовности, авангардни уметници и књижевници видели су могућност да непосредном активношћу утичу на промену свог социокултурног реалитета. Утопијски потенцијал авангарди изражава се у настојању да се пониште разлике између уметности и живота, културе и друштва. У самонегирању аутономности уметничког стварања и тежњи да манифестно прошире свој утицај и на друштво, оне завршавају своју утопистичку мисију. Зато се и у њиховим манифестима показало да је оно што су авангардни уметници хтели да кажу било значајније од онога што су као уметници остварили.

Актери авангарде најпре су се залагали за своје виђење света, за своју истину, радикалним оспоравањем дотадашње традиције и важећих уметничких и друштвених схватања. Када авангарда изражава радикалну супротност у односу на постојеће, онда и њен уметничко-превратнички карактер, испољен у освајању већег степена слободе и померању граница жанрова, има и конотацију друштвене субверзивности. Због своје нетолерантности, често и у провоцираном сукобу с друштвом, чијем се јавном укусу удара шамар, авангарде и саме као појаве нису толерисане. Премда су те провокације имале димензију игре, извесну наивност и инфантилност, недемократски и тоталитарни режими су у њима, као оличењу слободе, видели опасност за свој опстанак. Позиција која доводи у питање постојећи поредак и настоји да га сруши резултат је процеса актуализације другог као другачијег. Доприносећи превазилажењу дотадашњих ограничења, авангарда омогућује остварење целовитијег културног

искуства. Авангардно искуство је важно за промену не само уметности и књижевности већ и свести о њима.

За футуристе, објава истине је у новом добу оличеном машином и брзином, па се у дотадашњој културној традицији види сметња потврђивања у будућности. Традиција се деструира радикалним рушењем језичких правила и заговарањем рата као опредељења. Када је дошло до рата, хераклитовски принцип исказан је дадаистичким апсурдом против апсурда, ратом против рата. Када се рат завршио, овај се принцип испољио у надреализму и његовој борби за ослобађање људског духа. Зато надреалисти истичу значај оних духовних садржаја ослобођених контроле разума, насталих под диктатом несвесног, и изван важећих естетских и моралних критеријума.

Авангардни покрети чија се субверзивност исказује у односу на постојећи поредак завршавају у безуспешном настојању успостављања новог поретка и стварању сопствене организације, попут надреалиста, са неприкосновеним вођом на њеном челу. У својој радикалности и искључивости, надреалисти су испољили ограниченост коју ни у оквиру покрета нису могли да превазиђу. Начин на који су решавали своје сукобе говори о томе. Право да се из покрета одстрањују непослушни, као што је то Бретон учинио са Далијем, показало је да се, када стварно добију власт, попут београдских надреалиста после Другог светског рата, њихова поетска револуционарност завршава колаборацијом у злочину над сопственим народом. Политичку и идеолошку лимитираност исказали су у подржавању тоталитарних идеја и комунистичке идеологије. Зато су, попут Марка Ристића, лако оправдавали злочине нових комунистичких власти и постајали симболички ликвидатори наших највећих националних песника, Црњанског и Ратка Петровића.⁹

⁹ М. Ristić, „Tri mrtva pjesnika”, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 301, Zagreb, 1954, 245–316; Упор. Б. Јовановић, *Околни љуш*, Адреса, Нови Сад, 2013, 67–68.

Спознаја логоса

Идентичан радикалној критици авангардних стваралаца, Хераклитов став важнији је, међутим, за разумевање саме суштине уметничког стварања, јер се њиме успоставља принцип који омогућује другачије сагледавање исхода историјских и уметничких оспоравања. Сматрајући да људи треба да спознају ствари онаквим какве оне заиста јесу, а не какве се њима чине под дејством чула, Хераклит је упућивао на мудрост и спознају логоса разумом. Тај логосни принцип – назив *λόγος* он је први употребио – омогућује суштинско сагледавање појавних, ефемерних супротности.

Принцип јединства супротности поништава тензију између традиције и авангарде у контексту постмодерног сагледавања њихових различитости, као елемената стваралачке коегзистентности. Потоња искуства битно су ублажила и поништила значај радикалног оспоравања и негирања претходника, јер се показало да њих не треба ни шибати, ни убијати, нити пак проглашавати мртвима за њиховог живота, већ само препевати, допевати. Схваћени као чињенице, чија је судбинска датост отворена према дописивању и животној неизвесности са непознатим исходом, они добијају своје место у поезији постмодерне у којој места има и за Хомера и за Хераклита, и за традиционалисте и за надреалисте. Доминанта ове поетике јесте духовна вертикала, оличена симболичком схоластичком иглом на чији врх може стати безброј анђела. Модерно и постмодерно искуство упућује на значај контекста који интегрише различитости, па у том смислу и релативизује ауторство у класичном смислу. Када је Паунд, у свом настојању да песнички текст заснује на целокупном културном и књижевном искуству, у један од својих *Канџоса* уврстио и превод поглавља из Хомерове *Одисеје*, онда се могло и отворити питање – не о шибању грчког песника, већ о новом, креативном односу песника према традицији и релативизацији ауторства.

Пацификацији некадашњег радикализма авангарди доприноси и свест о значају процеса стваралаштва који у потоњим алтернативним приступима, постмодерним поетикама и новим уметничким праксама, који су оличавали дух авангарде, постаје предмет и циљ уметничког израза. Владајућа пракса перформанса и нови однос према писању указују на битне промене у односу према уметничком стваралаштву. Од некадашњег описивања догађаја, књижевност је постала догађај писања који отвара простор духа за једну значајнију авантуру. У том смислу се и поставља питање имагинације која не претходи увек конкретном делу, већ је чинилац његовог настајања. Промењеним односом према уметничком делу, уместо створеног значај је добило само стварање, па су дела у настајању, попут перформанса, означила пребацивање акцента са циља на функцију. Изведеном уметничком акцијом, која може бити и уобичајена животна радња, попут обеда, указује се, у ствари, на отвореност животног тока и уметникову свест о стваралачком процесу. У уметничком простору обед се претвара у обред и естетизација самог чина добија својство неупитности.

Освешћивање креативног процеса и његово отварање ка неизвесном исходу, у којем непредвидивост добија посебан значај, постали су битни чиниоци савремених поставангардних уметничких тежњи. Истицањем самог процеса, који не претпоставља и резултат који би се као такав вредновао, предмет уметничког израза постаје само стварање, његова динамичност и неизвесност, симболизована отвореним крајем. У контексту таквог односа према уметничком делу, долази до изражаја свест о томе да је појединац стваралац свог дела, своје личности, односно свог идентитета.

ИНТУИЦИОНИЗАМ И СУМАТРАИЗАМ

Психолошки одређена као прелогички вид менталности, интуиција је, услед могућности нерационалног и логичким процесом непосредованог долажења до одређених сазнања, једна од најубедљивијих потврда да се човек не рађа као не-исписана табла и да није само рационално биће. Схваћена као примарна способност, која је развојем свести и рационалности потиснута, њеним реликтом, као атавизмом, тумачени су феномени телепатије (од грч. *tele* – даљина и *pathe* – осећај, у значењу способности непосредне размене мисли, односно људских осећања на даљину) и прекогниције. Психолошки аспект интуиције упућује на то да је она природни дар непосредног сазнавања света, али и способност да се антиципира и предосети оно што долази и што ће се догодити. За разлику од других, који ту способност поседују мање или више, интуитивни тип личности располаже већим могућностима непосредног сазнања, за разлику од других, које до сазнања првенствено води рацио.

Дефинисана, дакле, као могућност сазнавања света непосредним, ирационалним путем а не логичким размишљањем и рационалним приступом, интуиција се, као интензивна мисаоност, исказује знањем пре сазнавања и искуством пре непосредног искуства. Њен назив потиче од латинских речи *in* и *tueri*, у значењу „гледати у”, што означава непосредан увид у битност реалности, њено сазнавање и откривање њене истинитости. Основа тог гледања и посма-

трања није уочавање манифестног, појавног аспекта стварности, већ виђење, односно откривање суштине реалности. За разлику од сазнања, као индивидуалног процеса усвајања постојећег знања, интуиција је знање пре сазнавања.

Са становишта рационалности, интуиција се тумачи и као посебан вид интензивног мишљења, непосредан доживљај истине, односно сагледавања суштине, заснованог на логичним узрочно-последичним релацијама које субјект не може да опише. Зато је тај аспект интуиције у сенци осећања, као примарног односа према свету.

Од интуиције до интуиционизма

Будући да, према Јунгу, представља једну од четири функције свести, којом се инстинктивно и несвесно разуме и открива скривени аспект стварности, сазнајна моћ интуиције добила је одговарајући значај већ на самом почетку филозофије. Тај природни начин спознаје света познат је од давнина, али га је Платон први дефинисао као могућност спознаје идеје, сматрајући га извором знања и истине.¹ Почевши од Аристотела, а потом у историји филозофије, идеју интуиције су у оквиру својих схватања аутори различито тумачили. Никола Кузански је интуицију сматрао највишим степеном сазнања, изнад чулног, разумског и умног – интелектуалног. То врхунско сазнање, у којем се људска душа спаја са богом, постиже се веома ретко, јер натприродна спознаја не зависи само од човека, већ и од бога. Блиска мистичком искуству, које преображава појединца, целокупна наука је у односу на такво сазнање суштинског аспекта света једно учено незнање.

Имајући у виду филозофију Спинозе, а потом и Канта, код којег до изражаја долази у домену етичког, у 20. веку идеја интуиције добија у Анрију Бергсону једног од својих

¹ Међу четири врсте сазнања, Платон истиче и слутњу (*eikasia*), која са веровањем (*pizis*) представља мњење (*doxa*), док разумски (*dianoia*) и умски начин сазнања (*noezis*) представљају истинско знање (*episteme*).

најистакнутијих представника. Идеја интуиције и интуиционизам у филозофији оличавају онај приступ у сагледавању људске природе који не оспорава рационалистичку традицију у настојању да се човек одреди као рационално биће, биће које мисли, *homo sapiens*, већ настоји да га сагледа и у ирационалној сфери његовог постојања.

Показује се да се интуицијом не долази до датог сазнања, већ да је она дата могућност непосредног сазнања стварности каква она суштински јесте. Таква способност омогућује спознају оностраног и божанског, изван разума и чула, односно стицање искуства и долажење до знања без размисљања. Поистовећивана са предосећајем, слутњом, предвиђањем и наговештајем, интуиција долази до изражаја не само у уметничком и песничком стварању, већ и у филозофском мишљењу и научном откривању света. У дугој традицији, од Платона до Сартра и Хајдегера, интуиционизам афирмише књижевну вредност филозофског текста, а то признање званично је стигло Бергсону 1928. године – добијањем Нобелове награде за књижевност.

Наслеђе дивљих филозофа

Блиска интуитивном, слутња је једино песничко знање, како вели Дис у песми „Можда спава”, када се не сећа и не може да се сети свог сна који покушава да реконструира на основу магловитог доживљаја.² Зато је вежбање интуиције сећање и реконструкција снова, али не са циљем откривања у њима наговештаја будућности, већ изоштравања перцепције за постојање изван граница рационалног и непосред-

² Карактеристични стихови ове песме су: „Не сећам се ничег више, ни очију тих: / Као да је сан ми цео био од пене, / Ил’ те очи да су моја душа ван мене; / Ни арије, ни свег другог, што ја ноћас сних: / Не сећам се ничег више, ни очију тих. // Али слутим, а слутити још једино знам. / Ја сад слутим за те очи да су баш оне / Што ме чудно по животу воде и гоне: / У сну дођу да ме виде шта ли радим сам. / Али слутим, а слутити још једино знам” – В. Петковић Дис, *Песме*, Рад, Београд, 1974, 104–105.

ног, чулно опипљивог света. Заборављено искуство таквог односа према стварности постоји у виду архетипова који се спонтано испољавају и у животу данашњег човека.

Једно од тих, пре би се рекло осећања, него сазнања, јесте интуитивно поимање суштине света у повезаности свих његових чинилаца, живих бића, појава и природе, изражено још у најранијим човековим магијско-религијским схватањима, а потом и развијено у митовима и усменим облицима народног стваралаштва. Имајући у виду јединство света, традиционални „техничари духовног” настојали су да одређеним магијским поступцима изврше утицај на просторно удаљене појединце и ентитете, а ова могућност деловања добила је своје митске облике, потом изражене и у народним приповеткама – о души појединих бића скривеној у неком другом, далеком бићу. У ранијим митовима исказује се тај осећај свеповезаности света, јер је човек архаичне и традиционалне културе психолошки целовитији од његових цивилизацијских потомака који су развили свој рацио и своје свесно, потискивањем свог ирационалног и несвесног бића. У архаичним митовима се обзнањује рад несвесног, идентичан сневању, исказан необичним и фасцинантним причама чији јунаци лако превазилазе овоземаљски дата ограничења и потврђују своје постојање у једној, знатно широј интегралној реалности света. У српској народној приповетки „Баш Челик” изражено је управо такво поимање света, у којем постојање једног зависи од постојања неког другог, далеког бића у чијем телу обитава душевна суштина тог просторно удаљеног створења.

Не користећи апстрактне појмове, служећи се елементима који су им у културном видокругу били надхват руке, ствараоци тих сложених митолошких система исказивали су метафизичке идеје користећи „дивљу мисао”, потврђујући се тако као дивљи филозофи. И управо су у потоњој књижевности такви филозофи били аутори који литерарним средствима разматрају важне идеје о свеповезаности бића у свету. Достојевски указује на важност тог осећања, када кроз Аљошине речи о старцу Зосими говори о тој скривеној емо-

ционалности човекове живе повезаности са другим људима, другим областима, другим световима и, коначно, са читавом васионом. Та ирационална основа људске осећајности рационализује се алтруизмом, човекољубљем, бригом за све што је живо и за сам живот. Реч је, дакле, о изузетној хиперосетљивости коју испољава и јунак његовог романа *Идиоли*, кнез Мишкин, способан да осети све што се збива у другим људима и када су они просторно веома удаљени.

На таквом се осећању заснива и Теслино схватање космичког бола, који он одређује као постојећу несвесну болест већине људи, због које се јављају друге болести, зло, патња и ратови. Ту неизлечиву болест само свест о њој може учинити мање опасном и тешком, а Тесла је доказује својом емпатијом, јер увек када би неко њему близак био повређен, он би осетио физичку бол. Тумачио је то сличношћу грађе људских тела и душевном повезаношћу нераскидивим нитима. Када нас понекад обузме несхватљива туга, то значи да је негде другде, далеко од нас, умрло неко дете или неки племенит човек.

Интуиционизам, као ирационализам, даје духовној димензији људског њену битну одлику, изражену у доминантним облицима културе, мита, религије, обредне праксе, који су претходили изумима модерне цивилизације. Будући да је потреба за тим облицима културе изражена и у савременој књижевности и уметности, у поетици појединих аутора идеја ирационалног и интуитивног и долази до изражаја.

Суматраистичка поетика

Настала у оквиру првобитних схватања, идеја о повезаности човека са читавим светом и међусобној испреплетености свих бића, ствари и појава у свету исказује се и почетком 20. века, у поезији наших најзначајнијих писаца, Андрића и Црњанског. То није искуство неког великог догађаја, већ непосредан доживљај једне значајне идеје о планетарној свеповезаности која осмишљава свако индивидуално постојање. Реч је о духовном заједништву међусобно одвоје-

них и веома удаљених бића, појава и предмета, појмљеном њиховом заједничком судбином као наративом ауторске песничке визије.

Након својеврсног мистичког доживљаја током путовања возом од Загреба до Србије, Црњански је у соби једног новосадског хотела о томе написао песму. Међутим, уколико је песму „Суматра”, како сведочи у свом тексту, написао у Београду, у Браће Недића 29, 1920. године, дакле после објављивања своје збирке *Лирика Ишак*, 1919, поставља се питање која је то песма, као израз оних осећања описаних у објашњењу „Суматре”, настала у новосадском хотелу. Највероватније само прва верзија, коју је потом написао и објавио у Београду.³

Далеко индонежанско острво метафора је за комуникацију, осећајну и мисаону, са удаљеним пределима. Компензујући овдашњи губитак, далеки свет је место у којем се налази утеха у невољи. Корали у бескрајним, мирним плавим морима доносе душевну благост као завичајне трешње, па лирски субјект у „Суматри” добија способност да на месечини милује далека брда и ледене горе. Потребу за далеким исказује и лирски субјект у песми „Поворка”, у којој је дата и феноменологија настанка љубави. Почетно осећање се развија, конкретизује, телесно ломи и манифестује у жељи да се додирне нешто далеко. Та жеља, да се помилује бистра и блага пруга видика, добија конкретну снагу у осећању сагласја са природом, као саучесником животне игре. Тада и процветале трешње крену у поворци, пратећи збуњеног и безбрижног лирског субјекта који игра и поскакује са брда на брдо, са реке на реку, тако да заиграна природа постаје реалност песничког света.

Иако је мисао о међусобној повезаности свих природних објеката, бића и појава у свету присутна код Црњанског и ра-

³ Данас не постоји могућност да се то зна јер су се тада рукописи слали редакцијама и штампаријама, а песник је остајао без оригинала. Ова је немогућност реална јер је Црњански, према сопственом казивању, своје неоштампане рукописе уништио 1920. године, пред одлазак у Париз.

није, он ствара поетику засновану на овој идеји тек када ју је и непосредно доживео и постао свестан њеног проживљеног значења. Доживљај који је покренуо мисао исказан је епифанијом новог опажања света, а емоцијом набијена идеја успоставља се као креативни поетички принцип овог аутора. У песниковом објашњењу „Суматре” можемо да видимо како се током путовања његова осећања мењају и како је доживљај трагичних ратних призора деловао на њега тако да му се спонтано јави име једног далеког острва. Суматра постаје звучна мантра којом је осећање бесмисла света и неповезаности бића, појава и ствари у њему преобразено у осећање смисла и повезаности свега у свету. Уколико се разложи на своја два семантичка члана (сума-тра), онда је она сума, синтеза и осмишљеност онога што се чинило безвезним и бесмисленим, тра-ла-ла-исањем. Како се и поезија нових песника експресиониста чинила дотадашњим традиционалистима неразумљивом, онда је овим именом далеког острва исказано њихово поетичко разликовање. Међутим, неразумљива са становишта традиционализма, модернистичка поезија је доносила једно ново читање традиције и духовно искуство које је спознало да је у појединцу моћ осмишљавања света. Тачка одакле је започело обесмишљавање и деструирање стварности уједно је и упориште њеног смисленог интегрисања. Невидљивим нитима повезан са удаљеним световима, појединац је средиште свих тих релација које песник открива у епифанијском тренутку свеукупног постојања света.

Црњански је 1920. године већ формирао своју поетику и исказао стваралачку опседнутост њеном доминантном идејом о међусобној повезаности свих ствари, бића и појава у овом свету. Премда је за њено поетичко утемељење битно искуство током путовања, он ту замисао експлицитно износи годину дана раније, пишући о Андрићевој књизи *Ex Ponto*, објављеној 1918. у Загребу.⁴

⁴ М. Crnjanski, „Ivo Andrić: Ex Ponto, Zagreb, 1918”, *Književni jug*, god. 2, knj. 3, sv. 8, Zagreb, 16. april 1919, Zagreb, 1919, 361–367.

Премда рат емоционално отупљује људе, Црњански након ратног искуства исказује своју душевну хиперсензибилност и сагледава узрок својих негативних емоција изван граница непосредно видљивог и опипљивог света. Схваћен и као емоционална реакција на ратну дезинтеграцију света, његов суматраизам проистиче из рационализације меланхолије за коју је, као за безразложну тугу, настојао да у неком далеком објекту или бићу пронађе узрок.

Корени и плодови суматраизма

Откривајући, дакле, свој суматраистички принцип осећања, Црњански ће у оном што је доносио нови песнички глас младог Андрића препознати карактеристику која ће постати битно одређење његове поетике. Ову идеју он истиче и у приказу Флоберовог романа *Новембар*, али и након превода *Антилопије кинеске лирике* (1923) и *Песамa сшаpој Јајана* (1927), да би она добила посебно значење у тексту *Наша лирика*, из 1929. године, у коме пише:

„И наша лирика добиће тајанствену моћ, коју имају лирике источних народа, ако будемо умели везати најлепша и најстарија места Вишњића, преко Његоша и Бранка с нашом кубистичком сликом Карадага, Далмације, Срема, у којој су и наши ликови. Ко зна колико планина и манастира дува кроз наша тела, у ово столеће. Још једном нас чека огромном судбином наш 14. и 15. век. Сва су песништва једно море око земље и бог животворни таласа се по њему од народа до народа”.⁵

Указујући на тајанствену моћ коју би савремена поезија, према суматраистичком књижевном манифесту, требало да има, Црњански оцртава и њене дубље културне корене, духовни и стваралачки потенцијал. Овај, првенствено песнички принцип доживљаја блискости далеког и веровања у ем-

⁵ М. Црњански, *Есеји*, Сабрана дела, књ. 10, Просвета – Матица српска – Свјетлост – Младост, Београд – Нови Сад – Сарајево – Загреб, 1966, 63.

патичку везу са удаљеним бићима, обележиће читав низ пе-сама Милоша Црњанског: „Стење”, „Ветри”, „Беспућа”, „На улици”, „Љубавници”, „Болесни песник”, „Серената”, „Стражилово”. Тај поетички принцип карактерише и његове романе *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе*, затим двотомно дело *Код Хийерборејаца* као и путописе „Писма из Париза”, „Пи-за” и „Сијена”.

Суматра је за Црњанског метафора за скривене, тајне ве-зе између далеких, невидљивих узрока и људских осећања, мисли и поступака. Пишчеве слутње и виђења посведочиће о духовној блискости удаљених појава, а удаљавање из отежане, окрутне свакодневице и отискивање у неки сигурнији духовни простор постаће начин на који ће његови јунаци тражити безбедно уточиште. Удаљена места, као идеализована, имагинарна реалност у којој се налази потребна сигурност, јесу „повлашћени простори” који оличавају принцип комплементарне стварности јединственог света, потребног за човеков физички и духовни опстанак.⁶ Удаљени простори, као утопијска места среће, постају блиски појединцу у невољи, јер се у њему самом блиске супротности негативног и позитивног осећања, како смо рекли на почетку, налазе на истом емоционалном полу. Довољан је само другачији поглед на непријатну, обесмишљену стварност, па да она добије друго и другачије, супротно значење. Стварност се није променила, сведочи о томе и Црњански, али се променио његов поглед на њу. Успостављена је нова тачка гледишта која конституише реалност и њено значење. То више није инстинктивно бежање од непријатног у неки други свет, идеализација прошлости која постаје атрактивнија од садашњости, већ креативни принцип који постаје чинилац књижевне поетике. У тој реалности имагинативно нема само компензаторску већ добија и стваралачку улогу, па зато управо и свест о тој могућности, спонтано откривеној током путовања, постаје основа њеног коришћења.

⁶ П. Џацић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Просвета, Београд, 1993, 18.

У том контексту, важна је чињеница да већ роман *Дневник о Чарнојевићу*⁷ Црњански структурира тако да из његовог средишта зрачи та свест о поетици блискости далеког. Овај лирски роман почиње карактеристичном реченицом: „Јесен и живот без смисла”. Иако у њему наратор казује једну некохерентну и узрочно-последично неповезану причу, подређену његовим произвољним и непредвидивим асоцијацијама, условљеним током свести, текст овог дела не оставља читаоца у недоумици о његовом значењу. То значење долази из средишта романа у којем главни лик, Петар Рајић, евокацији искуства бесмисла рата супротставља сећање на своје детињство. У тим успоменама он се сећа и сусрета са Чарнојевићем, који, као његов алтер его, открива егзистенцијалну важност поетике суматраизма и веровања у идеју свеповезаности бића и појава у свету, као основ осмишљавања сопственог животног постојања.

И као што Црњански након сагледавања тог суштинског аспекта постојања света престаје да се плаши смрти, како признаје у тексту „Објашњење Суматре”, тако и његов лик након повратка из санаторијума постаје способан да смрт сачека смешећи се, јер је, налазећи срећу у природи, а утеху у небу, живот за њега добио смисао. Црњански је постигао књижевну убедљивост својим суматраизмом, у својим песничким и прозним делима, јер их је написао савршеним, новим језичким изразом. Обраћао је посебну пажњу на стил који читаоцу не допушта превише могућности за другачију рецепцију његовог текста од оног доминантног значења које му је аутор одредио.

Митски топос: Хипербореја

У амбијенту расуте грађе, ратом трауматизован појединац проналази упориште у елементарном, тако што се инстинктивно, несвесно враћа културним и духовним почеци-

⁷ М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, М. Ј. Стефановић и др., Београд, 1921.

ма везаним за архаично искуство магијско-анимистичког света у којем је веровање у свеповезаност свих ствари и бића не само емоционални основ тумачења последица њиховог утицаја на појединца, већ и могућност његовог утицаја на друге. Активирање тог архетипа показује се вишеструко значајним за један емпатски однос према свету, саосећање са другима са чијим се невољама може поистоветити. Откривање душе у стварима и осећање свеповезаности земаљског живота оличено је у мисли да негде далеко, изван човековог сазнајног видокруга, постоје бића чије понашање утиче на њега, али и он као појединац на њих. То је упоришно место песника који у сфери наднаравног, које га, како истиче Црњански пишући о Његошу, у поезији једино и занима, види могућност песничког чуда. Урањајући у тај примарни митски свет, јунаци Милоша Црњанског остварују знатно већу извесност и срећу од реалности у људском свету. Зато ће битан митски топос у његовом делу бити и Хипербореја. Названа тако јер се веровало да се налази изнад земље бога севера, Бореја, означавала је простор незалазећег сунца где је у миру, благостању и срећи живео митски народ.⁸ Књига *Код Хийерборејаца* је путописно-аутобиографско-мемоарска проза коју је аутор први пут објавио у оквиру својих *Сабраних дела*.⁹ Напомињући на почетку овог дела да „сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности”, Црњански истиче: „У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости”.¹⁰ Већ овом напоменом писац указује да су неоспорна факта основ за њихову

⁸ Зато је с јесени код Хиперборејаца одлазио и сам Аполон, да би се почетком пролећа враћао у Делфе.

⁹ М. Црњански, *Код Хийерборејаца* I-II, Сабрана дела, књ. 7 и 8, Просвета – Матица српска – Свјетлост – Младост, Београд – Нови Сад – Сарајево – Загреб, 1966.

¹⁰ М. Црњански, *Код Хийерборејаца* I, 7.

фикционализацију и стварање приче. Други битан моменат везан је за наслов овог дела, који тематизује једну сасвим другу реалност од оне у којој његов јунак стварно живи. Тај јунак је заправо сам писац, чији мемоарски записи потичу из времена његовог боравка у Риму, пред Други светски рат.

За разлику од Суматре на којој никада није био, Црњански је током боравка у Берлину (1928–1929, 1935–1938) више пута посетио нордијске земље и искуства са тих путовања евоцира као доживљаје који добијају посебан значај док борави у Риму, у периоду од 1938. до 1941. године.¹¹ Живот у „Вечном граду” повод је његовом духовном одласку код Хиперборејаца, о којима стално размишља и који су присутни у дугим разговорима које води са другима. Будући да роман, како га је Пушкин одредио, тражи брбљање, ово хетерогено дело може се читати и као роман. Црњански је волео да разговара и водећи отворене дијалоге није крио своје ставове и судове. За разлику од Андрића који је себе ограничавао, спознавши своју другу природу и своје мане, односно онај лошији део себе, који је потискивао, не допуштајући му да дође до изражаја, Црњански је био отворен за комуникацију. Зато је код Андрића и његових јунака сневање битан аспект њиховог душевног живота, док код Црњанског немамо записане аутентичне текстова снова, нити његови јунаци сањају, али зато имамо визије, сећања и сањарења, односно сањања на јави. Међутим, принцип сневања и рада сна долази до изражаја онда када Црњански указује на то да у месту где би требало да се осећа спокојним и срећним, током свог боравка у Риму, жели да буде на северу, у Тронјему. Али док је био тамо, он је чуо глас из Шпаније, асоцирајући на Калдерона де ла Барку, који му је шапутао: „Живот је сан”. Живот је сан, не по привиду животног постојања, већ по принципу сна у којем се ослобађа и настоји да се задовољи потиснута жеља која се не може остварити.

¹¹ Црњански је од 1941. године у емиграцији у Лондону, где је најпре службеник при југословенској влади у егзилу (1941–1945), а касније трага за занимањем које ће му обезбедити егзистенцију.

Тежња да се буде на другом, удаљеном месту, односно да се жели друго и супротно, израз је несвесног које тиме компензује незадовољство стварношћу. То је уједно и потреба за целовитошћу којом се не само употпуњује, већ и релативизује значај парцијалног искуства, недовољног у људском настојању за самопотврђивањем. У тој психолошкој стратегији, удаљавање од блиског и настојање приближавања далеком, имагинативном простору у којем се може пронаћи срећа није само начин бекства из неповољних околности. У реалности која пружа човеку утеху, чини се да је мотивација за таквим екскурсом знатно дубља и да је психичка потреба за метафизичким израженија у околностима преовладавања негативног аспекта физичког, материјалног света у којем је човек постварен и поништен. Песничка и прозна дела Милоша Црњанског говоре управо и о том метафизичком аспекту људске тежње да се далеко учини блиским и да оно што називамо *људском душом* нађе своје адекватно место у том далеком простору, изван граница познатог и материјално утврђеног света, као у својој постојбини.

Милош Црњански није имао филозофско образовање, о чему сведочи и његово погрешно цитирање и приписивање Аристотелу оне Хераклитове мисли о једном свету који имамо док смо будни, док када сневамо свако има свој свет. Та се грешка понавља од првог објављивања у *Српском књижевном гласнику*, преко *Сабраних дела* 1966. године, до критичког издања његове поезије у оквиру *Сабраних дела* 1993. године. Иако, дакле, без филозофског образовања, Црњански је, развијајући идеју о свеповезаности бића, ствари и појава у свету, у оквиру поетике суматраизма створио импозантно литерарно дело које га представља и као нашег највећег дивљег филозофа у позитивном значењу ове синтагме, јер је као песник, романсијер, приповедач и есејиста, не користећи филозофске појмове, већ служећи се литерарним средствима, указао на значај метафизичке реалности за разумевање човека и његове начине осмишљавања сопственог постојања.

КРЕАТИВНО ПРЕВЛАДАВАЊЕ БАНАЛНОГ

Одређено најпре терминима уобичајеног, свакодневног, конвенционалног, типизованог, једноставног, једноликог, просечног и тривијалног, *банално* се односи на општепознате чињенице и истине у једној средини, чије евоцирање и понављање добија негативно значење, дефинисано синонимима отрцаног, неоригиналног, немаштовитог и безвредног. Будући да није такво само по себи већ да то постаје одређеним процесом у датом контексту, банално карактерише феномен самог људског постојања, које претпоставља понављање и ритуализацију. У осигураној свакодневици, са извесношћу заснованом на репетицији животних поступака, оно настаје као резултат тежње за понављањем познатог, чији негативни предзнак долази као последица потрошеног смисла. Понављање је свесна радња, вршена са циљем успостављања контроле над спонтаним, отуђујућим процесом ритуализације која банализује свакодневицу. Зато је баналност последица отуђења од непосредног, аутентичног доживљаја стварности, удаљеност од њене суштине, посредног и креативног, а присутност у пукој форми. У ритуализованој стварности, понављање оличава силу јачу од човека, која троши његов до тада успостављени смисао. Сагледано у контексту савременог уобичајеног људског живота, банално, као резултат процеса банализације, постаје принуда понављања и прихватања унапред датог смисла као конструкта

и производа отуђене моћи која позитивне културне датости претвара у њихову супротност са негативним конотацијама.

Банално се открива у језику, а односом према језику, третираном као предмет, исказује се спорна баналност стварности. Евидентно је да се у једном свом аспекту језик петрификује, што је исход ритуала његовог умирања,¹ а његови бeживотни остаци постају супротност поезији (грч. *poiesis* – стварање) као аутентичном стварању. Препознатљива у свакодневљу, баналност се исказује језичким стереотипима, клишеима изражавања и мишљења којима се реалност своди на своју датост. Међутим, виталност самог језика потврђује се у живом говору који измиче баналности и приближава се поезији, као „вечитој свежини света”, како ју је дефинисао Душан Матић. У свакодневној вербалној комуникацији поезија заискри, потврђују то песници који из колоквијалног узимају управо непосредно изречено, као готове стихове за своје песме. За разлику од уобичајеног језика, у којем комуникацијски аспект преовладава над изражајним и којим је именовањем постојећег такав језик у некој врсти закашњења за догођеним променама, песнички језик има профетски, пророчки карактер да наговештава и именује долазеће, оно утопијско „још-не” које није, а које ће бити или може бити. Енергија тог утопијског као профетског нема у поезији конкретни, догађајни карактер, већ се у језичкој равни указује као могућност потврђивања човековог креативног потенцијала за стварање не једног света, *unus mundus*-а, већ мноштва светова, *multus mundi*, као услова самог људског постојања.

Бенигна и малигна баналност

У оквиру свакодневља и ритуализације живота, осим бенигног, баналност може имати и свој малигни карактер.

¹ О. Давичо, *Ритуали умирања језика*, Нолит, Београд, 1974.

Будући да баналност, попут зла, нема своју онтолошку утемељеност, јер се њоме исказује карактеристичан однос према свету, човекова онтолошка недовршеност чини га отвореним према разним могућностима свог довршавања, па и према злу које затвара хоризонт хуманизма. Моћ баналног огледа се у засићењу и отупљивању човекове сензуалности и моралне осетљивости и навикавању на смрт која се, када су у питању удаљени други, прихвата као уобичајена информација али и као последица свакодневног посла убијања људи.² Банално зло показатељ је неосетљивости за патње, страдања и смрт других, којима се не помаже и у чијем се усмрћивању учествује, непосредно и посредно. Показује се, дакле, да ритуализација сваке активности, па и убијања и клања, може учинити уобичајеним и само убијање људи, које постаје банално. Односом према жртвама, чија се људскост поништава, њиховим масовним убијањем, гушењем или клањем, банално зло се потврђује као људска реалност. Аушвиц и Јасеновац постали су места незапамћених страхаота, како због броја жртава, тако и због баналности смрти и начина убијања у овим логорима.³ У том смислу се и Адорнове речи из 1949. године, о томе да „писати поезију после Аушвица је варварство”, односе на немогућност поезије у светлу моћи те баналности, као страшног зла почињеног над недужним жртвама. Бавити се поезијом после тих страхаота потврда је учињеног варварства, па зато треба застати, зауставити се пред понором до којег

² Анализујући Ајхманово понашање на суђењу у Јерусалиму, Хана Арендт је његову кривицу за смрт милиона људи током Холокауста одредила као феномен баналног зла. Упор. Н. Arent, *Eichmann u Jerusalem: izveštaj o banalnosti zla*, „K. V. S.”, Београд, 2000. – Иако је то одређење, како се показало, неприменљиво на Ајхмана, у људском свету банално зло постоји као феномен.

³ Док је у Аушвицу, након почетних стрељања, масовно убијање као својеврсна индустрија смрти организовано гушењем у гасним коморама, а потом и кремацијом лешева, у Јасеновцу је баналност убијања изражена у непосредном, својеручном клању које је постало толико банално да су усташки кољачи настојали да из те уобичајености изађу тако што су организовали надметања у клању. Упор. Н. Николић, *Јасеновачки лојор*, Жагор, Београд, 2015, 381.

