

МАРКО ПАОВИЦА

О ПОЕЗИЈИ, КРИТИЦИ И КУЛТУРИ У ФИЛОЗОФСКОМ КЉУЧУ

САЖЕТАК: Предмет рада јесте критичка интерпретација збирке рефлексивно-теоријских записа Саше Радојчића о поезији, критици и култури, под насловом *Слике и реченице*. Када проговара о теоријској проблематици поезије, Радојчић полази од одређења појма песме и, крећући се доследно на трагу Гадамерове филозофске херменеутике, идентификује онтолошку димензију трајности песничке творевине у два аспекта њеног бића: у њеној звучности и њеном смислу. Притом он, стриктно гадамеровски, први аспект сагледава као језик у извођењу, а други у својству еминентног текста, што су у ствари два узајамно недељива начина постојања песме. Но, поред онтолошког и сазнајног аспекта песме, Радојчић се у својим записима бави и културно-социјалним статусом поезије са становишта друштвене моћи, указујући на апсолутну маргиналност песничке речи у савременом свету због доминације лукративно-хедонистичког система вредности тзв. потрошачког друштва новијег доба. Говорећи, међутим, о критици, овај мислилац, поред разматрања њених основних функција са епистемолошког и херменеутичког становишта, истиче управо аутономну димензију њене друштвене моћи, која проистиче из саме природе критике као говора који се сучељава са другим говорима. Појму културе Радојчић најпре приступа у контексту расправе о модерном песништву, које, на супрот наивности и природности класике, сагледава као апсолутни продукт културе. И најзад, он отвара расправу о култури по себи, то јест о постмодерном културном стању у глобалном, односно у српском националном оквиру. У првом случају у средиште Радојчићеве пајжње ситуиран је појам колективног идентитета с обзиром на актуелни процес глобализације; у другом, питање односа између епске

и лирске културолошке матрице, при чему се аутор *Слика и реченица* јасно опредељује за инклузивно начело афирмације обеју културолошких парадигми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, критика, култура, еминентни текст, друштвена моћ, епска и лирска матрица, културне установе, колективни идентитет, процес глобализације.

Књига Саше Радојчића *Слике и реченице** садржи, у различитом омеру и у различитим функцијама, елементе песничког, критичког, теоријско-филозофског и преводилачког искуства. Другим речима, у њој се и на предметној и на изражајно-артикулацијској равни осећа видан траг свих духовних дисциплина у којима се Радојчић преко три деценије, из године у годину, суверено и такоређи симултано потврђује.

Слике и реченице су у ствари колекција од тридесетак рефлексивних записа и сличних теоријско-филозофских одзива усмерених, у више проблемских варијација, на неколико основних тема и организованих у компактнију композициону и смисаону целину. Ако се апстрахују, или бар ставе у заграду, извесне периферне опаске, али и понеке важније дистинкције будног ума усредсређеног на интелигибилни и на реални свет око себе, тематска раван ове Радојчићеве привидно успутне књиге може се ограничити на говор о поезији и, подразумевиво, о језику, на говор о критици поезије и говор о култури, као и говор о нечем што је *између*, што се додирује с неким од поменутих ентитета у виду различитих *ишћања* која се тичу човекових диспозиција унутар трију маркираних чворишта и, ништа мање, различних пројекција света у њима („Данас 1, 2, 3”, „Простор песме”, „Тајно друштво 1, 2, 3”, „Облици стварног”, „Оно чега нема”, „Наше доба”, „На мрежи, у мрежи”, „Све почиње са тобом” – виђења поетске и критичке проблематике у актуелном огледалу, и „Потреба за читањем и писањем”, „Прастара завада”, „Предсократовци”, „Уметничко дело”, „Као да”, „Језичка животиња”, „Маргина локалног”, „Лозинке”, „Историја”, „Свет” – промишљања више еминентно филозофског карактера). Уз то би свакако требало нагласити да у Радојчићевим оглашавањима доминира, сходно приступу темама, теоријско-филозофски говор, ближи, међутим, стандардној интелектуалној употреби језика или, да се изразим подобније ауторовом схватању, близак том виду подавања језику. Али, неретко, Радојчићев филозофски исказ, већ према предмету у ужем смислу речи, прелази у јасно критички интониран есејистички израз.

* Саша Радојчић, *Слике и реченице*, Едиција Повеља, Библиотека Поезија у настајању, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2017.

