



Фридрих Хелдерлин је у својој поеми *Хлеб и вино* поставио питање чему песници у оскудна времена. Коначан одговор на то питање могли су дати само они чије се одсуство у Хелдерлиновој поеми објављује – богови. Како тај одговор изостаје, од Хелдерлина па наовамо и само то питање доживљава низ модификација. Питање чему песници Хегел је у својој *Естетици* разумео као питање о суштини уметности, Хајдегер као питање о суштини поезије,

[1]

а Цветан Тодоров као питање чему књижевност.

[2]

Задржимо се код последњег питања: чему књижевност? Драматичност питања обелодањује се у његовој привидној неважности. Дискурс књижевности се данас доживљава као нешто периферно у односу на дух времена. Такво разумевање књижевности симптом је немогућности да се одреди њен стварни домашај и значај. Сумња у књижевност узрокована је и неприхватањем става, који за сада постављамо само као хипотезу, да књижевност у различитим заједницама има различиту функцију. Промена положаја дискурса књижевности у специфичној мапи дискурса којим располаже свака заједница доводи у опасност опстанак не само књижевности, већ и саме заједнице. То је добро уочио и Пекић: „Ако презремо властиту књижевност, као једну од легитимних форми нашег духовног развоја само зато што је слабија од туђе, одмах се можемо одрећи и историје, јер ни она не може претендовати да, са гледишта човечанства, нешто особито значи, па што да не, најзад и нације. Можемо се похватати за руке и пријавити се за грађанство неке нације која има бољу књижевност и важнију историју.“ [3]

Можемо се са Пекићем спорити око тога да ли се националне књижевности уопште могу упоређивати у погледу квалитета. Насупрот томе, логика која наводи Пекића да дискурс књижевности доведе у везу са опстанком нације није спорна. Отуда је питање чему књижевност у својој крајњој консеквенци политичко питање, и то не у оном најбаналнијем смислу – да се књижевност појављује као сурогат политике, а писац као пуки политикант – већ у смислу да положај и смисао књижевности у појединим националним заједницама јесте питање од изузетне важности за опстанак тих заједница. Најкраће речено: када у извесним националним заједницама нестане интерес за националну књижевност, нестаје интерес и за опстанак националне заједнице.

Чињеница да можемо поставити питање чему књижевност у најопштијем смислу говори

нам да нешто није у реду са њеним досадашњим функцијама. Сумња се, дакле, у сазнајну, естетску, лудичку и дидактичку функцију књижевности. Та сумња је оправдана и није скорашњег датума: она се јавља са настанком модерне књижевности, половином 19. века.

Када је у питању сумња у дидактичку функцију књижевности, било би превише једноставно рећи да је та сумња само резултат рада модерне нихилистичке свести. Један деветнаестовековни француски писац овако је пројектовао читалачки доживљај властитог романескног текста: „Читалац би узалуд тражио неки закључак, неки морал или поуку коју би могао извући из чињеница. Ништа није истакнуто, ништа није јаче осветљено, нижу се само чињенице, похвалне или кажњиве. Писац није моралист, већ анатом који жели само рећи што је нашао у мртвом тијелу.“ [4] Писац који је ово написао зове се Емил Зола. Он је својим храбрим учешћем у „афери Драјфус“ успоставио образац ангажованог интелектуалца, што подразумева и дистанцу према нихилизму. Међутим, чак и воља за ангажовањем се уздржава од инстанце приповедачког коментара, тог најмилијег средства књижевних дидактичара. Шта је узрок одбијања модерног романијера да самоуверено просуђује и тако делује педагошки? Ако занемаримо поетичке разлоге (одјек Флоберовог романа

*Мадам Бовари*

,чији је Зола био поштовалац), односно филозофско-политичке разлоге, као што је свест модерног, постбалзаковског писца (низ почиње са Флобером) да буржоаска идеологија није универзална, те да јој се не може безрезервно служити,

[5]

можда бисмо као разлог за уздржавање од моралног суда могли навести свест о пораслој моћи штампе, која, за разлику од књижевности, омогућава *тренутну*

реакцију на актуелни догађај. Ако не жели да буде тек сурогат штампе (или било чега другога), књижевност се мора одрећи онога што више није у њеном ексклузивном поседу. Најзад, Зола се у „аферу Драјфус“ укључио новинским чланком, чувеним текстом „Оптужујем“, а не књижевним делом. Дидактичка функција књижевности се, дакле, доводи у питање када се у пољу писца дидактичара појаве савршенији медији за ту делатност.

Слично се дешава и са лудичком функцијом књижевног дела: Борис Ејхенбаум тачно запажа: „Што се тиче филма, супарништво са њим је безнадежно. Он је, очевидно, коначно преотео од књижевности жанр авантуристичког романа, и једино остаје да се тај вид романа званично преда у његову надлежност.“ [6] Индустрија забаве више није зависна од књижевности, и када је недавно један познати бестселер писац рекао како пише „филмски роман“, односно роман који ће се без остатка моћи претворити у филм, он је тим „жанром“ само озваничио премоћ филма у односу на књигу, бар када је у питању индустрија забаве.