је човек стигао. Од поезије, као симбола највише духовне активности, тражи се, међутим, привремено а не потпуно одустајање. Та привременост омогућује темељно преиспитивање дотадашњег пута и моћи преовладалог баналног зла, да би се променио смер кретања које води у варварски суноврат. Привремено обустављање вишезначне песничке активности не значи враћање на прави пут, већ само могућност његовог дотадашњег преиспитивања. Показало се, међутим, да су после Аушвица и Јасеновца песници, ипак, проговорили, а тематизујући Холокауст, као Целан, потврдили моћ поезије.

Уколико је банално негативитет на који се привикавамо, сенка која постаје део живота да би преовладала њиме, онда је суочавање са баналним, као потенцијалним злом, песнички изазов. Одговор на тај изазов није ритуални конформизам, већ обред у којем понављање добија значење обнављања смисла. Овај привидни парадокс – да понављање као ритуал банализује и обесмишљава, док као обред креативно осмишљава – постаје разумљив уколико понављање сагледамо у оквиру Кјеркегоровог проспективног понављања као сећања унапред, као и Ничеовог тумачења вечитог враћања истог, који актуализује људску ситуацију као могућност овладавања временом, па се и значење обредног враћања почетку открива првенствено у човековом настојању да задовољи своју примарну потребу за актуализацијом поновљиве аутентичности. Овај теоријски оквир може бити основа и за његову непосредну практичну потврду, уколико почнемо да понављамо неку реч. У одређеном тренутку доживећемо њено разлагање на слоге и, попут распаднуте стварности, суочити се са бесмислом њиховог понављања. Међутим, истрајношћу у понављању, када преовладава субјектова воља у овом поступку, долази до слабљења дотадашње кохезије између делова речи, што доводи до реинтегрисања разложених слогова у неку нову смисаону целину, која тада, за субјекта који понавља, постаје потврђена креативна могућност.

Стварање смисла

Насупрот стереотипној, униформној, безличној, неинвен-тивној, нестваралачкој и безначајној стварности у којој се човек отежано сналази, постоји и она другачија реалност, до које се стиже искорак и узлетом из уобичајеног, свакодневног и баналног. Она се може означити и својеврсним повлашћеним простором у људском животу, простором среће, којем појединац приступа напуштајући стварност, када се нађе у кризи.⁴ Јунаци у делу Црњанског удаљавају се из баналне, егзистенцијално отежане свакодневице и приступају оном извеснијем духовном простору, где налазе сигурније уточиште. Овим се потврђује став о важности управо те духовне реалности за човеков опстанак и сâмо његово постојање. Иако привидно изгледа да зна где му је станиште, он, у ствари, станује негде другде и другачије. Ту реалност чини и песнички свет, комплементаран овом и потребан човековом постојању, не само физичком већ и духовном и метафизичком.

Потврђујући се клишеима и стереотипима, баналност, као простота која одводи у вулгарност, показатељ је немоћи аутентичног, креативног односа према стварности. Покушај да се банално естетизује завршава као кич који неадекватним средствима само потврђује отуђујућу моћ баналног. У естетској форми која се продукцијски понавља, она својом репетитивношћу влада човековим укусом. Таква баналност је блутава и задовољава низак укус, али доводи и до меланхоличног расположења и егзистенцијалног незадовољства. Уметник се ужасне у суочавању са понављањем, стварањем већ виђеног и незадовољство собом, које прераста у гнев, исказује пркосом и бунтом, мотивисаним трагањем за изласком из таквог стања.⁵ Премда се чини да тада

⁴ П. Џаџић, *Повлашћени ѧросѧори Милоша Црњанског*, Просвета, Београд, 1993, 18.

⁵ Можда би се та баналност могла упоредити са некадашњим дугим слушањем грамофонске плоче, чија интензивна употреба доводи до њене истрошености, која се испољава у прескакању игле.

почиње трагање за смислом, као нечим датим и постојећим што треба пронаћи, процес је, у ствари, потпуно другачији, јер уметник почиње да гради смисао и долази до њега чинном стварања. Супротна уобичајеном баналном, поезија је могућност човековог креативног потврђивања у реалности различитој и другачијој од конвенционалног и рутинског. Она је нешто више и значајније од свакодневног, јер се исказује повишеним доживљајем и искуством које фасцинира и даје печат људском постојању. Поезија није нека посебна природна датост, већ реалност настала човековом креативношћу. Она омогућује да се искорачи из уобичајеног, да се доживи нешто друго и другачије од пуког рационалног и прагматичног искуства и да се „изненађење душе”, како је Шилер назвао песничку инспирацију, искаже и претвори у нову душевну реалност.

Поезија и баналност су супротности, које се са становишта стваралаштва разрешавају на више начина. Супротна поезији, баналност је њено искушење и изазов. Подлежући општим местима, што је показатељ стваралачке немоћи, поезија нестаје у баналном. Међутим, тематика баналног представља изазов песничком стварању које захвата баналну свакодневицу и успоставља нови поредак реалности, различит од стварности. Оно што је банално у стварном животу мења се у песми, која мењањем стварности изражава креативну моћ поезије: превладавање и преображај баналног. Парифразирајући Лотреамонове речи да ће поезију сви писати, Миљковић је, верујући у необичну моћ песничког стварања, истицао да се и Ајнштајнова једначина може препевати. Песник тако изузетне и снажне имагинације, попут Миљковића, могао је да постави овакав захтев, изражавајући веру у такву могућност.

Сама претпоставка да од баналног може настати поезија указује на значај рецепцијске равни за другачији доживљај непесничких садржаја. Данас се та предвиђања остварују и продукцијом тзв. слем поезије. Као што се музика све више доживљава гледањем а све мање слушањем, и рецепцијски

пут поезије кренуо је преко сцена и провокација. Овај тренд треба сагледати како у оквиру тежње да се поезија конкретизује, да поништавањем своје метафизичке димензије и постане физичка, тако и у контексту дугих настојања за њеном драматизацијом и сценским представљањем. Међутим, покушаји да се поједина места у урбаним срединама оплемене поезијом, емитовањем звучних записа на којима своје стихове казују највећи песници, завршавају као неприметно дешавање. Поезија је сама по себи немоћна да скрене пажњу на себе, како би била примећена, јер је за њену адекватну рецепцију потребан контекст и амбијент. Естрадном атрактивношћу и својеврсним перформансима као извођењима, песници настоје да искораче из баналности и остваре право поезије да говори. Критичким односом према стварности и коришћењем редукованих, минималних естетских средстава, они успевају да привуку пажњу гледалаца као слушалаца. За разлику од времена када је сама поезија била догађај, данас се догађај извођења представља као поезија. Зато читање ове поезије ствара и другачији утисак од оног стеченог слушањем и гледањем. Велики број песника остварује, дакле, предвиђање да ће поезију сви писати, односно говорити и изводити. Ово предвиђање треба разумети првенствено као песничко преувеличавање у којем оно „сви” има значење „многи”, они који својим песмама исказују своју различитост и право на стварање сопственог света, као могућности не само свог већ и људског опстанка. То „сви” израз је песничке тежње ка остварењу једног утопијског плана о којем су више од нас знали стари Кинези, који су сматрали да је свему што постоји у свету потребно све, па су у том смислу и поезији потребни сви људи као песници. Уколико, дакле, не сви, данас поезију пишу многи, али без правих мотива и разлога.⁶ Под разлогом се подразумевају разлози душе, чијим одсуством она губи на искренности, постаје лажна

⁶ На ту опасност – да је опасно писати песме без разлога – указивао је још Андреј Бели у разговору са Марином Цветајевом.

и неминовно нестаје. Ова појава указује, међутим, на опасност од њеног банализовања и у оквиру стваралачких могућности нових медија и појављивања на друштвеним мрежама, што постаје својеврстан супститут за озбиљније бављење поезијом.

Песничко становање

Заслужан како за стварање стварности другачије од природне датости тако и за перманентан материјално-технолошки напредак, човек у обезбеђеном, сигурном станишту не налази потпуно задовољство. Онтолошки недовршен, он има могућност да се потврди на различите начине, али остаје несигуран, без крова, уколико не оствари и оно најбитније: смисао свог постојања. У односу на баналну стварност, која не може у потпуности да задовољи његове суштинске потребе, човек се настањује песнички. У познатим Хелдерлиновим стиховима та је истина сажета у речима: „Пун заслуга, ипак песнички станује / Човек на овој земљи”.

Сматрајући да песништво омогућује човеку да заузме праву меру свог бивствовања, да пронађе своје место у космосу у односу на његову бескрајност, бесмртне богове и сопствену коначност и смртност, Хајдегер истиче да управо песничко искуство сведочи о начину човековог ослобађања сопствених илузија о моћи. Премда човек верује да је творац језика и његов господар, истина је, према Хајдегеру, потпуно супротна јер, у ствари, језик господари човеком и проговара кроз њега, а човек говори само онда када се одазива позиву и захтеву језика.⁷ То је тај највиши, примарни позив који увек упућује на суштину ствари, па зато језик није људско оруђе, јер као „кућа бивствовања” има онтолошки значај за човека. Сматрајући да је језик тај који говори и да тиме влада човеком, а не обратно, Хајдегер указује на то да је поезија праје-

⁷ М. Хајдегер, „... Pesnički stanuje човек...”, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982, 152.

зик једног народа и да се суштина језика мора схватити из суштине поезије.⁸ Импликације овог тумачења исказују се критичким односом према дотадашњем разумевању субјекта, који не треба одређивати само у односу на објект и у односу на друге субјекте, већ првенствено у односу на оно што му претходи, а то је језик који влада њиме, па зато он, и када говори, није газда у својој кући. Свако величање човека, као основ хуманизма, не само што је погрешно, јер спречава адекватно сагледавање његовог места у космосу, већ је и самодеструктивно, зато што га онемогућава да сагледа своја ограничења, да увиди да постоји нешто више од њега и да једино самоограничавањем може очувати принцип своје моралности. Зато ово Хајдегерово схватање имплицира критички однос према традиционалној антропологији и хуманизму.

Моћ језика

Попут каснијег Леви Стросовог настојања да докаже идентичан став у области мита и митског стварања – да митове не измишљају људи, већ да се они на нивоу својих надструктура мисле кроз људе и посредством људи – Хајдегер настоји да потврди своју тезу тумачењем Хелдерлинове песме, али и у предавању о језику и тумачењем Траклове „Зимске вечери”. Радијалном критичношћу према мишљењу које језик третира као предмет, у настојању да афирмише значај језика и сагледа његову онтолошку суштину, он пренаглашава моћ језика у односу на човека. Сагледамо ли вредности овог тумачења у контексту изнетог става о језику, који господари човеком и говори кроз њега, онда са становишта аргументације став немачког филозофа остаје недоказан. Он је потврда вишезначности анализованих песама као језичких уметничких дела,⁹ створених од стране изузет-

⁸ М. Хајдегер, *ibid.*, 141.

⁹ Упор. В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.

них песника као њихових аутора. Вредности ових песама проистекле су из језика као средства песничког стварања, јер су само песници, попут Хелдерлина и Тракла, могли да напишу оваква дела. Уколико би се језик, као примарна претпоставка стварања, исказивао као најбитнији чинилац песничке креације, онда би се он потврђивао и у мање значајним књижевноуметничким делима. Став да из песничког дела проговара језик као најзначајнији моменат креативних тежњи песника може се проверити на оним Хелдерлиновим песмама написаним у време његовог помраченог ума. Да је Хајдегеров став тачан, онда би управо те песме у којима је језик непосредно долазио до изражаја, првенствено као говор несвесног – јер није само језик несвесно структуриран, већ је и несвесно језички структурирано – биле значајније од оних које је Хелдерлин написао пре тога.

Неоспорно је, дакле, да језик из песника не проговара на необуздан, стихијски начин, већ да је подвргнут дисциплини. Аутор је тај који влада језиком, а не обрнуто. Чак и онда када се настоји да се читаоцу представи спонтани израз несвесног говора, као говора језика, на пример у роману тока свести, то је резултат ауторовог труда и умећа да адекватно организује садржај. Показује се да песници дуго раде на свом језику и начину изражавања, да поправљају своје песме и да незадовољни једном састављају више њихових верзија. Момчило Настасијевић, чији би стихови могли бити повод да се херметички стил разуме као непосредан говор језика, стрпљиво је и дуготрајно писао своје песме, са јасном свешћу о поетском значају свих чинилаца коришћеног језика. Не говори, дакле, језик имперсонално из песника, већ то говори песник чије је изражавање условљено његовим духовним и културним искуством, искуством самог језика. Иако у процесу стварања песник, преиспитујући своју субјективност, настоји да је учини одсутном, попут одсутног Бога након стварања света, и допусти да оно *не-ја* проговори, такве ауторске стратегије, без обзира на коначан исход, не могу поништити субјективно у ауторском делу. Песник је су-

бјект стварања песничког дела, а на примеру Хелдерлина и Тракла јасно се види говор тог субјективног искуства.

За разлику од других човекових активности којима се материјалним остварењем, грађењем кућа и станова, он довршава, поезија коју ствара оставља га отвореним. У језику, песник доводи биће до бивствовања и онтолошки довршава себе, али остаје отворен јер његово искуство самопотврђивања није у налажењу датог, већ у стварању задатог. Премда на крају авантуре изгледа да је пронашао себе, негде у далеком свету и у другој култури стечено искуство је то којим је појединац путовањем створио себе. Деификација језика, који није пронађено, већ створено станиште, проистиче из његове творачке моћи што проговара кроз песника који у њему добија саучесника у стварању. Уколико се има у виду овај аспект језика, онда је настало дело више од намере, тежње и идеје песника да се оно створи, јер у самом чину стварања долази до изражаја непредвидљива неизвесност у којој и сам језик постаје чинилац стварања. Језик, наиме, заводи песника, јер препуштајући се авантури стварања он казује оно до тада нестворено, незамишљено. Језик алтернира реалност, да би песник изградио свој пут именовањем богова који траже да проговоре кроз њега. Долазећи до изражаја кроз песника на аутентичан, стваралачки начин, језик је творевина многих претходних генерација, па зато онтогенетско овладавање језиком подразумева и несвесно знање о његовој филогенези, памћење граматике и синтаксе на нивоу примењених, али не и рационално спознатих знања.

Услед специфичности свог језика и његове метафорике, различитог од уобичајеног говора, песма увек казује и нешто више од онога што је песник хтео да каже. То, наравно, не значи да језик влада песником, већ да он успешно користи језик који га превазилази створеним вишезначним делом. Уколико бисмо дословно схватили Хајдегеров исказ да језик говори и да влада човеком, а не обратно, онда би се он тешко могао научно верификовати. Схватајући овај став у ширем значењу човековог стваралаштва, увиђамо да се он

потврђује његовим делима, а да је способност да ствара, као могућност преобликовања света, оно што га превазилази и што је веће од њега. Како се та величина као реализована могућност исказује тек након настанка одређеног дела, процес креирања је својеврсна сократовска, бабичка вештина која помаже духу да роди мисао већ постојећу у човеку, односно да створи дела за која у њему већ постоји креативна претпоставка. Попут сваког великог дела, креативни потенцијал човека и могућност да превазиђе себе, да трансцендира своје дотадашње границе, стални је доказ да постоји нешто више од њега. Та величина је иманентна човеку, али рационализација тих домета ставља их у његову субјективну функцију којом, постајући средиште света, у свом самовеличању губи сопствену меру.

Способан да ствара не само дела која га превазилазе и којима он превазилази себе у процесу да оно што ствара непосредно утиче и на њега, већ и конструише мислеће, интелигентне машине које ће, у догледној будућности, моћи да се самоусавршавају, човек и непосредно долази у инфериорну позицију у односу на створено, доказујући да постоји оно више које му претходи и које долази после њега. У том контексту он постаје само трансисторијска еволуциона творевина, а актуелни стадијум, одређен његовом моћи да ствара дела која га превазилазе, огледа се у рецепцији и тумачењима тих дела. Баналност поништава управо ту стваралачку могућност за трансцендирањем датих ограничења као човекове немогућности. У баналности се гаси његов креативни дух, а преовладавањем баналног поништавају се култура и њене вредности а у човеку његова исконска моћ стварања. Одвојен од креативне могућности, као своје суштине, и сведен на конзумента, он неупитно и прихвата банално као своју судбину. У том процесу и долази до изражаја негативно у човеку, и пред изазовом да потврди своје иманентне креативне могућности и буде већи и бољи он постаје мањи и лошији од себе. Такав појединац лако прихвата релативизацију добра и зла и, дезоријентисан у етичком опредељивању за добро, постаје слуга и актер зла.

II.
ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА
ФАКТИЧКОГ

ПРАЗНИЧНА РАСПУСНОСТ У *ИВКОВОЈ СЛАВИ*

Уколико бисмо одређени град, који је током свог трајања обележио и позната историјска збивања, сагледали у контексту књижевних дела у којима се приказују живот, култура и менталитет његових становника онда треба имати у виду да о временској димензији његовог постојања сведоче препознатљиви културни слојеви. Записана у тим слојевима, културна историја открива се и чита као низ драматичних периода чије нас је смењивање довело до актуелног тренутка у коме је, а да то и не знамо, садржано све што је било. У такве градове сврстава се и Ниш, антички Naissus, познат по својој не само вишевековној већ и вишемиленијумској трајности. Када кажемо трајност, односно трајање онда се то односи не само на временску већ и на културну хронологију периода кроз које је Ниш током свог миленијумског постојања прошао.

Сви ти периоди, почевши од античког, средњовековног – у периоду државне самосталности, турског – обележеног ропством, нововековног које је у знаку ослободилачких ратова и обнове државности, модерног и савременог, имају своје изразе и у литератури. На овај или онај начин, сви ови периоди присутни су како у траговима културног памћења тако и у појединим књижевним делима. Када говоримо о тим делима, онда свакако треба имати у виду и то да је интересовање за те књижевне текстове усмерено и на

њихову културно-историјску важност. После формалистичких и структуралистичких истраживања која су пре-наглашавала важност структуре текста, истраживачка пажња усмерава се и ка другим димензијама књижевног дела, са циљем адекватног сагледавања и одређених културолошких феномена. Подразумева се да књижевник уме добро да пише, тако да је оно о чему говори комплементарно његовом списатељском умећу којим успева да заинтересује шири круг потенцијалних читалаца. Са формалног, интересовање се, дакле, премешта на културно-историјски план који подразумева и антрополошку универзалност која се најадекватније исказује психологијом јунака. Највреднија књижевна дела праве су психолошке лабораторије за преиспитивање људске природе. Зато су највећи писци, попут Достојевског, Мана, Андрића, Станковића, уједно и вршни психолози.

За текстове списатеља који говоре о Нишу важно је указати на ону њихову димензију у којој се открива важност културног фактицитета. Књижевни текст је важан и са одређеног културно-историјског становишта, јер омогућује реконструкцију елемената, појава и слојева социокултурне реалности. Оно што је у тој равни заправо најважније јесте сам језик. Дела Стевана Сремца од прворазредног су значаја јер у језичком смислу представљају драгоцен извор за реконструкцију говора старог Ниша. Данас је тај говор савременом читаоцу недовољно разумљив, а делови његовог текста се и не могу разумети без увида у значење појединих заборављених речи које се, по правилу, налазе у пропратном речнику на крају књиге. Тај лексички фонд открива оно шта је било а што више није, јер поједини елементи културне стварности као такви више и не постоје. Међутим, са становишта аутономности књижевног текста тај лексички и језички слој нема неку посебну вредност. Он је битан само уколико је конституент вредности књижевног текста, али сам по себи не може утицати на књижевну вредност дела.

Дух места

Иако је сличних настојања било и пре Сремца, тек са његовим делима добијамо релевантне књижевне текстове који су подједнако важни како за естетску тако и за социокултуролошку и антрополошку анализу. Аутор књижевног дела уједно је и писац текста културе, односно културолошког дискурса који се може препознати и реконструисати. Сремчев текст о Нишу, осим аутентичног језичког фактицитета, поседује и димензију фиктивног, која је израз пишчеве имагинације. У тој се димензији огледа релевантност управо оних односа који су битни и за разумевање културног текста. Транспоноване у раван фикције, културне чињенице се исказују као плод пишчеве имагинације, а реалност текста показује се значајнијом од саме стварности.

Тако је Сремац *Зону Замфирову*, роман из нишког живота у двадесет два поглавља, написао на основу мотива, односно фабуларног предлошка везаног за један реални догађај који се одиграо у Приштини.¹ О том догађају Сремца је обавестио Бранислав Нушић, који због личног познанства са породицом у којој се то догодило није могао да га и литерарно обради. Уместо Нушића то је, дакле, урадио Сремац, који је збивање преместио у Ниш. Догађај који се десио негде другде могао је снагом пишчеве имагинације да добије аутентично уобличење тако да уверљиво одрази и сам дух места у којем је смештена радња. Писац Сремчевог дара могао је да релативизује значај сваког, па и овог социокултурног фактицитета, тако што га је ситуирао у други амбијент и дао му универзално значење. Без обзира на то у којој средини живи, обрађујући једну фабулу писац може да је учини уметнички и животно убедљивом смештајући је у сасвим произвољан контекст. Та убедљивост говори о могућности да се на прави начин прикаже дух једног места, у овом случају Ниша и југа Србије. Сремац је то учинио тако упеча-

¹ С. Сремац, *Нишка проза*, Просвета, Ниш, 2003.

тљиво и сугестивно да нам пружа могућност да о његовом делу говоримо и са становишта одређених културолошких и антрополошких универзалности.

Обликована под разним утицајима, српска култура је изграђена као непоновљив антрополошки ентитет који поседује одређене карактеристике. У том ширем простору Балкана и култура сваког српског града одражава већу целину, али свака урбана посебност има и своје особене одлике. Та различитост се рефлектује и у менталној равни. Срби су анархоидни у једном племенитом смислу, јер нису изградиле један општеприхваћени дуготрајни културни образац. Зато је њихов живот у оваквој реалности књижевно продуктиван, а животне приче су, саме по себи, литерарно фасцинантне. Било је довољно само да се магнетофоном забележе узбудљиве, драматичне и трагичне исповести појединаца, као што су то и радили неки писци, па да се уз минималне интервенције добије максималан књижевни резултат.

Језик старог Ниша

У значајним делима, као што је познато, откривају се извесна правила која поседују универзалну важност. У делу Стевана Сремца тај фикцијски моменат је битан за разумевање онога што се у равни културе може препознати како у њеном манифестном тако и у њеном латентном слоју. Тај моменат нема, дакле, само одређену културно-историјску релевантност везану за променљивост лексике и говора одређене средине, већ се исказује као принцип дугог трајања јер има и одређену, ширу временску релативност. Овај принцип показује своју делотворност у равни менталитета, нарави и колективних карактерних црта, препознатљивих и у понашању данашњих људи овог града. Менталитет је психолошка категорија промењивог, али и дугог трајања. Зависне од прилика у којима се формирају, одређене карактерне црте променом околности и саме се мењају, губе и понекад претварају у своју супротност.

Стари Ниш живи, најпре, у свести нових генерација у језику којим говоре, али је тај дух старог Ниша сачуван и у језику Стевана Сремца. Будући да су данашњи житељи Ниша толико удаљени од Сремчевог времена бројне речи су им данас непознате. Многи припадници младе генерације не знају шта је то фијакер, а камоли пајтон, што је реч коју писац користи у значењу фијакера. Да и не говоримо о значењу љубавне чежње и љубавног јада, односно о севдаху и дерту.

Поступак карневализације

Када је реч о менталитету, посебно се важним чини Сремчево познато дело *Ивкова слава*² у којем је описан један карактеристичан образац понашања. Тај је образац релевантан како за разумевање културе оног времена тако и за адекватно схватање и неких наших, знатно ширих културних појава. Иако се у контексту релативизације жанровских одређења, као и по својим одликама, ово дело може сматрати и романом, ипак је реч о приповетки, како је *Ивкову славу* означио и сам писац. Аргументи да је посредни роман нису убедљиви, као ни докази о кумулативном приповедању које ствара утисак да је реч о прелазној форми између приповетке и романа.

У овом делу писац је успео да оцрта образац прерастања породичног славља у један другачији облик светковања у коме до пуног изражаја долазе принципи карневализације славе. Тај принцип одликује и сам поступак Сремчевог приповедања.³ Он је своју *Ивкову славу* засновао на тада познатом обрасцу слављења крсног имена, односно славе. Међутим, смештен у карактеристичну животну и социокултурну реалност тај образац добија нове димензије

² *Ibidem.*

³ Упор. Р. Микић, *Послушај карневализације: увод у њојшику Ранка Маринковића*, „Филип Вишњић”, Београд, 1988.

у којима ће испољити своје другачије лице, односно показати и своје наличје. Слава је прерасла у онај облик прослављања који би се могао назвати карневалом, којим се првобитни образац преиначава. Смисао и функција тог преиначавања су вишеструки. Наиме, сам облик слављења постаје тиме нешто друго, а крсна слава губи своје познато обредно значење. Хришћанска, православна српска слава, којом се на утврђени начин обележава светац заштитник доведена је у питање. Међутим, такав образац слављења прилагођен је народном духу који подразумева могућност карневализације којом се слава преиначује у нешто потпуно друго. У том подругојачењу слава се преображава у пагански празник у коме оно до тада потиснуто и маргинализовано долази до изражаја, јер у том периоду престају да важе дотадашња уобичајена правила понашања и поштовања принципа слављења. Принципи хришћанског слављења подразумевају сасвим одређен однос према светцу, карактеристичну дистанцу и отклон према свему што је празнично и карневалско у паганском смислу. Светац заштитник прославља се на утврђен и хришћанству примеран начин. Његово присуство на прослави се подразумева, па се и свака гозбена карневализација која даје другачији карактер прослави може сматрати њеним непримерним преиначавањем.

Сремац је сјајно уочио да је у обрасцу крсне славе реч и о важном социјалном моменту и он га је на посебан начин само пренагласио. Када читамо, дакле, *Ивкову славу* ми упознајемо истинску слику овог обичаја, који се као такав практиковао у Нишу крајем 19. века. У тадашњем начину слављења славе био је пренаглашен социјални аспект. Међусобне посете давале су изузетан значај том слављењу, јер су се управо тог дана посећивали они који током године нису могли то да чине. Оно што је важно за сагледавање тог новог обрасца слављења јесте његов празнични и карневалски аспект, везан за прекорачење постојећих граница и правила.

Карактер уписан у имену

Уочавамо да је у именима и понашању главних Сремчевих јунака реч о карактерима који оличавају принципе те празничности. То су појединци који као другари, односно кардаши долазе мајстору Ивку на његову славу, Ђурђевдан. Слава је само повод да тога дана дођу у његову кућу. У њихова имена уписане су доминантне карактерне одлике које ће се потврдити њиховим понашањем. Наиме, они су оличене три принципа, карактеристична за оно у шта ће се слава преобразити. То је најпре принцип неумереног једења, који оличава Курјак, затим принцип неумереног пијења, оличен у Смуку, и напослетку принцип неумереног говора, односно лагања чији је заступник Калча. Сва три принципа присутна су и у лику домаћина, Ивка, који је, како сазнајемо, и сам склон таквом понашању, али се, изложен искушењу неумерености и потреби да се заштити, понаша нешто другачије.

Оно што је за те принципе карактеристично јесте прекорачење граница, кршење постојећих правила, и одлука да се слави изван утврђених временско-просторних оквира. Славски дан се релативизује, понашање постаје другачије, а самим тим оспорава се оно што је карактеристично за овај обичај, а то су ред и правило. Уместо придржавања тих правила долази до изгредничког понашања које је, у ствари, само логична последица онога што је иманентно Калчином причању, које се одликује његовим неумереним ловачким хвалисањем. Тај принцип неумереног самохвалисања тежи да се искаже и у понашању. Говор није довољан већ је потребно да се прекораче и границе у поступцима, у јелу и у пићу. Таквим понашањем актуализује се карневалски облик онога што јунаци хоће да искажу. А шта је то што јунаци хоће да покажу?

Смисао празничне неумерености

Њихово понашање карактеристично је за онај тип јунака који својим лажима и неумереним хвалисањем говори у

ствари о својој неактуализованости. Њихово оспоравање реда и изгредничко понашање представља начин на који настоје да потврде себе. Будући да се у оквиру постојећих друштвених правила понашања осећају нелагодно, они имају потребу да компензују осећање сопствене инфериорности у промењеним околностима које им допуштају да њихов неостварени потенцијал дође до изражаја. Уколико се дубље завири у психологију тих јунака, опажа се да су они, као и већина људи, ускраћени за нешто веома битно. У равни која омогућује да то своје осећање инфериорности и неактуализованост компензују, они прекорачују постојеће границе и показују своје друго лице.

Током неумереног славља, идентитет који је у почетку дат битно се оспорава, да би оно што је било латентно дошло до изражаја. Неумереност у причању, једењу и пијењу показује како кардаши могу да у свом понашању прекардаше. Уместо уобичајеног и традицијом утврђеног реда, реалношћу славе превладавају изгред, хаос, лом. Међусобно другарство, које спаја јунаке ове Сремчеве приповетке, долази у искушење у тренуцима када они својом неумереношћу прекрше уобичајена правила понашања. Оно што је, дакле, иманентно Калчином причању, дошло је до изражаја у понашању Курјака и Смука, чиме је славски обред претворен у празнични ритуал.

У том промењеном контексту, кардаши оличавају принципе празничне неумерености која не може да се врати у то жељеног реда на уобичајени начин. Зато Сремац уводи официјелну власт, као могући излаз из хаоса. Да би решио свој проблем и истерао неугодне и непристојне госте, Ивко одлучује да затражи помоћ власти. Међутим, и сам представник власти у том амбијенту, са којим се лако поистовећује, губи оријентацију и постаје један од учесника пира. Осим до тада спонтаног пренаглашавања славља, у присуству власти се кршење уобичајених принципа реда легализује. Учествојући у таквом слављу, власт се карневализује и у климаксу ди-

онизијског амбијента почиње обнављање принципа реда који ће ускоро постати реалност.

Овим је изражен и пишев политички став, али и његов однос према традицији и постојећим институцијама. За Сремца, као интелектуалца и књижевника, карактеристично је поверење у власт, која ће своју моћ успостављања реда и показати – онда када се изврши потпуна интеракција између садржаја приватног и јавног, индивидуалног и друштвеног. Зато се и карневализована слава претвара у свадбени обред, близак овој традицији. Сремац је успоставио сјајну везу између неумерене славе и свадбе,⁴ показујући како оваква слава постаје на неки начин и својеврстан увод у свадбено весеље. Наиме, оно што је у традицији дозвољено као описани тип неумереног понашања карактеристично је за свадбу, којом се на прикладан и идиличан начин завршава ова славска свечаност. Оно што, дакле, препознајемо као принцип дугог трајања исказује се у равни менталитетских црта које се у Срба, од времена Сремчевих јунака до данас, нису битно промениле. У основи њиховог веровања и понашања остао је жив пагански дух који се лако позива на највише хришћанске вредности, како би их у равни неких других интереса и задовољстава релативизовао.

⁴ В. Јовановић, „*Camera obscura svadbenog obreda*”, *Magija srpskih obreda*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

ЗНАЧЕЊЕ НЕЧИСТОГ У *НЕЧИСТОЈ КРВИ*

Оцењена до сада не само као најзначајнији спис Борисава Станковића већ и као једно од највреднијих дела српске књижевности, *Нечистија крв* сматра се и романом неадекватног и несрећно изабраног наслова. Код критичара и читалаца овај наслов буди недоумице, па се уврежило мишљење да његово значење, односно смисао не одговара значењу романа. Од Скерлићеве и Лазаревићеве критике 1910. године, поводом првог ћириличног објављивања у Београду у издању самог писца, преко критика Владимира Ђоровића 1918, поводом латиничног издања у Загребу 1917, до Љубомира Ристановића 1978, Јована Деретића 1981. и Новице Петковића 1988. године, суд о неадекватном наслову приметно сенчи ово дело.

Сумирајући ове ставове, Новица Петковић, у својој запаженој и можда најзначајнијој студији о *Нечистој крви*, истиче да овај роман спада у она дела са мање срећно изабраним насловом, не зато што је наслов сам по себи лош, напротив, сматра овај аутор, већ зато што „смисао који он наговештава није довољно саображен са укупним смислом романа”.¹ Овај Петковићев став тачан је са становишта сагледавања познатих чињеница, у контексту првобитне ауторове намере да напише дужу приповетку о наследном проклетству због

¹ Н. Петковић, *Два српска романа – Студије о Нечистој крви и Сеобама*, Народна књига, Београд, 1988, 13.

греха родоскврнућа, означеног као „нечиста крв”, а непосредно испољеном породичним психофизиолошким изрођавањем чији се укрштај у главној јунакињи продужава и у њеном потомству. Како је Станковић, радећи на овом делу више од десет година, од идеје о приповетки написао роман у којем је уместо последица огрешења о забрану инцеста комплексно осветљена несрећна судбина главне јунакиње, с разлогом се сматра да је роман требало другачије и адекватније насловити. Чини се, међутим, да су данас спорни ставови о лошем наслову овог изузетног романа и да старо питање подстиче на проналажење можда новог одговора који би након једног века покушао да исправи мишљење о неадекватном наслову најзначајнијег Станковићевог дела.

Метафорично значење

Првобитна пишчева теза, о последицама греха због прекршених забрана инцеста у једној и другој фамилији, није добила одговарајућу обраду у његовом делу. Међутим, теза о психофизичком изрођавању остала је наглашена не само насловом већ и на почетку и на крају романа. Говорећи, на почетку, о умоболнима, о одузетима, о рађању деце са отвореним ранама и о прераном умирању са јунакињине мајчине и очеве стране, а на крају и о њеном сопственом потомству које пропада и које ће се у њеној песимистичкој визији дегенерисати, писац је успоставио оквир у којем се одвија један потпуно другачији ток радње. Теза и оквир остали су на маргини, а централно место заузима судбина саме јунакиње. Почињени греси родоскврнућа код Софкиних и Томчаниних предака нису доведени у непосредну везу са процесом породичне дегенерације. Оно што писац казује на почетку завршног, тридесет трећег поглавља, о Софкиној деци – да су све блеђа и подбулија,² пре се може довести у везу са на-

² Б. Станковић, *Нечиста крв*, у издању аутора, Нова штампарија Давидовић, Београд, 1910. (репринт, Учитељски факултет Врање, 2010), 251.

знаком, на крају претходног, тридесет другог поглавља, да су она рођена из њених ванбрачних веза са неким слугама.³

Уколико ове разлоге узмемо у разматрање и *Нечистију крв* сагледамо у нешто ширем и дубљем контексту, онда можемо уочити и другачије значењске релације између наслова романа и тематско-садржинске доминанте. Наиме, како је писац све више понирао у дубље социјалне и психолошке детерминанте јунакињине животне драме, тако је и наслов, губећи разлоге за претходно, добијао основу за ново и пренесено, метафоричко значење. Будући да аутор, осим свесних намера и идеја, у књижевно дело уграђује и садржај свог несвесног, првобитна Станковићева приповедна идеја да прикаже дегенерацију двеју породица уграђена је у роман који је садржајем, структуром и значењем надрастао почетну ауторову тежњу, а самим тим је задржани исти наслов добио своје дубље значењско одређење. „Нечиста крв” није се односила само на изрођавање, које је у роману остало тек маргинално и недовољно осветљено, већ на стање које доводи до деградације, па и могуће девијације и дегенерације. Од последица, акценат је у синтагми „нечиста крв” стављен на узрок, дефинисан социјалним, духовним, моралним, метафизичким разлозима које појединац не може или не жели да контролише. Ти разлози су у нечистом социјалном, психолошком, моралном и духовном стању које постаје дубља одредница самог живота јунака овог романа.

