

francusku literaturu i uopšte nije poznao arapski jezik.«
(str. 481)

Za potrebe Pečarove knjige ocena i dovoljna i tačna, ali za obrazovanje književnog suda nedovoljna, pa i, ako ne baš netačna, svakako nepovoljno obojena («Francuz-katolik» = »asimilirani Alžirac« /!/?; »lepa francuska literatura« — asociira bezbrižnost, lagodnost, »à la française«...; »uopšte nije poznao arapski jezik« — izvesno je samo da njime nije pisao...). Tokom poslednjih godina alžirska književnost francuskog jezika, posebno poezija, učinjena je nešto poznatijom našoj čitalačkoj publici, zahvaljujući još uvek malobrojnim člancima i prevodima, a na prvom mestu blagodarci uspejoj *Antologiji savremene alžirske poezije* Vojke Smiljanić-Đikić (Sarajevo, 1975). Amruša, na žalost, u tom, inače prilično reprezentativnom, izboru nema, što je verovatno posledica sastavljačevog usredsređivanja na pesništvo vremenom nastanka i nadahnućem neposrednije vezano za godine herojske alžirske borbe za nezavisnost. Jednom, prema uvreženom mišljenju, »francuskom književniku«, spiritualizovanom zagovorniku »integralnog humanizma«, tu, reklo bi se, teško da može biti mesta. Pa ipak, bez Amruševog iskustva, dobar deo kasnije revolucionarne poezije bio bi konceptualno i čisto pesnički nemoguć.

Drukčije stoji stvar s drugim pesnikom iz našeg izbora, takođe odsutnim u *Antologiji savremene alžirske poezije*, (Bašimom *Hadžom Alijem* (Bašir Hadž Ali, r. 1920). Taj odvažni teoretičar kulture i muzikolog, komunist, duboko ukorenjen u arapsko-islamsku tradiciju Magreba, po svemu pripada razdoblju žestoke borbe za uspostavljanje i učvršćivanje nacionalne samosvesti i samopouzdanja. Pesnički ne naročito plodan, ali u svakom pogledu nezaobilazan, Bašir Hadž Ali, za razliku od Amruša, problem kulturne i jezičke rascepljenosti alžirske ličnosti nastoji da prevlada znatno »praktičnije«, polazeći od čvrstog uverenja da je bitno šta se u idejnom i sadržajnom pogledu piše, a ne kojim se jezikom, sticajem istorijskih okolnosti, hoće ili, pre, mora pisati. Samo godinu dana po sticanju nezavisnosti, Bašir Hadž Ali u studioznom članku *Nacionalna kultura i revolucija* jasno iskazuje svoje gledanje na »jezički problem« u književnosti:

»Pošto su u isto vreme kada i francuski jezik asimilirali i samu istoriju toga jezika i njegov živi sadržaj, Alžirci su ga do te mere izmenili da se stvorena dela ne samo sadržajem, već i formom odvajaju od francuske književnosti i predstavljaju doprinos našoj kulturnoj baštini.«

Asimilacija se ne poriče, ali joj se smer menja. Svesno pojednostavljajuće složeno, Bašir Hadž Ali prošlosti i savremenosti doledno nameće logiku budućnosti, ubeđen da one jedino u njeno ime mogu imati smisla.

Zan Amruš i Bašir Hadž Ali mogli bi, dakle, biti smatrani »književnim antipodima«, a istovremeno, ne s manje razloga, tragaocima za fundamentalno zajedničkim, mada ne i istovetnim idealom pomirenja suprotnosti i uspostavljanja opšte harmonije.