Када су у питању естетска и сазнајна функција књижевног дела, јасно је да би детаљна анализа њихових судбина од зачетака модерне књижевности па наовамо одузела сувише простора. Уздржавајући се доказног поступка, наведимо само следећу хипотезу: сумња у естетску и спознајну функцију књижевног дела настаје као сумња у постојање књижевности као засебне архиве текстова који се процењују својим сопственим мерилима.

Први удар на естетску функцију књижевног дела несумњиво је био крах категорије Лепог након Првог светског рата: постратна авангардна књижевност тежи, пре свега, да шокира грађанина-читаоца, да га испровоцира и да подрије оно што је остало од идеала грађанске културе. Међутим, и таква поетика шока није могла да траје вечно. Кокетовање постмодерне књижевности са елементима жанровске књижевности и популарне културе, те успон студија културе које се, мање или више отворено, супротстављају студијама књижевности, полако приводе естетску вредност дела његовој робној вредности. Књижевност постаје роба, не зато што постоје дела која се пишу као роба, већ зато што изостаје теоријски интерес који би обезбедио простор за дискурс књижевности као нечега што је различито од производа културне индустрије; њој *преостаје* само то да буде роба (или политика, што је исто).

Уколико проблему смрти књижевности приђемо из угла спознајне функције књижевног дела, стижемо до сличних резултата: сазнајни капацитет модерне књижевности утемељује се у свести о њеној аутономији, односно разликовању од сфера тржишта и политике. Да би та разлика била још радикалније повучена, модерна књижевност свој однос према свету гради кроз властиту форму, односно технике приповедања. [7] Адорновски речено, она настоји да у име хуманости, властитом нехуманом формом (односно формом која отежава рецепцију), посведочи нехуманост света, исценирајући смрт приче и приповедања као аналогiju смрти човека. Постмодерна књижевност у том смислу означава извесно повлачење књижевности из света у текст; питање референта поставља се као другостепено у односу на свест о радикалној интертекстуалности постмодерног текста. Више од писаца на то утичу постмодерни читаоци, чија је идеологија читања обликована на темељима Фукоовог увида да је текст само тачка у мрежи свеопште интертекстуалности,

[8]

те деридијанске мантре да нема ничега изван текста. Отуда постмодерни читалац књижевност утапа у поље свеопште текстуалности, што значи у поље културе. И тако, док синхронијско проучавање културе у форми студија културе већу пажњу поклања Џејмсу Бонду него Шекспиру, нови историзам, као облик дијахронијског проучавања културе, тежи да се ослободи литературе у име једне визије пантекстуалности

[9]

у којој би се, заправо, књижевни канон лагано топио.

Дакле, чему (још) књижевност? Одговор на ово питање до сада смо покушали да дамо следећи функције књижевног дела. Тиме смо се прећутно држали идеје светске књижевности. Међутим, сама синтагма „светска књижевност“, нема више ону тежину коју је имала донедавно. Нови методолошки правци, пре свих постколонијална критика, довели су у питање идеолошку неутралност канона светске књижевности, односно самог појма естетске вредности који више није схваћен као нешто природно или макар идеолошки неутрално. Другим речима, подрива се идеја о универзалној вредности естетске вредности књижевног дела, као могућег темеља неке, заједничке, универзалне светске књижевности. Управо тако се могу протумачити речи Едварда Саида: „(...) Мислим да је погрешно настојати да се покаже како 'друге' афричке или азијске књижевности, са њиховом много очигледнијом повезаношћу са политиком и моћи, могу бити проучаване као да су, заправо, високо аутономне и естетички независне књижевности као француска, немачка или енглеска књижевност.“ [\[10\]](#)

Саидово мишљење иде у прилог нашој хипотези да књижевност у различитим културама нема исту функцију, нити исти значај. Естетска аутономија књижевности, те њена естетска релевантност, по Саиду, нити сме нити може да буде универзално мерило којим би се мерила свака књижевност, јер у другим културама књижевност има другачију функцију. Уколико кренемо корак даље од Саидовог мишљења, видећемо да разликовање места дискурса књижевности не функционише само као разлика између метрополе и колоније, односно између европског и ваневропског разумевања књижевности, већ се осликава и у суптилнијим разликама *унутар* европских националних култура. Без разумевања таквих финијих разлика не може се разумети дипломатски дар који је израелски министар спољних послова уручио својим домаћинима у Москви, када је рекао како јеврејски имигранти из Русије и даље толико поштују Пушкина да су прославе Пушкиновог рођендана у Израелу још раширеније него у самој Русији. [\[11\]](#)