Појам нечистог

Да бисмо аргументовали овај став, покушаћемо да у Станковићевом роману сагледамо сам појам *нечистијој*. Послужимо се његовим антрополошким одређењем зато што је оно најпримереније за разумевање животног и социокултурног садржаја овог дела. Будући да су све људске заједнице подређене захтеву за редом и правилима, који се налази у осно-

³ *Ibidem.*

ви човекове мисли, без обзира на степен његовог културног развоја, опасност од нарушавања тог реда препозната је и одређена појмом нечистог. Нечисто је стање условљено положајем елемената, односно садржаја који нису тамо где би требало да буду.⁴ Уколико се претпостави постојање реда, односно уређених односа, онда нечисто угрожава тај поредак, па се у том смислу сматра опасним по њега. С друге стране, прљавштина није изолована јер се јавља као узгредан производ уређивања и класификовања материје, што води у област њеног симболичког, а не стварног значења.⁵ Ово одређење појма нечистог применљиво је на социјални контекст Станковићевог романа, везан за стање распада дотадашњег патријархалног света, његових моралних схватања, његову промену и преображај.

У судару урбане и сеоске патријархалности, мешање њихових различитих етичких и естетских принципа и обичајних кодекса доводи до стварања реалности једног међусвета. У том превирању, свету дотадашњих варошана који губе материјалну моћ а са њом и друштвени углед супротставља се свет економски ојачалих представника новог слоја сељачких предузимача. Носиоци сеоске патријархалности исказују своју виталност и енергичност у тежњи да овладају урбаним простором, а градска култура нема довољно снаге да их преобрази јер је и сама у материјалној и моралној кризи. То је стање прелаза из једног културног обрасца у други, из једне у другу стварност, стање које утолико више наликује лиминалном, као фази обредног прелаза, јер и сама јунакиња удајом прелази из једне средине у другу.

Лиминалност у обредном смислу не може се поистовети са лиминоидним социјалним карактеристикама друштва у прелазу, али се идентичност ових стања огледа у суспензи-

⁴ М. Дaглас, *Čisto i opasno*, Plato, Beograd, 1993, 55.

⁵ *Ibidem*. – У том смислу, одређеним обредним механизмима, попут празника, периодично се поништава постојећи поредак да би оно што би могло да га угрози било ослобођено а самим тим и да би га ојачало.

ји дотадашњих правила, нејасним и замућеним односима и инверзном понашању, па зато појам нечистог, који одређује стање прелаза, изражава, у ствари, стање нереди и опасности од претећег хаоса.⁶ Уколико, дакле, дефинише карактеристично стање средине која утиче на животну судбину главних јунака, нечисто у синтагми у којој овај појам одређује крв, која има симболичко значење животног извора, постаје метафора дубоког социјалног и психолошког значења.

Морално наличје

Нечисто у *Нечистој крви* односи се најпре на стање социјалног преструктурирања, присилног мешања породица различитог социјалног статуса, културног идентитета, оформљених схватања, али оно обележава и егзистенцијално стање јунака у тренуцима суочавања са собом и спознајом тог обележја. Стање нечистог писац упечатљиво слика и у свакој кључној ситуацији својих ликова. Тако Софкину расправу са оцем завршава очевим признањем своје материјалне невоље:

„Или, зар, синко, чедо, Софке, Софкице моја, не верујеш тати? Мислиш да тата лаже, да има пара, него тако хоће, ђеф му да те уда. И ако то мислиш, онда – погледај тату!...

И разгрну пред њом минтане, колију.

Софка запрепашћујући се виде како су само крајеви колије и минтана његових и то они узани поруби, који се приходу лелујају и виде, како су само они били опшивени новом, скупоценом поставом, док остала леђа изнутра, цела постава, сва је била стара, масна; па чак негде и без поставе са поиспадалим памуком. А сам он, његова снага, прса, која су му сада била откривена, заударала су на зној, ханове, непресвлачење, неопраност, масноћу.”⁷

⁶ Упор. Е. Лич, *Култура и комуникација*, Просвета, Београд, 1983, 92–94.

⁷ Б. Станковић, *ibid.*, 114–115.

Наличје очеве одеће у стању похабаности, откривајући његово тело које је заударало на нечистоћу, не говори само о његом материјалном стању већ и о његовом моралном наличју.

Ситуацију у којој газда Марко, након свађе са својом женом, завршеном ударцем којим ју је оборио на земљу и започетим болним цвиљењем које се као уже затезало око његовог врата, остаје пред Софкином собом, Станковић описује на следећи начин:

„... – Алата!

Арса му поче силав опасивати. Он то није ни осећао, сав је трнуо послушкујући, да ли се не чује што из онога сопчета где је Софка и одакле се видело како још прска свећа. Средњом ништа се није чуло, ни Софкин плач, јаукање. Међутим, из оне друге собе једнако је допирало оно свекрвино цвиљење, да му се чинило да јој се, откако ју је ударио и откада она већ цвили, сигурно већ цела предња страна лица онако у крви изгубила у земљи. А ноћ је била једнако мрачна, и двориште, калдрма скамењена. Једино из оног тамо кута у дну дворишта, где се сливала и скупљала нечистоћа, заударало је на ђубре, на трулеж. Он све јаче и јаче поче да удише тај трулеж. И то га поче као освешћивати. Сети се свега. Последњи пут задрхта и изненада, силно, јако, потеже руком за нож из силава. Али застаде, јер виде да ће га опазити Арса, који му се приближаваше доводећи алата. И да се не би овај досетио, Марко том подигнутом руком за нож на себе, на своја прса, срце, само што поче да брише чело. Опет га обузе страх, опет малакса, осети неко крклање, тупо, тешко, као неко дављење самога себе...”⁸

Суочавање са собом

У простору између очајничког цвиљења и плакања двеју жена, притешњен и сабијен у егзистенцијални вакуум, Мар-

⁸ *Ibidem*, 217–218.

ко осећа трулеж и смрад. То је тренутак његовог суочавања са собом, које ће га довести и до покушаја, а потом и до остварења самоубиства.

Стање нечистог одражава се и у свести јунакиње, Софке, која из урбане прелази у руралну, патријархалну средину. Тај прелаз осенчен је нечасним намерама носилаца патријархалности: оца који продаје своју кћер и свекра који је не купује за свог малолетног сина већ за себе. Свест о том стању настаје у тренутку када Софка после расправе са оцем, који је пао на под, одлази у теткину кућу и, суочивши се са собом, осети сопствени непријатан мирис, уместо дотадашњег пријатног:

„– Тако ли је то?

Једино то што себи прошапта и остаде да седи поникнута, држећи се руком за подбрадак и уста. И зачудо, опази како сада ништа не осећа: ни страх, ни бојазан, ни гнев. Само осећа у себи неку дубину, и то, како се та дубина испуњава неким отужним, блутовим задахом, тако да, од тога, почела да се грози и тресе.”⁹

Дубина и значај тог доживљаја себе показују се у Софкиној одлуци да пристане да се жртвује и тиме испуни очеву вољу. Жртва, односно саможртва указује се као могућност очишћења и изласка из лиминоидног стања. Уколико Софкин прелаз из једне у другу породицу сагледамо као обред прелаза, онда увиђамо да је његова финализација немогућа управо у фази реакрегације, односно поновног успостављања уобичајене свакодневице. Наиме, када су се стекли услови за њено потврђивање у новој средини, када је ту осетила могућност живота па чак и љубави, долази њен отац, да обнови трауму и да, тражећи од свог зета заостало дуговање, подсети на срамоту продаје сопствене кћери.¹⁰ Срамота није нестала Марковом, свекровом смрћу, који је Софку довео за жену свом малолетном, дванаестогодишњем

⁹ *Ibidem*, 116.

¹⁰ *Ibidem*, 242.

сину, јер је отац обнавља увредом зета и најдубљим болом покреће његову ирационалну самодеструктивност. Тиме се растачу темељи нормалног живота који поприма другачији, трагичан ток.

Заточеници међусвета

Станковић наглашава да су изазови и искушења којима су појединац или колектив изложени савладиви уколико су у оквиру њихових моћи. Када искушења зависе само од једне стране, од Марка, онда се његовом смрћу и указују могућности нормализације живота, па чак и љубави између Софке и Томче. Међутим, када се поново јави Софкин отац, да наплати рачун, онда се силе искушења показују јачим од моћи јунака да их савладају и оне добијају судбинско одређење нечистог времена, нечисте реалности и заустављеног прелаза који постаје трајно обележје Софкиног живота. Поменути социокултурни контекст, битан за разумевање људских поступака, није и пресудан у одређивању узрока и значења понашања и мишљења. Оно што чини главна јунакиња има дубље узроке у њој самој, у њеном неоствареном, амбивалентном еросу. Немогућност да се еротски оствари, да задовољи свој нагон, да у другом потврди себе, доводи Софку у разна искушења, од сањалачког до патолошког.

Она сањари о својој љубавној срећи, подваја се у појединим тренуцима доживљавајући себе као другу особу и покушава да се пода немом и пијаном слуги, Ванку. Препреке које стоје на путу њене емоционалне самоактуализације налазе се у њој самој, а проистичу из њеног самозадовољства собом. Зато, у немогућности да на одговарајући, прихватљив начин, задовољи своје емоционалне и еротске потребе, она покушава да то учини на патолошки начин. Међутим, ти појединачни примери се не понављају, да би патолошко постало сметња, већ су првенствено начин животног преиспитивања. У понашању условљеном њеним неоствареним ерот-

ским жељама могу се препознати iskušeha психолошки нечистог, које ће свој драматични интензитет и трагичну кулминацију достићи као потврда нечистог у социјалној равни прелазног доба. Зато Софкина жртва, учињена из осећања дужности, није довољна, јер ће само покренути трагична збивања у којима ће сви њихови актери постати присилне жртве јаким унутрашњих и спољашњих, психолошких и социјалних сила са којима не могу да се носе.

Синтагма „нечиста крв”, осим манифестног значења везаног за првобитну ауторову намеру да напише дело о породичној дегенерацији услед последица огрешења о забрану инцеста, има, дакле, и своје дубље значење којим се адекватно одређују животне, социокултурне и психолошке околности које су обележиле судбину главних јунака овог романа. Међутим, првобитни наслов и оквир постали су својеврсна *црвена харинџа*, несвесна пишчева обмана за критичаре овог романа да обрађајући пажњу првенствено на манифестно значење синтагме „нечиста крв” пренебрегну њен дубљи и суштински смисао, везан за саму животну реалност овог Станковићевог дела. Ту реалност одликују карактеристике прелазног раздобља између нестајања старог, традиционалног, патријархалног окружења и неизвесног настајања новог света. Последице социјалних, културних и моралних промена и пољуљаних животних вредности огледају се у психолошкој равни и формирању једног посебног, прелазничког менталитета. У контексту тог менталитета зачињу се и одвијају душевне драме појединаца. Несигурни и без довољно снаге да владају сопственим животом, они постају заточеници међусвета, односно неодређене просторно-временске реалности која се дефинише појмом нечистог. Значење нечистог у овом делу прецизније одређује крв као животни симбол. Нечиста крв је битно одређење животног стања у којем су затечени јунаци овог романа и за које то одређење има судбинско значење. У том смислу се и намеће могући закључак да је најзначајније дело Боре Станковића срећно и адекватно насловљено.

ОНИРИЧКО У ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ

Као најбоље прозно дело о Великом рату у српској књижевности, *Дневник о Чарнојевићу* је, као ратни роман, префиксом *после-* и жанровски прецизније означен. У ауторовом одређењу своје литературе као „послератне”, па и у дефинисању овог дела као „послератног романа” није исказан само период његовог настанка већ и тематизација једног значајног искуства, транспонованог у аутентичан књижевни текст. Инсистирање Црњанског на термину „послератни” битно је за одређење и разумевање дела која је објавио после рата, јер већ у песничкој збирци *Лирика Ишаке*, као и потоњим коментарима за ову књигу, он наглашава важност ратног искуства и тренутка повратка из рата.

Битно не само за његову поезију, то је осећање изражено и у његовом лирском роману, *Дневнику о Чарнојевићу*, објављеном 1921. године. Повратак из рата обојен је карактеристичним емоцијама дубоке туге, узроковане доживљеним страхотама индивидуалног и колективног страдања. Одређујући своју литературу као послератну, Црњански је истицао да меланхолија која се јавља у сваком човеку, а нарочито након рата, представља и битну одлику његовог раног стваралаштва, па у том смислу карактерише и емоционално стање јунака *Дневника о Чарнојевићу*. Будући да су ово пишево одређење прихватили и критичари и тумачи његовог дела, требало би најпре указати на разлику између ме-

ланхоличности, као пролазног осећања безразложне туге, и меланхолије као озбиљног душевног обољења.

Уколико разумемо меланхоличност и меланхолију као стање, гледано са спољашњег аспекта, безразложне пролазне или дуготрајне туге, која снагом „црног сунца”¹ изнутра озрачује душу, онда можемо увидети да емоционалност главног јунака *Дневника о Чарнојевићу* карактерише првенствено разложна туга, узрокована искуством рата. Због своје психолошке дубине и бројних нијанси, меланхолија, односно меланхоличност и симболише тугу, којом се колоквијално – како је то учинио и Црњански – а не терминолошки, означава и осећање туге изазвано доживљеним ратним страдањем. За разлику од Андрићеве меланхоличности, а не меланхолије, Црњански је услед проживљених трагичних ратних догађаја био тужан човек; да није био оптерећен тим негативним искуством вероватно ни његов живот не би био осенчен таквим осећањем. Зато је и исказивао блискост са песницима који су, попут Диса и Пандуровића, наговестили те страхоте у својој поезији која је управо због тог песимистичког тона била несхваћена и одбачена од стране тадашњих водећих српских књижевних критичара, Јована Скерлића и Богдана Поповића. У том смислу, и потврђивање песничких слутњи није било утешно за било кога у околности-ма трајања и завршетка ратне апокалипсе.

Поетика суматраизма

Означен као роман доминантно лирског тоналитета, *Дневник о Чарнојевићу* своју поетичку основу има у ауторовом суматраизму, израженом претходно у његовој поезији, односно *Лирици Ишаке*, објављеној две године раније. Превладавање лирског у овом роману може се сагледати и у контексту тежње неких ранијих аутора, попут Вељка Миличевића, и његовог најзначајнијег дела, романа *Бесџућа*, об-

¹ J. Kristeva, *Crno sunce: depresija i melanholija*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

јављеног 1912. године, који представља не само први модеран роман у српској књижевности, већ и прозно дело одређених лирских одлика које писац користи у тематизацији безавичајности новог човека. Наговештено, дакле, у предратном, лирско је до пуног изражаја дошло у послератном прозном стваралаштву српских авангардиста, а посебно у делу Милоша Црњанског.

Лирско је у функцији преиспитивања жанра овог дела, које тематици рата, сагледаној кроз лично искуство његовог јунака, даје и шире психолошко и метафизичко обележје. Тај шири контекст, који надилази конкретност појединачног постојања, Црњански оцртава у поетици суматраизма. Исказана најпре у песмама, а потом и у њиховим коментарима, посебно поводом песме „Суматра”, објављене у *Српском књижевном гласнику*, поетика суматраизма вишеструко карактерише и експресионистички роман *Дневник о Чарнојевићу*.

Док непосредно након рата евоцира стравичне догађаје, главни лик романа, Петар Рајић, присећа се и мирнодопског времена када је упознао једног изузетног младића који је извршио пресудан утицај на њега у откривању једног новог осећања света.² Он му постаје више од брата, а сусрети и дружења са њим, као изузетно животно искуство, постају незаборавни. Реч је, дакле, о Чарнојевићу који је лично остао неименован, и чије ће име читаоцу остати непознато, што не значи да је оно било непознато и наратору, односно главном лику романа који га ближе идентификује као сина Егона Чарнојевића. Он је алтер его главног јунака, Петра Рајића, једног од бројних Срба присилно мобилисаних за војевање на галицијском ратишту, за интересе Аустроугарске монархије. Означен само својим презименом, као заједничким колективним именом, Чарнојевић је појединац који симболизује колектив, па је у том смислу и

² М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу, Лирика, проза, есеји*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1972, 146.

главни лик романа, наратор Петар Рајић, појединац у чијој се трагичној судбини огледа и судбина његовог колектива, односно српског народа.

Урођен у заједницу, појединац губи индивидуална obe-
лежја и поприма карактеристике колективног идентитета
чије се одлике огледају у животу, на јави. За разлику од тог
заједничког света, када заспи, свако живи у свом сну. Они-
ричко искуство стиче се и сневањем на јави, сањањем отво-
рених очију,³ сањарењима и визијама којима се шири пер-
цептивно поље и увиђа реалност суштинске повезаности
људи, бића, појава и ствари, без обзира на њихову простор-
ну удаљеност. Носилац тог погледа на свет у овом роману
јесте Чарнојевић, који је стекао релевантно животно иску-
ство и, на неки начин, превазишао ограничења која су жи-
вотно одређивала главног јунака, Петра Рајића. Његова не-
утрална позиција током жучних младаљачких расправа у ко-
је се није мешао провоцирала је друге да према њему испо-
ље и агресију. Тражили су од њега да се определи, утолико
пре што се претпоставља да је то некада лако чинио, али се
испоставља да након свих тих животних искустава он дру-
гачије гледа на свет. Бранећи се од тих напада, говорио је:
„Шта хоћете од мене још, био сам млад па је и то прошло,
шта хоћете још?”⁴ Тај упитни одговор као да их је још више
иритирао и нагонио да вичу, да му се ругају и ударају га, по-
стављајући му ултимативна питања о његовом интелекту-
алном идентитету, о томе шта јесте и ко је он у ствари, сма-
трајући да је морао да се определи за нешто од онога што је
тада било познато и у моди, попут синдикализма, платони-
зма, анархизма, нихилизма.

Описујући ову животну ситуацију, Црњански указује на
битан психолошки аспект кризног стања колектива који тра-
жи излаз и решење. Такве околности не могу дуго да трају,
јер са продубљивањем неизвесности расте унутрашња енер-

³ Б. Јовановић, *Онирички код*, HERAedu, Београд, 2017, 44–45.

⁴ М. Црњански, *ibid.*, 149.

гија и потреба за једноставним одговором на сложено питање, за конкретизацијом апстрактног и постварењем фиктивног. Постаје евидентно – не само као литерарно, већ и животно и друштвено решење – да се утолико лакше и брже посеже за радикалном солуцијом, уколико неизвесност потраје.⁵ На све захтеве већ пијаних колега да се определи, Чарнојевић је мрмљао нешто неразумљиво о снегу, о зими и о небу. Главни лик романа вели да је помислио како је и он пијан, када су га притисли о једно стакло и почели да га ударају, а он раширених руку, у знак признања, изговорио да је суматраист.⁶ Показује се да се излаз из приземних жучних расправа налази на оном вишем, апстрактнијем нивоу који омогућује да се супротности, које мотивишу свађе и заваде, сагледају као комплементарни чиниоци целине. Неучествовањем у безнадежним сукобима, који не доводе до одговарајућег исхода, обзнањује се пут доласка до решења. Њиме се ретко иде, јер се том уском стазом крећу само најодважнији, они који стижу до неба у себи, где и остварују блиски сусрет са најдаљим.

Литерарно сањарење

Наратор приповеда о свом искуству као о својеврсном ониричком доживљају, који није стечен током спавања већ сненањем на јави, као литерарно сањарење. Ма како изгледао спонтан, процес сећања, тематизован романом, организован је коришћењем технике монтаже. Имајући у виду чињеницу да је Црњански од знатно обимнијег рукописа дошао до коначног текста, у тој финалној верзији романа евидентни су спојеви у функцији сажимања грађе. Резовима, он спаја различита времена, односно користи монтажу како би

⁵ У Чеховљевим драмама, које адекватно осликавају интелектуалну сцену пре револуције у Русији, исказана је јаловост бескрајних расправа које су у време акутне и дубоке друштвене кризе призивале и наговештавале време ступања на историјску сцену носилаца одлучне и радикалне опције.

⁶ М. Црњански, *ibid.*, 149.

саставио различите сегменте текста. Успешном применом овог поступка успео је да на нов начин и у духу тадашњих авангардних тежњи структурира роман.

У ратом разореној и опустошеној стварности, у којој су покидане и све релације, па и оне невидљиве нити смисла, човек се суочава са бесмислом. Управо том констатацијом бесмисла јунак овог романа и почиње своју исповест: „Јесен, и живот без смисла”. Он саопштава како као војник после рата проводи дане вукући се по кафанама, од града до града, и зурећи кроз прозор пита се где је живот. Признаје да воли свој живот и природу, чију је чар осетио враћањем из шума у којима су после битке многи остали разлупаних чеља. На стражи је писао о ономе чега се нерадо сећао. Континуитет тог времена прекида се евокацијом његових доживљаја у Бечу, непосредно пред рат и Сарајевски атентат, и путовања возом ка завичају. Убрзо се и овај сегмент прекида сећањем на детињство, описима одрастања, све до тренутка када је возом кренуо из родног места. Радикалним резом текста, читалац се суочава са јунаковим сећањима на рат на галицијском фронту, страховитим топовским двобојима и крвавим рововским борбама. След тих стравичних призора људског страдања прекида евокација његових ђачких дана у Банату и безбрижног предратног живота, да би већ у следећем сегменту главни јунак сагледавао себе као војника. Овакав поступак и ритам приповедања карактеришу читав роман, који се завршава јунаковим повратком из рата, којим је, у ствари, и започело његово суочавање са трагичним околностима.

Повратак из рата представља доживљај животног бесмисла, као осећања које је надвладао након тражења тог смисла кроз инстинктивну тежњу да се остане жив. Међутим, већ тада израћају најсвежија сећања на ратне страхоте, обележене нагоном за убијањем других и настојањем да се сачува голи живот. Та сећања подстичу и она дубља, на време пре рата, на доба детињства, младалачког одрастања, учења и студирања. След тих призора исказује се као литерарно са-

њаарење које својом ониричком природом наликује сну. За разлику од сневања – које се не може контролисати јер над свесним, довољним тек да се меморише доживљај током спавања, преовладава несвесно – сањаарење се одвија као идентичан процес у којем превагу односи свест, као инстанца контроле садржаја што се евоцирају и снагом имагинације могу и да се преобликују.

Сан у сну

У комуникацији са Чарнојевићем, Петар Рајић сазнаје о суматраистичком погледу на свет и кроз непосредан доживљај сложене ониричке реалности. У тежњи да дочара ту вишу реалност, писац се служи и методом сневања у сну. Када му је Чарнојевић у својој собици, у којој је становао, причао о себи, главни лик вели да се целе те ноћи сећа као кроз сан који га боли, али много више и не боли.⁷ Безуспешно је покушавао да заспи јер му је Чарнојевић стално шапутао, а сваки час је над својом главом, као у огледалу, видео своје лице.⁸ У том процесу, Чарнојевић је посредник у његовом суочавању са собом. У тој чудној ноћи, у којој је наратор почињао о будућности Србије, њеној традиционалној култури и античкој уметности, он, Чарнојевић, причао је о небу.

Главни лик износи своје искуство као онирички доживљај у којем се стално мешају временске перспективе из предратног и ратног доба. У евоцирању дружења и пријатељства са Чарнојевићем, он истиче његову способност да сугестивно говори и о својим путовањима, а да их он, као слушалац, доживљава као сопствено искуство. Он се не идентификује са пријатељем, већ са његовим казивањем, у новом осећању јединственог времена. Прихватајући његов захтев да га слуша, док му је говорио о небу, наратор у том контексту и означава његову позицију: „Спокојно је седео

⁷ *Ibidem*, 151.

⁸ *Ibidem*.

на палуби, или ходао горе-доле, застајкивао и гледао у море и небо. Мислио је о младости, а причао ми је замршено, као мој живот. Ту је море било неке зелене боје као трава у пролеће; дуго је шапутао о тој боји”.⁹ Док га је слушао, наратор је помислио да је заспао, али се тргао видевши га како стоји пред њим са свећом у руци и шапуће му: „Небо, небо”.¹⁰

И док му је причао о мајци и сећао се како је у далеким градовима уступао места старицама, наратор исказује сугестивност Чарнојевићеве приче, велећи у наставку реченице: „После смо опет били на неком броду пред Каиром”.¹¹ Наредним пасусом већ га објективно описује: „У зору, он је седео, јашући на једном топу, или је ходао горе доле, у служби, и једнако учио, учио. Учио је из мојих књига, и ја сам се мучио да се сетим откуд оне код њега”.¹² Затим, са свог становишта, казује како се сећа да је, док су стајали пред Каиром, Чарнојевића на броду посетила богата Американка са којом је проводио вечери, и да је он сматрао да све што су чинили негде далеко, на једном острву, оставља трага. Верујући још једино у суматраизам, убеђивао ју је у истинитост тврдње да њихова дела имају далеки утицај и да они имају бескрајну моћ. Иако није веровала у такав утицај њихових поступака, загледала би се у даљину када јој је рекао да у тренутку њеног страсног осмеха једна црвена биљка на Цејлону добија снагу да се отвори.¹³ У даљем излагању тог суматраистичког искуства, варира се идеја о међузависности удаљених бића и појава у свету, као искуство ширег сна из којег се наратор буди видећи сестру како држи светиљку и помаже му да се подигне.¹⁴

На овом примеру може се уочити филозофија и поетика суматраизма, али и начин, односно метод којим је Црњански

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem*, 152.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem*, 159.

реализовао прозни текст. Монтажни принцип, као стваралачко начело, писац примењује у описивању колебљивог душевног стања свог јунака Петра Рајића, који се у простору између сна и јаве поистовећује са Чарнојевићем. То се, као што смо видели, догађа непосредно пре него што заспи, али увиђањем да већ сања, буђењем из тог сна, он живи у реалности једног другог сна. Показује се да реалност није јава већ само сегмент једног ширег сна. Док га буђење у сну суочава са Чарнојевићем који стоји над њим држећи свећу, у стварном буђењу он пред собом види медицинску сестру која стоји са светљком у руци и у краковској болници брине о њему.

Књижевни стил

Ониричко је медиј доживљаја који активирају и актуализују духовне садржаје и њихову транспозицију у књижевни текст. Осећање свеповезаности свих облика постојања у свету добија свој песнички израз који у ониричком налази метод да текст учини рецепцијски убедљивим. У потоњим делима, *Сеобама* и другој књизи *Сеоба*, тај монтажни принцип се развија до карактеристичне синтаксичке структуре, која одражава сам ток свести, а парцелацијом назначују издвојени делови реченице, који као језичке јединице чине кохерентну целину.¹⁵ Мотиви и разлози за овакав прозни стил, који одступа од мирног и рационалног израза, својственог дотадашњем савременом књижевном језику, проналазили су се у ондашњим околностима књижевне авангарде. Међутим, необичан реченички склоп у прози Црњанског проистиче из ауторове тежње да ток свести транспонује у књижевни израз.

Како је том току својствен монтажни принцип, асоцијативност у равни свесних евокација осенчених несвесним садржајима, тако и парцелацијом реченице, осамостаљивањем

¹⁵ М. Радовановић, *Сјиси из синџаксе и семанџике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990, 118.

њених делова, он захвата и реалност изван свесног и рационалног. Свесно и рационално осенчени су несвесним, али је тон несвесног у сневању, визијама и сањарењу озрачен свесним. Мотив за овакав израз Црњанског нису, дакле, формално-књижевни разлози и авангардистичке тежње тога времена, већ изразито креативни поводи, везани за изражавање искуства рата као најдубљег доживљаја који је човек могао да стекне, а повратка из рата као највећег искуства. У настојању да адекватно сагледа реалност у којој се човек самопотврђује, Црњански и открива свет изван граница свог свесног и рационалног живота. Поетика суматраизма транспозиција је интуитивног поимања значаја тог света у сугестивну доживљајну реалност.

Довођењем чињеница једних са другима у везу, једне реалности са другом, остварује се смисао њиховог појединачног постојања, а присуством једног у животу другог и њихови виши егзистенцијални смисао. Таква реченица идентична је дугом филмском кадру унутар којег монтажа спаја непредвидиве догађаје. Овај поступак није примећен у досадашњем тумачењу овог дела нити је озбиљније размотрен као стилско обележје романа Милоша Црњанског. Заслепљен својим негативним односом према Црњанском, због његовог одбијања да буде део зенитистичког покрета, Љубомир Мицић не само што не увиђа значај монтажног принципа у *Дневнику о Чарнојевићу* већ објављује негативни приказ овог дела,¹⁶ а само годину дана потом у тексту о Шимију демонстрира стваралачки значај управо овог принципа монтаже.¹⁷

Иако позната још знатно раније, на пример у поезији Далеког истока, и у јапанском хаику песништву,¹⁸ монтажа је поступак модерног лирског стваралаштва, како је Хуго Фри-

¹⁶ Lj. Micić, „Makroskop”, *Zenit*, br. 9, Zagreb, 1921.

¹⁷ Lj. Micić, „Šimi na groblju latinske četvrti – zenitistički Radio film od 17 sočinenija”, *Zenit*, br. 12, Zagreb, 1922, 13–15.

¹⁸ S. M. Ejzenštajn, *Montaža, atrakcija: eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964.

дрих показао на примеру Рембоове поезије,¹⁹ који као драматуршки метод омогућује интеграцију различитих искустава. У тексту романа *Дневник о Чарнојевићу* то су трауматични ратни доживљаји и сећања на предратно, мирнодопско време. Поступак монтаже укида границу између различитих доживљаја и као парцијалне слике интегрише их у већу целину. Иако обухвата хетерогене садржаје, везане за различита јунакова искуства, роман се одликује јединственом просторно-временском реалношћу, као пројекцијом света са становишта наратора. Са тог аспекта, релативизују се временско-просторна одређења прошлости, садашњости и будућности јер су у људској свести она чиниоци интегралне реалности, у којој и уобичајене узрочно-последичне релације имају другачије значење.

Прозрачност фактичког

Сагледана у равни синхронизитета, збивања су повезана нитима које одређују њихов шири значај и свакој случајности дају дубљи смисао. Зато је у психолошкој и књижевној реалности значајна фактичност која је у функцији стварања убедљиве фикционалне творевине као неоспорног факта. Фикционализацијом фактичког извршена је његова литерарна транспозиција у чињеницу вишег реда – да се у прозрачности постајања исказују силе које их детерминишу и правила која одређују њихово кретање. Доживљајна дематеријализација стварности постаје чинилац шире реалности из које поглед одређује стварност. Човек својим присуством и погледом даје изглед свету.

Монтажни спој различитих искустава представља ониричку, магловиту међу између стварног и нестварног, фактичког и фиктивног, живота и уметности, место преклапања њихових свесних и несвесних садржаја. Ониричко није

¹⁹ Н. Friedrich, *Struktura moderne lirike: od sredine 19. do sredine 20. veka*, Svetovi, Novi Sad, 2003, 60–99.

само садржај, већ и литерарни приступ, односно метод релативизације фактичког и његове транспозиције у прозачну реалност фикције, која превазилази ограничења материјалног света и показује међузависност збивања у свету у контексту вишег реда. За разлику од потоњег надреализма који је истицао значај једног аспекта те интегралне реалности, везан за несвесне садржаје, суматраизам Црњанског аутентична је поетика надреалног у којој осим несвесног одговарајући значај имају и свесни садржаји. Тиме се потврђује суматраистички принцип животног постојања, као израз песничког осећања света.

Иако се свако стваралаштво заснива на познавању заната, аутентична креативност почиње оспоравањем и превазилажењем његових правила, оличена у одговарајућем обрасцу књижевног или песничког језика. Увиђајући недовољност познатог, аутор открива творачку моћ језика поезије за стварање свог песничког језика. Када данас говоримо о посебном књижевном стилу Милоша Црњанског, треба да имамо у виду да је до њега дошао односом према могућностима неканонизованог језика песничког стварања, мотивисаног транспозицијом аутентичног доживљаја и осећања света из перспективе свог непосредног искуства рата који је обесмислио дотадашње, постојеће институционалне форме људског потврђивања, па и књижевне форме и књижевни језик. Ново осећање света праћено је и тежњом да се изрази на нов начин.²⁰ А будући да могућности нису садржане у познатом песничком језику, већ у језику поезије, он је, транспонујући своје искуство у аутентичан исказ, створио сопствени песнички језик. Примењујући у *Дневнику о Чарнојевићу* онирички метод, аутор је написао значајно књижевно дело које је због свог језика, и после једног века од објављивања, остало атрактивно и за данашње читаоце.

²⁰ Према библијском захтеву да се ново вино не сипа у старе мешине, већ у нове, упор. Мк 2, 18–22; Лк 5, 33–39, *Нови завјет*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 1984.

АПОТЕОЗА КАО ПОЕТИЧКИ ПРИНЦИП МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Написана и објављена непосредно после Великог рата, 1919. године, „Апотеоза” има посебно значење у књижевном опусу Милоша Црњанског. Овом кратком прозном целином тематизује се трагична судбина човека у овом рату на један песнички начин, какав је изражен и у роману *Дневник о Чарнојевићу*, па тако, као што је ово дело пре поема неголи роман,¹ тако је и „Апотеоза” пре песма неголи прича. Осенчена осећањем бесмислености живота у околностима трагичних ратних збивања, израженим и познатом првом реченицом *Дневника о Чарнојевићу*: „Јесен и живот без смисла”, „Апотеоза” га песнички осмишљава и исказује његову истинитост у ширем животном и културном контексту. Из времена Великог рата потиче и догађај који писац узима као повод за овај прозни текст. Инспирисан својим непосредним ратним искуством, аутор га пише у славу једног трагично убијеног Србина као војника аустроугарске армије у том рату. Наратор ове прозе слави смрт свог ратног друга, шустера Проке Натуралова, генералштабног капла-ра, стрељаног 1. новембра 1916. године на основу пресуде преког војног суда. Пресуда је донета на основу оптужујуће

¹ Ж. Стојковић, „Песнички пут Милоша Црњанског”, предговор књизи М. Црњанског *Лирика, њроза, есеји*, Српска књижевност у сто књига, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1972, 10.

изјаве, односно издаје проститутке којој је платио да га зарази венеричном болешћу. Претпоставља се да је овим поступком војник прекршио строгу забрану ступања у односе са продавачицама љубави, управо због могућег онеспособљавања за радовање.

Учинио је то истог дана када се заклео на војничку верност застави Хабзбурга, што је значило и спремност да погине борећи се за интересе и славу бечког цара. Мобилисани као војни обвезници, Словени, а посебно Срби, у Великом рату против Србије и Русије нерадо су се борили против своје словенске браће – Руса и припадника сопственог народа – Срба. Зато су се масовно предавали, дезертирали или, изговарајући се болешћу, избегавали да изврше своје војне обавезе. О томе Црњански детаљније и непосредније пише у *Коменџарима за Итаку*, објављеним 1959. године.² Јунак „Апотеозе” је својом вештином саморањавања и другима давао пример како да изнуде поштеду и избегну одлазак на фронт. Црњански вели да је у то време у тадашњој војној јединици, маршкомпанији, имао два добра друга, инжињера Колаковића из Панчева, који је отишао у војску остављајући жену на порођају, и Коку Вишњичког, великог љубавника. Сву тројицу зближила је заједничка судбина, јер су били оглашени за недостојне аустријског официрског чина и као такви послати на бојиште.³ Мотивисан жељом да живи, Кока Вишњички је од јунака описаног у „Апотеози” научио како да скочи с кревета и угане ногу. И увек, кад год би му то затребало, онеспособљавао се на овај начин али је, ипак, умро у болници од запаљења плућа.