Slično Baširu Hadžu Aliju, ni Amruševa pesnička zaostavština nije naročito obimna i sastoji se od dveju mladalačkih zbirki (*Pepeo*, 1934; *Tajna zvezda*, 1937) i nešto kasnijih stihova. Obe zbirke objavljene su u Tunisu, gde je Amruš duže vreme živeo, školovao se i kasnije radio kao mastavnik. Na mestu epigrafa u *Tajnoj zvezdi* stoje stihovi velikog italijanskog pesnika Ungarettija, čiji su *Improvizovani razgovori* (vođeni s Amrušem), posthumno objavljeni u Parizu 1972. godine, bili pravo otkrovenje:

»Tragam za
Nekom zemljom
Nevinom...«

Čitavo Amruševu pesničko (i ne samo pesničko) delovanje usmereno je ka toj željenoj »nevinosti zemlji«, koju ovaj humani vennik, sklon mističkim uzletima, na klodelovski način doživljava u ozarenom sjedinjavanju sa sveopštim Smislom. Pesnikov pogled nežno ponire u dubine apsolutnog detinjstva, sinonim čistote i izvor duhovne okrepe, napaja se zavajnim tradicijama, prevodi berberske narodne pesme na francuski, identifikuje se s kolektivnim stvaraočem i kreće, osnažen tim inicijacijskim rukopoloženjem, u susret stvarnosti koju treba verovati u ispravnost sopstvenih ubeđenja. Može li tu biti reči, uz svu virtuoznost u vladanju francuskim jezikom i uronjenost u francusku duhovnu i književnu tradiciju, samo o »lepoj francuskoj literaturi«? Svakako, ne. Amruševo obraćanje rodnoj Kabiliji, Alžiru, nije poetska nostalgija, već uporište, jedino pravo uporište za skok ka »tajnoj zvezdi«, ka domovini za sve ljude, za Coveka. U vremenima surovih, krvavih iskušenja nije moglo biti odviše razumevanja za Amruševu formulu puta ka ljudskoj sreći. Ratnici su tek kasnije shvatili da i oni streme istoj »tajnoj zvezdi«.

Ka »tajnoj zvezdi« ide i Bašir Hadž Ali, ali je ona za njega, bar programski, lišena svake tajanstvenosti. Ne i lepote. Treba samo stići, a stići se može jedino smelom priznavanjem i prihvatanjem onoga što želja nije kadra ukiniti. Dok se Amruš rasapu ličnosti suprotstavlja napuštanjem njegovih opipljivih datosti i vidovitim transcendiranjem egzistencijalne situacije, dotle se Bašir Hadž Ali hvata u koštac sa samom »materijom otuđenosti«. Njegova tri poetska ciklusa, *Pesme za jedanaesti decembar* (Pariz, 1963), *Pesme za septembarske noći* (Pariz, 1966) i *Nek radost ostane* (Pariz, 1970) zanimljivi su književni i jezički eksperimenti.

Pesme su, zapravo, poprilično jezičkog sukoba koji se odvija u pesniku. Obično se uzima da je stepen uravnoteženosti bilingvizma obrnuto proporcionalan izraženosti međujezičke interferencije. Bašir Hadž Ali se ne trudi da pokaže, što bi se od pisca očekivalo, da su mu i arapski i francuski podjednako bliski i da suvereno vlada obama sistemima u svim registrima. On alžirsku jezičku budućnost ne želi da vidi u takvom »organskom« bilingvizmu, pa i pesmi na francuskom neposredno utiskuje arapski, alžirski pečat. Pojedini stihovi su prevedeni s arapskog, pesme su prošarane arapskim i berberskim rečima i izrazima u latiniziranoj transkripciji, najčešće s prevodom u narednom stihu ili u napomeni. Sreću se i ajeti iz *Kur'ana*, pa čak i stihovi u arapskoj grafiji. Kao da se hoće reći: ovo što čitate slučajno je napisano na francuskom, to je alžirsko pesništvo... Ovakvom utisku doprinosi i pominjanje poznatih ličnosti, mesta ili događaja iz slavne arapske, naročito magrebske i andaluzijske prošlosti. Pred tim asocijativno nepresušnim riznicama nacionalnog ponosa, nepozivim polovima identifikacije, svest o bazičnoj inojezičnosti dela bleđi i gubi se na nju koncentrisani emocionalni naboj. Pojedini pesnički sastavi nose u svojoj kompoziciji nešto od strukture kombinovanih andaluzijskih muzičkih formi. Svim sredstvima, mestimično i usiljeno, »mešajući« raznorodne komponente izraza, Bašir Hadž Ali se trudi da alžirsku pesmu veže za njene istočnike, za severnoafričko tle, za Arabiju... Ključni problem dvojstva identiteta on razrešava ukidajući ga ili, tačnije, svodeći ga na jednu jedinu, kompleksnu doduše, ali zato ni samo arapsku, još manje francusku, nego prvenstveno alžirsku dimenziju (ličnost).