У овој опасци читава се не само специфичан значај Пушкина у улози родоначелника руске књижевности, него и значај књижевности за конституисање руског националног идентитета. Нешто слично се не би могло рећи у Паризу или Лондону, а свакако не у Вашингтону. Иако све националне културе имају своје доминантне књижевне класике, веза између националне самосвести и националне књижевности није свуда ни подједнако изражена, ни подједнако важна. То потиче отуда што се функција књижевности у различитим културама обликује на различите начине: када, рецимо, на једном месту Црњански примети како „књижевник који не саучествује у судбини свог народа није прави књижевник“, те да „нарцисист у литератури спада у категорију литерарних онаниста“

[\[12\]](#)

, онда се у тим исказима обликује једно посебно разумевање књижевности које је битно различито од Црњанскове перцепције енглеске књижевности. Жалећи над малим тиражем збирки песама Т. С. Елиота, Црњански лamentsира: „Па шта читају милиони? Читају криминалну литературу. У библиотекама траже само једну врсту

литературе стално: ону која описује добро неко убиство. То се зове 'a good murder'."

[13]

Јасно је да правац простирања књижевног поља у енглеској и српској култури није идентичан: у првом случају, књижевност се додирује са тржиштем, у другом са (гео)политиком. У првом случају књига се обраћа купцима жељним забаве, а у другом забринутим сународницима. Нема разлога да се ова два различита разумевања књижевности посматрају као бинарне опозиције, а посебно не као разлика између тзв. модерног и тзв. традиционалног разумевања књижевности. Да бисмо ту разлику прихватили као нешто очигледно, не морамо нужно посегнути за есенцијалистичком категоризацијом националних карактера, али исто тако не смемо превидети различите историјске судбине, различите цивилизацијске сродности, и најпосле разлику у степену политичке моћи. Све то утиче на место књижевног дискурса.

Наиме, управо неједнак степен политичке, а самим тим и симболичке моћи, чини да различите концепције разумевања функције књижевности никада не досегну стадијум мирољубиве коегзистенције. То се догађа отуда што се културе, у складу са својим моћима деловања, не задржавају само на одређивању положаја књижевног поља унутар властите заједнице, већ истовремено конституишу и хоризонт онога што се очекује од друге, стране књижевности. Нешто дужи цитат из Кишовог есеја „*Homo poeticus*”, упркос свему“, који започиње пишчевим ироничним подражавањем дискурса европске књижевности, то ће нам најбоље показати: „Што се тиче литературе, ми, Европејци, имамо тога подоста, и то не од најгоре врсте; а они какосезваше србо-кркр, нека они изволе писати о такозваним деликатним темама, нека се изволе изругивати са својим политичарима и са својим системима, нек опишу неки политички скандал стављен у један леп, егзотични оквир ... и ето вам добре литературе. А ми, Европејци, ми, цивилизовани, ми ћемо описивати, чисте савести и чиста срца, лепоту сунчева заласка и егзотику нашег детињства-младости (...) А они нека се, они, брате, баве својим политичко-егзотичко-комунистичким проблемима. (...) Јер ако би и они кренули да пишу о истим стварима о којима пишемо и ми (поезија, историја и мит, људска судбина, *разбијена играчка таштине звучне* и друга сазвучја), то нас се заиста не би ништа тицало; ако они то чине на наш начин, то онда постаје такође литература, то постаје Андрић, то постаје Крлежа (ох! какво тешко име за изговор!), то постаје Милош Црњански (опет то кр-крр!), то постаје Драгослав Михаиловић, и други и други, без којих се, све скупа, лако може...

Нама, дакле, Југословенима, нама *homo politikus*, осталима све остало (...) Да ли смо заслужили такву судбину? Без сумње. Ми смо криви и дужни смо да сносимо своју кривицу, ћутке. Јер ми сами нисмо одолели искушењу да експортујемо наше мале (или

велике, баш ме брига) проблеме национализма и шовинизма (...).“

[14]

Анализа одломка из Кишовог есеја разоткрива два европска разумевања књижевности који нису једнако вреднована: права („европска“) литература досеже до филозофско-естетских универзалија („поезија, историја и мит, људска судбина, *разбијен а играчка таштине звучне*

, и друга сазвучја“), док друга, не-европска литература, добра постаје само када је обојена локално-политичком бојом. Атрибут „добар“ постаје синоним за прихватљивост а не за естетску релевантност. Када се у том „не-европском“ простору, међутим, почне писати „европска“ књижевност (Кишов избор: Андрић, Крлежа, Црњански, Михаиловић), таквој врсти књижевности бива препречен пут: без ње се, „све скупа, лако може“. Киш се имплицитно пита: ко је крив за одржавање ове, у суштини, политичке опозиције између праве („европске“ књижевности) и „не-европске“ књижевности наших простора која је добра/прихватљива само као сурогат политике? Експлицитан одговор гласи: ми сами, и то зато што смо сами испунили захтев оваквог хоризонта очекивања, чиме смо му, заправо, дали легитимитет.