У „Апотеози”, наратор слави трагичну смрт свог ратног друга, принуђеног да као и он, против своје савести и воље буде у редовима војске која ратује против српског и руског народа. У форми здравице, он изговара књижевни епитаф своме ратном другу, славећи га као жртву трагичне судби-

² М. Црњански, *Итака и коменџари*, Просвета, Београд, 1959.

³ М. Црњански, „Коментари за Итаку”, *Лирика*, Просвета, Београд, 1968, 150.

не. Налазећи у сваком битном детаљу из јунаковог живота, па и у његовим последњим овоземаљским тренуцима, повод да га исказе песнички надахнуто, он то чини и када описује читање пресуде насред војне болнице за венеричне болести. Папир на којем је она написана, био је румен – румен од стида.

Здравица као песнички усклик

То је наговештај призора након стрељања, снега попрсканог крвљу, и амбијента крвавих мрља на белим постељама налик неописивим цветовима. Пред белим, тек окреченим зидом распрснуле су се румене мрље његове крви и мозга, идентичне мрљама које би оставило вино просуто по белом столњаку. Здравлица је повод за реминисценцију битних елемената културе који се славе као чиниоци не само његовог појединачног, већ и колективног националног идентитета Срба. Наздравља се босиљку, нађеном у свиленој врпци око његовог врата, слави се Свети Јован, оличен иконом коју је пољубио пре смрти, и наздравља се народном колу. Босиљак је познати апотропејон у народном веровању који има и лустративну моћ у народној медицини.

Прекривен хришћанским представама, овај примарни пагански слој веровања и религијске праксе опстао је упоредо у народној традицији која оличава принцип компромиса и међусобне коегзистенције различитих културних елемената. Животна прагматичност исказује се у таквом односу према њима. Славска икона је хришћански, манифестни религијски идентитет, који у оличењу свеца заштитника прати појединца, као члана заједнице, од рођења до смрти, али на том животном путу он има и подршку народне духовне традиције, религијске праксе и уметничког стварања. Босиљак је симбол те религијске праксе, а коло најнепосреднији израз народне уметности. Привидно ослобођено манифестне сакралне функције, коло које се играло у свим важним приликама и обележавало све битне моменте људског жи-

вота, имало је латентно магијско значење у тежњи да радосћу и усхићењем иницира повољну будућност и произведе жељени ефекат остварења животних успеха и постизања среће. То је игра која спаја и њен ритам пулсира у широком асоцијативном пољу којим наратор евоцира сећање на свог ратног друга. Када му поводом његове смрти наздравља, онда то није слављење рата, већ трагичне ратне жртве и одбране њеног људског достојанства. Убијен због кршења тадашњих ратних правила, показује се да је он то учинио у циљу очувања свог живота у бесмисленом крвопролићу.

Моћ метафоризације

Иако природна смрт суочава човека са бесмислом, то осећање је израженије у ситуацији насилне смрти и убијања другог човека, када се одузимањем живота нарушава склад постојања. Наратор изражава саосећање према том болу другог и својим поетским казивањем, као апотеозом, настоји да обнови ту поремећену хармонију. Елементи културе, који су као одредница идентитета стрељаног друга били и чиниоци тог животног људског склада и свеопште хармоније, постају тонови једног песничког усклика у форми здравице. Поетском снагом, Црњански је актуализовао значај културе и идентитета у време трагичних ратних збивања. Креативном моћи метафоризације артикулише се осећање о постојећој латентној повезаности удаљених бића, ствари и догађаја. Излишно би било проналазити теоријски оквир за доказивање тих релација, јер су она дата у песничком осећању света а актуализована су у исказивању повезаности битних елемената јунакове животне стварности. У том смислу, и поетска реалност ауторовог текста даје тим релацијама узвишенији и људски, истинитији смисао.

Здравица је не само вербални израз жеље за здрављем и животом, већ и својеврстан магијски ритуал којим се настоји да се, подизањем чаше и наздрављањем, иницира и оствари та жеља. Тај потиснути и заборављени аспект овог

чина актуализује се песничким заносом, израженим у литерарном тексту којим се прослављају живот и људско постојање. Здравлица, међутим, у својој животности добија и ироничан тон када се наздравља и пије не само за протитутку којој је трагични јунак ове поетске сторије платио да га зарази, већ и за ту стотинарку којом је плаћена најнеугоднија венерична болест. Здравлица се подиже и са жељом да вино из чаше којом се наздравља полије бели столњак, како се не би видело њено бело покајничко лице и клечање пред преким судом. Овај текст се и завршава здравицом свежњу јунакових ствари, у коме је и бели хлеб, а које су остале под његовим креветом. Саопштавајући да јој се Прокка смејао бесно и банаћански и да се тај смех односио и на војни суд који га је осудио на смрт, наратор наздравља и у славу тог суда и јесени која је гледала осуђеног и завршетак његове трагичне животне судбине. Наздравља се свему битном и небитном, када се искуство обједињује у целину као симбол истине.

Слављење постојања

Наратор ове приповести један је од окупљених за столом, када у поноћ исказује своју жељу да наздрави свом недавно стрељаном ратном другу. Здравлица се претвара у слављење његовог живота и смрти и постаје апотеоза. У овом, са становишта литерарног субјекта, спонтаном процесу долази до изражаја принцип креативне компензације доживљеног губитка. Наиме, стварни губитак стрељаног друга компензује се величањем његовог значаја у сфери фиктивног, па је резултат тог процеса хиперсензуалност, као осећајна могућност дубљег и темељнијег сагледавања појава у њиховој свезавезаности са другим феноменима и догађајима.

Апотеоза је повлашћени простор оног духовног и стваралачког самопотврђивања у који јунаци дела Црњанског закораче увек када се нађу у животни неизвесним околностима. У значењу начела јединственог човековог света, потреб-

ног за његов физички и духовни опстанак,⁴ апотеоза је оличење и самог принципа стваралаштва Милоша Црњанског.

Као што је реакција на дефетистичко осећање обесмишљеног света, покиданих свих дотада успостављених релација, вера у свеповезаност свих ствари и бића, тако се апотеозом у сфери поезије активирају и конкретизују релације свих битних елемената животног контекста трагичног губитка. Надахнута песничка реч издиже се до божанских висина и у могућности обухватања целине света, у којој је његова истинитост, креативно освешћује ту могућност свеповезаности тако што потенцира значај сваког елемента датог животног оквира. Иако привидно изгледају мали и безначајни, поменути елементи животног контекста, као важни чиниоци животног смисла, потврђују се у литерарном тексту. У контексту своје суматраистичке поетике блискости далеког, Црњански показује значај и величину тих малих ствари за смисао људског постојања. Хуманост се не потврђује слављењем власти, како би се удвориштвом заслужила њена пажња и појединац себе препоручио за ореол и блискост Богу, већ адекватним односом према малим стварима. Слављење тог малог, далеког и невидљивог, чије се присуство игнорише, основ је етичког принципа односа према другом. Божанство је у малом, које не фасцинира енергијом, већ поимањем несазнатљиве суштине.

Принцип обоготворења

Апотеоза је уздизање човека међу богове, у њој је изражена његова тежња за бесмртношћу. Она је остваривана након смрти, када су јунаци за своје подвиге и заслуге за колектив проглашавани бесмртним и изједначавани са боговима.⁵ Свеукупно дело Милоша Црњанског својеврсна је

⁴ П. Џацић, *Повлашћени њросјори Милоша Црњанског*, Сабрана дела, том IV, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1995, 18.

⁵ Међутим, од Цезара, који је за себе тражио божанске почести, до комунистичких диктатора који су сматрани бесмртним, смрт није услов апотеозе.

апотеоза, а истоименом причом конкретизован је тај апотеозички принцип човековог обоготворења. Апотеоза је уз дизање човекове свести о божанској јединствености света у којој и његов живот није одвојен већ „придвојен” другим облицима постојања.⁶ У том повлашћеном епифанијском тренутку апотеозе, оно далеко и потиснуто постаје блиско, непосредно и актуелно, када се показује да је човек из свог божанског средишта повезан са другима невидљивим нитима смисла. Иако животни сегментиран, свет открива своју истинитост у свеукупности тих различитости. У оквиру суматраистичке поетике, далеко је не само место могућих догађаја, насталих као последица наших поступака, већ и удаљена збивања налазе одјека у нама.

Попут „Апотеозе”, и други прозни текстови Црњанског поетски су надахнути, али нигде тај крик због животне неправде, нанете кривицом људске ограничености изражене донетим правилима и законима, није тако продорно ослобођен. То је експресионистички, Мунков крик човека суоченог са болом другог, човека који налази начина да у апсурдним ратним околностима, здравицом у част стрељаног ратног друга, слави живот. То је здравица поноса за погуреног и посрамљеног сабрата који је стрељан.

Здравица се подиже и пије у славу банатског кола које је Прока играо, поручивши у својој последњој жељи да се оно одигра и да се након његовог погубљења отпева банатски бећарац. Уколико је смрт само прелаз из једног у други облик постојања, онда је душевно у сваком смртнику оно што се сели, а тим пресељењем се и потврђује лајтмотив најзначајнијег романа Црњанског, *да има сеоба, а нема смрти*.⁷ Њена се моћ распршује пред трагом аутентичног поетског сведочења о трагичном људском искуству које је у „Апотеози” оставио Милош Црњански.

⁶ Б. Јовановић, „Поетика блискости далеког”, *Плави круи Милоша Црњанског*, зборник радова са округлог стола, Филолошка гимназија – Завод за унапређење образовања и васпитања, Београд, 2019, 81–91.

⁷ „Нема смрти, има сеоба”, М. Црњански, *Сеобе I–III*, Нолит, Београд, 1981.

МИТ О ЖРТВИ

У обредној пракси сваке заједнице, поступци вршени са циљем жртвовања имају посебно значење.¹ Иако међусобно различити, они чине јединствени социјални, културни, духовни и религијски образац који се одликује добровољним, слободним, изнуђеним и принудним одрицањем од неког животног или материјалног добра. Поништавањем у уобичајеној, профаној животној реалности, жртвени садржај се преображава у свето. Настао као првобитна инстинктивна, несвесна радња којој није претходила идеја о њеној сврсисходности или смислу, жртвени обред је симболички чин који је временом постао организовани обред и добијао своја сложенија религијска и културна значења. Језгро жртвеног поступка чини схватање везано за нужност одрицања од животних садржаја, у јединственој реалности која се простира и изван границе рационалног и непосредно опипљивог

¹ Упор. А. Iber, М. Mos, „Skica za opštu teoriju magije”, М. Mos, *Sociologija i antropologija* I, Београд, 1982, 118–119, 243; С. Тројановић, „Главни српски жртвени обичаји”, *Српски етнографски зборник* XVIII, Београд, 1911; В. Чајкановић, *Сџара српска религија и митологија*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. V, Београд, 1994, 123–132; Ј. Јанићијевић, *У знаку Молоха: антирройолошки олеод о жртвовању*, Вајат, Београд, 1986. – Свеопшта распрострањеност институције жртвовања указује на могућност њене дубоке старине. Упор. F. Boas, *Um primitivnog čoveka*, Prosveta, Београд, 1982, 187–189; E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika* I–III, deo II, Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985, 209–219; S. Langer, *Filozofija u novome ključu*, Prosveta, Београд, 1967, 230–290.

вог света. У тој реалности одвија се принцип сталне промене, ритам рађања и умирања према коме и поништавање одређеног животног садржаја претпоставља рађање другог, новог облика.

Настали као опонашање природног процеса, обреди имају значење сакралног чина који конкретизује и чини видљивом митску реалност. Будући да претпостављену опасност оличава сила која узима живот и за собом оставља смрт, комуникација са митским садржајем заснива се на могућности отклањања опасности која би могла животно да угрози колектив. У том смислу, жртва симболише саму заједницу која ритуално умире са њом и тиме отклања опасност од смрти.² Извршен са циљем спречавања могуће смрти, жртвени обред заиста поништава одређени животно облик. Интуитивно сазнање о нужности одрицања од тог облика, животног садржаја, жртвеним обредом ствара образац инвестирања у сопствену животну извесност и контролисање природне реалности.

Дословно тумачење мита

С неоспорним значајем жртвеног обреда у традиционалној култури поставља се и питање важности његовог митског аспекта. Међу бројним дефиницијама мита, једна од најпознатијих јесте она која га у оквиру ритуалистичке теорије одређује као препричан обред.³ Најпознатија и најчешће навођена, ова дефиниција је, нажалост, погрешна јер за причу познату у усменој традицији претпоставља одређени факат, непосредно извршен чин. Основна грешка овде се огледа у дословном схватању препричавања, што је у одсуству одговарајућих историјских и етнографских чињеница

² Е. Диркем, *Елементарни облици религијској живојиа*, Просвета, Београд, 1982, 299–353.

³ Е. Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1983, 33–40, и на тим странама наведена литература.

послужило и за извођење обреда из фикције мита. Овакав поступак последица је дословног читања и тумачења мита.

Поменута ритуалистичка теорија мита не би, свакако, била вредна пажње да није још увек жива и да не постоје настојања да се на основу ње докаже фактичност фиктивних ритуала као литерарних мотива. Тема жртве у српској књижевности изузетно је важна јер обележава најзначајнија дела усмене песничке и прозне творевине: Косовски циклус, „Зидање Скадра”, причу о убијању старих, Његошев *Горски вијенац*, Андрићеву *На Дрини ћурију*.

Сачувана у још увек живом народном предању, позната прича о обреду убијања старих била је повод да се садржај предања дословно схвати као траг традиционалног обреда који је у систематизацији народних обичаја сврстан у друштвена правила, односно друштвене обичаје.⁴ Пракса убијања старих доказивана је неадекватним аргументима, примерима из традиционалног живота који имају друго значење, смисао и сврху, попут номадског обичаја остављања старих, ритуала еутаназије, повремених жртвовања или примера социопатолошких поступака.⁵ Међутим, када се утврди да за сам обред организованог убијања старих на начин описан у предању не постоје релевантни археолошки, историјски ни етнологски докази, онда се и поставља питање његовог значења у предању, односно значења самог предања.

Дословним тумачењем ове приче у циљу потврђивања обреда убијања старих, пренебрегава се њен суштински аспект, везан за значење антрополошке структуре жртве. Латентни слој приповедног тока упућује, међутим, на елемент који објашњава причу. Мит о дуговеким, бесмртним људима, Немрима, симболише кризно стање које доводи у пита-

⁴ Б. Дробњаковић, *Етнологија Југославије*, део I, Научна књига, Београд, 1960, 130–133; Р. Влаховић, *Обичаји, веровања и празноверје народа Југославије*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1972, 16–18.

⁵ Б. Јовановић, „Поетика лапота”, *Књижевности*, бр. 11–12, Београд, 1997, 1931.

ње опстанак колектива.⁶ Обредно, самилосно убијање старих начин је изласка из кризе и превазилажења тог стања, непримереног људској заједници. Прича о обредном убијању завршава се митом о доласку смрти која дотадашњи обред чини сувишним. Прича о убијању старих није, дакле, траг традиционалног ритуала који нам стиже као десакрализовано предање у коме и однос према старима има рационализован, огољен и прагматичан вид, већ је мит преобликован у бајку.⁷

Прича о обредној смрти, жртвованом животу, има за циљ да произведе оно што је у датом контексту одређеној заједници потребно да би опстала. У причи о убијању старих то је потреба за животном обновом колектива. Препрека тој обнови су стари који не умиру и, као немри, очајници, постају нека врста живућих мртваца. Њихово убијање врши се са циљем актуализовања смрти и успостављања потребне животне равнотеже.

Уколико се сагледају структурни елементи ове приче, њени митски корени и бајколика аура, која даје идентитет приповедној форми, онда се може говорити о њеним поетским вредностима. Да би се разумеле те вредности ваља имати у виду релације између обреда и мита, као и између мита и књижевне форме, било да она потиче од анонимног народног творца или пак долази као плод индивидуалног стваралачког чина.

Књижевност и стварност

Иако се мит привидно показује као препричан обред, његов суштински однос према обредном обрасцу миметичан је у сасвим другом смислу. Наиме, стварање митова, митотворство, заснива се на грађењу нове, имагинативне цели-

⁶ Б. Јовановић, „Мит о немрима”, *Источник*, бр. 23, Београд, 1997, 122–130.

⁷ Б. Јовановић, „Бајколико преобликовање мита о убијању старца”, *Повеља*, бр. 3–4, Краљево, 1997, 84–89.

не помоћу доступних делова, елемената природне и културне реалности. Миметички образац књижевног стварања није пука имитација, опонашање стварног и виђеног, већ грађење могућег као аутентичног и дотада непознатог садржаја које претпоставља и задовољство у том процесу. Иако је још Аристотел утврдио ове принципе,⁸ њихово погрешно разумевање увек почива на настојању утврђивања непосредне подударности између књижевног света и саме стварности.

Задовољство у опонашању долази од стварања новог, аутентичног облика. Обред жртве у књижевном тексту није његово пресликавање из стварности, већ на основу обредног обрасца конкретно створена форма, транспонована у књижевни текст у коме има другачији смисао и функцију. Аура те форме показује своје аутентично исијавање управо у миту о жртви. Процес формирања наративног садржаја као ритуалног механизма одвија се потом у равни духовног, односно у равни текста који поседује одређене поетске одлике.

Будући да су функција и смисао многих ритуала у отклањању постојеће неправилности и поновног успостављања животне и социјалне равнотеже, прича о обреду својеврстан је наративни ритуал, уграђен у књижевну форму која живи као упориште културне традиције. Психолошка димензија приче о жртви указује на механизам којим се осећај губитка, одсуство смисла или питање актуелних социјалних тешкоћа превладавају наративним ритуалом. Фиктивни статус жртве и жртвовања у том ритуалу не умањује њену психолошку и социјалну функцију. Жртва као врста рационализације представља својеврстан механизам одбране, алиби за пораз или планирани поступак који није у потпуном складу са важећим моралним и друштвеним правилима.

⁸ Аристотел, *О њесничкој уметности: с оригинала превео и објашњења у реџистру имена додао Милош Н. Ђурић*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1966, 7.

У познатој народној песми „Пропаст царства српскога”,⁹ тема жртве и саможртве је у функцији оправдања пада у турско ропство. Из перспективе поробљеног народа, исход највеће битке нужно је преломљен кроз доживљај њеног поразног исхода, условљеног Лазаревим опредељењем за царство небеско. Царство земаљско и овоземаљски животи српских ратника добили су статус жртве, односно добровољног и слободног полагања својих живота у боју који је само повод да се такав поступак учини. Мит о жртви и саможртвовању, дакле, плод је накнадног тумачења исхода битке и оправдања за пораз, односно пада у вековно ропство. Рад мита ствара онај додатни мотив који у тумачењу исхода боја постаје одлучујући, пресудан. Жртвено одрицање земаљског царства због небеског постоји само у миту, па је утолико и бесмисленије синтагму „небески народ” примењивати у уобичајеном дневнополитичком смислу. Дословно читање овог мита о жртвовању утицало је на историјско тумачење исхода Косовског боја. Дуго је у науци преовладало мишљење о турској победи, јер је митска истина о српском поразу била убедљивија.¹⁰ Некритичко прихватање мита допринело је његовом преношењу из традиције у науку. Уместо одговарајућег приступа митском садржају, наука постаје плен мита.

Принцип самоодрицања

Митски контекст даје сваком ритуалу одређени духовни оквир, а сам обредни чин представља и својеврсну потврду веровања у одређене митске садржаје. У том смислу, мит се исказује као чинилац одређених духовних, социјалних и моралних вредности колектива. У свакој култури постоји, заправо, неупитна представа о вишој колективној вредности

⁹ В. С. Караџић, *Српске народне њјесме* II, Нолит, Београд, 1969, 186–188.

¹⁰ *Бој на Косову – сџарија и новија сазнања*, редактор Р. Михаљчић, Књижевне новине, Београд, 1992.

која нужно претпоставља појединачне и колективне жртве, нпр. немачки мит о вишој раси и позваности за владањем светом, амерички национални интереси везани за контролисање планете и др. У обредној пракси, те вредности доприносе одржавању или активирању ритуала жртве. Протумачен као пораз, исход Косовског боја постао је утолико убедљивији јер је у његово духовно ткиво уграђен обред саможртвовања. Жртвено одрицање од царства земаљског давало је смисао патњи током вековног ропства.

У идеји жртве симболизована је нужност човековог одрицања од оног дела задовољства које је услов његовог културног и животног опстанка. Култура, као реалност у којој човек потврђује свој идентитет, примарно је репресивна, како је истицао Фројд.¹¹ Међутим, та репресивност у односу на примарност нагона није негативна у смислу осујећења – фрустрирања, јер открива подручје првобитне људске активности – пропланак културе у којој се одвија и обредна пракса.¹² Поље културе у обреду жртвовања потврђује репресивне механизме доказивања идентитета и комуникацију са наднаравним. Међутим, реалност културе отвара хоризонт човекове активности у ослобађању од претходног: превазилажења жртве као непосредног чина и могућности његове замене. Символичка активност значи слободу од непосредног обреда и слободу за његову замену наративним ритуалом, као формом слободног имагинативног стварања. У том контексту се и зачиње мит о жртви, као посебна симболичка форма стварања која подразумева несвесни процес. Наиме, уколико је језик образац настајања симболичких форми,¹³ онда и мит, као и религија и обред, није плод претходне идеје о њему, већ непосредан израз несвесног, интуи-

¹¹ S. Frojd, „Nelagodnost u kulturi”, *Iz kulture i umetnosti*, Odabrana dela, knj. 5, Matica srpska, Novi Sad, 1969, 302.

¹² Упор. А. Bergson, *Dva izvora morala i religije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989, 78.

¹³ Е. Касирер, *ibid.*, део I, 130.

тивног стварања. Правила митског и обредног стварања и понашања нису унапред одређена, већ су формирана у процесу самог изражавања. Граматички и лексички фондови нису претходили језику као начину изражавања и комуникације, већ је човек стварајући језик, као начин свог изражавања, успостављао комуникацију и уједно ширио могућности креативног изражавања.

Мит о жртви није препричан, већ замењен обред који као наративни садржај покреће вербални ритуал у коме добија потпуно нове елементе. Једно од битних одлика транспонованог жртвеног обреда у мит јесте преовладавање фикцијског над фактичким које у наративној структури добија и сасвим другу психолошку, културну, духовну и естетску функцију. У психолошкој равни, мит о жртви кореспондира са фантазмом и задовољава више и сложеније психичке потребе него што би то могао, на пример, непосредно извршен обред. Мит израстао из обреда жртвовања који је настао из првобитног погребног ритуала, и оцртава духовни хоризонт превазилажења смрти.

Жртвовање је релативно слободан чин самоодрицања од животних добара и задовољстава, али тај чин је условљен психолошком нужношћу. Транспонован у мит и књижевни текст, жртвени обред је растерећен непосредне ритуалне праксе и као аутентична духовна творевина укорењен у имажинативној сфери.

Смисао жртвовања

На крају, вреди указати на то да потискивањем манифестног аспекта традиционалног жртвеног обреда у савременом друштву не престаје његово несвесно зрачење. У савременом друштву, жртве су они настрадали у несрећама и катастрофама, деловањем непредвидљиве, слепе природне силе која изазива стихије и односи животе. У новом контексту, оне су изгубиле некадашњу светост, потиснуту као културни заборав у колективно несвесно. Смрт се утешно тумачи

судбинском нужношћу, а митски контекст прерушава у случајни догађај. Из дубоког, латентног слоја, његово архетипско значење потврђује се као обредна нужност.

Несвесни аспект жртве указује на њену константу у култури, духовни смисао опстанка и упориште које се открива онда када настојимо да га потиснемо и заборавимо. Овај се процес огледа и у књижевном поступку. У народној књижевности, на пример у песмама „Зидање Скадра” или „Пропаст царства Српскога”, изражен је манифестни план жртвовања. У писаној, модерној књижевности тема жртве се, као антрополошка структура, премешта у дубље слојеве текста, скривена иза случајних догађаја и ефемерних појава. Тежећи објективности, односно убедљивости и реалности казивања као своме циљу, Маларме сматра да „свака случајност мора бити прогнана из модерног дела и у њему може бити само привидна”. Случај се, заправо, може и сме укинути оним исходом „бачених коцки”, њиховим слагањем или конструкцијом, који непредвиђеном дају жељени привид.

Обредно-митско прерушено је у случајан догађај, а жртва има значење императива више силе, изражене у несвесном или свесном поступку појединца, или пак деловањем натприродног. Пример таквог деловања жртвеног обрасца налазимо, како је показао Петар Џацић, у Андрићевом роману *На Дрини ћурија*, у епизоди о грађењу средишњег стуба.¹⁴ Латентни аспект жртвеног обреда, као антрополошка структура ритуалног убијања божанског краља, препознаје се као битан мотив у низу значајних дела модерне књижевности – Елиотовој *Пустој земљи*, Џојсовом *Уликсу*, Јејтсовој *Пловидби у Византији*, Паундовим *Канџосима*, Мановој *Смрти у Венецији*, Пинчоновој *Дуји правилиције*.¹⁵ Иако, дакле, потиснут, мотив жртве и жртвовања није у савре-

¹⁴ Упор. П. Џацић, *Митско у делу Иве Андрића: христова преда у каменој кайији*, Научна књига, Београд, 1992, 105–114.

¹⁵ Ž. Filippi, *Sedam antropoloških struktura*, „August Cesarec”, Zagreb, 1985, 279–305.

меној књижевности изгубио своју важност. Присутан у дубинским структурама текста, он није више очигледан као манифестни миметички чин. Латентни статус у књижевном тексту адекватан је његовом статусу у савременој култури. Потиснуто у област несвесног, жртвовање се испољава у другим облицима. Изразитост његовог невидљивог зрачења, које делима даје кохерентност а поступцима дубљи смисао, зато проучавање и тумачење мотива жртве и саможртве у књижевности и чини изазовним.

КЊИЖЕВНИК КАО ЕТНОПСИХОЛОГ

Досадашњи обиман, разноврстан и значајан опус Петра Џацића обележава, између осталог, и студиозно интересовање за антропологију и историју, које ће до свог пуног стваралачког изражаја доћи у књигама везаним за пројекат „*Homo balcanicus, homo heroicus*”. Познат првенствено као књижевни критичар,¹ Џацић је за адекватно тумачење вишеслојних књижевних дела, каква су, на пример, Андрићеве романи,² нужно проширио херменеутички видокруг културно-историјским и антрополошким знањима која су га увела у знатно шири круг тема и дисциплина. Зрелу стваралачку фазу Петра Џацића одликује убедљиво и аутентично тумачење дубинских слојева књижевних дела³ као и отвара-

¹ Већину својих критика Џацић објављује педесетих и шездесетих година 20. века, као стални књижевни критичар *НИН*-а, *Полиџике* и Телевизије Београд. Део тих текстова објављен је у књигама: *Iz dana u dan*, Progres, Novi Sad, 1962; *Iz dana u dan II*, Рад, Просвета, Београд, 1976; *Криџике и оџегу*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.

² Као резултат таквог приступа, релевантне су Џацићеве студије: *О Проклеџој авџиџи*, Просвета, Београд, 1975; и *Храсџова преџа у каменој кавиџи: мийско у Андрићевом делу*, Народна књига, Београд, 1983. У позивању на ауторова дела наводимо њихова прва издања.

³ Осим поменутих студија о Андрићевим романима, Џацић се књигама *Бранко Миљковић или неукроџива реч*, Просвета, Београд, 1965, и *Просџори сређе у делу Милоша Црњанскоџ*, Нолит, Београд, 1976, потврдио и као поуздан и релевантан тумач Миљковићеве поезије и књижевног опуса Милоша Црњанског.

ње истраживачког хоризонта према антрополошким, историјским и менталитетским проблемима.

Учествујући у свим кључним периодима нашег књижевног живота у времену након Другог светског рата, Џацић је отварао питања и теме које су тек потом добиле своју пуну културну релевантност. Ова црта његовог вишегодишњег критичког деловања показала је свој прави прогностички и стваралачки смисао у откривању још непотврђених вредности као и антиципацији потоњих догађаја.

Не доводећи у питање аутономност и специфичност књижевних дела, он настоји да их протумачи у једном ширем контексту, који осветљава менталитет балканског човека кроз призму српског етноса у његовим различитим социокултурним реалитетима. Осим иманентних естетских вредности, књижевни текст је и својеврсно огледало културе, односно културног обрасца којим се исказује одређени менталитет.⁴ Полазећи, дакле, од књижевних текстова као извора својих проучавања, Џацић открива врло живу паганско-митску и митоманску свест, утиснуту у нашу историју, културу и свакодневни живот. Резултате ових проучавања објавио је 1987, у књизи која је у новом издању из 1994. године публикована као први том дела *Homo balcanicus, homo heroicus*.⁵

⁴ У свом битном полазишту, овакав приступ претходи оној врсти књижевне критике која је средином осамдесетих година 20. века у Америци названа „новим историцизмом”. Полазиште овог критичког приступа, чији је родоначелник Стивен Гринблат, везано је за културолошку анализу не само књижевног дела, већ и културног контекста и процеса који је формирао пишчеву перцепцију и имагинацију. С друге стране, настојања су усмерена на сагледавање ефекта креативне енергије уложене у промене саме друштвене и културне реалности. До које мере ови постулати кореспондирају са Џацићевим радом показује и једна од његових најбољих студија из књиге *Homo balcanicus, homo heroicus* – „Учини као Страхињић”, посвећена анализи познате народне песме „Бановић Страхиња”.

⁵ У другу књигу уврћена је из првог издања и поменута студија „Учини као Страхињић”. У позивању на поједине текстове из ових књига наводићемо њихово двотомно Просветино издање из 1994. године.

Митоманска аура балканског хероизма

Анализујући лик Кањоша Мацедоновића Стјепана Миτροва Љубише, Џацић оцртава карактерологију хвалисавца.⁶ Познат у светској књижевности, овај карактерни тип присутан је и у делима читавог низа наших писаца – Матавуља, Кочића, Андрића, Лалића, Булатовића, Бећковића. Блискост литературе и живота показује и изузетна личност Стјепана Зановића,⁷ чији је буран и митоманским догађајима прожет живот карактеристичан за хвалисавце нашег поднебља. Називајући их аласонима, изразом преузетим од Нортропа Фраја, Џацић их сагледава као неактуализоване, односно недовољно потврђене и остварене појединце који фантазијом настоје да надоместе реалност.⁸ Ова митоманска склоност, немотивисана било каквим користољубљем, једна је од психичких одлика динарског човека,⁹ кадрог да веома убедљиво и маштовито говори о неоствареним и измишљеним догађајима. Истом типу неактуализованих појединаца припадају и њихови некритички тумачи¹⁰ који су маштарије квалификовали као супериорност нашег човека, не увиђајући у његовој митоманији реалну антихеројску црту.

У менталитету човека балканског поднебља до посебног изражаја долазе стереотипи митског мишљења у којима се појаве и људи сагледавају као екстремне супротности. У раду о добром дивљаку и радничкој класи,¹¹ Џацић показује идеолошко функционисање тог стереотипа у одвајању добра од зла. Подразумевајући под појмом „доброг” послушног сељака и поштену интелигенцију, прихваћени стере-

⁶ П. Џацић, *Homo balcanicus, homo heroicus I*, Просвета, Београд, 1994, 11.

⁷ *Ibidem*, 78.

⁸ *Ibidem*, 22–23.

⁹ Ј. Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље – Основи антропо-географије I–II*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије, Београд, 1966, 396.

¹⁰ П. Џацић, *ibid.*, 29–31.

¹¹ *Ibidem*, 105.

отип је показао ефикасност у одузимању памети и душе читавим друштвеним слојевима – у циљу њиховог саображавања идеалном, неконфликтном друштву. Прихваћени стереотип обележио је социјалистичку тежњу ка друштвеној једнакости, настојање које се неумољиво претворило у стицање већих права и привилегија једних на рачун других.

Бавећи се психобиографским и социобиографским аспектима писаца, Џацић у тексту „Једна паралела: односи Горки–Лењин и Крлежа–Тито”¹² показује сличности и разлике у судбинској и животној повезаности великих писаца са главним актерима нове, постреволуционарне власти. Попут идеолошког, као фактора књижевних критеријума који је обележио позната превирања на књижевној левици, одређени биографски моменти у равни непревладаних фрустрација показују се као битни чиниоци и у формирању књижевног суда. Пишући о Скерлићу и Глигорићу и њиховим познатим негативним оценама Дисовог, односно Булатовићевог дела,¹³ Џацић показује непосредне разлоге, везане за животно искуство критичара који су под директним утицајем тог негативног искуства својим критикама придавали тон оптужбе и вредносне дисквалификације.

Менталитет као судбина

Обиман и студиозан рад „Јован Цвијић и балкански психички типови”, објављен најпре као поговор књизи изабраних Цвијићевих и Андрићевих текстова,¹⁴ „отвара” други том књиге *Homo balcanicus*.¹⁵ Овом студијом ревалоризовани су резултати дотада олако научно, политички и идеолошки дисквалификованих Цвијићевих етнопсихолошких истраживања. Критичким односом према дотадашњој рецеп-

¹² *Ibidem*, 157.

¹³ *Ibidem*, 210, 226.

¹⁴ Ј. Цвијић, И. Андрић, *О балканским психичким типовима*, прир. П. Џацић, Просвета, Београд, 1988.

¹⁵ П. Џацић, *Homo balcanicus, homo heroicus* II, 11.

цији Цвијићевог етнопсихолошког рада, Џацић открива полуге друштвеног самозаборава, везане за идеолошке дисквалификације и критеријуме позитивистичке мисли.¹⁶ Учинак овог механизма огледа се у потискивању Цвијићевог дела које је, као и књиге читаве плејаде аутора који су се бавили проучавањем нашег менталитета, остало недоступно најширем кругу наших читалаца.

Указујући на значај Цвијићевих анализа тамније стране менталитета балканског човека, Џацић посебно истиче резултате његових истраживања карактеристичних црта рајинске социјалне мимикрије у централнобалканском и виолентности у динарском психичком типу.¹⁷ Убедљиви резултати ових истраживања огледају се у реалном сагледавању карактеристичних менталних црта, формираних током историје у одређеном културном и географском контексту.

Анализујући нашу познату епску песму „Женидба Максима Црнојевића”, Цвијић показује психички реалитет виолентне доминанте и образац њеног функционисања.¹⁸ Динарска плаховитост, осетљивост, сујета, самохвала, склоност превари, издајству, разочарању, постају психичка реалност управо у тренуцима прецењених могућности, чији колапс покреће ирационалне снаге ка деструкцији и самоуништавању. У ту раван карактеролошке анализе Џацић ситуира и Андрићеву песимистичку визију људи нашег поднебља,¹⁹ психолошки формираних тако да својим менталитетом исказују своју другу природу као своју судбину. Насилничке, садистичке и ауторитарне менталне црте, створене током векова ропства, патњи, неправди и нереда, затварају балканског човека у фаталистички круг подношења насиља и спремности да га чини.²⁰

¹⁶ *Ibidem*, 39–45.