Када у више махова и у неколико говорних форми („једно предавање, један аргумент, једна беседа, једна претпоставка, неколико недоумица“) проговара о теоријској проблематици поезије, Саша Радојчић полази од одређења појма песме развијајући одговор на питање „Шта је песма?“ у форми и обиму краћег филозофског тумачења. И мада ниједан Радојчићев одговор, односно ниједно његово тумачење, па ни ово о којем је управо реч, не звучи аподиктично, оно се сасвим сагласно укључује у оквир доминантног, да не кажем и владајућег новијег разумевања нареченога појма. Полазећи притом од хелдерлиновске идеје трајности песме засноване на светотворности самог језика, „неизговориво је извансветско“ (87), овај књижевни мислилац трајност, јединственост и непоновљивост песме види у њеној „субјективности и сингуларности“ (16), док само објашњење, односно потврду њене трајности – схваћене, чини ми се, у смислу неистрошивости – налази у њеној историјској и њеној онтолошкој димензији. У првом случају он се окреће већ општепознатој Елиотовој перспективистичкој и динамичкој концепцији књижевне традиције као „основу трајности“ (10). Пажљивим развијањем на доследном трагу Гадамерове филозофске херменеутике Радојчић, даље, идентификује онтолошку димензију трајности песме у два аспекта њеног бића. А оба се, у ствари, тичу начина постојања песме. Један је у њеној звучности, у презентацији „језика у извођењу“ (14), то јест у „самопрезентацији песничког говора“ (16), а други у његовом *смислу*, односно у значењу песме. Отуд се песма прима истовремено као процес слушања (читања) и разумевања, чији је орган, по овом гадамеровском тумачењу, не наш спљашњи слух и извесна моћ разабарања смисла, већ једно постулирано „унутрашње ухо“ (15) као духовни орган симултаног рада „меморије“ и „рефлексије“ (15). Тако се песма, поготову по овом другом параметру, али и по верзијама самог звучног извођења, никада не појављује као завршен „естетски предмет“ (8) него траје у свагда новим могућностима. И, да би се овом херменеутичком концепцијом могла обухватити и свака песма из прошлости, или из неке будуће прошлости, да би се назначеној концепцији прибавило универзално важење, Радојчић, за Гадамером, истиче потребу за „извесним видом узајамности“ (15) између реципијента и саме песме: „А то значи да се у слушању унутрашњим ухом одиграва нека врста стапања хоризоната између песничког дела и онога ко га слуша, дијалога између хоризоната песме и онога ко јој се обраћа“ (15). (Управо о *сћајању хоризоната* Саша Радојчић има посебну теоријско-филозофску студију и превео је више Гадамерових и једну Дилтајеву књигу филозофскохерменеутичке провенијенције.) Радојчић у датом контексту

такође наглашава „напетост између смисаоног садржаја песничког говора” (16) и звучне „самопрезентације његове појаве” (16), примећујући да се она „може разрешити само ако се ниједно од њих не потисне у корист оног другог” (16). Иначе песма и не долази до свог „пуног постојања” (16), не остварује се у потпуности, било у погледу језичког извођења, било у погледу разумевања њеног смисла. Но, пре него што поменем извесну недоследност око захтева равномерне презентности оба назначена онтолошка аспекта песме, изнео бих недоумицу о сврсисходности призивања Елиотове поетичке концепције о традицији у актуелну филозофскотеоријску расправу с обзиром на околност да Гадамерова идеја о стапању хоризоната испуњава идентичан, или готово идентичан, херменеутички захтев. Јер, „трајност песме схваћене као процес, као језик у извођењу, зависи од разумевајућег односа који према њој остварује неки историјски ситуиран субјекат” – то јест песме сагледане у гадамеровском стопљеном херменеутичком хоризонту – „се поново потврђује у перспективистичком смислу” (16), као и трајност песме сагледане у елиотовском традицијском кључу. И најзад, једнако следећи Гадамера, Радојчић – додуше, само у оперативне сврхе актуелног тумачења – издваја онтолошку димензију смисаоног садржаја, то јест значења песме из њеног пуног начина постојања као „језика у извођењу”, то јест њеног „звучног склопа доступног унутрашњем уху” (17). Тај оперативно издвојени, смисаоно-садржински конститутивни чинилац песме овај тумач, такође према Гадамеру, означава појмом „еминентног текста” (16), за разлику од обичног текста као свакодневног, новинског, научног или ма којег једнозначног говорног склопа чија се херменеутичка функција исцрпљује у његовом непосредном разумевању. Саша Радојчић у актуелном запису, као и у неким другим оглашавањима из ове књиге, у ствари поуздано интерпретира, али и безрезервно прихвата Гадамера, разјашњавајући коперникански обрт његове филозофске херменеутике у односу према традиционалној теорији тумачења. Смисао, размере, па и проблематичност тог преокрета могу се пратити и на процесуалном разумевању самога појма *еминентног џексиа*. Тако је, на пример, сасвим ваљано – да не кажем тврдоглаво старински – истинито, иницијално одређење назначеног појма: „Еминентни текст не реферише нужно на стварност, не мора бити оријентисан према захтеву за истином, нити се у њему у првом реду ради о сазнању стварности” (18). Па и у самом оперативном издвојеном фрагменту о *еминентном џексиу* (независно од чињенице да су слична издвајања имала проблематичне практичне последице) Радојчић ипак упозорава на напетост између звука и значења у њему, као и на могућну аутореференцијалну