Тако долазимо до парадоксалне ситуације: из Кишових опсервација произилази да, прихватајући хоризонт очекивања Европе, југословенска књижевност не постаје део европске књижевност, већ, управо супротно, потврђује своју различитост од ње (приближавајући се, услед снажне повезаности са политиком, књижевностима Трећег света). Сем тога, она потврђује и своју инфериорност. Насупрот томе, одбијајући да се повинује политичком хоризонту очекивања, овдашња књижевност постаје европска, упркос чињеници да јој се одриче право да као таква буде и прихваћена.

Несумњиво да је Кишов текст из 1980. године и данас актуелан. Оно што је некада важило за југословенску књижевност, важи и данас за српску књижевност. Савремени српски писци суочени су са идентичним европским хоризонтом очекивања. У сусрету са таквим политичким хоризонтом очекивања, бледи питање са почетка овог текста – чему књижевност – будући да једна таква *универзална* књижевност не постоји. Постоје само *књижевности*

, и то не само зато што у друштвима у којима настају имају различите функције, већ и зато што се та различитост пројектује у различит хоризонт очекивања: од српског писца се, очигледно, не очекује исто што немачког/француског/ енглеског. Одбијајући тај хоризонт очекивања, он може постати и оно што се од њега не очекује.

[15]

Само постојање хоризонта очекивања показује да националне књижевности никада не егзистирају као изолована острва: национална књижевност је увек *књижевност у контакту*

књижевност која се граничи са другим књижевностима. Историју српске књижевности тако, између осталог, можемо да читамо и као причу о сусретима и контактима са другим културама. Највеће фигуре српске културе – Света Сава, Доситеј, Вук – представљају не толико оригиналне ауторе, колико тачке у којима се врхуни идеја епохалног контакта српске културе са Европом.

Пишући о деловању Светог Саве, чији је резултат била аутокефалност Српске православне цркве, Димитрије Богдановић указује и Савине заслуге у њеној организацији. Те заслуге су резултат Савиног контакта са оновременом правном традицијом Европе: „Правно уређење српске цркве је конституисано зборником нове, самосталне Савине компилације *Номоканон* или *Крмчијом*; са овом кодификацијом византијског права Србија већ на почетку 13. века добија кодекс чврстог правног поретка и постаје правна држава, у коју је уграђено богато наслеђе грчко-римског права, те је Сава на тај начин више но било чим другим учинио Србију земљом европске и медитеранске цивилизације.“

[16]

Неких шест векова касније Доситеј као да понавља *форму*

Савиног рада. Наиме, Доситејев долазак у устаничку Србију, у августу 1807. године, представља својеврсну круну његових образовних путовања, јер је тим чином дошао у могућност да се и лично, а не само путем књига, укључи у један шири национално-државни контекст. У Доситејевом деловању у Србији (од 1807. до 1811. год.) могуће је уочити спољнополитичку компоненту која ову културну фигуру представља и као повлашћеног

*репрезента*

тадашње устаничке државе (будући да се и Доситеј, попут Светог Саве, бавио дипломатским пословима), али и као унутрашњег организатора државе. Доситејеву функцију организатора, слично Светом Сави, немогуће је замислити без знања увезеног споља: „Био је управник свих школа у устаничкој Србији, а као члан Совјета учествовао је у изради закона. Основао је прву школу у ослобођеном Београду, био је управник и предавач на Великој школи, а основао је и Богословију (...) Започео је пројекат оснивања осигуравајућег друштва. (...) Своју старачку уштеђевину поклонио је новој држави.“

[17]

Иако у српској културној историји често бива схваћен као антипод Доситеју, и код Вука се може уочити сличан механизам укрштања деловања на плану унутрашње организације и контакта са другим (овде су то идеје млађег немачког романтизма). Вуков рад на прикупљању народних умотворина можемо разумети као процес уобличавања грађе која се, до Вука, тек спорадично појављивала на Западу. Вук је тачка у којој

српска народна књижевност *систематски* бива присутна на Западу, управо зато што јој је он, својим сакупљачким радом, дао одлучујућу форму. Тако нешто је постало могуће само зато што је Вук претходно споља био потакнут на такву акцију. Наиме, пре контакта са Јернејем Копитаром, [\[18\]](#) ни сам Вук није био свестан да је управо народна књижевност линк који је српску књижевност учинио присутном у свету.