¹⁷ *Ibidem*, 57–58.

¹⁸ Ј. Цвијић, И. Андрић, 67–69.

¹⁹ П. Џацић, *ibid.*, 82–83.

²⁰ I. Andrić, *Znakovi pored puta*, Svjetlost, Sarajevo, 1978, 316.

Образац опстанка

Пишући о Ћосићевој, Стевановићевој и Исаковићевој прози,²¹ Џацић указује на њихове снажне уметничке поруке које откривају митско као кулисе историје и показују њено наличје као цену слављених победа. Полазећи од књижевности, као извора адекватнијег сагледавања културних, идеолошких и политичких интереса и механизма који профилишу и истичу парцијално као потпуну историјску истину, Џацић указује на значајне корекције које су у дотадашњу „званичну верзију” историје унела савремена књижевна дела. Драма српског народа, изложеног уништењу, добила је универзални план, а књижевна виђења променила су наше дотадашње представе о сопственој прошлости.

Вековно ропство, праћено терором и понижавањем, створило је кроз подношење патње образац опстанка. Трпети – значило је преживети, по цену највећих животних, социјалних, духовних и моралних искушења. Указујући на способности балканског трпљења, Владимир Дворниковић је записао: „Невероватна снага трпљења има у себи и нешто прасловенско и тупо азијско-монголско”,²² а разматрању трпљења посветиће и читаво поглавље. Међутим, адекватно сагледавање ове црте нашег човека, као резултанте вековних историјских превирања на Балкану, доводи у питање њено генетско прасловенско, односно монголско порекло. Трпљење је, дакле, првенствено историјски условљено, а не генетски предодређено понашање. Исказујући се као колективна ментална црта, трпљење је присила која зато и делује трауматски, а доживљај повређености, као неопроштен грех, ствара осећај ресантимана према узрочнику повреде.

Попут прихваћене патње као начина опстанка, и урон у митску реалност исказивао је исту егзистенцијалну нужност. Претапање кошмарне историје у мит брисало је конкретно

²¹ П. Џацић, *ibid.*, 192–234.

²² В. Дворниковић, *Карактѐрологија Југословена*, Геца Кон, Београд, 1939, 317.

а истицало опште које је у епској имагинацији постало основ духовног идентитета. Менталитет обликован митом давао је карактеристичан печат и свакодневном животу, јер се актуелно лако тумачило прошлим а сваки изузетак постајао је ритуално поновљив. Поступци условљени митом нужно су прелазили у ритуале који су у жртвовању као спасавању потврђивали мит у историјској реалности. Искуство вековног мучења и трпљења усмеравало је ка избору који је често бивао рационално разумљив и овоземаљски мерљив.

Натопљена митом, српска култура није до сада испољила ни већу виталност ни одлучност транспоновања вредности традиције у нови културни образац. Национално и политичко глорификовање или обрачунавање са прошлошћу индикатор је дуготрајне и непревладане кризе културе, условљене одсуством модела²³ који би оствареним садржајима и несумњивим културним вредностима дао праву меру. Опчињеност прошлошћу омогућавало је лако преливање мита у реалност у којој су традиционални критеријуми, изражени и одређеним карактерним цртама, постајали мера реалног људског вредновања и понашања.

Трагом Цвијића, Андрића и Геземана, Џацић приступа репрезентативним књижевним текстовима који садрже синтетичне идеалтипске обрасце, као извору карактеролошких истраживања. Тумачећи у том контексту нашу познату епску песму „Бановић Страхиња”,²⁴ Џацић указује на њену јасну утопијску поруку. Не казујући о ономе што је било или што би према свим правилима патријархалног живота требало да се догоди због моралног престопа, песник упућује на нужност једног другачијег етичког опредељења које је само привидно парадоксално, јер је сам чин праштања једина

²³ С. Јовановић, „Српски национални карактер”, у зборнику Б. Јовановића *Карактерологија Срба*, Београд, 1992, 229–240; С. Јовановић, „Један прилог за проучавање српског националног карактера”, *Сабрана дела*, том XII, Београдски издавачко-графички завод – Југославијапублик – Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

²⁴ П. Џацић, *ibid.*, 92.

духовна реалност понашања, као начина социјалног опстанка у долазећем времену.

Анализујући статус Карађорђа у књижевности,²⁵ Џацић истиче да су дотадашња дела о њему, осим Попине и Пушкинове песме, неубудљива – због упрошћене слике његове унутрашње животне драме. Понор који отвара та драма типичног представника динарског менталитета остао је недокучив за писце који су застали у предворју његове егзистенцијалне интиме, настојећи само да га убедљиво бране, оправдавају или оптужују.

Написан као одговор на својевремене покушаје загребачког листа *Данас*²⁶ да оспори вредности Андрићевог дела и морално и политички компромитује његову личност, Џацић у тексту „Андрић и Тројни пакт” осветљава однос нашег нобеловца према овом споразуму али и према тоталитарним и репресивним системима.²⁷ Довођењем Андрића у везу са нацизмом наговештено је планетарно демонизовање Срба, а поистовећивање немачких зверстава са злоделима приписаним Србима указује на моћ медија, што упозорава да смо на прагу Орвелове ере.²⁸

Уколико је текстовима из првог тома књиге *Ното балканис* поново актуализовао питања статуса нашег етнопсихолошког наслеђа и нужности превредновања њиховог научног значаја у контексту нових приступа у истраживању нашег менталитета, радовима објављеним у другој књизи ауторски је заокружен овај амбициозни истраживачки пројекат. Имајући, дакле, у виду ширину погледа и релевантне резултате постигнуте у истраживању тамне стране менталитета балканског човека, у пројекат „*Ното*

²⁵ *Ibidem*, 156.

²⁶ *Ibidem*, 173.

²⁷ Ова полемика завршава се текстом П. Џацића „Нове хрватске битке за Андрићево дело”, објављеним у *Телеграфу* 15. марта 1995, у коме је на основу аутентичних докумената аутор доказао Андрићево опредељење не само за српску књижевност већ и за српску националност.

²⁸ П. Џацић, *ibid.*, 285.

balcanicus”-а несумњиво се сврставају и књиге посвећене анализи корена хрватске сецесије и судбине Срба у тако замишљаној држави.²⁹

Болест у народу

Изразито интересовање за актуелност, испољено у Џацићевим критикама и есејима, очитовано је и у његовом прецизном идеолошком дијагностиковању савремених политичких превирања у Хрватској, која су претходила насилној сецесији. Наведене књиге, написане стилем високе публицистике, попуниле су једну велику празнину у нашој дотадашњој историјској литератури, доприносећи адекватном познавању прaviх идејних полазишта главних хрватских политичких партија. Резултати критичког разматрања историје расизма у Хрватској, од њених почетака до данас, уткани у текстове наведених књига, указали су на политичке корене досадашњег односа према Србима у Хрватској.

Привидно избачени из живота, потиснути, али неживљени и непревладани садржаји расистичког мишљења нужно су се вратили опет своме току. Идеја о вишој хрватској и нижој српској раси, почев од књига оца хрватске нације, Анте Старчевића, доследно развијана у делима и политичкој активности Павелића, Лорковића, Будака, Мандића и Туђмана, узрок је геноцидности народа који у овом веку није показао довољно отпорности према овој болести. Не осуђујући цео народ, већ само указујући на стравичне идеолошке последице индоктринације расизмом који се настоји потврдити етнички чистом државом, Џацић је благовремено открио и реалне мотиве обнове усташке власти у Хрватској.

Анализом историјске грађе и културних феномена нових партија он је показао како се у новој државној творевини оличава дух старе НДХ. Враћање трауми без доживљене

²⁹ П. Џацић, *Нова усташка држава*, Политика, Београд, 1990; P. Džadžić, *Srbi u Hrvatskoj na udaru 'rasne revolucije' u XIX i XX veku*, Stručna knjiga, Beograd, 1991.

етичке катарзе, екстремни национализам, шовинизам и расизам постали су политичка реалност из које не престају да стижу претње о снази подмлађене хрватске деснице, спремне да ноћним спектаклом замрзне крв у жилама сваком ко потцењује њене праве намере. Пред последњом великом балканском ноћи многи у свом интелектуалном слепилу ништа нису видели. Петар Џацић је један од ретких који је луцидним критичким духом наговестио њено долажење, указујући на већ препознатљиве контуре мрачних хероја који су оличавали само дно балканске таме. Антиципаторске у односу на потоње догађаје и трагичну судбину Срба у Хрватској, ове књиге су показале разорну моћ нововековног расистичког мита чија радијација несумњиво неће престати ни у новом миленијуму.

Двотомно Џацићево дело *Homo balcanicus, homo heroicus* чита се као карактеролошка мапа на којој се оцртава душа нашег човека у једном ширем културном, социјалном и идеолошко-политичком контексту као детерминанти формирања и истицања одређених карактерних особина. Сагледавајући у широј културној равни неке од изражених менталних црта нашег човека, Џацић је показао и његову несводљивост на један психички тип. Читав спектар назначених особина исказује, заправо, сву сложеност менталног склопа чије је испољавање кроз одређену доминантну црту зависило првенствено од географског, социјалног, културног и политичког контекста.

Засновани на критичком приступу литератури, студиозном проучавању извора и аутентичном трагању, резултати Џацићевих истраживања умногоме доприносе познавању битних духовних аспеката наше традиције као и нас самих. Уколико је спознаја себе, како вели древна мудрост, један од основних животних циљева, онда је ово двотомно дело Петра Џацића од капиталне вредности за сваког добронамерног и знатижељног читаоца ове културе.

НАРОДНА КУЛТУРА У ДЕЛИМА САВРЕМЕНИХ СРПСКИХ ПИСАЦА

Насељени током ропства под Турцима у малом броју и у градовима, у којима су, подржавајући оријенталну културу, одржавали и свој културни идентитет, Срби су у то време потврђивали своју националну и културну посебност и у дијаспори, у амбијенту великих европских градова – Бечу, Будиму, Трсту, али и у Новом Саду и Сремским Карловцима. Све до ослобођења од Турака доминантни идентитетски образац српске матице јесте народна култура, утемељена на вековној традицији и принципу дугог историјског трајања, као амбијент у којем се након устанка и револуције обнавља српска држава и ствара нововековна култура. Када се говори о народној култури, претпоставља се њена статичност и непромењива традиција, али је управо поменута њена дубља основа резултат промена које су се одвијале у нешто споријем ритму. Промене су, дакле, карактерисале и народну културу и традицију, али су се оне одвијале у дугом временском периоду те су стога остајале неприметне, стварајући утисак о непромењивости и окамењености народне традиције.

Најпре као доминантна, а с развојем градова у којима почиње да преовладава српско становништво све мање значајна, народна култура представља српску културну реалност и као таква изражена је и у прозном стваралаштву наших писаца. Романтичарски полет указао је на њене вредности,

а захваљујући Вуку и његовој реформи, према којој је народни језик постао књижевни стандард, те вредности су се потврдиле и у ширем европском контексту, добијајући своје универзално значење. У том смислу, тај је подухват имао и своју реалистичку димензију, изражену првенствено у Вуковој критици и настојању да се што реалније представе народна култура и фолклорно стваралаштво.

Реалније од стварности

Несумњива вредност српске народне културе добила је у делима појединих аутора адекватан литерарни израз. Међутим, потреба за идеализацијом те културе, у околностима када настајање нове културе прате велика искушења, није резултирала и стварањем значајнијих књижевних дела. У контексту тих промена, крајем 19. века у оквиру реализма јавља се Илија Вукичевић који је познавао народну културу и менталитет људи граничног подручја и показао умеће да обрасце те културе транспонује у своје приче.

Најпре под утицајем Лазе Лазаревића, а потом и Тургенјева, он је обликовао свој стил реалистичког писца осамдесетих година 19. века. Битан део његовог опуса посвећен је животној реалности у подручјима новоослобођеним од Турака, после 1878. године, оним крајевима који су се граничили са Турском, али су менталитетски обележени односом са Арнаутима. Његова збирка приповедака *Арнаућске слике* објављена је у 1899. години, када је аутор и преминуо,¹ а преостале две збирке, *Пријовейке* и *Људско срце*, штампане су постхумно. Вукичевићеве приче, као и стваралаштво Зарије Поповића, писца са тадашњег Косова и Метохије, осветљавају сурову животну реалност граничног подручја и пограничног менталитета, обликованог у условима елементарне културе безакоња, на праву јачега, бруталности, пљачки, прева-ри. Вукичевић је писац нашег дивљег југа, једног нецивили-

¹ И. Вукичевић, *Арнаућске слике*, Пахер и Кисић, Мостар, 1899.

зованог света који је утолико био и остао стран писцима, интелектуалцима и политичарима који не само што га нису познавали, већ из потребе идеализације народног живота и културе нису ни желели да га упознају. То ће остати, као што ћемо видети, и битан моменат неразумевања наших критичара. За разлику од ових, Вукичевић је написао и низ других прича у којима другачије третира народну традицију.

Бајколик оквир појединих његових прича, попут „Лековитог штапа”, на пример, испуњен је реалним животним садржајима, па се у приповедању остварује синтеза фантастике и реалности, због чега се овај писац и сматра зачетником наше реалистичке бајке, односно магијског реализма. Тај нови поглед на свет и позиција приповедања чине његове приче убедљивијим и стварнијим од реалистичког приповедања.

Фиктивно као мера стварног

Приповедање је реалније од стварности јер је и живот који се одвија у људском свету управо такав: потреби да се спознају факта околног, објективног света комплементарна је потреба да се чињенице преобликују и да се упоредо са стварним створи фиктивни свет у којем се човек потврђује као људско биће. То је израз тумачења света, и први корак ка његовом мењању. Та два света нису паралелна већ наизменична, јер ништа у људском свету не може бити стварно док није посредовано и имагинацијом, потребом за преобликовањем. У међусобном односу та два света настаје онај људски, у којем фиктивно и имагинарно дају меру стварном.

Без искуства Илије Вукичевића немогуће је адекватно разумети Момчила Настасијевића, Милету Јакшића, Растка Петровића. Тај тип приповедне фантастике јавља се потом и у делу једног, тада реалистичког аутора, писца тзв. стварносне прозе, Милисави Савића, у његовој књизи *Ујак наше вароши*.² Писац користи традиционалне обрасце веровања

² М. Савић, *Ујак наше вароши*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977.

и народне митологије као битне чиниоце књижевне реалности. Завршница „Одбране вароши од вештица”, приче у овој збирци, заснива се на коришћењу садржаја фолклорне фантастике и предањима о вештицама. Почетак приче о варошкој девојци чија лепота носи усуд предодређеног зла које наслућује само нараторова ујна, жена која је у дослуху са традицијом и знањем о оностраном, ирационалном. Када се некадашња лепотица потом као зрела жена преображава у вештицу, према обрасцу народних схватања, писац евоцира не само њен изглед већ и узроке њеног демонског преображаја и начине заштите од ње, чијим се коришћењем и разрешава набој између старог и новог света. Варош је амбијент у којем су њени житељи у прелазничком стању, разтрзани потребом да искораче из таквог живота одласком у велики град. То полази за руком само појединцима, као потврда њиховог професионалног и животног успеха. Традиција живи у њиховој свести у виду културних образаца веровања, мишљења, понашања, као основ њиховог разумевања и тумачења света, њиховог менталитета, што им омогућује да дођу до привремених решења. Међутим, извесност тих решења је краткотрајна јер живот руши те обрасце.

Оваквим новим приступом, писац тзв. стварносне прозе обогатио је свој приповедачки поступак како би људску животну и духовну реалност приказао много сложенијом од саме чињеничне стварности, изражене у потискиваним и маргинализованим социокултурним садржајима, различитим од слике коју је тадашња идеологија настојала да наметне као једину исправну. Утолико се ово настојање може сагледати у оквиру претходних ауторових прича, насталих у оквиру тзв. стварносне прозе – о томе да се људски свет прикаже у свој његовој сложености.

Празнични образац

Да су стварност и људски свет знатно комплекснији од слике света која се представљала као стварност откривали

су и показивали писци већ након Другог светског рата. Миодраг Булатовић, који је већ 1955, својом првом књигом, збирком приповедака *Ђаволи долазе*, довео у питање доминантна начела социјалистичког реализма, потврдио се као изврстан приповедач и потоњом збирком, *Вук и звоно* (1958), да би већ следеће године објавио своје најзначајније дело, роман *Црвени ђеџао леџи љрема небу*.

Тематско средиште овог Булатовићевог романа јесте традиционална свадба у којој су учесници суочени са једном другом реалношћу, реалношћу преокренутог реда чија је дубља социјална и психолошка функција привремено ослобађање друштва свог структурног греха, као субверзивног набоја који би га могао довести у питање како би се прочистило. У обредном процесу социјално маргинализовани чланови добијају већи значај, а самим тим умањује се статусна важност носилаца социјалног патријархалног поретка који је на снази. Тај празнични образац, изражен у средњовековној народној култури карневала – иначе литерарно уобличен у Раблеовим делима, о чему је Бахтин написао врхунску студију – поетичка је основа и Булатовићевог романа у којем је до изражаја дошла сама суштина принципа народне културе. За разлику од Стевана Сремца, који је у *Ивковој слави* указао на начин функционисања тог принципа и, у својој неумерености у хуморном и веселом тону, преображавање традиционалне славе у свадбу, Булатовић у обредној реалности открива њену антрополошку елементарност, амбивалентну емоцију чије се последице непредвиђено разрешавају, добијајући позитиван или негативан исход. Трагични ликови овог романа у својој гротескности поседују и карневалско духовно обележје којим је весеље осенчено смрћу, а смрт обзнањује разрешење и нови животни почетак.

Иако најзначајнији роман једног од наших највећих писаца, *Црвени ђеџао леџи љрема небу* није у време објављивања адекватно валоризован, првенствено услед неразумевача саме суштине народне културе и њене успеле литерарне транспозиције. Због нараслог анимозитета према писцу

након појављивања његових прича, а посебно по изласку збирке *Ђаволи долазе*, 1955, његов роман није могао да буде објављен у Београду, већ је штампан 1959. у загребачком издавачком предузећу Напријед. Те исте 1959, *НИН*-ов жири за најбољи роман године не додељује му награду, с образложењем да те године ниједан роман не заслужује то признање. Иако је то био најкомпетентнији жири који је у нас икад састављен, за Булатовићев роман гласала су само двојица његових чланова: Зоран Мишић и Ели Финци, док су против били Велибор Глигорић, Милан Богдановић и Борислав Михајловић Михиз. Може се претпоставити да је већина чланова била против овог романа из идеолошких и политичких разлога, јер је дело приказивало стварност различиту и супротну од тадашње владајуће идеалтипске представе. У том смислу и не изненађује Глигорићев став, који се након прве Булатовићеве књиге огласио жестоком критиком, објављеном у првим бројевима новопокренутог часописа *Савременик*, тврдећи да је морбидност коју писац истиче карактеристика буржоаског декадентног друштва које се морално и социјално распада и да је таква реалност, о којој пишу и певају аутори са Запада, потпуно туђа новој социјалистичкој друштвеној стварности. Овакав негативан став био је условљен соцреалистичким клишеом идеализованог комунистичког друштва, али је изречен вредносни суд осенчен и непознавањем народног живота и традиционалне културе, представљене у овом Булатовићевом делу. С друге стране, они који су гласали за овај роман, Ели Финци и Зоран Мишић, увидели су у њему литерарне квалитете чији се смисао огледао у познавању српске народне традиције.

Један од ретких критичара који је подржао Булатовића и веома похвално писао о његовом делу био је и Зоран Глушчевић, аутор који је међу првима увидео да се без познавања ширег културног контекста не може адекватно тумачити и вредновати књижевно дело. После њега, и Петар Џаџић, са становишта релевантних антрополошких и психо-

лошких знања, приступа тумачењу књижевних дела, Андрићевих пре свега.

Неадекватна рецепција и неразумевање Булатовићевог романа били су условљени и недовољним познавањем народне културе и традиционалног стваралаштва. Иако је реч о једном од ретких дела које је данас веома подстицајно за тумаче, стручне дискусије о њему, попут оних које је Јунг организовао о Ничеовој књизи *Тако је говорио Заратустра*, могле су да потрају данима и резултат тих разговора било би релевантно вишетомно дело.

Показало се да су садржаји народне културе и традиције српског народа, описани у овом роману, животно и социјално веома значајни, док је негативитет био не само последица потискивања непожељног које ново друштво није желело да призна, већ је оно било иманентно том новом друштву, дубоко у људима, и само се у повољним околностима испољавало, увек на нов начин. Иако су се представници официјелне критике трудили да радикалном осудом Булатовићевих приповедака порекну реалност, долазећи ђаволи препознати су управо у новој комунистичкој класи на коју је потом указао Милован Ђилас.³ Булатовић је разбијао тадашње социјалистичке табуе и приказао демонско не само као потиснуту психолошку и друштвену стварност већ и као увек присутан негативни људски потенцијал, тамну страну човекове природе која у време рата у свој својој бруталности, као агресивност, деструктивност и самодеструктивност, долази до изражаја. Булатовић у свом роману открива тај пандемонијум зла у самом човеку, као архетипску и антрополошку константу везану за анималност чија се блискост људском исказује у гротескним и ексцентричним ситуацијама, контрастима амбиваленције, тренуцима када се реално преображава у фантастично.

³ М. Ђилас, *The new class – an analysis of the Communist system*, Thames and Hudson, London, 1957.

О тој реалности и размерама потенцијалног зла посведочила су и потоња дела. Драгослав Михаиловић у петом тому приповедне мемоарске прозе *Голи отиок* указује на сву бестијалност крволочних убистава, снагу архаичног менталитета који налази задовољство не само у убиству непријатеља, већ и у иживљавању над његовим мртвим телом. Дубоки пагански атавизми проговарају у понашању победника који се не задовољавају убиством непријатеља, већ победу обзнањују играњем над телом убијеног и слављењем његове смрти.

Иако христијанизовани, народна култура и менталитет чували су традиционалне и архаичне обрасце понашања који су се у тим околностима испољавали. О таквом понашању пише и Милован Ђилас у својим делима, а посебно је важно његово сведочење у *Рајном добу*, у којем открива како му као револуционару и атеисти у сну долази Исус Христос са којим води разговор. Ови примери упућују на сложеност људског света који чине како његови манифестни тако и латентни елементи, који у повољним условима долазе до изражаја и постају доминантни.

Говор архетипског

Међу ауторима који су у народној култури и традицији нашли снажан подстицај за своје стваралаштво јесте и Слободан Џунић. Премда је почео као реалистички писац, своје највеће домете остварио је делима у којима је тематизовао народну културу источне Србије. У романима *Пајани*, *Медовина*, *Василијана* и *Оброк* његови јунаци говоре пиротским дијалектом, а њихову судбину обликују живе народне религијске представе, митолошки садржаји старопланинског културног подручја.⁴ Урон у свет традиционалне културе и његове митолошке садржаје, који чине не само жи-

⁴ А. Марковић, *Мић у роману – Послужајак мићолојизације Слободана Џунића*, Албатрос плус, Београд, 2011.

вотну реалност житеља одређеног краја већ и духовну реалност ликова у прози Слободана Џунића, свакако је онај митопоетски поступак који је резултирао несумњивим књижевним вредностима. У опусу од двадесет дела, од којих девет романа, девет збирки приповедака и две песничке збирке, његово најзначајније дело свакако је најобимнији роман, *Ветрови Сјаре иланине*, објављен постхумно.⁵ Џунић није следио историјски процес развоја мита до иронијског оспоравања,⁶ карактеристичан за западноевропско коришћење мита као основе књижевног дела, већ је понирањем до архетипских слојева народне културе показао моћ тих исконских природних сила у обликовању човекових представа и његове животне судбине. У Џунића налазимо како митско мисли у човеку – што је показао и Леви Строс у својим *Митолоџикама* – и како се несвесно понављају одређени обрасци културе, као одговори на ирационално у човеку и свету изван њега. Митско је оно непредвидиво, променљиво, чија је динамика преображаја реалности идентична силама планинских ветрова, као симбола судбоносних одредница људског живота у овом подручју, при чему је динамика догађаја и догађања само привид промена јер човек остаје исти.

Иако је народна култура непресушан и снажан подстицај књижевном стваралаштву, она сама по себи није довољна да би једноставним преношењем у књижевно дело учинила то дело и литерарно вредним. Без обзира на изузетну грађу, садржај, тему, народна култура у прозном делу постаје значајна тек након њеног преобликовања. У том смислу и постоји разлика између непосредно исказане грађе и књижевног текста.

⁵ С. Џунић, *Ветрови Сјаре иланине*, Просвета, Ниш, 1998, 2004; Р. Микић, „Митопоетска прича – о роману *Ветрови Сјаре иланине* Слободана Џунића”, *Књижевне новине*, 53, 1–15. јул 2000, 15.

⁶ А. Kuk, *Mit i jezik*, Rad, Beograd, 1986.

Књижевно казивање стварности

Разлика између књижевног текста и непосредног казивања огледа се у томе што казивање може бити ефектно у документарном филму, на пример *Ласџи* Милана Белегишанина, док књижевни текст не може бити толико убедљив уколико би се аутентично животно приповедање неког појединца дословно пренело. Приказано у својој конкретности, документарно се исказује и својим књижевно-естетским потенцијалом, али да би се он и реализовао потребно га је уобличити. У том смислу се и показује да конкретан, животно непосредан дијалекатски језик може бити и средство изражавања суптилних осећања и душевних немира. Утисак да се лик, као жива личност, непосредно обраћа читаоцу приповедањем неке своје животне приче, тако да се чини да је текст транскрибован са магнетофонске траке, постиже се уметничким, књижевним средствима.⁷ Обликованом стилизацијом, истрајним придржавањем правописних правила, стиче се утисак да је прочитано реалније од стварности.

Наиме, уколико би се казивање главног јунака доследно пренело у текст и објавило као прича оно би било мање убедљиво од његовог непосредног обраћања гледаоцу, с екрана. Имајући у виду ту разлику, можемо видети којим се средствима и начинима Драгослав Михаиловић користио како би створио успешно књижевно дело као што је његов роман *Пејријин венац*. Да би била убедљива, стварност је требало да се искаже књижевним, естетским, уметничким средствима. Узевши косовско-ресавски дијалекат како би техником

⁷ У нашој књижевности, делом *Људи њоворе* Растка Петровића жанровски је профилисана та врста прозе, а њену атрактивност потврдила је и некадашња стална рубрика београдског часописа *Дело* у којој су под истим насловом – *Људи њоворе* – објављивана непосредна казивања анонимних појединаца о њиховим животним причама. Данас на Другом програму Радија Београд, у емисији *Невидљиви људи*, одржава се дух непосредног казивања. Говор је те људе, казиваче, чинио видљивим, па је након ове покренута и емисија карактеристичног назива – *Говори да бих те видео*. Говор чини човека присутним, потврђује његово постојање, које тиме улази у видокруг других.

сказа, као непосредним и живим језиком, његова јунакиња Петрија испричала своју животну причу, Михаиловић је то њено казивање књижевно обликовао и језички стилизовао, уз поштовање правописних норми. Аутентичним језичким изражавањем лик је добио и препознатљиве карактеристике, својствене социокултурном амбијенту из којег потиче, а текст романа постао је литерарно и животно убедљив, захваљујући првенствено писцу који је на овај начин дистанциран од непосредног животног казивања.

Међусобна условљеност мита и језика подстакла је поједине ауторе да, трагајући за митом као језичким садржајем, у самом језику откривају његову митску димензију.⁸ Колико речи саме по себи поседују тај подстицајни митски набој показује и Миро Вуксановић у својој семољској трилогији – *Семољ ѿра* (2000), *Семољ земља* (2005) и *Семољ људи* (2008). Премда однос према нашем језичком богатству и могућностима његове књижевне транспозиције карактерише и његова ранија дела, у поменутој трилогији аутор успева да јединственим књижевним поступком оствари азбучне романе као низ прича о речима, планинским називима и надимцима. Тај необични начин књижевне обраде једног, дотада непознатог социокултурног подручја, резултирао је стварањем особеног митског литерарног топоса – Семоља.

И најкраће речи дуготрајније су од људског животног века, сажимајући у себи колективно искуство које се као несвесно знање преноси с колена на колена. Иако се изговарају олако, речи су мудрије и од највећег мудраца и зато представљају нешто више од нас, а од њихових дужина увек се може испрести нешто ново и другачије од дотада познатог, нека друга прича, другачија од оне која јој је претходила, или пак од садржаја дотадашњих прича.

За разлику од мита и фолклорне фантастике, у којима спонтано долази до изражаја, фантастично у прози израз је пишевог свесног и намерног стварања. Народна култура је у савременој српској прози, зависно од приступа аутора, са-

⁸ E. Kasirer, *Mit i jezik*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

држајима и облицима ове културе присутна у изразито различитим видовима. Спорадично је то изражено коришћењем појединих њених елемената, неопходних за конституисање књижевне реалности, на пример у романима *Ојсага цркве Свејој сјаса* Горана Петровића и *Лимунација у Ђелијама* Радована Белог Марковића.

Од својих садржаја и тема, коришћења одређених форми народне културе, преко језика и дијалеката, па све до речничке форме, народна култура добила је различите одјеке у савременој српској прози. Зависно од пишчевих стваралачких мотива, могу се уочити и различити приступи народној култури. Однос према традиционалном одређен је најпре потребом за упознавањем фактичког, као непосредног животног искуства, а затим и тежњом да се фактичко преобликује, преобрази и искаже као фикција, комплементарна стварном у контексту кохерентног прозног дела. У тим координатама књижевници стварају своја дела као фикционалне али за читаоца литерарно убедљиве творевине, те их он, читалац, доживљава као могуће животно искуство.

Иако, дакле, у савременој српској прози не постоји јединствен приступ народној култури који би се препознао у неким заједничким стилистичким и жанровским обележјима, попут, на пример, латиноамеричког магијског реализма, тематизација српске традиционалне културе исказана је у различитим ауторским приступима. Уколико у тим различитим приступима има нечег заједничког онда је то свакако настојање да се вредности традиције интегришу у савремену духовну културу. Писци у народној култури, традицији и историји откривају оно друго, као потенцијалну животно стварност, а њено преиспитивање као могућност реалног долази до изражаја управо у литератури. Уколико непосредна и конкретна интеграција тих садржаја у савремени живот није могућа онда је прозни текст који нам писац нуди драгоцен повод непосредном читалачком доживљају и рецепцији традиционалних вредности, као битном искуству на путу наше појединачне и колективне индивидуације.

III.
ЖАНР И ИДЕНТИТЕТ

КЊИЖЕВОСТ КАО ЧИНИЛАЦ ИДЕНТИТЕТСКОГ КОНСТРУКТА

У релацији са одређеним видом стваралаштва, идентитет подразумева како значењску повезаност са праксом остварења самобитности кроз наведени вид креативности, тако и естетску аутономност створеног. Говорећи, дакле, о књижевности као могућности остварења и потврђивања индивидуалног, колективног, националног идентитета, треба имати у виду и њену уметничку, естетску и поетичку аутономност. Без тог критеријума, свако стваралаштво, па и књижевно, постаје зависно од виших циљева, везаних за потврду колективног идентитета, што претпоставља и могућност злоупотребе неких колективних традиционалних вредности, ради остварења аутономности уметничког. Међутим, у игри самопотврђивања, као што ћемо видети, пренаглашено инсистирање на аутономности уметничког прикривени је чинилац залагања за нови идентитет.

Будући да је идентитет првенствено оно што свесно сматрамо да јесмо, Ја је основ представе о самобитности. Садржај тога Ја је комплексан јер га, осим свесног, чини и несвесно, односно и елементи ида и супер-ега.¹ Ти елементи, из

¹ За разлику од прве топице у којој је душевни живот човека сагледан само кроз свесно и несвесно, друга Фројдова топица, која подразумева инстанце ега, супер-ега и ида, упућује на то да Ја, осим свог свесног аспекта, садржи и елементе ида, односно несвесног и супер-ега. – Упор. S. Frojd, *Ја и Оно*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

условно назване више и ниже психичке инстанце, чине наш идентитет сложеним а представу о томе какви јесмо употпуњују и садржаји везани за пожељну и непожељну слику себе. О комплексности нашег идентитета говори и стање његове упитности. Наиме, када се у кризним временима ускомешају разни чиниоци нашег бића, онда кроз пропустљиве границе између поменутих нивоа психе проговара од стране ега и супер-ега неконтролисани садржај ида. Тада се увиђа релативност граница идентитета који латентно чине и садржаји несвесног, а чије испољавање доводи у питање свесну представу појединца или колектива о свом идентитету.² У књижевном стваралаштву тај се аспект јасно исказује у Борхесовој песми „Борхес и ја”, у којој аутор истиче да он није тај који пише своје текстове. Присуство и деловање тог *gruioi* упућује на тајанствену димензију стваралаштва и на учешће у том процесу оног који зна далеко више од аутора, а да то није учио. Неједнак себи, човек се не може одређивати својим идентитетом заснованим на сопственој представи о себи. Парадокс идентитета огледа се у томе што потиче из тежње за потврђивањем истости (*iden* – у значењу истог), односно континуитета са оним што појединац или колектив сматрају да јесу, али да је управо та истост изложена промена и да је увек другачија.

У односу, дакле, на садржај несвесног, који је чинилац психолошке и културне самобитности, наш идентитет се формира и као плод индивидуације не само спонтаног несвесног процеса већ и свесних тежњи да будемо оно што желимо. Међутим, сложеност идентитета не огледа се само у поменутој дубинској перспективи, већ и кроз манифестационе идентитете који подразумевају различите нивое општости: од локалног, регионалног, националног – до глобалног. Сагледамо ли представу о себи у контексту релација тих различитих чинилаца, онда добијамо и јаснију слику о њеној сложености. Нижи аспекти идентитета постају чиниоци

² Е. Н. Erikson, *Identitet i životni ciklus*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008.

идентитета на вишем плану, а њихова различитост и комплементарност упућује на склад. Глобалне и најопштије представе о идентитету на највишем нивоу општости нису апстрактне, већ зависне од чинилаца на нижим нивоима, везаним за локални, национални идентитет.³

Процес утврђивања слике о себи одвија се у одређеном времену и сваки појединац, као и колектив, заједница, друштво и нација, има формативни период стварања свог идентитета. Идентитет нације, на пример, формира се крајем 18. и почетком 19. века, па се за Немце и Русе сматра да су зацаснеле нације, јер су формиране на основу етничког принципа и после стварања великих европских нација које су етничност релативизовале а државност афирмисале као основ националног самопотврђивања.⁴ Међутим, с обзиром на збивања на Балкану, види се да време националног буђења и самопотврђивања није завршено. Нације су се стварале и у 20. веку, а сасвим је извесно да ће се тај процес наставити и у новом миленијуму. Етатистичко самопотврђивање нација у бившој Југославији било је узрок сецесионистичких и етнички мотивисаних ратова.

Стварање себе

Својом активношћу, симболичким изразима који имају самотрансцендирајући карактер, човек показује да није једнак себи. Та неједначина основ је његовог идентитета, и исказује се пројекцијом разлике према другима, те је у том смислу идентитет последица нужног произвођења разлике. Уколико Ја постоји само у односу и разлици према Ти, онда је и разумљива атракција различитог које привлачи посебне идентитете, док их сличности чине блиским и везују их. Ра-

³ Упор. М. Прошић-Дворнић, „Модели 'ретрадиционализације': пут у будућност враћањем у прошлост”, *Гласник Етнoграфској инститиуијиа САНУ*, књ. XLIV, Београд, 1995, 306.