усмереност песничке речи, из чега произлази да је тај аспект „текста” увек „суштински упућен интерпретацији” (19). Али према заблуди овог читаоца – коју би, да је у прилици, радо поделио са Ериком Доналдом Хиршом и с његовим узором Емилиом Бетијем, на пример – поменути обрт, а с њим и невоља, почиње управо са интерпретацијом, и статусом, *еминентног текста*. Већ смо на једном месту могли да прочитамо врло индикативну синтагму о „дијалогу између хоризонта песме и онога ко јој се обраћа” (15). Битно, одлучујуће питање овог преокрета јесте ко се коме обраћа. Да ли се неко, читалац-слушалац, обраћа песми, или се песма, то јест стваралац песме њом самом као *еминентним текстом*, обраћа неком, читаоцу-слушаоцу? Ова друга комуникацијска релација репрезентује, као што је познато, становиште традиционалне херменеутике, док прва, како исправно констатује Радојчић, актуализује ново, обрнуто гледиште гадамеровске филозофске херменеутике. Други корак у том правцу представља изричито обртање комуникацијске позиције, то јест узајамну замену места комуникацијских полова, уз својеврсну анимацију *еминентног текста* као секундарне комуникацијске и граматичке Ти-инстанце: „Текст у еминентном смислу се преображава у партнера у споразумевању, постаје и сам једно Ти коме се обраћамо” (18). Трећи, завршни корак гадамеровског херменеутичког обрта је поприлично егзорцистички. Њиме се врши изгон аутора из његовог сопственог дела претходним позитивистичким свођењем његовог присуства на извесну биографску значењску димензију: „Еминентни текст није текст у коме аутор изражава себе, већ текст изражава нешто, и зато када читамо такве текстове ми не треба да иза израза тражимо мишљења или црте душевног живота аутора, него да се усредсредимо на оно изражено” (18). Да, било је немало књижевно ирелевантних тумачења, попут трагања за биографским чињеницама у садржинској равни дела, позивања на накнадно мишљење писца или „расветљавања” *душевног живота аутора*, али се у предоченим захтевима, никако нехотично, са прљавом водом избацује и дете. Сам гадамеровски обрт, према којем се читалац-слушалац обраћа песми као *еминентном тексту* а не стваралац тог *еминентног текста* свом читаоцу-слушаоцу, представља интенционално самовољан гест, то јест интелектуални чин у служби ничеовске воље. Осим ако се, можда, тај читалац-слушалац не перципира пре у улози тумача него у улози разумевајућег реципијента, што је, по свему, вероватно. А зна се шта чему претходи. Али и у том случају игнорише се становиште изворне моделативне свести *еминентног текста*, која га је и учинила *еминентним*, у корист иманентне интерпретације и зарад слободе тумачења, као да писац/песник, по свему

што он то јесте, није присутан у свом властитом делу. Напротив, све што је „писац хтео да каже” и све што није хтео, али је ипак казао, налази се у *еминентном њекстиу*, чинећи га управо таквим какав и јесте. Отуда ми се аргумент да тумач не може знати „шта је писац хтео да каже” чини равним досетки на коју се може узвратити једино истим контрааргументом, да не можемо знати ни шта писац није хтео да каже чак и да све што је казано у *еминентном њекстиу* није казао сам писац. Али све су ово начелне примедбе на херменеутичку теорију Х. Г. Гадамера. Самом Радојчићу би се, међутим, могла ставити примедба што се у начелној расправи поводом поменуте „дидактичке поштапалице” (90) позива на тзв. концептуално уметничко дело, то јест на његов једнозначни експликативни део, и то из једноставног разлога што историја савремене уметности, не само у датом случају него и под неким другим „измима”, бележи бизарне гестове и активности који пре потпадају под неки други хуманистички говор него у домен критике или филозофије уметности. А што се тиче сваког стварног, дакле, не-концептуалног уметничког дела, спорови око ауторског значења и оних тобоже рецепијентских у њему потичу од представе о само једном, приближно ухватљивом смисаоном конструкту иза којег стоји писац, као да и оно није исход тумачења и као да и сва остала нису кодирана у *еминентном њекстиу* свесном и несвесном делатношћу писца у језику. Литерарни херменеутичар има и у тако схваћеном делу једнаку могућност и једнаку слободу тумачења као и у гадамеровски усмереној интерпретацији, и не може се поставити, као што се то оваквом приступу приписује, *истицање истинитости* све док се основне референтне тачке датог дела – *еминентног њекста* – могу идентификовати у више равни. Али проблем настаје превасходно у вези са делима из ближе или даље прошлости. Јер духовни хоризонт – вредносни, морални, сазнајни, идеолошки – једног, на пример, античког дела није никада апсолутно познат неком доцнијем, рецимо, савременом тумачу/реципијенту, а поготову није идентичан са његовим. И уместо интерпретације у две равни, оној дела, не баш најтранспарентнијој, и оној неког новијег тумача, легитимизован је поступак својеврсног читавања који карактерише наше епохално стање: Елиотова „садашњост која одређује прошлост” и Гадамерово „стапање хоризоната”. Тако је *истрајност дела* загарантована *производњом* његовог сопственог значења са сваким епохалним заокретом, да не кажем са сваким новим савременим нараштајем, коначно, са сваким новим тумачењем. А о кривотворењу ни речи. Као да неко дело прошлости не би у својој изворности било ново за сваки нови нараштај и као такво једнако *истрајало*, док би се истовремено свака епоха или нараштај слободно одређивали према њему.