Ако у контексту модернизаторске улоге Светог Саве, Доситеја и Вука поставимо питање чему српска књижевност, прелиминарни одговор би могао да гласи овако: функција главног тока српске књижевности, који је зацртан овим канонским именима, јесте да доминантне цивилизацијске идеје инкорпорирају у књижевни, културни и политички дискурс једног народа пре свега као стваралачку форму и парадигму мишљења, а не као готово дело или готову слику света. Да је посредни био увоз *садржине*, а не *форме*, Свети Сава не би ни имао жељу да поради на аутокефалности српске цркве, Доситеј би пропагирао присаједињење Србије Аустрији, а Вук би уместо прикупљања народних умотворина једноставно преводио Хердерову збирку светских народних песама.

У каснијем историјском току преузета парадигма мишљења/стварања омогућава појаву изузетних уметника којима парадигма служи пре као подлога за стварање, а мање као низ ограничавајућих конвенција: тако се иза Доситеја може појавити Стерија, а иза Вука Његош и Лаза Костић. У делима ових писаца преузета форма достиже врхунац, а самим тим њихова дела најављују и нужну промену парадигме, њено напуштање у корист модерније парадигме.

Ова прелиминарна теза своју најочигледнију потврду добија у тренутку када се српска књижевност први пут „званично“ европеизује. То је период српске модерне коју Деретић види као доба које обележава прва серија часописа *Српски књижевни гласник* (од 1901. до 1914), који је „уређиван по европским (француским) узорима“.

[\[19\]](#)

Носиоци главног тока модернизације/европеизације тадашње српске књижевности били су Богдан Поповић и Јован Скерлић који су својим теоријским и критичким радовима у великој мери усмеравали тадашњу књижевну производњу, те Јован Дучић и Милан Ракић, два тада најрепрезентативнија примера европеизације српског песништва. Ово је доба у коме се језик српског песништва богати и урбанизује; српски писци и песници почињу да се процењују по критеријумима европских књижевности, а романтичарске песничке форме засноване на народној књижевности напуштају се у корист песничких форми француских парнасоваца и мање радикалних симболиста. Не треба превидети ни чињеницу да је то време настанка знаменитог београдског стила: вероватно најсавршеније и најпознатије форме изражавања на српском језику.

Европеизација српске књижевности с почетка прошлог века неодвојива је, дакле, од европеизације форме књижевног изражавања. Рекапитулирајући свој допринос песништву тог времена, Милан Ракић ће отуда, не случајно, подвући пре свега формално новаторство које су извели он и Дучић: „Што се тиче Дучића и мене, ми смо усавршили два стиха, два српска стиха, једанаестерац и дванаестерац (...) Наша генерација се није могла задовољити осмерцем, јер је за наш савремени осећај, за нашу сензибилност, био узак.“ [20]

Видећи свој допринос песништву пре свега као пресађивање француских стихова у српско тло (једанаестерац, дванаестерац), те напуштањем стиха народне књижевности (осмерац), Ракић је добро осетио значај форме. Он је процес модернизације поистоветио са процесом присвајања модерније, стране форме, и напуштањем старије, романтичарске која се корени у народној књижевности. Међутим, преузимајући форму, Ракић се не одриче континуитета националне свести. У његовом опусу, складније и естетски релевантније него у Дучићевом, стопљене су патриотске теме и француски дванаестерац, који тим присвајањем постаје део српске прозоидије. Управо захваљујући том формалном импорту, том освајању форме, који би имало смисла поистоветити са освајањем технологије, Ракићева родољубива лирика

*постаје*

разумљива и младом, модерном читаоцу. То доказује једна лепа сцена из Првог балканског рата, са Газиместана, на ком један млади официр, несвестан да се песник налази међу окупљеним војницима, рецитије Ракићеву песму

*На Газиместану*

.

[21]

Тај млади официр не илуструје тек присуство националне самосвести, већ *модерност*

те самосвести: Ракићева песма је написана у дванаестерцу, а не у неком стиху који потиче из народне књижевности. Отуда атрибут официра – млади – има посебан значај: трансфер националног наслеђа изведен је успешно, не

*упркос*

модернизацији, него управо

*услед*

формалне модернизације.

Ракићева синтеза преузете форме и националне самосвести оличене у вољи и моћи да се изгради властита слика света не испољава се само у његовој поезији, већ и у самој Ракићевој појави. По сведочанствима његових савременика, Ракић је био изразито *репрезентативан*

дипломата: описујући, између осталог, боравак Ракића у својству амбасадора у Риму, за

време Мусолинија, Милан Јовановић Стоимировић за песника и његову лепу супругу тврди да су били „врло познате, драге и тражене личности. Позивани су на све стране, а држали су и сами отворену кућу. Мусолинију је било криво што Југославија има у Риму једног тако омиљеног човека и што је, већ због дипломатског кора и високог италијанског друштва, морао да М. Ракића третира као једног грандсењера са којим није могао да се поиграва.“

[22]

Јасно, Ракић није био најбољи песник свог периода, а још мање се за њега може рећи оно што је тврдио француски песник Жан Мусе – да је највећи словенски песник на Балкану. [23] Међутим, не смемо да превидимо културно-политички аспект његове књижевности и његовог дипломатског деловања: Ракићева књижевност је синегдоха једног напора да се буде разумљив и себи и свету. Бити разумљив овде значи, пре свега, овладати технологијом производње, а то значи *презентације* властите слике света. Ракићево инсистирање на форми, у књижевности и ван ње, предочава нам да моћ презентације/дистрибуције властите слике света почива управо на овладавању формом. Уколико не постоји осећај за форму, осећај за репрезентацију, нема ни начина да се презентује властита слика света.