⁴ Х. Плеснер, „Зацаснела нација”, *Књижевни маџазин*, бр. 41, Београд, 2004, 18–21.

злика као чинилац идентитета посебно је изражена у равни његове конструкције. Зато идентитет није само резултат спонтаног несвесног стварања, у коме се природна датост узима као одређујући чинилац људског постојања, већ и свесно стварање представе о себи.⁵ Схваћен, дакле, првенствено као конструкција, идентитет је представа о ономе што појединац или колектив јесу, или мисле да јесу, изражена у жељи и хтењу да то и буду. Зато је конструкција идентитета резултат творења разлике и усклађивања бројних елемената који чине наше постојање.

У књижевноцентричној култури каква је српска, јер је доминанта културне продукције везана за књижевност, несумњив је и удео књижевности у формирању и потврђивању идентитета. У том процесу, књижевност се исказује у свим поменутих аспектима идентитета: као елемент сложености, фактор разлике и чинилац идентитетске конструкције. Сваки од ових аспеката може се посебно и детаљно анализирати. Несумњиво је да је књижевно стваралаштво као сегмент културе и чинилац културног идентитета једна од бројних компоненти сложене слике идентитета. Сажет у представи Ја, идентитет се исказује у својој многострукости,⁶ а сама књижевност представља поље исказивања сложености идентитета.

Писац се суочава са проблемом сложености идентитета, откривањем да се појавно може адекватно представити само уколико се присутним учини и његова супротност. По-

⁵ Почев од тотемизма, као примарног начина класификације у оквиру којег одабрани појам извесне биљне или животињске врсте има функцију социјалног одређења, логичка моћ система именовања исказује се усвајањем или формирањем диференцијалног система којим се успоставља и потврђује идентитет људских заједница. У успостављању идентитета групе чији чланови себе сматрају, на пример, орловима, јасно се истиче симболичко поистовећивање као начин људског разликовања. Та примарна конструкција упућују на разликовање као витални принцип опстанка свих бића, па и човека. Не постоје два иста листа у целој шуми, или две исте травке на ливади.

⁶ Т. Iglton, „Ja sadržim mnogostrukosti”, *Polja*, 451, мај–јун 2008, Нови Сад, 2008, 76–81.

себно је значајна књижевна тема везана за трагање за идентитетом која се одвија првенствено у индивидуално-психолошкој равни, условљеној личним, унутрашњим разлозима као и културноисторијским околностима. Уколико се у наведеној Борхесовој песми показује овај први аспект, откривање и суочавање са оним непознатим другим у нама, онда се тај аспект другог, као несвесни и потиснути чинилац идентитета, јавља и као последица културноисторијских и верских прилика, присилног и добровољног одрицања од дотадашњег и прихватања новог идентитета. Показује се да појединци изложени том процесу свесно или несвесно памте свој претходни национални и религијски идентитет. И управо суочавање са тим потиснутим аспектом идентитета носи велики драматични набој. У Андрићевим делима, приповеткама „Труп” и „Мост на Жепи”, као и у романима *Травничка хроника* и *Омер-џаша Лаићас*, оцртава се тај шири спектар последица, условљених несигурним идентитетом преверника. У овим делима Андрић указује на присуство оног другог, дубљег, непризнаваног и дотада неиспољаваног аспекта религијског, хришћанског, православног идентитета муслимана. У поменутих делима њихов аутор је исказао сложеност идентитета својих јунака, али у равни књижевног текста који је сачувао естетску аутономност и потврдио свој литерарни идентитет.

Творење разлика

Када је реч о другој битној карактеристици идентитета, везаној за различитост, неоспорно је да је књижевност поље творења разлика. Културе и нације међусобно се разликују и по томе што имају различите књижевне традиције и искуство које се преко језика испољава и у актуелном књижевном стваралаштву. Идентитет сваког књижевника заснива се на његовом стилу, начину писања, избору и односу према темама које га разликују од других аутора. Дела наших познатих писаца, Албахарија, Петковића, Бајца, наста-

ла су као одговор на питање идентитета који се испољава као могућност разлике.

Схваћен као конструкција, што је његова трећа битна одлика, идентитет је представа о ономе што појединац или колектив јесу или мисле да јесу, изражена у настојању да то и буду. Књижевност је један од фактора формирања те представе као идентитетског конструкта, а њена је улога у том процесу вишеструка. Већ од најдревнијих митских прича, које су биле у функцији тотемског самопотврђивања, књижевност је чинилац колективног и националног идентитета. Оно што се у усменим причама исказивало спонтано, касније је у писаној књижевности постало циљно, па су и одређени садржаји из области фикције добијали повишено значење историјске и животне истине. Нарочито је то изражено тежњом да се национални идентитет потврди нереалним, неистинитим и митологизованим садржајима. Уколико ти садржаји већ припадају културној традицији другог народа или друге нације, онда се и претензије ка њиховом присвајању испољавају и у књижевности и језику. Књижевност је постала фактор идентитета нарочито у време романтизма и националног буђења. Књижевници тада стварају са намером да пробуде веру у нови национални идентитет и да увере читаоце у његову реалност. Потврђивањем или оспоравањем дотадашње традиције, историје и културе настојало се да се афирмише важећи или изгради нови идентитет.

Књижевност је фактор конструкције најпре у односу на дотадашње културно наслеђе, према којем испољава конструктиван, критички или нихилистички однос, а потом и у односу на културне елементе на основу којих ствара нови, пожељни идентитет. На примеру дела Добрице Ћосића, Вука Драшковића и Биљане Србљановић можемо сагледати тај однос савремених писаца према сопственој културној традицији. У сенци Ћосићевог глорификовања партизанске етике, као основе за формирање новог човека, остале су традиционалне националне вредности оличене у пораженој страни у револуцији. Вук Драшковић је серијом својих књи-

га настојао да афирмише запостављену традицију, са њом и четнички покрет и Дражу Михаиловића. Иако је и сама гажила симпатије за прочетнички покрет, пишући својевремено за крагујевачки лист *Поїледи*, Биљана Србљановић се у својој драми *Паг* обрачунава са Николајем Велимировићем и руга дотадашњој традицији.

Показатељ кризе

Данас се упозорава на опасности унификације у коначном исходу глобализације. Та опасност, наводно, прети поништавању културних разлика између колектива који на тој разлици граде свој идентитет. Разлика се успоставља на основу елемената националне културе: језика, традиције, историје, баштине. Уколико колектив није у стању да транспонује вредности своје традиције у нове форме и уместо тога некритички усваја и подражава елементе друге традиције, онда је то показатељ његове кризе и олаког потискивања и препуштања заборава онога што би требало да буде његова одбрана пред временом. Иако је лако замислити постојање само једне цивилизације на земљи, тој тежњи ка глобализацији супротставља се тежња ка стварању нових разлика. Тај процес унутрашњег разграничења неодвојив је од хомогенизације. Човек, како је истицао Леви Строс, не може живети нити може опстати без унутрашње разноликости.⁷

Имамо ли у виду поменути слику динамичког модела идентитета у којем се хармонизују наши идентитети различитог степена општости, од локалног, регионалног, државног, европског, до глобалног, онда је потврђивање идентитета на вишем степену општости изазов а одговора на њега зависи и наш опстанак и квалитет. Сваки ентитет који не пронађе начин да прошири границе слободе, да преиспита себе и своја ограничења да би их укинуо зарад енергије која тражи да се испољи у другачијем и новом виду, осуђује се

⁷ K. Levi-Stros, *Mit i značenje*, Službeni glasnik, Beograd, 2009, 25.

бе на нестајање. Пример традиционалног села сведочи о смрти која се одвија пред нашим очима.

Књижевност отвара тај проблем идентитета и поставља питање значаја хармонизовања различитих аспеката нашег идентитета, транспоновања претходног и усвајања и формирања идентитета на вишем степену општости. Имајући у виду управо ову могућност књижевности у конструкцији идентитета, данас су све израженији захтеви за њеном ангажованошћу, у којима се огледа и подразумевајућа етичка димензија идентитета. Ту димензију читамо у значењу све важније толеранције према другом, као потврде поимања суштине сложености, различитости и конструкције сопственог идентитета.

Није, дакле, реч о томе да ли треба добровољно пристаћи на самопоништавање и прихватање утапања у безлични мондијализам, нити о формирању једног обрасца у којем се светској култури не претпоставља сопствена, нити о разграђивању своје културне баштине, њеном запостављању и препуштању забораву, нити пак о дивљењу импортима и ружењу сопствене културе. Реч је, заправо, о нашој почетној констатацији о значају не само књижевности у конституисању индивидуалног и колективног идентитета, већ и о важности индивидуалног и колективног искуства, културног нивоа, за идентитет књижевности, јер се само у тим релацијама и сфера књижевног исказује свешћу о одговорности за идентитет: за то што јесмо управо такви какви јесмо, за ниво наше књижевне продукције и вредност наших књижевних дела.

ОНИРИЧКО КАО ОСНОВ КЊИЖЕВНОГ ЖАНРА

Сан и јава су различита стања свести, у којима се доживљавају различите реалности које се, опет, зависно од становишта, различито вреднују. С аспекта јаве, сан се сматра илузијом која као преобликована верзија стварности, названа другим и другачијим светом, нестаје са буђењем. Насупрот ништавности те илузије, будношћу се истиче стварносна *неишћосћ*, као онтолошки темељ самог постојања. У тежњи да првенствено на материјалном свету изгради извесност и осмисли своју егзистентност, човек се суочава са пропадљивошћу твари и разјапљеним ништавилем, као упозорењем да не запоставља и не потцењује духовно и невидљиво, олично у сновима.

Стварност се због тога не може сматрати вреднијом од снова јер и сам живот услед своје пролазности наликује сну.¹ Снови и живот су илузије, а њихова неумитна пролазност чини их сенима, које симболизују привид постојања. У индијској традицији, живот се сматра привидом, попут сна, из којег се треба пробудити, а његово својство маје јесте сред-

¹ Иза човековог живота и његових узвишених тежњи често остаје траг преобразене животне енергије коју песник Башо препознаје у биљу крај пута: „Летње траве, / снови о слави / палих ратника” – М. Башо, *Вештар са Фуџијаме*, Глас, Бањалука, 1978, 49.

ство бога живота, Вишне, којим испољава своју чудесну и људима неразумљиву моћ представљања стварног као привида. Идентификација живота и сна утолико је убедљивија у ситуацијама када услед измењених околности појединац, који се нађе у новом окружењу, запитан о њиховој правој природи, настоји да их разграничи.²

Откривање важности сна и веровање да је његова реалност трајнија од овоземаљске пролазности мења представу о његовој илузорности. За разлику од стварног света, који је попут сна нестваран, свет снова је за аустралијске Аборицине реалност у којој постоје духовни ентитети, па је он и реалнији од пролазне, објективно постојеће стварности. Уочавањем чињенице да у непрекидном мењању и пролажењу живота постоји и његов скривенији, битнији аспект, открива се принцип који одређује његову привидност и непролазну суштину, повезану са ентитетима друге реалности. Омогућујући приступ том другом свету, који је изван границе овоземаљског, снови постају поуздано упориште за однос према пролазности и трајању. На такву могућност указује и Хераклит, који истиче да права природа ствари воли да се скрива и да оно што будни гледамо јесте смрт, док је оно што у сну видимо живот.³ Светлост која нас обасја у сну⁴ јесте дух који симболизује животну енергију, а сан нас буди из уобичајеног свакодневног постојања и упућује ка унутрашњем, духовном животу. У нама се тада отвара друга реалност, у којој зрак духа осветљава неки други и другачији свет који сваки сневач може да види. Суочавање с претварањем ма-

² Шекспир, у комаду *Како вам грађо*, и Де ла Барка, у делу *Животи је сан*, узимали су ову дилему за драмску идеју која ваљаност полазишта у укидању разлике између реалног и иреалног потврђује могућношћу поистовећивања живота са сном.

³ Heraklit, *Fragmenti*, frag. 8 i 49, u M. Marković, *Filozofija Heraklita Mračnog*, Nolit, Beograd, 1983, 48, 113.

⁴ *Ibidem*, frag. 48, str. 111.

теријалног и фактичког у илузију открива у сањаном фиктивне садржаје, који добијају важност и снагу факта. У односу на лажни и лицемерни живот на јави, стварни живот је за песнике само онај који се сања.⁵

Међусобно условљени, сан и јава исказују вредност зависно од своје референтне супротности. Уколико „сан даје праву вредност нашој будности”, као што сматра Валери,⁶ онда и будност даје вредност сновима. Зато је неостварива свака идеја која један од битних принципа човековог постојања, јаву или сан, настоји да апсолутизује и изгради као свет без оног другог начела. Вредновање тих различитих, међусобно комплементарних и условљених реалности своју литеарну подстицајност показује самоупитношћу становишта тих реалности, којом се отвара и питање самог идентитета сневача.

Битно различит од заједничког света у будном стању, свет снова заснива се на индивидуалном доживљају, јер, док на јави живимо у заједничком, у сну, како вели Хераклит, свако живи у свом свету.⁷ Живот у сопственом сну начин је аутентичног самопотврђивања и остварења смисла свог постојања. Та аутентичност се испреда из метафизичке суштинне сна, која долази као искуство оностраног и доживљај једног другачијег света, који почиње иза границе рационално познатог и разумљивог. Доживљај снова представља дубоко лично искуство, коме недостају објективност и егзактност. Зато је сневач након изузетног сна у прилици да се, попут мистика, запита о основаности свог искуства и могућ-

⁵ У том смислу Песоа и вели: „Сви ми имамо два живота: један истински, који снимам у детињству / И сањамо и даље, као одрасли, кроз неку измаглицу; / И лажни, који живимо у заједништву с другима / И користимо у практичне сврхе, / Онај где нас на крају стрпају у неки сандук” – Ф. Песоа, „Песник туђих живота”, *Поезија*, бр. 1, Београд, 1996, 111.

⁶ P. Valeri, *Sveske V, Svjetlost, Sarajevo*, 1991, 194.

⁷ Heraklit, frag. 24, str. 64, u M. Marković, *Filozofija Heraklita Mračnog*, Nolit, Beograd, 1983.

ности аргументованог сведочења. Питање на кога да се позове добија одговор у његовом исказу, у језику којим описује и саопштава свој сан. Нарочито уколико тај сан не бледи и прерасте у велико и снажно искуство које даје битан смер животу.

Моћ ониричке имагинације

Тежња за проналажењем начина на који ће сан постати јава и део спољашњег живота изражена је настојањем да се сањано сачува и меморише. Фасциниран вредношћу својих снова, човек је одувек настојао да их пренесе у јаву. Немогућност изношења из сна блага до којег је дошао није га лишавала наде ни када би уместо драгуља, које је у сну чврсто држао, након буђења угледао празан длан. Иако обећава себи да ће сан запамтити, пробуђени сневач открива како тај сан бледи и нестаје у белини из које је и дошао те теши себе како није ни био вредан памћења. Премда на светлу дана губе квалитет који је сневача фасцинирао, изузетни снови потврђују своју вредност на јави. Међутим, да би сан који нас по себи природно очарава био доступан и другима, потребно га је адекватно пренети. Оно што је током сањања дато као плод рада несвесног није довољно за његово одговарајуће представљање.

У садржају снова исказује се моћ ониричке имагинације, али тек њиховим језичким уобличавањем долази до изражаја и стваралачка машта сневача. Из искуства знамо да туђе доживљаје можемо слушати с интересовањем уколико смо везани за особу која нам препричава шта је доживела, јер тој особи придајемо знатно већу важност у односу на оно *шта* и *како*. Међутим, уколико се придржавамо критеријума *шта* и *како*, онда слушање других док нам описују своје снове може бити досадно, поготово ако не умеју да приповедају на занимљив начин. Будући да је сваки испричан сан већ сам по себи интерпретација, разлика између доживљеног и ис-

причаног, односно написаног отвара питање важности те интерпретације за њену рецепцију.

Организован као рационално недоследан садржај, сан је доживљај тог садржаја као аутентичног искуства. Зато се већ превођењем на дискурзивни језик показује његова лажност,⁸ јер се речима које дају облик флуидном току слика изневерава његова аутентичност. Испричан језиком непримереним доживљајима у време спавања, он у тој равни постаје прича којом се поједностављује и рационализује доживљено. Такав однос према сањаном упућује на дубљу људску тежњу да се успостави извесна контрола над сном и открије његова унутрашња логика, чији латентни потенцијал смисла и омогућује његово трансцендирање.

Сан је пустоловина коју сневач доживљава, али се он после буђења и враћања у стварност налази пред изазовном стваралачком авантуром да тај доживљај и уобличи. О важности тог додатног напора да се сан адекватно представи говори и пут који аутор прелази – од доживљаја сна до његовог квалитетног записа. Показује се да о сновима и сањарењима којима је фасциниран аутор записује тек понеку реч, као идеју или подсетник, како би касније реконструисао свој доживљај. Међутим, у потоњем суочавању са написаним, као са нечим непознатим и страним, он се пита о његовом правом значењу.⁹ Оно што од сна остаје, као његов шутири траг, јесте само скица да би се на основу ње могла извршити његова реконструкција.¹⁰ Из најсажетијег записа непо-

⁸ П. Валери, *ibid.*, 208.

⁹ Посматрајући ујутру кутију креме *нева* на којој је, као најближем предмету, записао идеје о којима је до тада интензивно размишљао, Живојин Павловић ће признати да се, пиљећи потом у ситна слова, као у амебоидна непозната бића, питао о стварном значењу тих реченица. – Упор. Ž. Pavlović, *Izgnanstvo I: 1956, 1957, 1958*, Prometej – Kwit podium, Novi Sad – Beograd, 1999, 303.

¹⁰ Када се после једног сна пробудио и у свеску крај јастука записао, да не би заборавио, само две речи: *резервни шум*, Љубомир Симовић је на основу њих реконструисао тај сан о којем је оставио и потпуно сведочанство: „Седели смо

средно након сневања, додатним редакторским трудом аутор васкрсава свој сан, као релевантан књижевни текст. Иако се овом стилизацијом изневерава аутентичност сна, она је једини начин његове реконструкције која је суштински увек и конструкција, односно стварање новог дела.¹¹ Вредност тог дела није одређена његовим садржајем већ умећем приповедања. Зато критеријум да прича, како би заузела своје место у антологији, треба да буде добро испричана важи и за снове чија је литерарна вредност неодвојива од умећа приповедања.

Митска реалност

Заснован на индивидуалном, личном искуству, сан постаје релевантан и за колектив, зависно од способности да се у контексту важећих вредносних критеријума он артикулише и језички убедљиво уобличи. Иако приватно претходи колективном, јер се из клице непосредног личног иску-

у кругу, а неко је говорио: – Има људи који виде како падне лист, али шум тог падања не чују. Глуви су за ту врсту шума. Али, онда се деси да се ту укључе неке друге врсте шума, однекуд из неба. И такав човек гледа лист како пада, и чује шум тог падања, али он не зна да то није тај, него неки други шум, који долази да замени онај шум који се не може чути? – Упор. Љ. Симовић, „22/23. октобар 1985”, *Сневник*, Одабрана дела, Београдска књига, Београд, 2008, 88.

¹¹ Почети новије српске књижевности обележавају управо такав редакторски учинак у канонизовању антологије српских народних приповедака. Одабирајући оно што је најлепше у српском народном стваралаштву, Вук Караџић је, за разлику од загонетки и песама које су већ непосредним бележењем од казивача добијале своју коначну форму, приповетке за своју збирку морао језички и стилистички да преобликује, односно исприча на најбољи начин. – Упор. М. Поповић, *Историја српске књижевности I, Романтизам*, Нолит, Београд, 1968. – Од колике је важности таква редактура говори и податак да се управо литерарно минорни записи до којих је долазио, али и они које је сам састављао, попут оног за приповетку „Усуд”, вредносно веома разликују од књижевно изврсно написаних текстова. – Упор. Н. Љубинковић, „Веселин Чајкановић и антологијски избор српских народних приповедака”, поговор књизи *Чудошворни њрсиен – најлепше српске народне њриповешке*, уредио В. Чајкановић, Просвета, Ниш, 2001, 345.

ства развија јавно, заједница је та која верификује свако индивидуално стваралаштво, па и снове којима даје своје обележје. Такав сан представља упориште смисла, образац комуникације са оним изван сневача и могућност трансценденције ка оностраном. Пут од индивидуалног до колективног обележен је не само доживљајном сугестивношћу, већ и даром појединца да убедљиво представи свој доживљај и тиме га учини духовном основом заједнице. Реч је, дакле, о примарном искуству које се уграђује у колективни сан и постаје реалност митских представа и прича у којима онострано и ентитети обележени натприродним моћима добијају посебан значај. Актуализовани у време заједничких обреда или индивидуалних иницијација, колективни митски садржаји живе у причама. Зато је у тим колективима и негована вештина сугестивног приповедања, као начина преношења слушаоца у други свет.

Будући да је мит примарни синкретички облик књижевног стваралаштва у којем налазимо ониричке садржаје, веома је важно то што су структура и начин приповедања митова идентични сновима. Каснији облици народне књижевности сачуваће значај ониричког, али ће, уместо на структури, акценат бити на евокацији садржаја сањаног. Обједињени на тој митској основи, чланови колектива стичу заједнички идентитет у оквиру ког се, сходно важећим критеријумима, мењају, преображавају и прилагођавају садржаји индивидуалног искуства. Када постану део традиције, онда заједничко колективно искуство сваки појединац усваја и субјективизује. У том смислу, и митови, као колективни снови, постају у обредном процесу лично искуство чланова заједнице.

Без обзира на снагу субјективног доживљаја, најбитнија у саопштавању свог сна јесте, дакле, способност да се он адекватно и убедљиво исприча. У тежњи да не остану огољени и сведени на скицу, већ да се одену у речи и претворе у текст

чија се важност не утврђује по ономе шта се саопштава већ како се то чини, снови добијају своју вредност. Даровит писац може и од оскудног сна да сатка добру причу, док невични причању и писању и најбогатији доживљај свог сна могу да осиромаше, не успевајући да га уобличи у убедљив и вредан литерарни текст. Машта и имагинација, које осмишљавају стварност, битне су и за представљање снова чија литерарна димензија постаје комуникацијски најрелевантнија за рецепцију и валоризацију њихових вредности. Језик је аргумент који доживљају сна даје жељену убедљивост, па се поетичке и стилистичке одлике исказују као најбитнији вредносни чиниоци његовог описа, релевантни за тумачење, рецепцију и валоризацију текста описаног сна.

Као што се реалност у причи не може поистовећивати с објективном стварношћу, јер је истина у причи само истина испричаног, тако су и снови утолико убедљивији уколико су добро испричани. И доживљаји других стања свести, означених сањањем отворених очију, тек артикулацијом постају потенцијални догађаји и могућност доживљаја и за друге. За разлику од пуког маштања, имагинација је креативно маштање које се испољава и спонтано током сањања, али која у свом пуном смислу долази до изражаја у преношењу снова у речи, слику или тон. У том стваралачком процесу верног и убедљивог бележења сна, моћ индивидуалне ониричке имагинације исказује се талентом за приповедање, сликање и компоновање. Описан сан у равни текста остаје као сведочанство о доживљеном, али његова транспозиција отвара могућност конструисања текста сна. На основу обрасца ониричког искуства измишљају се снови, а разлика између аутентичног и измишљеног укида се у равни текста чији литерарни квалитет постаје значајан за њихову одговарајућу рецепцију. Књижевна димензија даје квалитет описаном и релативизује значај фактичког у равни фикције, као и значај личног искуства. Својом литерарном вредношћу,

искazanом адекватним језиком који даје жељену реалност и сугестивност индивидуалном доживљају, снови су потенцијално читаочево духовно искуство.

Симболичко изражавање несвесног

У односу на слику света стечену на јави, сан представља њену спонтану трансформацију у реалност, у којој важе правила једног другачијег света. Несумњиво је да се обликовање тог света одвија у координатама меморисаних доживљаја, стеченог искуства и садржаја индивидуалног и колективног несвесног. Током рада сна, елементи стварности се трансформишу и у ониричкој реалности мењају значење. Битан аспект тог процеса огледа се у тежњи да се скривени, латентни сан преобрати у манифестни, а његове психолошке карактеристике, према Фројду, изражене су у сажимању, померању, симболизацији, архаизацији, визуализацији и секундарној обради.¹² Латентне мисли визуализацијом и драматизацијом добијају свој манифестни аспект и постају доступне сневачевој свести. Условљен примарним процесом и принципом задовољства, садржај сна се преобликује и деформише, често постајући неразумљив и апсурдан. Психолошке карактеристике ове спонтане душевне творевине указују на то да се несвесно у сновима изражава симболима, алузијама, фигурама, тропима и антифразама, који су блиски песничком језику, па је у том смислу и свет снова другачији од оног на јави.

Тај другачији свет, који доживљавамо у сну, плод је ониричке имагинације, ослобођене материјалних, просторних и временских условности. Било да је препричан доживљај или измишљена творевина, испричани сан је текст који поседује одређене карактеристике. Необичне појаве и догађа-

¹² S. Frojd, *Tumačenje snova* I–II, Odabrana dela, Matica srpska, Novi Sad, 1970, I: 280–350, II: 5–160.

ји у сну засновани су на правилима стварања која се увек могу прекршити. У сну се реалност интензивно и непосредно доживљава, па релације са ониричким садржајима нису метафоричког већ идентификационог карактера. У сновима се изражава непосредан однос према реалности, карактеристичан и за митско стваралаштво.¹³ Претпостављајући јединство сањаног и стварности, мит тумачи свет у оквиру веровања о натприродном, а сневач, верујући у реалност снова, доживљава их као неупитну стварност. Изненађен могућношћу спајања неспојивог, он се суочава са свемоћном креативном силом која сама себи поставља правила, релативизујући дотадашње просторно-временске условности. Поетичко у сновима, чији се субверзивни набој исказује антипоетичким, указује на то да онирички садржаји нису увек, попут стваралаштва, разумљиви применом принципа каузалности. Од снова у којима се сневач лако креће и лети, до оних у којима му је кретање отежано и пред опасношћу не може ни да се помери, само изван стварности они имају свој пуни смисао.

Показујући се на јави као апсурдне и смешне, извесне откивалачке идеје само у сну имају свој значај. Када није могао да се присети сањаних стихова који су у њему оставили осећај неупоредиве лепоте, Валери се тешио њиховом анализом која му је показала да ти стихови нису, у ствари, били ништа друго до безначајно муцање слоговних којештарија којима је придодата импресија беспредметне очараности њиховом лепотом.¹⁴ Осећај из сна, да поједине речи или скуп речи имају дубљи смисао, који се након буђења губи и открива као бесмисао, упућује на извор о арбитрарности језика и именовању предмета независно од њихове суштине. Произвољним скупом гласова различито се назива исти

¹³ Е. Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1983, 236.

¹⁴ П. Валери, *Осърво Ксифос – снови*, Градина, Ниш, 1981, 117.

предмет у различитим језицима, али код извесних ономато-пејских речи, попут назива за гугутку у српском језику, значење је повезано са њиховом суштином.¹⁵ И управо сагласност звучања и значења коју срећемо у сновима, дајући му осећај о дубљој повезаности имена са значењем појединих појава и предмета, враћа сневача у реалност идентичну оној у праскзорје културе, када је доминантни митски доживљај стварности био основ именовања света. У сну се актуализује првобитно јединство језичке и митско-религијске свести, изражено, како утврђује Касирер, у језичком изражавању као митском, обдареном одређеном исконском моћи која речи чини неком врстом прасиле и кореном свег бића и именованог света.¹⁶

Суочавање сневача са креативном моћи ониричке имажинације изражено је у језичкој инвентивности за преименовање постојећег и именовање неименованог.¹⁷ Та моћ именовања света основ је песничког стварања и у сну она спонтано долази до изражаја, као првобитни митско-религијски контекст културе, сличан периоду детињства у развоју појединца. Како је сан идентичан миту, амбијент у којем покретачка несвесна прасила, делујући аутономно и независно од воље сневача, сугерише одређену натприродну датост коју он прихвата као судбинску одређеност и верује у њену неупитност, а његов осећај сећања на оно што се догађа и што ће се догодити израз је веровања у неминовност и ултимативност ониричке реалности.

¹⁵ Platon, *Kratil*, u *O jeziku i saznanju*, Rad, Beograd, 1999.

¹⁶ E. Kasirer, *Mit i jezik*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1998, 24.

¹⁷ У једном сну, насловљеном „Лето 1986”, Љ. Симовић казује како је сањао једну необичну реч. Да би изразио разлику и специфичност која их одваја од девојака, неки је човек за девојчице рекао да су: *џузре*. – Љ. Симовић, *Сневник*, Београдска књига, Одабрана дела, Београд, 2008, 92.

Принцип стварања

Између слободе и фаталности, на сневача веје злослутност која, како описује Маргерит Јурсенар, појачава осећај судбинског.¹⁸ Не знајући у сну, што би рекао Дис, *за буђења моћ*, сневач је без свести о свести и у стању своје успаване рационалности принуђен је да верује у реалност коју доживљава. Ослабљене критичке свести, он збивања у тој реалности и своје учешће у њима прихвата као непосредну стварност. Чудноватност догађаја у сну не огледа се у његовом садржају већ у лакој прихватању те необичности, непротивљењу и неоспоревању немогућег, што сневача и доводи до закључка да је као сневач сањан.¹⁹ Покоравалујући се логици сна, он осећа да је подређен утицају те тајанствене, рационално непојмљиве силе чија се невидљива моћ испољава у њеном деловању. Сневач је нека врста медијума кроз који делује та судбинска сила што управља и његовим поступцима и вољом.

Изражен у сну, онирички принцип стваралаштва је слободан, непосредан и рационално неконтролисан, неусловљен важећим естетичким и етичким нормама и изван практичних друштвених потреба. Не подређујући се друштвеном моралу и утилитарним друштвеним циљевима, тај принцип указује на постојање дубљих аспеката стварности, а тек када се сан доживи он на јави може бити предмет поређења и тумачења. Моћ тумачења постаје већа од неминовности дешавања која се као судбинска сила доживљава у сну. Тумачење и разумевање распаљује божанску искру у сневачу да након буђења овлада том судбинском датомшћу и сагледа моћ својих речи, које испреда у причу о доживљеном или измишљеном сну.

¹⁸ М. Јурсенар, *Судбине и снови*, у И. Настовић, *Снови Марјерити Јурсенар у светлу психологије К. Г. Јунга*, Прометеј, Нови Сад, 2009, 228.

¹⁹ Упор. P. Valeri, *Sveske V*, 190, 202.

Осећај свеповезаности у доживљеном садржају сна чини смисленим и логичким чудесна збивања у реалности датој пре сневача и независно од њега. Сневачу се реалност у којој се налази намеће као узрок његовог постојања, па зато себе и доживљава као последицу сна оног вишег ентитета, чијем несвесном и рационалном припада и његово несвесно. У тој реалности се митско време актуализује као време пре времена, *in illo tempore*, у којем догађаји нису повезани узрочно-последичним релацијама, већ настају деловањем те тајанствене силе, видљиве само преко својих последица. Привидно неповезани догађаји, условљени вишим извором, синтагматски су осмишљени парадигматском митском структуром.

У синхронијској равни тоталитета, сневач схвата и тумачи свет детерминистички, судбинском предодређеношћу и амбивалентним односом према сили која твори тај свет. Он доживљава тај свет као тајанствено јединство, али пут до мистичког искуства, непосредног доживљаја те силе и идентификације са њом, препречен је догађајима којима се она манифестује. Њихова различитост у равни доживљаја прожета је осећајем тајанственог свејединства у којој је свако појединачно постојање умрежено у релације међусобне зависности. Одатле и осећај да је у мистичкој партиципацији у чудесним збивањима све могуће, јер су појаве и догађаји натприродно детерминисани.

Књижевна форма

Различити од оних у животној стварности, догађаји се у сну одвијају у семиотичкој реалности која реферише на онирички квалитет, који сањање чини битно различитим од других стања свести. Уколико под појмом ониричког подразумевамо доживљај реалности сна на основу којег се формира и својеврсни образац односа према свету, онда се истим појмом може означити и поступак књижевног транспоно-

вања тог искуства у наративни текст. Сан је, дакле, књижевна форма у којој је квалитет ониричког створен књижевним средствима идентичан осећању које имамо док сањамо. За разлику од пуке ауторске произвољности, ониричко допушта слободу догађања чија се виша условљеност исказује као њихова унутрашња нужност, која их чини вероватним и убедљивим.

Близу краткој причи и њеној поетици, опис сна је првенствено испричана прича, која своју вредност исказује ауторовим приповедачким умећем. У том смислу, ирелевантно је да ли је сан настао током спавања или на јави, јер се његова упечатљивост и сугестивност остварује у равни текста у којој се и поништавају разлике између сањаног и измишљеног. На основу обрасца сневаног, лако се измишља и описује сан који, сходно ауторовом умећу, постаје релевантна прича.

Без обзира на раздобља и стилске карактеристике, сан је од митских времена до данас присутан у књижевном и уметничком стваралаштву. Осим манифестног испољавања, он делује и несвесно, кроз неосвешћену ауторову опседнутост извесним мотивом, пројектованим у одређену имагинативну творевину.²⁰ Необични и чудесни елементи сна постаће једни од извора књижевне фантастике. Независно од својих јеретичких и субверзивних садржаја, због којих су могли бити потискивани и тајно ширени, снови који су били изван жанровске канонизације имали су својеврстан апокрифни статус у књижевности. Међутим, пожељни онирички садр-

²⁰ Уочавајући да је у свим својим романима снажна осећања својих ликова везивао за степениште, Жилијен Грин се запитао како није приметио да тако често понавља овај мотив. Међутим, писац убрзо у свом *Дневнику* открива да је као дете сањао како га прогањају по степеништу и да је и пишчева мајка у младости гајила исте страхове. Елијаде тумачи ово искуство симболиком степеништа као местом за пењање и успињање и пут ка апсолутној стварности. – Упор. М. Елијаде, *Сlike и симболи*, Издавачка књиžарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1999, 56–57.

жаји учинили су да сан постане и магијско средство у литератури, оно којим се писац може послужити пренебрегавајући његову мотивацијску основаност.²¹

Детерминанта књижевне поетике

Значајни најпре због свог тематско-садржајног обележја књижевног текста, снови добијају своје место у делима одређеног жанровског идентитета. Стилске карактеристике описаног сна у књижевном делу идентичне су самом делу,²² па се сегмент описаног сна само семантички разликује од осталог текста. Међутим, када структура сна постане основа књижевног текста, добијајући одговарајуће језичко-стилске карактеристике, ониричко постаје детерминанта књижевне и уметничке поетике. У том смислу, сан у модерној књижевности, у делима Кафке и Џојса, на пример, добија онај значај који је у античкој и средњовековној књижевности имао мит. Од евокације и описа самог садржаја сна, значајније је коришћење његове логике за структурирање књижевног дела у коме су елементи стварног и фиктивног сажети у аутентичан текст, који у рецепцијској равни позива на читалачко сањање.