Но, да се вратим Радојчићу, који, доследно гадамеровски, закључује да „песма уопште може да траје зато што има карактер еминентног текста” (20). А ако трајност почива на *еминентности њексџа*, његова *еминентност* се, у конкретном случају, огледа у променљивости историјског хоризонта, то јест у динамичности традицијске перспективе интерпретатора, због чега њена „трајност није ванвремена и онострана” (20) већ свевремена и овдашња. Друго, додатно одређење појма песме Радојчић, такође на Гадамеровом трагу, налази на наглашавању њеног звучног наспрам њеног смисаоног аспекта, поткрепљујући своје разматрање на примеру „односа између песме и њеног превода” (26). Трећи теоријски, односно рефлексивни захват Радојчић предузима око питања „у чије име говори песник” (27). Сажет одговор у дијахронијској перспективи он окончава закључком да „песник данас говори у своје име” (30), односно да је индивидуалност песничког говора карактеристика, па и услов, модерног песништва. Али, „индивидуално је и опште у исти мах” (30), тако што се Ја неке песме промеће у Ти, „Ти које је Ја” (30), то јест, судећи по аналогiji са *еминентним њексџом*, што се читалац непосредно претвара у тумача. Или индивидуалност песничког гласа добија универзално важење уколико може, и тиме што може, да се актуализује са сваког индивидуалног становишта, што није исто као у претходном случају.

Задржавајући се у сфери теоријске рефлексije, Саша Радојчић изворно, мимо Гадамерове онтолошке теорије, идентификује један општији „начин постојања песме” (31) и песништва уопште. Полазећи од Дисовог „ремек-дела” (32) „Можда спава”, он примећује да песма настаје између „сна и јаве, смрти и живота, одсутности и присутности, да живи између заборава и памћења” (32), а завршавајући са Хомером, истиче да су његови спевови „резултат веома дуге размене памћења и заборава” (33). И најзад, полазећи од Шилеровог разликовања између „наивног” и „сентименталног” песника, онога „који *јесће* природа” (Гете – 34) и онога „који *ишражи* природу” (34), како је песник „Оде радости” видео самога себе, Радојчић у најкраћем дијахронијском прегледу идентификује три врсте човекове/песникове потраге за природом као три типа утопије: „проспективну, ретроспективну и интроспективну” (35) утопију. Прву карактерише истраживачко-освајачко трагање, а симболизује је мноштво фигура у културној историји човечанства, од Аргонаута до Гагарина; другу одликује трагање унатраг, попут повратка у детињство или у изгубљени рај, а симболизује је, нарочито, романтичарски настројени писци и уметници; трећу утопију обележава разобличавање „привидно постојећег” (35), а симболизује је, на пример, очекивања психоанализе или марксизма.

Но, сви ти облици утопијске потраге „не исцрпљују однос модерног човека према природи коју тражи” (35). Тај однос, по Радојчићу, карактерише „дубока амбивалентност” (35), јер „модерни човек нема природу” (35), он је, додуше, тражи, али у непрекидном страху да ће открити „нешто у исти мах природно и веома анти-утопијско, неко своје срце таме. Зато он”, наставља Радојчић, „омета сопствену потрагу и свуда јој уместо природе подмеће облике културе, у последњој линији ломачу или гиљотину, Аушвиц или Милосрдног анђела” (35). Овде бисмо се, у поменутом претпостављању културе природи, и у подметању њених облика русоовском првородном природном стању, могли присетити Бодлеровог програмског захтева као општег критеријума модерности и просудити колико је најновије модерно доба у свом обиљу и разнородности *цветова зла* превазишло свог, према претежнијем књижевноисторијском схватању, првог гласника. Јер, „за модерног човека, природа је... у безброј појавних видова – често застрашујућих и погубних – прерушена и маскирана, прекривена и обојена културом” (35). Модерни човек је, закључује Радојчић, „биће културе” (35), али културе која је, ваља додати, усвојила све битне црте историјског и антрополошког зла. То, уосталом, о њему сведочи и модерна поезија, свагда кад успева да буде модерна и да остане – поезија.