[24]

Истовремено, он је симбол предратне Србије у којој је моћ презентације властите слике света била далеко изнад моћи коју сада поседујемо: нека о томе посведочи и Ракићево учешће у тзв. Призренској афери које описује Војислав Ђурић: „Активан период свог песниковања завршио је Ракић најсјајнијим потезом у својој дипломатској каријери. То је његово познато учешће у Призренској афери 1912. Аустро-угарска влада, незадовољна победама српске војске, користећи једну израђену пропагандну технику и не презајући ни од најкрупнијих лажи, била је повела жестоку кампању против Србије (...) Претила је опасност да се европско јавно мишљење не окрене против Србије. Као пратилац аустро-угарског изасланика фон Едла, својим одмереним држањем и спретним информацијама, Ракић је за Србију – како је рекао Јов. М. Јовановић – ’омогућио најзад повољан преокрет у јавном мишљењу Европе’.“

[25]

Ракићева књижевност сведочи о складном дослуху између импортоване/присвојене форме и властите (индивидуалне/националне) слике света која се путем ње обликује. Овакво разумевање песниковог опуса разоткрива и један од могућих одговора на питање којим се бавимо, а то је питање чему српска књижевност: књижевни дискурс националне књижевности показује се тако као простор у коме се стапају увоз/инвенција форме и извоз слике света, где форма (преузета/откривена) служи као лиценца за производњу и презентацију властите слике света. Форма има облик ледоломца којим се упада у спољашње поље књижевности постајући, упркос запрекама о којима је писао Киш, књижевна чињеница које поткопава политичку опозиције између европских и не-европских књижевности.

Последњи такав пример у српској књижевности, пример из кога нисмо много тога научили, свакако је Павићев *Хазарски речник*. Овај роман чију егзистенцијалну тежину (причу о нестанку једног народа) многи истраживачи нису могли да до краја осете, јер се између њих и приче препречила форма, јасан је доказ да у овој култури и даље влада криза осећања форме. Међутим, управо је та форма речника, као пример *hypertext-a*

, отворила могућност светске рецепције Павићевог романа. Хазарски речник је данас, у правом смислу те речи, светски роман постмодерне књижевности. Управо форма *Хазарског речника*

представља начин да једна „унутрашња“ прича – прича о пропасти једног народа, коју су у том смислу могли разумети и читаоци који припадају другим малим културама – добије светску рецепцију, односно да се нађе у читалачком хоризонту и оних култура у којима борба за опстанак не постоји као тема, бар не у поређењу са чарима *hypertext-a*

.

Када се национална књижевност схвати као процес модернизације форме којом се изражава властита слика света, онда није ни случајно што домашај њеног основног механизма може бити проширен и на друге дискурсе: рецимо, када Пекић промишља однос између нације и демократије, он га у суштини види као однос између садржине и форме. Сасвим у духу своје политике синтезе, Пекић је настојао да их помири: „Рећи 'Србија' па тек потом 'демократија' значи створити земљу у којој, премда српска, можда и неће вредети живети, па чему је онда стварати? Рећи 'демократија' па тек онда 'Србија', значи, можда, земљу у којој ће бити демократије, али не и Срба да у њој уживају, па зашто би се онда ми око ње паштили? Али рећи *Србија и демократија*, симултано и реципрочно, без компромиса у корист једног или другог интереса, значи можда, ако ништа друго, наду да се они могу помирити.“

[\[26\]](#)

Између Пекићевог измирења демократије и нације и Ракићевог измиревања модерне песничке форме и „старог“ осећања националне самосвести могуће је успоставити јасну аналогију: код Пекића то резултира политиком синтезе, код Ракића косовским циклусом песама, односно родољубивом лириком једног високорепрезентативног песника.

Поставити питање чему српска књижевност, и дати одговор на то питање, значи заправо схватити дискурс књижевности у контексту ургентне потребе да се одреде модуси комуникације са другим. То питање се данас, у контексту глобализацијских процеса, све драматичније поставља. Оно је све важније, и на њега треба што хитније одговорити. Пред нама су заправо две могућности, које могу бити јасно формулисане: прва налаже преузимање готове слике света, што значи прихватање комплекса стереотипа који су приписани народу у коме та књижевност настаје. Друга могућност:

запазити форму презентације оспособљену да обезбеди комуникацију, освојити ту форму и тако властиту слику света учинити поново разумљивом и себи и свету. У првом случају говоримо о колонизацији или провинцијализацији српске књижевности. У другом: о њеној суштинској европеизацији.