Иако су у својим књижевним делима износили и аутобиографске елементе, аутори су у исповедним формама непосредно откривали и свој лични и интимни живот. Позајмљујући јунацима своје или измишљајући им одговарајуће снове, они су у дневницима, писмима, мемоарима и аутобио-

²¹ Посезање за сном као чаробним штапићем указује на немоћ аутора да се ухвати укоштац са проблемима и адекватно их разреши, а уобичајено убацивање или избацивање снова, како би се добила одговарајућа дужина текста или сценарија, пример је њиховог олаког и овлашног коришћења. Упор. Е. Кош, „Узгредне забелешке”, *Књижевности*, бр. 10–11–12, Београд, 2003, 1203–1211.

²² Изражена увек у оквиру система знакова, прича сна подређена је том систему, без обзира на то да ли је реч о књижевним или некњижевним сновима. – Упор. Р. Kordić, „San i poezija”, *Polja*, бр. 251, јануар 1980, Нови Сад, 1980, 2.

графијама препричавали сопствене снове – као сведочанство о себи и свом духовном животу. Уобличени као књижевна и уметничка целина, мање или више кохерентна, такви записи представљају интимна предања у којима је реалност доживљене фикције основа њеног транспоновања у литерарни текст. У односу на сирове, интимне и херметичке снове, који и независно од ауторових намера имају своју књижевну вредност, записи сневаних садржаја потврђују данас своју литерарну важности. Уобличавањем дневничких записа сањаног, с циљем да се искаже њихова књижевна вредност, утемељен је и посебан књижевни жанр.

Идеју о сну као жанру зачиње Данте у *Новом живоју*,²³ описом својих снова, као и њиховом литерарном транспозицијом. У наредним вековима, идеја о сну као жанру потиснута је и као таква постоји у текстовима забележених снова у исповедним паракњижевним формама. Од тога како су ти текстови представљени, најпре без наслова, потом означени датумом и, коначно, насловљени, може се пратити формирање свести о сновима као засебном жанру. Идеја њиховог потпуног осамостаљења и вођења дневника снова изражава повишене литерарне амбиције њихових аутора, који текстове својих снова представљају као кратке форме којима квалитет ониричког даје жанровски идентитет. У ширем контексту аутобиографске прозе, дневници снова добијају своје посебно жанровско одређење. Описујући снове као аутономну активност свог несвесног, поједини аутори, попут Валерија и Хесеа, на пример, анализују њихове садржаје како би осветлили другу страну своје непознате личности. Такво праћење снова и истовремена свест о њима као о сновима, елемент је есејистичког у приповедању сна.

Објављивањем појединачних снова у којима се јасно истиче њихово жанровско обележје, какви су Борхесови и Павићеви снови, као и посебних књига у којима аутори опи-

²³ D. Aligijeri, *Vita nova*, Rad, Beograd, 2006, 18–23, 44–50.

сују своје снове, попут *Снова и судбине* Маргерит Јурсенар, *Мој светиа: дневника сна* Грејама Грина, *Ноћника* Владана Радовановића, *Сневника* Љубомира Симовића, *Зелене кућија – књије снова* Богдана Богдановића, али и многих других, то жанровско обележје постаје евидентно. Представљени као серија снова и делови једног великог сна, текстови у овим књигама, идентични збиркама прича и романима, поседују и своју жанровску специфичност. Изражено је настојање аутора да изнесе и своје снове записују у биографијама, мемоарима, дневницима и писмима, не само спорадично већ и систематски, а плод те њихове дугогодишње посвећености јесу и посебне књиге записаних снова. Показује се да њихови снови имају утолико већу литерарну вредност уколико аутори успевају да свој доживљај сна језички пренесу, односно транспонују у одговарајући текст, који поседује и одређене жанровске карактеристике. У равни језика, тако обликовани снови нису само документи о пишчевом личном доживљају, већ реалност отворена у комуникацијском смислу и за друге у стварању одговарајућег односа према сновима и формирању једне културе сањања.

КЊИЖЕВНОСТ, СИМУЛАЦИЈА, МАНИПУЛАЦИЈА

Уколико се одредницом *не* дефинише разлика између књижевног стања ствари и његове супротности, онда се њоме успоставља својеврсна граница, илузија која их више уједињује него што их одваја. Књижевно и некњижевно постали су елементи једне сложеније реалности, у којој се класична одређења наведених значењских супротности поништавају. Књижевност се више не одређује само с аспекта стандарда књижевног језика, јер је језик књижевности онај шири контекст, у којем то одређење има своје адекватније значење и одговарајући смисао.

Са становишта стандарда, сматрало се да дела писана на дијалекту не могу бити књижевна, а још мање вредна и врхунска. Зато је Скерлић, пишући својевремено о Станковићевој *Кошћани*, могао да каже да дело у којем се не користи више од три падежа не може бити књижевно релевантно. Познато је да је Скерлић био веома оштар, али поштен и чистан критичар, а његова несклоност и неразумевање за другог великог књижевног ствараоца, песника Владислава Петковића Диса и његово трагично осећање живота, као и за рану прозу Исидоре Секулић, имала је и шире и дубље културно значење. Оштрина са којом је износио своје ставове показатељ је тежње да се јасно раздвоји вредно од невредног. У Скерлићевим критикама само је, наиме, до посебног изражаја дошао карактеристичан критички ангажман, који у

нас почиње Вуковим приказом Видаковићевог романа *Љубомир у Јелисијуму*, радикално негирање вредности разматраног књижевног дела и оштро одвајање не само вредног од невредног, већ и књижевног од некњижевног. Оспоравање делу не само његових вредности већ и књижевног статуса било је повод да се полемике из књижевне пренесу у другу сферу људског деловања, а у књижевним ратовима аргументи *ad hominet* користе уместо одговарајућих књижевних и естетских доказа. Поједина минорна књижевна дела, критички тако оцењена већ по објављивању, временом су добијала културни значај и постајала драгоцену грађу за реконструкцију духа времена и менталитета доба и средине у којој су настала.¹

Књижевно потврђивање некњижевног

Показало се да је језик књижевности знатно шири појам и да се њиме означавају бројне језичке и културне појаве које постају садржај и грађа књижевног дела. Књижевност претпоставља и могућност писања на дијалекту и коришћења свих доступних садржаја и тема, што, наравно, не значи да аутор који посегне за тим средствима и први их детабуизира аутоматски стиче повлашћени положај у односу на оне који се држе стандарда књижевног језика. Историја модерне књижевности уједно је и историја односа према ономе што је са становишта важећих естетских и вредносних критеријума сматрано некњижевним. Прве критичке реакције према том некњижевном биле су омаловажавање, непризнавање и забрањивање, али су потом дела која су првобитно доживљавана као скандал, попут прозе Боре Станковића, поезије Владислава Петковића Диса или *Уликса* Џејмса Џојса, добијала одговарајућу вредносну потврду и постајала стандард и вредносни врх. Ово искуство нас обавезује на

¹ Прилог томе дао је и Р. Константиновић у серији студија о српским песницима под називом *Биће и језик: у искусињу њесника српске културе двадесетог века*, књ. 1–8, Просвета – Рад – Матица српска, Београд – Нови Сад, 1983.

обазривост у односу на одређивање некњижевног, нарочито према тексту који провокацијом и ексцесом изазива негативну реакцију. Књижевност је уметност, па искуство са модерном уметношћу може послужити као основ за разумевање некњижевног као потенцијалног садржаја књижевног.

Паралеле са другим уметностима, искуство преиспитивања односа према некњижевном као другом и релација дата чиниоцима писац–читалац, указују на то да је циљ писања текста његова рецепција од стране примаоца поруке, односно читаоца. Читање је, дакле, основни услов потврђивања написаног текста. Иако је показано да дело може да буде и нетекст, да књига може бити и белих нештампаних страница, да текст може бити и необјављен, сачуван или пак објављен у једном примерку, услов његовог потврђивања јесте контакт са читаоцем. Сви елементи, од писца до читаоца, могу се релативизовати, али оно без чега књижевност не може – то је читалац као прималац поруке, па зато од његове егзистентности и зависи постојање књижевног дела. Када то знамо, онда је јасно да се у књижевности чини све оно што се чини и са другим примаоцима порука, конзументима и потрошачима произведених добара. Бројни примери који одређују ту некњижевну реалност јасно оцртавају њихово постојање у нашем свету.

У настојању да ближе одредимо феномен некњижевног, можемо уочити да се он најпре испољава у односу према садржају дела. Уколико је тематско-садржајни план дела супротан важећим друштвеним и моралним схватањима, онда оно наилази на неодобравање, осуду и забрану. Иако таква дела, попут, својевремено, Лоренсових и Милерових романа, имају своју књижевну вредност, она су због провокативног еротског садржаја била изложена репресивном механизму. Књижевно је остало у сенци некњижевног због којег су ова дела бивала забрањена. Међутим, за разлику од ових, у бројним другим делима еротско је повод да се огољена сексуалност прикаже као порнографија. Безвредност

порнографске литературе, писане из комерцијално-забављачких потреба, не проистиче, дакле, из њеног садржаја, већ је последица схематизованог приказивања опсцене и огољене сексуалности. У амбијенту у којем су уклоњени сви дотадашњи табуи везани за теме и садржаје, са становишта вредности постало је неважно *шта* се пише али је добило на значају то *како* се пише.

Некритички однос према невредном

Некњижевна реалност данас је далеко сложенија јер осим уметничке постоји, како је уочио Владан Десница, и тзв. примењена књижевност. Корене те књижевности налазимо у њеним популарним и популистичким облицима.² Данас таква дела препознајемо у политички ангажованој, идеолошки обојеној, жанровски профилираној литератури, писаној са одређеним некњижевним и неуметничким циљевима. У ту врсту спада писање из терапијских разлога, писање као потврда статуса и етаблирања. Међутим, независно од своје основне сврхе, и ова врста књижевности настоји да се наметне као уметничка. Маркетинг постаје најкомпетентнија вештина, замењујући стручност, способност и инвентивност. Естрадне личности, као и они који се крећу око естраде, постају *књижевници*, а добронамерни приказивачи и писци похвалних текстова о њиховим делима *уважени критичари*. Будући да је читалац циљ, целокупни механизам симулације се и покреће да би се он обмануо, али и одобро-

² Популарна књижевна дела настају већ у средњем веку, а заснивају се на једноставном и лако разумљивом тумачења тзв. великих тема. Дела којима се настоји да се најширим слојевима приближе не само велике историјске личности и велики догађаји, већ и животи обичних људи, написана лако разумљивим језиком, која постају популарна међу читалачком публиком, нису без одређених књижевних квалитета. У делима која настоје да добију значење једног повишеног социјалног циља, понашање обичних, једноставних људи надахнутих патриотизмом, социјалном правдом, приказује се популистички у том народном, социјалном и идеолошком духу. Упор. *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1986, 580.

вољио спрам обмане. Услед одсуства механизма самозаштите, он је најчешће и жртва те обмане, исказујући некритичност према реченом и спремношћу да окуси понуђено.

За разлику од некадашњих критичара, попут поменутог Скерлића, и јасне тежње да се вредно одвоји од невредног, књижевно од некњижевног, данас су те границе нејасне, а критичар је управо онај који, често и интересно условљен, не само да не исказује јасне вредносне судове већ у некњижевним чиниоцима везаним за дело – психолошким, социјалним, културним, политичким и идеолошким – налази алиби за свој некритички однос према његовој вредносној ништавности.

Свако ко је покушао да се уметношћу и књижевношћу озбиљно бави брзо је увидео колико је за писање једног дела потребно труда, истрајности, посвећености, самоодрицања и колико је тежак и дуг пут самопотврђивања, подразумевајући под тим критичку валоризацију написаног и одговарајућу читалачку рецепцију. Међутим, осим овог постоје и други, краћи и лакши путеви медијске афирмације и јавног потврђивања. Сви ти лаки путеви заснивају се на могућностима манипулације и настојању да се читалац обмане у погледу вредности дела и значаја представљеног и промовисаног аутора. Некада су се те обмане одвијале под плаштом мистификације, којом се настојало да се читалац превари у погледу порекла дела, његовог ауторства, времена и околности његовог настанка.³ Данас те обмане треба сагледати као разрађену праксу манипулације. Искусни књижевни обмањивач, уместо да нешто каже о ружној краставој жаби, сервираној на тањиру, саопштиће најпре да је реч о живом бићу које живи и у води поред које расту леви цветови, а потом посветити своје излагање лепим цветовима. Избегавши да говори о жаби, он ће је тако посредно понудити неискусним и наивним читаоцима да је купе и пробају.

³ Пример са делом Проспера Меримеа *Гусле или Избор илирских њесама сакуљених у Далмацији, Босни, Хрватској и Херцеговини*, Српска књижевна задруга, Београд, 1991.

Уколико сагледамо те могућности манипулације читаоцем али и аутором у широј равни симулације реалног и поништавања стварног, онда се оне испољавају у тежњи да одређени књижевни текст добије већи значај од његове стварне вредности. Скреће се пажња шире читалачке публике, ангажују се познати промотери, обезбеђују ексклузивна промотивна места, додељују награде и признања. На тај се начин рекламна информација претвара у читалачку инструкцију обмане минорним вредностима.

Манипулација читаоцем

Будући да се у књижевности не могу сви њени аспекти норматизовати, стварање књижевног дела данас је првенствено вид културне акције са циљем успостављања комуникације са потенцијалним читаоцем. Књижевност, као врста уметности, подразумева игру у стварању и рецепцији створеног, али могућност симулације, уместо игре и завођења, и доводи до манипулације читаоцем. Почиње игра чији је залог уверљивост написаног, уверљивост због које читалац прихвата пишчеву симулацију и симулирани текст као могућност да буде изманипулисан, односно преварен. Та књижевна лаж говори, у ствари, једну дубљу истину о себи и времену у којем највећу вредност представља социјална довитљивост и политичка прилагодљивост. Зато је награђивање безначајног и слављење најгорих показатељ критеријума друштвеног вредновања. Књижевност није изузетак у свету у којем симулиране вредности и сурогати постају средство и начин манипулације, обмане и самообмане. Вредности су постале упитне, а једина и неоспорна вредност постаје моћ манипулисања вредностима и успостављање невредности. Према том критеријуму верификује се успешност у свим областима, па и у књижевности.

Када говоримо о утицају некњижевног стања ствари на стварање, продукцију, вредновање и рецепцију књижевних дела, онда би требало да имамо у виду и шири контекст у

којем то стање карактерише и друге средине, развијеније од наше. У том контексту јасније се оцртавају истоветне појаве које су резултат симулације чији механизам, доводећи у питање саму стварност, успоставља живот у виртуелној реалности.⁴ Уколико је та реалност заснована на симулацији истинитих чињеница и вредности, онда је њена последица изражена оспоравањем самог принципа реалности, као објективне стварности засноване на несумњивим фактима. Наравно, ствари објективно постоје као такве, али се овде ради о оспоравању самог принципа њиховог реалног потврђивања, односно принципа вредновања реалног. Нихилизам савременог света, чијој смо појавности у виду светске економске и финансијске кризе данас изложени, има знатно дубље корене, везане за крај метафизике и растемељење човека у дотадашњем свету. Могућности манипулације појединцем увећане су његовим онтолошким искорењивањем из система вредности, како би постао неотпоран на симулиране садржаје и сурогате који му се свакодневно нуде као основна духовна храна у једном виртуелном свету.

Опирање нестанку стварности

Корени тог света почивају заправо у самој људској природи и сежу до самих почетака културе, односно до оних првобитних елемената чија је реалност зависила првенствено од веровања у њихово постојање. Време када је веровање давало реалност постојећем није престало. Култура у којој се ствара књижевност несвесно се служи механизмом њеног оспоравања, поништавања њених реалних вредности. Упркос доминантном принципу виртуелног света и оспоравању реалности, евидентно је постојање индивидуалности, као јединствености која се опире нестанку стварног. Тај отпор Бодријар препознаје у личној егзистенцији појединца и по-

⁴ Тако новац, као симбол материјалне вредности, прецењивањем губи реалну основу и постаје чинилац инфлације.

јединим изузетним догађајима, покретима, који су и својеврсни остаци праве стварности. За француског филозофа то је, на пример, догађај који се збио 11. септембра 2001. године и рушење зграда Светског трговинског центра, којим је читав један свет који је до тада сматран стварним доведен у питање. Његовим поништавањем изрониле су тек крхотине животних баналности које ће се убудуће само увећавати.

Са све израженијом светском економском кризом, постаје очигледно да је време сурогата завршено, а са њим можда доба вредносне инверзије и могућност замене свега свачим. Кич, као неопходна кап и у вредним уметничким делима, својом масовношћу постаје невредносни оријентир већине. Упркос тој могућности замене, они који то чине верују у своју изузетност и незамењивост и на досегнутом тренутку славе граде лажну представу о својој величини и аутентичности. Све док не наиђу на оштрију страну реалности, која ће их свести на реалну меру и претворити у људске крхотине, као у незаборавном филму *Сувојаш* Душана Вукотића, где јунаковој пренадуваности долази главе један обичан ексер. Ексер је мера реалности, а писце тзв. стварносне прозе седамдесетих година Бранко Алексић тада је с правом назвао *јексерашима*.

Анализујући тренутак у којем јунакиња Лусила у Бихнеровој драми *Данџинова смрт* са губилишта узвикује: „Живео краљ!”, Паул Целан истиче да те речи изражавају слободу којом се не кличе старом режиму, не клања се монархији коју би требало сачувати, већ се „одаје признање величанству апсурда које сведочи о присутној човечности”.⁵ То је тренутак којим се, према Целану, обзнањује књижевност чија се аутономија и огледа у томе да сама одређује своја правила, али и игнорише спољне захтеве за својим функционализовањем. Хелдерлин је био весник новог мишљења, али је доживео судбину да сиђе с ума. Из тог времена и његова

⁵ П. Целан, „Меридијан”, *Београдски књижевни часопис*, бр. 8, Београд, 2007, 83.

узречица „Не, Ваше височанство”, којом је започињао обраћање својим сабеседницима и посетиоцима, представља оно најдубље што је остало изван ума, као начин оспоравања сваке величине, па и краљевске. Не даје се глава за краља, нити се жртвује ум за оспоравање краљевске, апсолутне власти, већ се по мери унутрашње слободе, где постоји књижевност, разоткрива људскост. Откривајући се увек када закаже механизам симулације и пресахне моћ манипулације, она израста из пукотине дотадашњег устројства као знак отварања простора за поновно освајање човечности. Наравно, уколико је још увек будемо памтили као битну оријентацију нашег смисла и људског постојања.

ИСКУШЕЊА ТРЖИШНИМ ИЛУЗИЈАМА

Наговештена постмодерном, данашња реалност је у знаку објаве завршетка периода у чијим се траговима зауставило време. Док се помаљају обриси новог света, од фрагментата прошлости, у виду крхотина претходног света што плутају и лете око нас, стварају се привремене оазе из којих се објављује негативно утопијско значење долазећег. Снажећи своје упориште илузијом о трајању традиционалног, њихов заговорник постаје заточеник света чије је време истекло. Не мењајући се и не желећи да се мења, он остаје артефакт науке која се дотада бавила његовом традицијом и културом. Уколико је антропологија давала научни печат изучавању тог традиционалног човека, онда се време новог света може означити постантрополошким.

Време нове представе о човеку, којој се он прилагођава у свом самообликовању и усклађивању са том сликом о себи, огледа се у свим битним аспектима његовог постојања: у домену тржишне реалности, значаја медија и успостављања нових вредности. Осенчен нихилизмом у односу на своју дотадашњу традицију, историју и културу, а постајући свестан да су и доминантни облици националног, религијског и културног идентитета били резултат конструкције, актер те нове представе о себи узима конструкцију као циљ свог самообликовања и самопотврђивања.

У новом свету, он не постаје предмет неке нове науке, већ његово постојање у постантрополошком времену одређује

однос антропологије према њему и његовој култури, везаној за разноврсне елементе прошлости, садашњости и будућности који његовој реалности дају карактер једног прелазног доба. Премда је свако доба на одређен начин прелазно, између оног које је минуло и оног које долази, ово данашње изражено је успостављањем лиминалног стања као трајног. То није реалност која води ка некој новој парадигми, јер се у брзини и немогућности успостављања било чега сличног из прошлости остварује свесадашњост, која постаје апсолутна мера постојања. Доминација свесадашњости и тенденција да се историјско учини неважним огледа се у етичком релативизовању дотадашњих хуманистичких вредности и њиховом превредновању, првенствено са становишта непосредне користи.

Упркос настојању да се утврде границе различитих реалности, оне су данас до крајности релативизоване и порозне. Свет није више омеђен границама, већ је у простору између граница. Наша стварност постала је међусвет, а свет који знамо потиснут је на своје маргине. Некадашње гранично подручје сада је проширено, а човекова позиција у тој реалности одређена је суштинском несигурношћу и појачаним осећањем страха. Човек тежи да тај, егзистенцијално крајње несигуран положај учини извеснијим илузијама којима осмишљава свој живот и своје постојање. Зато илузије често имају већу моћ од стварности, јер га обузимају, заводе и одводе од њега самог. По истеку свог времена, свака моћ постаје илузија, обележавајући место где се илузије претварају у моћ. Будући да је сваки човек гест самотрансцендентан, илузије га само подстичу да лакше искорачи из својих оквира и, превазилазећи датост, потврди задатост свог циља, везаног за смисао потврђивања сопственог постојања у односу према другом.

Идеологија тржишта

Одређена законима тржишта, данашња реалност је резултат деловања тих закона који обликују наш свет. Потчи-

њен идеологији тржишта, човек је несигуран у својим потребама које се брзо мењају и преобликују. У равни деловања тржишних закона, њихова детерминанта наше реалности показује се у извесном смислу као судбинска. Када кажемо *судбинска*, мислимо на њену предодређеност и немогућност промене њене задатости. Она је најочигледнија у потврђивању датог као детерминанте задатог. Међутим, чињенице тржишне реалности можемо схватити као судбинске датости чије деловање у простору слободе и могућности избора не значи увек и њихово непосредно потврђивање. Исход тог деловања може бити и другачији, па се задатост исказује и у преиначавању датог. У тој реалности људско деловање се испољава као чинилац промене судбинских датости, али не и промене саме судбине, која је на дубљем нивоу одредница управо таквог исхода.

Условљена тржишном привредом, хиперпродукција за последицу има пустошење природе и људских душа. Моћ тржишта постаје илузија у тренутку његовог засићења, које се одлаже моћним илузијама. Тржиште има своју реалну, али и фиктивну страну. Данашње тржиште није препуштено слободном деловању његових познатих закона: понуде и потражње. Информација о роби која се пласира на тржишту рекламом се претвара у инструкцију, па се и деловање поменутих закона премешта у психолошку раван у којој се ствара интересовање, буди жеља и формира потреба за одређеном робом. Погрешно примењивање сопствене воље, тако што се она не поставља на почетку већ на крају и истовремено повезује са циљем пре него сазри у средствима којима би требало да оствари тај циљ, има далекосежне последице за оног који постаје заточеник сопствене представе у којој живи. Немоћан да је промени, јер је заробљен илузијама света који је изгубио одлике некадашње реалности, данашњи потрошач је конзумент таквог света чије постојање зависи од веровања у његову реалност и инвестиција да се он као такав одржи.

Пасивност условљених конзументата ојачава свет вештачког потрошачког раја. Послушан и покоран у односу на захтеве спољашњег света, које прихвата и спроводи жртвујући сопствену вољу, купац, потрошач или конзумент произведеног одаћава се од стварања као своје суштине. Обилна потрошња није више привилегија појединаца, већ могућност масовних потрошача који вером у идеологију конзумеризма стварају и нову религију потрошачког друштва. Данашња производна динамика условила је и скраћивање индустријског и употребног века производа. Уколико се односом према предметима укорееује у свесадашњности као својој будућности, ослобођеној баласта прошлости, конзумент такав став испољава и према историји, традицији и културној прошлости.

Илузије књижевности

И данашња продукција књига и књижевности дели судбину осталих тржишних производа. Међутим, књижевна роба је услед моћи илузија утолико мање препуштена помнутим тржишним законима. Илузије књижевности евидентне су у сваком сегменту књижевног стваралаштва, дистрибуције и рецепције књижевног дела. Почев од аутора, преко издавача и књижара, до читалаца и критичара, тржишни принципи испостављају се као чиниоци разграђивања старих и стварања нових илузија. Уколико се дела стварана из најдубље потребе, попут поезије, износе на тржиште, онда се за обимну књижевну продукцију може рећи да се ствара за тржиште.

Тржиште је данашња привредна и културна реалност у којој и књижевна дела, претворена у робу, добијају битну одредницу свог идентитета. Тај идентитет је неодвојив од феномена бестселера, књига писаних и објављиваних ради профита, који успоставља екстремну тачку тржишне моћи и спремности књижевности да јој се подреди. И књижевна продукција се одвија у оквиру ових правила стварања тек-

стова за брзу и једнократну употребу. Одговарајући на тржишне захтеве, писци и издавачи нуде читаоцу управо такве књиге.

Иако је рецепција књижевности првенствено индивидуални чин, масовна продукција тежи књижевној симплификацији и унифицирању. Писање за тржиште подразумева и удовољавање потребама просечног конзумента, читаоца, који тражи илузију и снажне доживљаје. Писац ће подлећи тим захтевима тако што ће посегнути за претеривањима, а јаке доживљаје побуђивати садржајима огољене еротике, насиља, убистава, криминала, у оквиру понављања увек истих образаца. Илузија књижевности јесте да се конзументу пружи оно што му је потребно, што жели и очекује. Томе иде у прилог и илузија да су бројност и продаваност мера и критеријум вредновања књижевног дела. Међутим, услед помешаности у равни вредновања, хијерархија се не успоставља духовном вертикалом, већ се важност произведеног текста намеће хоризонталом квантитета.

Тржишна и медијска валоризација учиниле су књижевност присутнијом у свакодневном животу данашњег човека, а тиме и увећале илузију о њеној моћи. Несумњиво је да књижевност поседује моћ, али тежња да се она увећа или стави у неку другу функцију, осим књижевне, доводи и до прекорачења њених граница и до нужних последица тог чина. Преиспитивање последица прекорачивања граница тих моћи суочава нас и са данашњим политичким и културно-политичким захтевима да књижевност буде ангажована, односно да одговори потребама наше данашње реалности.

Илузије које је књижевност имала и има показатељи су осећања слободе и могућности да се датости тржишта парадоксално искажу и потврде као судбинска неминовност и у равни задатог. Уколико то судбинско сагледамо у његовом дубљем значењу, онда остварење задатог претпоставља и слободу деловања, могућност преиначења датог и остварење неког другачијег од задатог циља.

Прошло је време када се књига само читала у себи или наглас. Данашња је потреба да се текст актуализује на све могуће начине, а могућности технологије да се он визуализује и постави у раван интеркомуникације, као начин да се продре до свих чула. У том смислу, судбину књиге треба сагледати и у контексту резултата најновијих истраживања која показују да млади нараштаји све мање читају, што је само последица тренда, како замене Гутенберговог производа ДВД издањима, интернетом и телевизијским садржајима тако и израза тежњи да се некадашње вредности, оличене у књигама класика, замене брзим, инстант информацијама.

Када се данас говори о могућности да би вредност дела требало да буде потврђена временом, након њиховог излагања критици и ерозији времена, заборавља се на нихилистичку димензију данашњег света који се не потврђује оспоравањем вредности конкретних дела већ поништавањем времена као фактора вредновања у обоготвореној свесадашњости. Човеку се данас ускраћује време, он га има све мање или га нема нимало. Уколико је за рецепцију некадашњих вредности, које су га утемељивале, било потребно време, данас су присутна настојања да се те вредности замене тренутним илузијама, чије ће се неважење објавити већ у сутрашњем дану.

АУТЕНТИЧНО И СИМУЛИРАНО СТВАРАЛАШТВО

У сваком објективном сагледавању књижевних прилика одређене средине битни су њени непосредни показатељи, који се огледају у издавачкој и часописној продукцији, сталним и повременим промоционим трибинама, угледним манифестацијама и награђивању створених дела. Иако имају првенствено квантитативно значење, они оцртавају мапу постојећих могућности продукције и рецепције књижевног стваралаштва чији квалитет одређује духовни профил те средине. Будући да је књижевност највреднији сегмент културног стваралаштва у Србији, односом према делима и ствараоцима држава исказује своју културну политику и однос према културном идентитету.

Сведоци смо да се та политика годинама води импровизирано и кратковидо, без јасно дефинисаних стратешких циљева и одређивања одговарајућих начина њиховог остварења, као и без праве бригае за постојеће вредности а још мање за оне које би требало створити. Сама чињеница да су актуелни носиоци државне и културне политике прихватили да 2010. године наступ српске књижевности на Лајпцишком сајму књига обликује експонент хрватског становишта које је формирало карикатуралну представу о српској култури и књижевности деведесетих година прошлог века, у контексту легитимизације свог сецесионистичког рата против Ју-

гославије, довољно говори о њиховој озбиљности и колонијализованој свести.

Битно промењен социокултурни контекст, у којем су поменути чиниоци мапирања могућности продукције и рецепције књижевног стваралаштва у претходној Југославији имали своје значење, поставља најпре питање њиховог новог одређења. Почетак трећег миленијума затекао је Србију у последицама разграђене државе и настојањима да се сачувају дотадашње и успоставе нове институционалне форме стваралачког потврђивања. Транзициони, односно прелазни период, одређен не само преласком из једног друштвеног, привредног и политичког система у други, већ и процесом прикључења Европској унији, одликује се недовољном одређеношћу, сумутним, суморним и тешким временом.

Прилике у којима настаје књижевно стваралаштво у Србији сложене су и противречне, и притом зависне од политичких и социокултурних чинилаца који имају и посебну улогу у прелазном периоду. Отвореност Србије према Европи и свету чини је делом те шире глобалне реалности, у којој је завршетак претходног историјског периода означио почетак трагања за основама једног новог хуманизма. У сумирању претходног раздобља, одређеног не само датумом миленијумског почетка већ и догађајима приближно везаним за тај период, преовладава осећање да је завршено једно важно историјско поглавље. Будући да је постмодерна наговестила такву реалност, укидање дотадашњег, нама познатог времена, отвара могућност и другачијег индивидуалног и колективног самопотврђивања.

Упркос општој и цивилизацијски обавезујућој глобалној сатници, сваки колектив и појединац има потребу и за временом којим мери своје индивидуално постојање. Осећали то или не, али дошло је време да свако погледом у себе и свој унутрашњи часовник каже колико је сати, без претензија да своју меру наметне другом. Највећи отпор процесу глобалне унификације долази из одговорнијег односа према сопственој традицији и културном наслеђу, реалном познава-

њу сопственог идентитета и осећања да се само тако може извесније ићи у свет. Отуд и настојања да се национална традиција омаловажи, исмеје, извитопери и учини ништавном, како би се у њој нашли узроци погрешних политичких потеза који су довели до прошлих и актуелних невоља а могли би довести и до будућих несрећа.

Упркос неприликама

Иако се социокултурне, привредне и политичке карактеристике транзиционе Србије исказују у тематско-садржајним аспектима књижевних дела, оне се не могу сматрати и најбитнијим одредницама реалности литерарног стваралаштва. Поменуће одлике, као неповољне условности, крајње су релативне за књижевну и уметничку креативност, јер је правим, аутентичним ствараоцима довољан и егзистенцијални минимум да би дали свој креативни и уметнички максимум. Испоставило се да писци своју супериорност исказују управо над неповољним животним приликама. Тривијалне невоље непремостива су сметња и сила која обликује слабе духове, дајући коначни печат њиховом животу, док истински ствараоци и у лошим околностима налазе унутрашњи креативни подстицај. Литерарна имагинација исказује своју моћ да ограничења преиначи у своју предност, па тако и стварање у неповољном амбијенту подразумева стваралаштво упркос тим приликама, односно неприликама. Вредна литература превазилази друштвенополитичке околности у којима настаје и успева да понесе од њиховог колорита управо оно што доприноси њеној вредности.

Амбијент у којем настаје актуелно књижевно стваралаштво у Србији карактерише постојање десетак релевантних књижевних часописа и магазина, два књижевна листа, као и културних додатака са књижевним рубрикама у недељним бројевима највећих дневних листова и недељницима. У промењеним околностима нестали су некад најзначајнији београдски часописи – *Дело*, *Књижевност*, *Писмо* и *Књижевна*

реч. Смањених тиража, квалитета, угледа и утицаја, *Савременик* и *Књижевне новине* данас су само бледе сенке своје некадашње славе. Међу новопокренутим гласилима посебно су значајни новосадски магазин *Злајна њреда*, *Београдски књижевни часопис* и *Књижевни лист*. Имамо ли у виду и иновирани и редизајнирани часописе, попут новосадских *Поља*, нишке *Градине*, крагујевачких *Корака* и краљевачке *Повеље*, као и стандардни новосадски *Лейопис Мајице српске*, онда можемо рећи да постоји довољно простора за афирмацију домаћег књижевног стваралаштва и објављивање текстова преведених аутора.

Не треба заборавити ни то да се данас велики број књижевних дела објављује и у електронској форми, у оквиру издања електронских часописа и познатих интернет портала. Чини се да ново време умањује значај присталица Гутенбергове галаксије и некадашњих њених високих књижевних стандарда. Писани једним осиромашеним и редукованим језиком, под непосредним утицајем популарне музике и стрипа, тематски актуелни и идејно конфузни, текстови у електронским часописима и на интернет порталима одражавају дух нове књижевне генерације. Међу њима су и појединци који исказују афинитет за класичне вредности, осећај за традицију, и посвећени су трагању за сопственим стилем.

Иако се у Србији објављују текстови свих жанрова савременог стваралаштва, њихова заступљеност у укупној годишњој књижевној продукцији изразито је неравномерна. Малобројна драмска и есејистичка дела остају у сенци прозног и песничког стваралаштва, а незнатан је и број приповедачких књига у односу на преко стотину романа и исто толико збирки песама.

Цена душевног бола

Као и у појединим европским земљама, и у Србији је романескна продукција најобимнија. Написати роман значи, како је својевремено приметио Душан Матић, положити велику

матуру књижевности, односно потврдити своју стваралачку и литерарну зрелост. Успео и читан роман, овенчан и неком престижном наградом, уводи аутора на велика врата у књижевност. Иако се, у ствари, умеће приповедања потврђује најпре способношћу да се напише добра прича, данас многи који се и по први пут огледају у књижевности настоје да романом добију потврду своје зрелости. Она им је утолико потребнија уколико осећање инфериорности, незрелости и маргинализације настоје да надоместе својим романом, а понекад делом овог жанра и остваре претње обзнањивања своје истине о догађајима у којима су били учесници или сведоци. Сматрајући да је јавности ускраћена управо та битна истина, чија је цена њихов душевни бол, писање и објављивање романа за многе има индивидуални, психотерапијски значај.

У поетичкој равни, осим аутора који се држе класичних поетика, знатан је број писаца који, изложени страним утицајима, стварају на таласу постмодернизма. Њихов велики утицај у издаваштву и медијима огледа се у односу према потенцијалним читаоцима који се препарирају за позитивну рецепцију таквих дела. Хиперпродукција романа гради привид књижевног обиља које се представља неупитним. Иако се у том пласту сламе сваке године нађе и десетак вредних, па и златних зрна, већ само обиље осечено је кризом која поставља питање вредности написаног и његове трајности. У изворном значењу суда, односно пресуђивања, криза поставља питање успостављања критичког односа према обиљу написаног и објављеног. Израз те критичности и потребе за вредновањем јесу и поједини „књижевни” артефакти у виду неких конкретних предмета, попут грађевинских цигала или старих ципела, који се шаљу на конкурсе за најбоље романе. Иако спадају у концептуалистичке акције, оваква дела симболишу не само могућност да све може бити роман, већ и да га свако може створити. Тиме је коначно испуњен давнашњи Лотреамонов сан, исказан речима песника Бранка Миљковића, да ће поезију сви писати. Жеља да се у Србији буде писац често је јача од могућности и талента.