Изван Радојчићевих разматрања не остаје, међутим, ни културно-социјални статус поезије. Осветљен такође у кратком дијакхронијском прегледу са становишта друштвене моћи, положај песништва у хијерархији друштвених вредности сагледаван је према хетерономним и аутономним чиниоцима песничког говора у дугој културној историји човечанства. Радојчић, тако, помиње стварну друштвену моћ песништва у минулим епохама, увек засновану на некој спољашњој – било друштвеноинтегративној, било канонизацијској, било легитимацијској – функцији песничког говора. Једини изузетак који притом допушта тиче се Платоновог доба, када се поверовало у стварну друштвену моћ песничке речи засновану на њеној аутономној сазнајној улози, конкурентној према истој функцији филозофског говора, што Радојчић на другом месту реактуализује под ознаком „прастаре заваде” (78) око захтева за истином поводом мисаоног потенцијала, то јест филозофичности саме поетске речи. Модерна поезија, међутим, како истиче Радојчић, лишена је сваке друштвене моћи па и релевантног културног утицаја, с обзиром на то да, као таква, и нема хетерономних упоришта, а њена аутономна сазнајна моћ не поседује никакву, ни најмању, друштвену вредност. Зашто? Зато што је „са становишта модерне, инструменталне рационалности” (52) савремене потрошачке цивилизације привилегована економска, или још ужа,

тржишна теорија друштвене вредности, која за врховни критеријум промовише, учвршћује и практикује корист, новац и све материјалне погодности засноване на примарној вредности профитабилно и лукративно уређеног друштва. Како поезија не располаже ниједним сличним вредносним атрибутуом, она је сасвим друштвено маргинализована, омаловажена, презрена и, тако инфериорна, одбачена на последње место у културном регистру књижевних и уметничких дисциплина. Од свих видова књижевности и свих чинилаца тзв. књижевног живота у данашњој ситуацији, „облике реалне друштвене моћи”, примећује Саша Радојчић, „поседују издавачи, тела која одлучују о подршци културним програмима, медији, па чак и књижевна критика” (53). И додаје да „једино критика своју меру друштвене моћи темељи на свом карактеру дискурзивне агонистике” (53), а не хетерономно, на свом друштвеном положају. Једино, дакле, критика, „као вид говора који се сучељава са другим говорима, учествује у реалној економији моћи” (53). Али пре него што довршим коментар Радојчићевог виђења критике, подсетио бих на једну епохалну ситуацију која се тиче питања друштвене моћи поезије а коју Радојчић превиђа или, као већ прохујалу, занемарује. Наиме, код нас је, колико јуче, песничка реч имала огромну и стварну и потенцијалну друштвену моћ. Стварна моћ песничке речи у нашем донедавном друштвеном систему који смо делили са неким својим данашњим суседима почивала је на неколиким хетерономним упориштима у служби владајуће идеологије, на афирмацији „великих прича” о „народнослободилачкој борби”, о „социјалистичкој револуцији”, о „братству и јединству”, о „највећем сину народа и народности”, о „обнови и изградњи”, о „миру и слободи”, о „социјализму с људским лицем”, о „чуварима домовине”, о „небу домовине”, о „плавом Јадрану”, о „дану жена”, о „сторучици мајци”, о „трави у сну и на јави”... Једва мања, потенцијална друштвена моћ песничке речи заснивала се на њеном аутономном сазнајном односно критичком својству, жестоко конкурентно и субверзивно упереном против владајућих идеолошких истина, некако аналогно *древној завади* између песничке и филозофске сазнајне моћи предочене у Платоновој *Држави*.

Даљу расправу о моћи критике Радојчић ограничава на феномен такозване негативне критике, претходно примећујући да је критика данас „једини преостали облик испољавања дискурзивне моћи унутар књижевности саме” (56). Када је реч о негативној критици, она, по Радојчићу, може своју дискурзивну и ширу књижевну моћ да злоупотребава и да је легитимно практикује. Злоупотребава је када естетску вредност дела подређује неким спољашњим захтевима, укључујући и оне који потичу из сфере књижевног

живота, то јест оне који су израз извесних клановских и котеријашких интереса унутар шире књижевне заједнице. Негативну критику мотивисану поетичким разлозима Радојчић, међутим, сматра легитимним чином као изразом слободног критичарског избора између различитих, па и опречних, естетских вредности, изразом критичарског уверења и опредељења. И најзад, Радојчић не губи из вида ни општепознато питање сврхе негативног критичког реаговања, у смислу естетичке и психолошке дораслости критикованог писца за примедбе и аргументе критичара.