Уколико се српска књижевност сведе на преузимање туђих стереотипа о народу коме припада, па и о себи самој, она ће суштински себе искључити из корпуса текстова који називамо европска књижевност. Присетимо се само Кишове дијагнозе тог првог и основног стереотипа о тадашњој југословенској књижевности: југословенски писци су добри само док се – критички – баве сами собом, односно док потврђују стереотип о својој изопштености из европског простора. Српска књижевност ће у том случају, такође, показати и критичну количину анахроности, јер док целокупна европска књижевност пролази кроз процес имаголошке деконструкције у којој се растапају стереотипи о националним карактерима, српска књижевност би имала сасвим супротну улогу: да јача изразито негативне стереотипе о народу у коме настаје. Несумњиво, ни са једним разлогом, она тада себе не би могла да види у породици европских књижевности, а ако се та колонизација српске књижевности збиља и деси, парафразирајмо Киша, сами ћемо бити за то криви. Важно је схватити да потврду европског идентитета наше културе не добијамо од другог, него тај идентитет морамо сами да досегнемо, *упркос* другом.

Тај пут води ка новом освајању модерне парадигме изражавања/обликовања/ презентације властите слике света. Није случајно што код свих великих српских писаца 20. века наилазимо на непрекидна формална истраживања властитог израза, што се код позног Андрића и Црњанског налазе елементи постмодерне поетике, што Пекић у свом позном антрополошком циклусу (*Беснило*, 1999, *Атлантида*) осваја форму жанровског романа, коју, јасно, прилагођава властитој слици света, што у Кишовој прози такође можемо препознати ту поетичку дакле, формалну развојност која је доступна само највећим писцима. Међутим, та књижевна потрага за формом, као што смо видели на примеру Ракића, само је синегдоха једне свеобухватније *воље са формом*

. Не само да без ње ниједан народ не може да траје, већ без ње није могуће ни замислити уређен и цивилизован живот једне заједнице. Тако српска књижевност кроз опусе својих најистакнутијих писаца разоткрива упутство за трајање и цивилизовање – непрекидно освајање нових форми обликовања властите слике света.

## Библиографија

Барт, Ролан, „Нулти степен писма“, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд 1971.

Богдановић, Димитрије, *Историја старе српске књижевност*, СКЗ, Београд 1980.

Црњански, Милош, *Путописи I*, Задужбина Милоша Црњанског, Editions l'age d'homme, Београдски издавачки завод, Српска књижевна задруга, Београд 1995.

Црњански, Милош, *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд 1992.

Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд 1996.<sup>2</sup>

Ејхенбаум, Борис, „У потрази за жанром“, *Књижевност*, Нолит, Београд 1972.

Фуко, Мишел, *Археологија знања*, Плато, Београд, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 1998.

Gallagher, Catherine, Greenblat, Stephen, *Practicing New Historism*, University of Chicago Press, Chicago, London, 2000.

Грдинић, Никола, „Хронологија живота и рада Доситеја Обрадовића“ у Доситеј Обрадовић, *Дела*, Издавачка кућа Драганић, Библиотека града Београда, 2005.

Хајдегер, Мартин, „Хелдерлин и суштина поезије“, *Мишљене и певање*, Нолит, Београд 1982.

Пекић, Борислав, *Време приче*, БИГЗ, СКЗ, Београд 1993.

Said, Edward, „Figures, Configurations, Transfigurations“ u: *New historical literary study*, ed. J.N.Cox, L. J. Reynolds, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993.

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

Тодоров, Цветан, „Чему служи књижевност“, *Београдски књижевни часопис*, бр. 10, 2008.

Жмегач, Виктор, *Повијесна поетика романа*, Графички завод Хрватске, Загреб 1987.

---

Сажетак: У овом тексту настојимо да, развијајући питање чему књижевност, образложимо могућност и важност питања чему српска књижевност. Анализирајући историју српске књижевности и место дискурса националне књижевности (са посебним освртом на поетику Милана Ракића и његово културно-политичко деловање), долазимо до закључка да српска књижевност представља процес непрекидне модернизације форме изражавања властите слике света како би тако модернизована била разумљива и свету, али и нама самима .

Кључне речи: књижевност, српска књижевност, Милан Ракић, модерна, форма.

---

[1] Види: Мартин Хајдегер, „Хелдерлин и суштина поезије“, *Мишљене и певање*, Нолит, Београд 1982.

[2] Цветан Тодоров, „Чему служи књижевност“, *Београдски књижевни часопис*, бр. 10,

2008.