Иако је у Србији проза читалачки и медијски фаворизована, поезија је најбољи и најзначајнији аспект књижевног стваралаштва. Дубоко утемељеној у традицији, поезији припада врх књижевне продукције, а сваке године се међу стотинак збирки песама објави више вредних књига.

Посебан аспект књижевног живота чине јавне трибине, годишње манифестације и награде. У Србији се, према званичним информацијама, на свим нивоима, од локалних, регионалних, националних, до међународних, одржава укупно сто шездесет девет традиционалних књижевних манифестација. Када је реч о наградама, онда се, с обзиром на њихову бројност, испоставља да се током године свакодневно додељује по једна, а двадесет два пута и две књижевне награде.

Уколико би се са становишта издавачке и часописне продукције, промоционих трибина, броја књижевних манифестација и награда сагледале стваралачке могућности у Србији, могло би се помислити да писци у њој живе као у једном од најбољих могућих светова, готово у правом креативном рају. Уколико је у божанском рају све створено, можда већ оваква идеализација стања у Србији, на основу наведених квантитативних показатеља, чини излишном сваку потребу за правом и аутентичном креативношћу. Идеалитет исказан квантитетом зато отвара питање лажног стваралаштва и његове симулације. Обиље књига и награда показује, заправо, и другу страну ове медаље. Превише је књига али је мало књижевности, много је писаца а премало аутентичних аутора.

Без поузданих вредносних оријентација, критеријума валоризације, система награђивања и хијерархије, књижевни поредак у Србији веома је нестабилан и изложен утицајима дневнополитичких интереса. Инструментализација књижевности огледа се у формирању и форсирању тзв. политички коректних дела која не доводе у питање званичну истину о претходним историјским догађајима нити пак официјелну политику. Иако је књижевност најквалитетнији део

српског културног стваралаштва, однос према књижевним делима и писцима није адекватан. Књижевни живот у транзициој Србији одвија се у трагању и лутању за успостављањем нових вредносних репера чије непостојање говори о расточеном средишту, што омогућује превладавање замућеног, спонтаног и дивљег над организованим, јасним и аргументованим. Живимо у свету у којем нас страх од потпуне униформности и централизације одводи у књижевно обзнањено безвлашће, које је завладало Србијом. У њему је природно да најбољи постају највећи скептици, а да најгори са својих тронова објављују лаж као општеважећу истину света.

ПОЧЕТАК КРАЈА КРИТИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Настала из своје примарне митске форме, у оквиру које је човек најпре несвесно, а потом и свесно, увек на други начин причао своје приче, књижевност је постојала и постоји као плуралитет различитих жанрова, стилова, поетика и израза. Иако је почела као одраз света, она се потврђује као аутономни ентитет који се развија по својим иманентним законима. Истина у књижевности различита је од истине саме књижевности, па се тежњом да се другачије искаже познато, сазнато и наслућено успостављала разлика у односу на речено и откривало оно друго, као други и другачији свет. Фикционалност је основа књижевног стварања, без обзира на то да ли се ради о наглашеној фикцији или је пак реч о моделу реалистичког приказивања у којем је ауторска имажинација у функцији сугестивног изражавања и тежње да оно буде убедљиво попут саме стварности. Конструкт реалности, којим се настоји да се убедљиво прикаже стварност, различит је од објективне стварности која у књижевном делу добија своју виртуелну алтернативу. Тај отклон непристајања на дату стварност уједно је и потврђивање духовног, уз иманентну критичност те стварности. Премда има своје аутономно значење, књижевно дело у равни читалачке рецепције не кида непосредне везе са стварношћу. За идеолошке чуваре тоталитарних система, реалистичко приказивање идеализованих представа стварности имало је врховну

естетску вредност, док су дела чисте фикције доживљавана као опасност за постојећи поредак. Зато се настојало да се над књижевном продукцијом и њеном рецепцијом успостави одређена контрола и онемогући критика, као израз утопијске енергије која убрзава промене.

Привид слободе

Док је контрола у тоталитарним режимима репресивна, данас се суочавамо са обрасцем пермисивне контроле. Тај се образац заснива на привидно неограниченој слободи изражавања. Пут до непожељних увида се, међутим, затвара а истина се уклања из медијске реалности или добија негативно и погрдно значење. Реалност у којој је све допуштено пружа привид слободе у којој је и принцип пермисивности, у ствари, условљен дубинском цензуром. У овом контексту, дакле, не користе се изричите забране већ се допушта и критичност која неутралише негативитет, као субверзивни набој без икаквог ефекта на промену постојеће стварности. Доминантан облик тог модела сузбијања и обесмишљавања критичког говора, као потенцијалне субверзивности, јесте транспоновање његове енергије у забаву. Формула „минимум хлеба, обиље игара” начин је слављења и одржавања система који се назива „отвореним друштвом”. Такво неолиберално капиталистичко друштво сматра се „отвореним” јер се, према Поперу, одликује могућношћу критике засноване на традицији критичког мишљења. У односу на затворене и тоталитарне друштвене системе, у којима се свака недозвољена критика доживљава као експес, толерисање критичности у отвореним друштвима ограничено је на појаве унутар система, али не и на оспоравање самог система. Проглашавањем краја историје, неолиберални капитализам се успоставља као савршен и цивилизацијски неупитан друштвеноекономски систем.

Идеализован капитализам као социоекономска парадигма не оставља могућност критичкој активности која би има-

ла битан утицај на постојећу реалност. Међутим, поништавање ефектног критичког деловања, а самим тим и сужавање могућности бунта, као радикалног вида оспоравања стварности, доводи до индивидуалних, ирационалних форми побуне, какво је, на пример, масовно убиство јуна 2011. године у Норвешкој. Смисао пермисивности у отвореном друштву јесте да се репресија учини невидљивом, односно да њени механизми културне продукције, чији су обилни садржаји у предоминантном знаку непрекидног певања, играња и забављања, колонизују човеков ум и његову слободу претворе у илузију. Парадокс је, дакле, у томе што у окриљу неолибералне идеологије и настаје феномен одсуства критике, односно њеног институционалног деловања које подразумева и одговарајући ефекат такве праксе. У том контексту се и суочавамо са ништавним и минорним утицајем постојеће критике и критичке књижевности.

Нова средишта

Будући да је свет изгубио своје средиште, оличено у представи о трансцендентном ентитету, укидање тог средишта омогућило је арбитарно, произвољно проглашавање нових оријентира као нових средишта света. Та нова средишта су савремени медији чији садржаји својом привременом неупитношћу исказују моћ да ни од чега направе нешто и да нешто претворе у ништа. Моћ медија је од пресудне важности за разумевање стања у којем и поезија постиже своје потпуно одређење у својој супротности. На примеру статуса поезије у савременој књижевној продукцији можемо видети начин исказивања те тежње. Поезија се данас ретко чита, али се много пише. У земљама у којима је битан аспект књижевне традиције и културног идентитета заснован на песничком стварању, попут Француске, данас је поезија маргинализована. У издавачким плановима и књижарама она је скрајнута, а у медијима игнорисана и непостојећа. У земљи Бодлера, Рембоа, Малармеа и Валерија, поезија је изгубила

свој некадашњи књижевни и културни значај. Иако је у англосаксонским земљама ситуација нешто боља, тај тренд одумирања поезије или њене привремене хибернације препознаје се и у нашој култури. Довољно је погледати културне додатке наших листова па видети како најбаналније чињенице и садржаји из света књижевности добијају неупоредиво већи публицитет од адекватне презентације неке вредне песничке књиге. Несумњиво, ово је последица превладавања рационалистичког приступа животу у данашњем цивилизацијском обрасцу који је на путу да оствари своју ефикасност скрајнуо и укинуо поезију. Иако потиснута и маргинализована, поезија и даље постоји као стваралачка могућност, али је изгубила значај који је имала некада. С друге стране, претња да би поезија могла одумрети услед свог затварања отклања се реакцијом на овај херметички исход, отварањем песничког стварања ка популарнијим облицима, попут слем поезије, у којима се непосредно исказује критички однос према негативним друштвеним појавама.

Када је реч о прозном стваралаштву и романескној продукцији, онда се на путу до остварења потпуности јавља понављање које се претвара у лошу бесконачност. У настојању задовољења читалачке глади, одржава се и апсолутизује форма која чини ирелевантним садржај којим се задовољава читалачка глад за новим. Роман који, како вели Бахтин, тражи брбљање, погодна је форма задовољења те глади за избрбљаним. Он се пише и објављује да би се читањем трошио и потрошио. У процесу тог трошења, хиперпродукција романа, која сугерише привидну промену, условљава да се уместо ирелевантних садржаја успостави сам принцип промене, константан и оличен у неупитном механизму продукције, где се вредносно *нишиџа* у бројним видовима тривијалног успоставља као *нешитџо*.

Књижевност, односно књижевну продукцију чине различити њени аспекти. Институције моћи, ауторитета и принцип пермисије важнији су од литерарног стваралаштва будући да одређују и формирају књижевни укус, обликују

читалачке потребе и утичу на рецепцију тих дела. Уколико је књижевним делима иманентна критичност, књижевна критика је манифестни вид критичке књижевности. Писци изражавају своју критичност према одређеним аспектима реалности, али то чине у оквиру постојећих парадигми и мање или више стандардног, непромењивог идиома. У књижевном стваралаштву, то су дела која су критична према постојећој друштвеној, политичкој, историјској реалности. Такву критичност испољавали су, на пример, домаћи писци у нашој недавној прошлости. Гојко Ћого у односу на лик тада неприкосновеног партијског вође (*Вунена времена*), Љубомир Симовић у односу на четнички покрет (*Источнице*), Јован Радуловић у третирању геноцида над Србима у време усташке НДХ (*Голубњача*), Живојин Павловић у односу на студентски бунт 1968. године (*Исиљувак њун крви*). Овај списак може се употпунити и историографском књигом Веселина Ђуретића, *Савезници и југословенска рајна драма* – о улози и значају четничког покрета у Другом светском рату. Због своје критичности у односу на тадашњу важећу истину о историји, друштву и политици, ова дела изазивала су жесток отпор и власт је могла да се послужи само репресивним средствима њихове забране и осудом њихових аутора.

Плуралитет стилова

Међутим, знатно важнија од ове била је критика коју су поједини аутори, Васко Попа и Миодраг Павловић, исказали у равни песничког језика. Поједини песници настоје да промене саму парадигму поезије, да деконструирају постојећи песнички идиом и створе нов. Пример најизразитијег и најдоследнијег таквог критичког односа према песничком језику јесте поезија Милутина Петровића, аутора који ту критичност исказује и као иманентну самокритичност. Свака његова нова књига различита је од претходних, јер је писана другачијим језиком. Његово дело под насловом *Прошив*

йоезије израз је те радикалне критичности самог поимања песничког језика. Будући да је Петровићев песнички текст херметичан, затворен у себе, поједини критичари сматрају да таквим језиком песник исказује и крајњу безобзирност према читаоцу. У овој оцени несумњиво има истине, јер се игнорише не само рецепцијска могућност просечног читаоца, већ и оних професионално упућенијих и квалификованијих за тумачење песничког текста. Индивидуалност и ексклузивност оваквог песничког геста нису, међутим, ограничене самодовољношћу и без икаквог утицаја на читаоца. Афирмишући могућност алтернативе и подстичући аутентичну креативност као непоновљивост, оваква поезија супротставља се опонашању, па је утолико пре овакав песнички текст и захтевнији за читаоца.

Домаћу али и свеску књижевност карактерише плуралитет стилова, поетика, израза. У том контексту, постоји данас и читав низ аутора чијим је опусима иманентна критичност. Давид Гросман у Израелу, Орхан Памук у Турској, Петер Хандке у Немачкој, Амин Малуф у Француској и други. Постојање ових аутора и овакве књижевности ваља ставити у контекст у којем се испољава таква критичност. Критичка књижевност постоји, али са становишта њеног ефекта добија се другачија слика њеног значаја. Није, дакле, реч о недостатку слободе и осујећености критичког књижевног говора, већ о минорним и ништавним последицама таквог чина. Уколико критика нема никаквог битног утицаја на реалност, у смислу њене промене, онда се у тој чињеници налази полазиште за сагледавање стања некритичке књижевности.

Образац лицемерја

С друге стране, маргинализација критичности показатељ је и тенденције да се критичност угуши и да се негује некритичност. Одсуство критичности последица је промене критеријума морала. Некада је критичко реаговање било првен-

ствено морални чин, частан гест. У складу са грчким етосом да се говори оно што се мисли, а ради оно што се говори, критичност је подразумевала моралност која је почињала од потребе за самоограничавањем нагонских, егоистичких потреба. Самоодрицањем од сопственог, непосредног задовољства, оно се проналазило у самом чину одрицања. Међутим, ти су се критеријуми изменили, будући да су промењени и услови критичког деловања и неговања критичке мисли. Са друштвене сцене нестали су велики ствараоци, попут Сартра и Камија, јер је сама позорница скрајнута на друштвену маргину. Критички се мисли приватно, интимно, али се јавно говори другачије, а упркос критичком ставу појединци се и понашају другачије. Успоставља се образац друштвеног лицемерја, дволичности и непринципијелности.

Прилагођавањем општем укусу, формираном под утицајем медија, симулираном успешношћу настоји се да се фасцинирају конзументи и читаоци, којима се нуде књижевни садржаји као могућност узбуђења и забаве. Књижевност подилази таквом укусу, а критика налази вредност у популистичким забавама. Медији су добили моћ да релативизују вредности, узимајући као критеријум вредности само добру забаву. Удовољава се изведеним, лажним потребама које се форматују као читалачка страст у слављењу ефемерног. Продукција коју оличавају високотиражни писци попут Стивена Кинга или Данијеле Стил заснива се на тржишном успеху и оствареној заради. Читалац је битан чинилац тог ланца који га заробљава, али начин његовог добровољног пристајања на ту неслободу исказује се ценом коју плаћа да би задовољио своју глад за сензацијама.

Иако на маргини доминантне продукције постоје критичка, експериментална и алтернативна литерарна дела, књижевност се прилагођава захтевима тржишта, духу времена и моћи новца. Тржишни успех и остварени профит постаје критеријум значаја, а новац мерило и естетских вредности. То прилагођавање је у тренду формирања менталитета појединаца, индивидуа које ће задовољство налазити у

површним забавама и у некритичком прихватању културе и књижевног дела као робе. Данас се обистињују социолошка предвиђања да образовање за обављање одређеног посла није гаранција појединцу да ће и радити посао за који се школовао. Још мање је извесно да ће се једним послом бавити читавог свог радног века и да ће тај век проживети у једном месту. Добре стране овог процеса јесу у обогаћивању искуства, непрестаној комуникацији, динамичном животу, а лоше у стварању површних, неукорењених људи, сталних почетника – јер већина нема капацитет за повремене радикалне животне и радне промене и резове. Тако се и стварају радно способне индивидуе, а не аутентичне личности са развијеном критичком свешћу и креативним потенцијалом да искажу разлику свог самопотврђивања.

У свету непрекидног прилагођавања, од појединца се тражи да се успешно приклања датим околностима. Рекламном пропагандом обликована је свест савременог купца, конзумента чија је потреба за критиком тог света и његовом променом угушена, јер је и купчева критичка свест анестезирана. Савремена масовна култура и њена моћ унификације одређују околности које обликују појединца, како би га учиниле једнаким себи. Могућност промене поништена је укидањем оног утопијског места, тачке гледишта са које се критички може тумачити свет, као први корак његове промене. У том контексту, и целокупна популарна и медијска култура, па и продукција некритичке књижевности, има за циљ да конзументе те културе наведе да се понашају сходно интересима система, односно формирања менталитета који развија способност прилагођавања и немењања датих околности, везаних за још увек моћан и преуређен економски и политички систем.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Б., „Саобраћање поезије и филозофије: Хераклит и модерна поезија”, *Филозофска истраживања*, 7, 4 (1987), Београд, 987.
- Aligijeri, D., *Vita nova*, Rad, Beograd, 2006.
- Andrić, I., *Znakovi pored puta*, Svjetlost, Sarajevo, 1978.
- Arent, H., *Eichmann u Jerusalimu: izveštaj o banalnosti zla*, „K. V. S.”, Beograd, 2000.
- Аристотел, *О ђесничкој уметности: с ориџинала ђревео и објашњења у реџисџу имена догао Милош Н. Ђурић*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1966.
- Башо, М., *Ветџар са Фуџијаме*, Глас, Бањалука, 1978.
- Bergson, A., *Dva izvora morala i religije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989.
- Boas, F., *Um primitivnog čoveka*, Prosveta, Beograd, 1982.
- Бој на Косову – сџарија и новија сазнања*, редактор Р. Михаљчић, Књижевне новине, Београд, 1992.
- Валери, П., *Осџрво Ксифос – снови*, Градина, Ниш, 1981.
- Valeri, P., *Sveske V*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.
- Vlahović, P., *Običaji, verovanja i praznoverice naroda Jugoslavije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1972.
- Вукичевић, И., *Арнауџске слике*, Пахер и Кисић, Мостар, 1899.
- Вуличевић, М., „Добитник Нобелове награде за *Полиџику*: Добио сам тај дар туге и због тога сам песник”, *Полиџика*, 25. јануар 2024.
- Gerc, K., *Antropolog kao pisac*, Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, Beograd, 2010.
- Давичо, О., *Риџуали умирања језика*, Нолит, Београд, 1974.
- Daglas, M., *Čisto i opasno*, Plato, Beograd, 1993.

- Дворниковић, В., *Карактѣролоѣија Јуѣословена*, Геѣа Кон, Београд, 1939.
- Диркем, Е., *Елементарни облиѣи релѣиѣјскоѣ живоѣија*, Просвета, Београд, 1982.
- Дробњаковић, Б., *Еѣинолоѣија Јуѣославије*, део I, Научна књига, Београд, 1960.
- Dilas, M., *The new class – an analysis of the Communist system*, Thames and Hudson, London, 1957.
- Ejzenštajn, S. M., *Montaža, atrakcija: eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964.
- Elijade, M., *Slike i simboli*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1999.
- Erikson, E. H., *Identitet i životni ciklus*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008.
- Iber, A., M. Mos, „Skica za opštu teoriju magije”, у М. Mos, *Sociologija i antropologija I*, Beograd, 1982.
- Iglton, T., „Ja sadržim mnogostrukosti”, *Polja*, br. 451, мај–јун 2008, Novi Sad, 2008.
- Јанићијевић, Ј., *У знаку Молоха: анѣроѣолошки оѣлед о жрѣвовању*, Вајат, Београд, 1986.
- Јовановић, В., „Camera obscura свадбеног обреда”, *Magija srpskih obreda*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Јовановић, Б., „Мит о немрима”, *Исѣочник*, бр. 23, јесен 1997, Београд, 1997.
- Јовановић, Б., „Бајколико преобликовање мита о убијању старца”, *Повеља*, бр. 3–4, Краљево, 1997.
- Јовановић, Б., „Поетика лапота”, *Књижевност*, бр. 11–12, Београд, 1997.
- Јовановић, Б., *Пркос и инаѣи*, Завод за издавање уѣбеника, Београд, 2008.
- Јовановић, Б., *Околни ѣуѣи*, Адреса, Нови Сад, 2013.
- Јовановић, Б., *Тајни инѣтерес: ѣесничко и анѣроѣолошко искусѣво*, Завод за уѣбенике, Београд, 2017.
- Јовановић, Б., *Онириѣки ког*, HERAedu, Београд, 2017.
- Јовановић, Б., „Поетика блискости далеког”, *Плави круѣ Милоша Црњанскоѣ*, зборник радова са округлог стола, Филолошка гимназија – Завод за унапређење образовања и васпитања, Београд, 2019.
- Јовановић, С., „Српски национални карактер” у зборнику Б. Јовановића *Карактѣролоѣија Срба*, Београд, 1992, 229–240. – У *Сабраним делима: С. Јовановић*, „Један прилог за проучавање српског националног карактера”, *Сабрана дела*, том XII, Београдски издавачко-графички завод – Југославијапублик – Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

Јурсенар, М., „Судбине и снови”, у И. Настовић, *Снови Марјеријџ Јурсенар у свейлу љсихолоије К. Г. Јунја*, Прометеј, Нови Сад, 2009.

Кајзер, В., *Језичко уметничко дело*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.

Карадић, В. С., *Српске народне љјесме II*, Нолит, Београд, 1969.

Kasirer, E., *Mit i jezik*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972; друго издање: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1998.

Kasirer, E., *Filozofija simboličkih oblika I–III*, Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985.

Константиновић, Р., *Биће и језик: у искуству љесника српске кулљуре двадесетљої века*, књ. 1–8, Просвета – Рад – Матица српска, Београд – Нови Сад, 1983.

Kordić, R., „San i poezija”, *Polja*, br. 251, januar 1980, Novi Sad, 1980.

Кош, Е., „Узгредне забелешке”, *Књижевност*, бр. 10–11–12, Београд, 2003.

Kristeva, J., *Crno sunce: depresija i melanholija*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

Kuk, A., *Mit i jezik*, Rad, Beograd, 1986.

Langer, S., *Filozofija i novome ključi*, Prosveta, Beograd, 1967.

Levi-Stros, K., *Mit i značenje*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

Лич, Е., *Кулљуре и комуникација*, Просвета, Београд, 1983.

Марковић, А., *Мий у роману – љосћууак мийолоијације Слободана Џунића*, Албатрос плус, Београд, 2011.

Marković, M., *Filozofija Heraklita Mračnog*, Nolit, Beograd, 1983.

Матић, Д., „На случај”, *Анћолоија Мајић: изабране сћранице Душана Мајића*, избор, редакција, предговор Д. Ређеп, Прометеј, Нови Сад, 1992.

Meletinski, E., *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1983.

Мериме, П., *Гусле или Избор илирских љесама сакуљњених у Далмацији, Босни, Хрвајској и Херцељовини*, Српска књижевна задруга, Београд, 1991.

Микић, Р., *Посћууак карневалације: увод у љоеићу Ранка Маринковића*, „Филип Вишњић”, Београд, 1988.

Микић, Р., „Митопоетска прича – о роману *Вейрови Сћаре љланине Слободана Џунића*”, *Књижевне новине*, 53, 1–15. јул 2000.

Mićić, Lj., „Makroskop”, *Zenit*, br. 9, Zagreb, 1921.

Mićić, Lj., „Šimi na groblju latinske četvrti – zenitistički Radio film od 17 соћиненија”, *Zenit*, br. 12, Zagreb, 1922.

- Николић, Н., *Јасеновачки лојор*, Жагор, Београд, 2015.
- Нови завјей, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 1984.
- Pavlović, Ž., *Izgnanstvo I: 1956, 1957, 1958*, Prometej – Kwit podium, Novi Sad – Beograd, 1999, 303.
- Песоа, Ф., „Песник туђих живота”, *Поезија*, бр. 1, Београд, 1996.
- Петковић, Н., *Два српска романа – Сјудије о Нечистијој крви и Сеобама*, Народна књига, Београд, 1988.
- Петковић Дис, В., *Песме*, Рад, Београд, 1974.
- Platon, *Kratil*, u *O jeziku i saznanju*, Rad, Beograd, 1999.
- Плеснер, Х., „Закасна нација”, *Књижевни мајазин*, бр. 41, Београд, 2004.
- Podoli, R., *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Поповић, М., *Историја српске књижевности I, Романтизам*, Нолит, Београд, 1968.
- Прошић-Дворнић, М., „Моделу ’ретрадиционализације’: пут у будућност враћањем у прошлост”, *Гласник Етнографској институцији САНУ*, књ. XLIV, Београд, 1995.
- Радовановић, М., *Сјиси из синтаксе и семантике*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.
- Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1986.
- Ristić, M., „Tri mrtva pjesnika”, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 301, Zagreb, 1954.
- Савић, М., *Ујак наше вароши*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977.
- Свети њисмо Сјароја и Новоја завјейа*, Британско и инострано библијско друштво, Београд, 1992.
- Симовић, Љ., *Дујло гно*, Дела, књ. 4, Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Дечје новине, Београд, 1991.
- Симовић, Љ., *Сневник*, Одабрана дела, Београдска књига, Београд, 2008.
- Сремац, С., *Нишка љроза*, Просвета, Ниш, 2003.
- Стојковић, Ж., „Песнички пут Милоша Црњанског”, предговор књизи Милоша Црњанског *Лирика, љроза, есеји*, Српска књижевност у сто књига, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1972.
- Тројановић, С., „Главни српски жртвени обичаји”, *Српски етнографски зборник XVIII*, Београд, 1911.

- Filippi, Ž., *Sedam antropoloških struktura*, „August Cesarec”, Zagreb, 1985.
- Fraj, N., *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, Prosveta, Beograd, 1985.
- Friedrich, H., *Struktura moderne lirike: od sredine 19. do sredine 20. veka*, Svetovi, Novi Sad, 2003.
- Frojd, S., „Nelagodnost u kulturi”, u *Iz kulture i umetnosti*, Odabrana dela, knj. 5, Matica srpska, Novi Sad, 1969.
- Frojd, S., *Tumačenje snova I–II*, Odabrana dela, knj. 7, 8, Matica srpska, Novi Sad, 1970.
- Frojd, S., *Ja i Ono*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- Haјдеger, M., *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.
- Harrison, J. E., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1903.
- Harrison, J. E., *Themis, A study of the Social Origines of Greek Religion*, Cambridge, 1912.
- Heraklit, *Fragmenti*, Grafos, Beograd, 1979.
- Цвијић, Ј., *Балканско њолуосџрво и јужнословенске земље – Основи анџроџеоџрафије I–II*, Завод за издавање уџбеника Соџијалистичке републике Србије, Београд, 1966.
- Цвијић, Ј., А. Андрић, *О балканским џсихичким џиџовима*, прир. П. Џацић, Просвета, Београд, 1988.
- Целан, П., „Меридијан”, *Беоџрадски књижевни часоџис*, бр. 8, Београд, 2007.
- Сrnјански, М., „Ivo Andrić: Ex Ponto, Zagreb, 1918”, *Књижевни југ*, год. 2, књ. 3, св. 8, 16. април 1919, Zagreb, 1919.
- Срњански, М., *Дневник о Чарнојевићу*, М. Ј. Стефановић и др., Београд, 1921.
- Срњански, М., *Иџака и коменџари*, Просвета, Београд, 1959.
- Срњански, М., *Код Хиџерборејаџа I–II*, Сабрана дела, књ. 7 и 8, Просвета – Матиџа српска – Свјетлост – Младост, Београд – Нови Сад – Сарајево – Загреб, 1966.
- Срњански, М., *Есеји*, Сабрана дела, књ. 10, Просвета – Матиџа српска – Свјетлост – Младост, Београд – Нови Сад – Сарајево – Загреб, 1966.
- Срњански, М., „Коментари за Итаку”, *Лирика*, Просвета, Београд, 1968.
- Срњански, М., *Дневник о Чарнојевићу*, *Лирика*, *џроза*, *есеји*, Матиџа српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1972.
- Срњански, М., *Сеобе I–III*, Нолит, Београд, 1973.
- Чајкановић, В., *Сџара срџска релиџија и миџологија*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. V, Београд, 1994.

- Džadžić, P., *Iz dana u dan*, Progres, Novi Sad, 1962.
- Џаџић, П., *Бранко Миљковић или неукројива реч*, Просвета, Београд, 1965.
- Џаџић, П., *Из дана у дан II*, Рад, Просвета, Београд, 1976.
- Џаџић, П., *Кријишке и ојледи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.
- Џаџић, П., *О Проклејтој авлији*, Просвета, Београд, 1975,
- Џаџић, П., *Хрastiова iреда у каменој кайији: миiско у Андрићевом делу*, Народна књига, Београд, 1983; друго издање: Научна књига 1992.
- Џаџић, П., *Простиори среће у делу Милоша Црњанској*, Нолит, Београд, 1976; друго издање: *Повлашћени iростиори Милоша Црњанској*, Просвета, Београд, 1993.
- Џаџић, П., *Нова усiаишка држава*, Политика, Београд, 1990.
- Džadžić, P., *Srbi u Hrvatskoj na udaru 'rasne revolucije' u XIX i XX veku*, Stručna knjiga, Beograd, 1991.
- Џаџић, П., *Homo balcanicus, homo heroicus I–II*, Просвета, Београд, 1994.
- Џаџић, П., „Нове хрватске битке за Андрићево дело”, *Телеiраф*, 15. март 1995, Београд, 1995.
- Шели, П. Б., „Одбрана поезије”, *О iпоезији: избор енилеских есеја*, књ. 1, Просвета, Београд, 1956.

О АУТОРУ



Бојан Јовановић рођен је 1950. године у Нишу. Дипломирао је, магистрирао и докторирао етнологију на Филозофском факултету у Београду. Радећи у Балканолошком институту САНУ, стекао је звање научног саветника.

Осим бројних научних и стручних радова, аутор је и следећих антрополошких дела: *Српска књија мртвих* (1992, 2002, 2015, 2019), *Маија српских обреда* (1993, 1995, 2001, 2005, 2014),

Тајна лайоша – убијање старих као традиционални и научни мит (1999, 2013), *Дух јапанског наслеђа у српској традиционалној култури* (2000, 2006, 2015), *Карактер као судбина* (2002, 2004), *Клојка за душу – Анахронике I* (2002, 2007), *Говор ђећинских сенки – Анахронике II* (2004), *Блискости далеко – Анахронике III* (2005), *Судбина и маија* (2007), *Пркос и инаји* (2008), *Речник јавашлука* (2009), *Љубав и оирашћање* (2011), *Чииање ѿророчансѿва* (са Мирком Демићем) (2011), *Иѿрање с нишѿавилом* (2011), *Околни ѿуѿи* (2013), *Памћење и самозаборава* (2014, 2018), *Светови анѿролошке имаинације* (2014), *Анѿролоѿија зла* (2016), *Тајни инѿерес: ѿесничко и анѿролошко искусѿво* (2017), *Они-*

рички код: увод у анїтройолоїију снова (2017), *Крај амбиса* (2018), *Пуївовање заборављеним бродом* (2019), *Скривени човек* (2019), *Аїресија и кулїура* (2020), *Ново варварсїво* (2021), *Манционијево завешїтање* (2022), *Мийска аура смрїи* (2022), *Срїско кулїурно блаїо* (2023), *Анїтройодицеја: човек и зло* (2023).

Приредио је књиге: *Ц. Џојс, Писма Нори* (1982), *В. Чајкановић, О маїији и релиїији – избор из дела* (1985), *Ишчекивање месије* (1988), *Фројдов анїтройолошки њесимизам* (1990), *Еїноїсихолоїија данас* (1991), *Оїкривени бої* (1991), *Каракїтеролоїија Срба* (1992), *Тамна сїрана људске їприоде* (1992), *Срїска Визанїија* (1993), *Мушкарац и жена – жена и мушкарац* (2001, 2011), *Сабране њесме Бранка Миљковића* (прир. са Добривојем Јевтићем), *Срїска еїномиїолоїија – изабрана дела Слободана Зечевића* (прир. са Божидаром Зечевићем) (2008), *Јединсїво народної духа – избор из дела Симе Тројановића* (2008), *Дейињсїво народа – избор из дела Воїина Матића* (2010), *Анїолоїија снова* (2012). У часописима је објавио ауторске зборнике тематски посвећене поетици сажетости (*Градина*, 1980, 1982), алтернативним знањима (*Дело*, 1981), британској антропологији (*Градина*, 1983), негативној утопији (*Градина*, 1984), магији (*Градац*, 1985), теорији ритуала (*Градина*, 1986), делу Мирче Елијадеа (*Књижевна криїика*, 1986) и Тихомира Ђорђевића (*Valcanica*, 1994). Резултати његових истраживања уграђени су у приступе савремених научних проучавања.

Његови изабрани интервјуи објављени су у књигама *Мењури зайенушаних їодина* (прир. Анђелка Цвијић, 2013) и *Трајносї їролазної* (прир. Душица Милановић, 2023).

Снимио је преко четрдесет алтернативних филмова, од којих су најзначајнији: *ТВ је биоској у који оглазим седећи у дворишїу* (1974), *Пронађени канал* (1975), *Телешека* (1975), *Еїзодус* (1976), *Почешак* (1978), *Размишљање ока* (1979), *Ленон* (1981), *Превирање* (1982), *Девичански дар* (1982), *Празник* (1983), *Призори који су їојели себе* (1984), *Процес* (1986), *Емисија* (1986/87), *Оїкуцаји їемїираної времена* (1988).

Текстове о филму публиковао је у књизи *Нејована дивљина: ка њој иницијалној алтернативној филма* (2020).

Објавио је књиге песама: *Бацање каменчића* (1973), *Коси између обала* (1981), *Душоловац* (1989), *Пројовед мрава* (1993), *Пешчана мајка* (1996), *Одломци божанства* (1997), *Кућа иза облака* (1999), *Називи долазеће* (2005), *Сенке у шами* (2006), *Говор прозорљивој* (2009), *Сасијојци времена* (2012), *Поновна рођења – изабране и нове песме* (2015), *Сисоносне невоље* (2017), *Долазеће доба* (2020), *Расиварање душе – изабране и нове песме* (2023).

Важан аспект његовог књижевног рада чине тематски есеји и текстови о домаћим и иностраним писцима. Песме су му превођене на енглески, француски, немачки, италијански, мађарски и словенске језике. Заступљен је у више антологија.

За изузетан допринос развоју културе и остварене научне резултате добитник је Вукове награде 2012, а највише признање Града Ниша, Награду „11 јануар”, примио је 2017. године – за постигнуте резултате у области науке и књижевности. Награду „Миле Недељковић” добио је за књигу *Ново варварство* која је проглашена најбољим делом из области етнологије, антропологије и фолклористике објављеним у 2021. години. Награда „Тодор Павловић” за животно дело уручена му је 2023, а Награду „Дејан Медаковић” за 2023. годину примио је за књигу *Српско културно блајо*.

Бојан Јовановић
КЊИЖЕВНОСТ У АНТРОПОЛОШКОМ СВЕТЛУ

Издавачи
ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ, Нови Сад

За издаваче
Корана Боровић, директор ИК Прометеј
др Небојша Кузмановић, директор Архива Војводине

Лектјура и коректјура
Светлана Антић

Припрема за штампу
ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Тираж
400

ISBN 978-86-515-2254-6 (Прометеј)
ISBN 978-86-6178-097-4 (Архив Вој)

Прво издање, 2024.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

82:39

ЈОВАНОВИЋ, Бојан, 1950-

Књижевност у антрополошком светлу / Бојан Јовановић.
- Нови Сад : Прометеј : Архив Војводине, 2024 (Нови Сад :
Сајнос). - 203 стр. ; 21 cm

Тираж 400. - О аутору: стр. 199-201. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Библиографија.

ISBN 978-86-515-2254-6 (Прометеј)

ISBN 978-86-6178-097-4 (AB)

а) Књижевност -- Антропологија

COBISS.SR-ID 138609929