Радојчић такође концизно промишља сазнајни статус савремене књижевне и уопште уметничке критике између све гласнијег епистемолошког захтева за научношћу критичког увида, с једне, и њеног херменеутичког искуства, с друге стране, а с обзиром на три неотклоњиве функције критике – описивање „структурних, формалних и стилских чинилаца” (58) књижевноуметничког дела, тумачење његових „семантичких и симболичких чинилаца” (58) и вредновање дела. Захтев за идеалом научности у виду објективног, егзактног и проверљивог сазнања критика, међутим, може потпуно да испуни само у домену своје прве функције, а када би покушала да тај захтев усвоји у целини, она би, вели Радојчић, морала да се одрекне двеју својих традиционалних функција, и то управо оних које и чине специфичност критичког говора. У свом „Објашњењу” таквог исхода, односно сазнајне позиције критике и природе критичког сазнања, он подсећа на Аристотелове дистинкције „типова човековог знања” (59) с обзиром на његов однос према предмету који сазнаје: тако, човек „посматра предмет *теоријско* знања, учествује у предмету *практичко* знања и производи предмет *поиетичко* знања” (59). Само два прва односа тичу се критике и критичара. Када описује дело, критичар га посматра и, не мењајући ништа у њему, то што посматра и описује може да представи објективно, то јест према захтеву научности, а то критичарско искуство, по актуелном одређењу, је „контемплативно” (59); када тумачи дело, „критичар улази у дијалог” (59) са њим и нуди „сазнање које није објективно нити једнозначно” (59), па зато „није научно” (59), а то његово искуство је „херменеутичко” (59); када вреднује дело критичар га оцењује према извесним критеријумима или га „упоређује са другим сличним делима” (59), а то критичарско искуство је „нормативно” (59). Радојчић разликује два вида нормативности – „аутономну” и „хетерономну” (59) нормативност. Прва се тиче оцењивања успешности свих описивих чинилаца књижевног дела, оних који спадају у домен прве функције критике, па „утолико своје оцене не заснива на мерилима спољашњим делу” (59). Стога би, по Радојчићу, и овај

аутономистички део евалуативне функције критике могао да испуни епистемолошки захтев за научношћу критичког увида. Хетерономно вредновање заснива се, међутим, на оним чиниоцима дела који су „предмет херменеутичког поступања критике” (60), полазећи од „ставова па и читавих теорија неуметничког порекла” (61), који су, као такви, „изван дела” (61). Али има дела чије се релевантност не исцрпљује у њиховим иманентним својствима, па је критичар принуђен да и те спољашње чиниоце узме као релевантне у обзир прихватајући један вид суштински идеолошке критике. Притом он мора да се ангажује тако што ће да се одреди према спољашњим вредностима инволвираним у садржински аспект таквог дела. Оно на шта Радојчић у таквим случајевима упозорава јесте својеврстан захтев за равнотежом између иманентног и ангажованог аспекта интерпретације, наглашавајући да практиковање само првог, иако тумачење оставља непотпуним, пружа утеху у извесном задовољавању научности, док практиковање само другог промашује суштину критике.

Завршни запис у овој књизи јесте целовит критичко-аналитички и теоријски оглед о друштвеном статусу и типолошком обрациу савремене српске културе, иницијално конципиран у форми беседе за један минути Вуков сабор а потом, као и многи други радови ове несвакидашње колекције, проширен и местимично изоштрен. Реч је о огледу у којем се, више него у другим записима из исте књиге, прожимају оштра критичка опсервација актуелног културног стања услед перманентне друштвене кризе, с једне, и експликативно-филозофски говор и прагматичко-концепцијски одговор, с друге стране.

Узимајући реч у оквиру темата под мотом „Епска мобилизација и лирско разоружање” (95), Саша Радојчић одмах препознаје наведену формулацију као алузију на Слотердајкову књигу *Коперниканска мобилизација и његово разоружање* из 1987. године, и проблематизује наметнуту аналогију. Он, наиме, указује да немачки филозоф налази исправну аналогију између парадигми „коперниканске мобилизације” и „птоломејског разоружања”, с једне, и епоха модернизма и постмодернизма у европској култури и уметности, с друге стране, примећујући да је код Слотердајка реч о „епохалним појмовима” (96) и њиховим симболима. Како је код нас одговарајућа епохална ситуација временски и садржински знатно друкчија, Радојчић уверљиво показује да *ејско* и *лирско* у нашем случају могу да означавају само „културолошке матрице” (96), па су у српској новијој књижевној и културној историји неодрживе релације „епско-коперниканско-модерно, с једне, и лирско-птоломејско-постмодерно, с друге стране” (96). Јер, код нас се,

исправно подсећа Радојчић, прво, епско често везује за предмодерно, а лирско за модерно” (96); друго, у нашој култури „уобичајено се схвата да модерно угрожава предмодерне и / или постмодерне форме, али је у исти мах и *наша недовршена модерност* та која је угрожена” (96–97, курзив М. П.); и треће, иако „звучи примамљиво”, схватање да „епско мобилише а лирско разоружава, није тачно”, јер „лирика и те како зна да буде борбена, модерна лирика поготово” (100). Радојчић притом, иако наизглед успутно, свестрано одређује и сам појам модерног имајући у виду радикални замах прогресизма у социјалној, ментално-интелектуалној, моралној и уметничкој сфери човекове културне и духовне егзистенције „са линеарним схватањем времена и оријентацијом ка будућности и са притиском ка увек новом и другачијем”, уз преиспитивање „свих сазнајних и моралних темеља и ауторитета” (97). А то је, подсећа наш поетолог с гледишта историчара идеја, „имало за исход оно у литератури добро познато „рашчаравање света” и доминацију циљно-рационалног мишљења”, из чега је проистекла „склоност ка дискурсу самоутемељења, односно искључивост и борбеност модерне (посебно у варијантама авангарди) и успостављање аутономије вредносних сфера човековог света”, и то „са ексклузивним подручјима важења” (97): науком – за истинито, уметношћу – за лепо, а моралом – за добро. Овим дубинским компаративним блиц-осветљењем телеологије *модерно̄*, као и обележја *модерности*, Саша Радојчић јасно оспорава могућност аналогича *ејско–модерно* и *лирско–јосїмодерно* у новијој српској култури, али не пориче ни постојање ни узајамну противност двеју домаћих културних парадигми, чиме даје пригодну лекцију неким нашим литерарно-теоријским и поетолошким корифејима.