[3] Борислав Пекић, *Време приче*, БИГЗ, СКЗ, Београд 1993, стр. 111.

[4] Наведено према: Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1987, стр. 216.

[5] Види: Ролан Барт, „Нулти степен писма“, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд 1971, стр. 68–69.

[6] Борис Ејхенбаум, „У потрази за жанром“, *Књижевност*, Нолит, Београд 1972, стр. 140–141.

[7] Види: Жан Пол Сартр, *О књижевности и писцима*, Култура, Београд 1962, стр. 114.

[8] „То је стога што оквири једне књиге никада нису јасни и оштро подељени: од наслова, првих редака и облика који је осамостаљује, књига је упућења у систем упућивања на друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор у мрежи.“ Мишел Фуко, *Археологија знања*, Плато, Београд, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 1998, стр. 27.

[9] Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historism*, University of Chicago Press, Chicago, London, 2000, str. 14.

[10] Edward Said, „Figures, Configurations, Transfigurations“ u: *New historical literary study*, ed. J.N.Cox, L. J. Reynolds, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, str. 328.

[11] „Israel’s Foreign Minister Cozies Up to Moscow“, *New York Times*, June 13, 2009.

[12] Милош Црњански , *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд 1992, стр. 66

[13] Исто, стр. 44.

[14] Данило Киш, „*Homo poeticus*, упркос свему“ у *Homo poeticus*, Сабрана дела Данила Киша, књига девета, Просвета, Београд 2006, стр. 82–83.

[15] Пример за то је свакако скорашњи успех Зорана Живковића, добитника World Fantasy Award за 2003. годину. Vidi: <http://www.worldfantasy.org/awards/2003.html>

[16] Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевност*, СКЗ, Београд 1980, стр. 144–145.

[17] Никола Грдинић, „Хронологија живота и рада Доситеја Обрадовића“ у Доситеј Обрадовић, *Дела*, Издавачка кућа Драганић, Библиотека града Београда, 2005, стр. 461.

[18] Миодраг Поповић тако децидирано тврди: „Тек после сусрета са Копитарем, 1813, који му је донео Хердерову збирку светских народних песама (Volkslieder) и уверио га да учени свет држи до наше народне поезије, Вук је почео да схвата изузетно место и значај наше народне позије.“ Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – романтизам*, књига прва, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1985, стр. 81.

[19] Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд 1996, стр. 355.

[20] Милан Ракић, *Поезија*, Изабрана дела, Напријед, Загреб, Просвета, Београд,

Свјетлост, Сарајево, 1967, стр. 114.

[21] Исто, стр. 113.

[22] Милан Јовановић Стоимировић, *Портрети према живим моделима*, Матица српска, 1998, стр. 147.

[23] Наведено према: Војислав Ђурић, *Милан Ракић*, Просвета, Београд 1957, стр. 7.

[24] У овом смислу антиципирајуће злослутно звуче речи Милоша Црњанског који већ 1920, у Паризу, овако види нашу репрезентативну (не)моћ: „Требало би београдским општинарима купити боље цилиндрице и рећи им какав се жакет облачи пре, а какав после подне. Једни ће рећи да понављам старе ствари, а други да сам социјалпациот. Али овде је живот саграђен, и то прилично чврсто, на основи учтивости и пријатности. Од Америке до шведског краља сви су се поклонили гробу Незнаног војника; ми смо то учинили горе него република Либерција. Мислите да је на Кајмакчалану све решено? Чекају вас горка изненађења.“ (Милош Црњански, *Путописи*, Задужбина Милоша Црњанског, Editions l'age d'homme, Београдски издавачки завод, Српска књижевна задруга, Београд, 1995, стр. 21–22). Ове реченице Милоша Црњанског недвосмислено говоре о губитку националног осећаја за форму и презентацију. Црњански је осећао сву драматичност тог губитка, што сведочи, истовремено, и о његовој осетљивости за форму, иако у књижевном смислу није био на линији оне форме коју је заступао Ракић. Напротив. Формално, међутим, Црњански је био ракићевац: исто као што је и Ракићева генерација тражила форму изражавања којом би заменила народни стих, тако је и Црњански, након Првог светског рата, и сам пожелео да пронађе нову форму која би заменила ракићевске и дучићевске једанестерце и дванаестерце, који више нису могли да задовоље сензибилитет генерације која се из рата вратила. Он је ту форму видео у слободном стиху. Види: Милош Црњански, „За слободни стих“, *Есеји и чланци*, Задужбина Милоша Црњанског, Editions l'age d'homme, Београдски издавачки завод, Српска књижевна задруга, Београд 1999.

[25] Војислав Ђурић, *Милан Ракић*, Просвета, Београд 1957, стр. 35-36.

[26] Борислав Пекић, *Одмор од историје*, БИГЗ, Београд 1993, стр. 52.