Одбацивши предоченим расветљењем појма модерног ваљаност понуђених аналогича у домаћем културном амбијенту, Радојчић црнохуморно анегдотски закорачује у актуелно прагматично стање наше културне хибернације приступајући најпре оштрој критичкој експозицији ситуације и, потом, разматрајући у теоријској перспективи њене узроке и њене погубне последице. Анегдотском интервенцијом Радојчић сугерише уверење да је честа и дугорочна запостављеност елитних садржаја културне традиције и савремених културних постигнућа у нашем друштву последица апсолутног одсуства свести о култури као главној детерминанти сваког *колективно̄* – па и националног – *идентитетџа*. Драстичан пример инсуфицијенције културне свести код неколико најновијих гарнитура државне власти критичар открива у њиховом крајње немарном односу према националним институцијама културе, оличеном у десетогодишњој затворености Народног музеја и Музеја

савремене уметности у Београду. Радојчић притом образлаже како се услед назначене ситуације изокренула сама суштина тих институција с гледишта њихових корисника: оне се „полако од места која треба да стабилизују културну меморију претварају у места колективне чежње” (98). Али критички предочено стање поменутих културних институција представља првенствено подстицај за теоријски опис њихове сврхе, као и одређење појмова *лично̄* и *колективно̄ идентитет̄а*. Тако Радојчић, у духу класичне емпиристичке филозофије Лока и Хјума, појам личног идентитета одређује као „свест о континуитету индивидуалног искуства” (99), док до одређења колективног идентитета долази индуктивном методом, преносећи оно претходно у „раван интересубјективног искуства” (99). Отуд Радојчић, остајући једнако на понајвишем степену формализације, одређење колективног идентитета формулише као „свест о постојању заједничких искустава чланова неке групе људи, која тако постаје заједница” (99). Саопштавајући, даље, да „та искуства не обухватају само историјске догађаје и друштвене навике и обичаје, него и вредности и симболичку апаратуру за њихово изражавање” (99), аналитичар врло обазриво примећује да се сами „идентитети, како лични тако и колективни” (99), у некој „даљој” – додао бих вишеструко мултипликованој – „анализи” испостављају „као нестабилне релације” (99) и да је њихов „основни састав мозаички” (99), а та њихова мозаичност „условљена читавим низом социјалних, историјских, дискурзивних и других околности” (99). Када је, међутим, реч о *нестабилности*, *мозаичком саставу* идентитета и његовој *условљености*, све је то само у одређеној мери тачно, с обзиром на чињеницу да је све то понајвише условљено управо *дискурзивним околностима* у хуманистичкој сфери последњих неколико деценија. После погрома над појмом *субјекта* у неким теоријским оријентацијама средином прошлог века, теоријски говор низа хуманистичких дисциплина окомио се, као што је то познато, на сам појам идентитета, како индивидуалног тако и колективног. И нема сумње да је притом пре свега реч о идеолошки мотивисаној игранци. Но, како то ипак није искључиво идеолошка прича и пошто хоризонт расправе укључује и улогу културних институција у проблематици колективног идентитета, Радојчић се прво окреће том проблему:

Релативно стабилизовање колективних идентитета постиже се у институцијама које сећању на заједничка искуства (стварна или измишљена) дају бар привремено трајан облик. Када институције не постоје и не обављају своју улогу, обриси колективног идентитета постају све неодређенији, а кохезивна снага заједнице

слаби. Пошто људи морају имати неки идентитет, слабљење једног конкретног вида колективног идентитета чини припаднике дате заједнице пријемчивим за неке друге идентитете као компензацију (99).

После теоријски неутралног описа подривања неког конкретног колективног идентитета, Радојчић заузима негативан вредносни, односно оштар критички став према теоријски предоченом процесу у којем се распознаје угроженост нашег властитог културног идентитета:

Полазећи из понорног етоса таквог неприпадања, неки данас праве занимљива уметничка и теоријска дела, а неки политичку каријеру. То је каријера професионалних ловаца на све оно што је још увек стабилно у човековим заједницама, борба у којој се ионако мозаички састав идентитета растура и мрви, највероватније, са крајњим циљем да се заједнице и њених вредности лишен, атомизован појединац, испоручи као пуко средство за остваривање циљева неке скривене, али зато не мање реалне силе савременог масовног друштва (99–100).

И да, мало даље, изричито не каже: „Атомизација је наличје глобализације” (101), у наведеним Радојчићевим квалификацијама могао би се препознати ехо критичког става Ридигера Зафранског према технички и економски условљеном савременом процесу глобализације и идеологији глобализма. У непосредном дослуху са актуелном критичком (пр)оценом глобализације из перспективе колективног, националног културног идентитета стоји запис „Све почиње са тобом” (76), где је, у слици појединца самоискљученог из колективне културне традиције, критика истог феномена артикулисана са становишта личног идентитета. То је управо слика „атомизованог појединца” који је прогутао пропагандну удицу са агендом „конзумеристичког хедонизма, који нам се бестидно намеће као највиша вредносна матрица” (76–77).

Враћајући се, на крају, феноменима „епско-колективног” (100) и „лирско-индивидуалног” (100) као „културолошким матрицама” једнако делатним у окриљу српске културне традиције и наше културне савремености, Радојчић их опажа као видове супротних, па и супротстављених „субјективности” (100), већ према карактеристикама њихове друштвене актуелизације: „компактно, целовито, хијерархијско епско стоји наспрам дисперзивног, фрагментарног и децентрираног лирског” (100). Отуда, сматра овај мислилац, „српску културу ваља разумевати у светлу разлике, па и сукоба, двеју

парадигми” (101), на шта упућује наша културна и политичка историја као и наша савременост, али се, говорећи из перспективе перманентне кризе која не обећава никакав прихватљив резултат, трезвено залаже за неопходно опуштање „сталне унутрашње напетости” (101), за уважавање разлика а одбацивање безусловног конфликта супротности, за афирмацију обе од двеју различитих културних парадигми а не само једне од њих, за једно инклузивно *и–и*, а против ексклузивног *или–или*, ограђујући се од екстремних као и од бизарних видова једног и другог модела. У прилог таквом ставу Радојчић наводи оријентацију *културног национализма* из новије националне традиције – оличену у погледима Исидоре Секулић, Стерије, Лазе Костића, Цвијића и Слободана Јовановића – који је подразумевао „афирмацију партикуларно-национално директно пропорционално његовом учешћу у универзалним, општељудским вредностима” (102). Али тој оријентацији он прикључује и „концепт модернизације као реафирмације традиције” (102), као једну поетичку струју српског модернизма из друге половине прошлог века, својствену песничком делу и критичком залагању Ивана В. Лалића и Јована Христића. Инклузивни став према националној културној традицији и актуелно делатним видовима културе – по мишљењу овог филозофа, песника и критичара – јесте начин да се оба наша културна начела, епско и лирско, ни у конфликту ни у прожимању колико једноставно у додиру, негују као два вида сопствености.

* * *

Слике и реченице Саше Радојчића, обимом невелика али предметно разуђена књига темељно промишљених филозофско-теоријских питања и изоштрених критичких увида истовремено доносе провокативна, подстицајна и инструктивна разматрања неколико контингентно уланчаних целина: поезије, критике, културе и – оног између. Начело контингенције осећа се још интензивније унутар поменутих тематских целина упућујући увек на праву лепезу аспеката коју шири Радојчићева теоријско-филозофска мисао око неког основног предмета или појма са којим се хвата у коштац.

Провокацији ће, као на два маркирана места у предоченом осврту, најпре подлећи наивна или конзервативна мисао о природи књижевности и теорији тумачења, данас добрано деградирана на статус заблуде. Дугујем, можда излишну, напомену читаоцу да се примедбе учињене у два момента расправе најмање тичу Радојчића као луцидног и врло прецизног интерпретатора изворних теорија, већ првенствено општих места гадамеровске филозофске

херменеутике, као и оних „прогоретина”, како би рекла Исидора, унутар савремених теорија идентитета, које, верујем, после неких својевремено учињених, заслужују нове реплике, не видећи себе, већ по природи стручних квалификација, у сличној ауторској улози. Подстицаји које изазива Радојчићева књига концентрисани су понајвише у оном њеном делу који окупља записе под ознаком „Између”, а тичу се у првом реду сваког филозофски настројеног читаоца. Инструктиван је, у начелу, Радојчићев методолошки поступак фиксирања теоријско-филозофског упоришта из којег, по правилу, развија експликативни или рефлексивни говор, постављање теоријског оквира садржајима прагматичко-критичког говора, као и корективне интервенције, и дистинкције, у поетолошкој и културолошкој тематици, уз јасан етички став компатибилан са интелектуалним увидима у природу нашег актуелног књижевног и културног стања и његове узроке. Ни чвршћег морално-интелектуалног интегритета, ни дискретнијег сведочанства о њему од овог аутора и ове његове књиге.

Мр Марко К. Паовица
Самостални истраживач
Беч–Београд–Цибријан
сургiан@gmx.at