Izuzetno darovit, originalan i nesavittljivo čestit, Bašir Hadž Ali mogao je, pod određenim uslovima, nastaviti da se pesnički razvija i usavršava, ali mu i srazmerno mali ostvareni pesnički opus obezbeđuje istaknuto mesto i ozbiljne zasluge u mladoj kulturi nezavisnog Alžira.

Upravo taj neosporni prilog stasavanju nacionalne kulture, doprinos vrednom i iskrenom poezijom, kao i briljantnom, prodornom esejistikom, sjedinjuje »najfrancuskijeg« i »najalžirskijeg« među alžirskim pesnicima francuskog jezičkog izraza.

KRITIKA I TOTALITET KNJIŽEVNOG DELA

Odnos između umetnosti i stvarnosti, počev od Platonovih objektivnosti, koje postaju obrazac svih mogućih gnoseoloških pristupa i rasvetljavanja tog odnosa, pa sve do fleksibilnijeg, nedogmatiskog ontologizma »umetnosti kao stvaranja nove stvarnosti« — konstantno je aktuelan, stvaralački inspirativan i, razume se, nikada do kraja otkriven i protumačen. Potpuna »demistifikacija« odnosa između stvarnosti i umetnosti nije ni moguća, iz jednostavnog razloga što umetnost stalno »mistifikuje« stvarnost, odnosno stvara jednu novu stvarnost koja ima svoje sopstvene zakone, ali koja ne može potpuno da se odvoji od »prave stvarnosti«, odnosno realnosti koja je u određenom obliku njen povod. Potpuna »demistifikacija« značila bi, u stvari, raspadanje tog odnosa: zamislite »umetnost« koja do kraja i bez odsatka iscrpljuje stvarnost, ili »stvarnost« koja postoji samo kao »čista« umetnička objektivnost. U tom međusobnom dopunjavanju, umetnost nikada ne može da »iscrpi« totalitet stvarnosti u svoj nenoj složenosti, kao što ni stvarnost nikada ne može da predvidi kakvim će umetničkim projekcijama i oblikovanjima biti dograđena i prevaziđena. U sličnoj situaciji nalazi se i kritika prema »totalitetu« književnog dela, koje na prvi pogled tako sigurno otkriva i tumači, otkrivajući, u stvari, najsigurnije, samo određene principe sopstvenog samooblikovanja: potpuna identifikacija između kritike i njenog predmeta, njihova uzajamna »demistifikacija« može najčešće da pokazuje njihov promašaj. U tom slučaju kritika postaje nepogrešivi arbitar, gubeći pravo da bude »porazena« sopstvenim specifikumom dela, i pravo dela da sačuva svoj entitet, bez

teze o kritici

danilo kocevski

obzira na sve moguće interpretacije, tumačenja. Nesagledavanje tog specifičnog odnosa i dijalektičnosti vodilo je uvek u dogmatizam i apsolutizaciju, isto kao što se dogmatizira i odnos stvarnost-umetnost u jednostavnu formulu da je umetnost subjektivan odraz objektivne stvarnosti. Neka vrsta apsolutizacije su i pojedina novija shvatanja po kojima kritika može biti nezavisna od svog predmeta, pri čemu je sveden na minimum ili je apsolutno isključen njihov međusobni uticaj. Pod sumnjom je danas i obrnuta teza, koja je, do sada, bila manje sporna, naime, da književnost apsolutno može da postoji bez ikakvog tumača ili konzumenta, koji su akcidentalni u odnosu na postvstenu egzistenciju dela. Šta može da znači taj prekid veze između dela i kritičke valorizacije ili konzumenta u širem smislu, jasno pokazuje, nekim svojim aspektima, teorija recepcije.

Pred totalitetom dela, pred njegovim specifikumom, kritika je, po svojoj prirodi, možda osuđena da ostane parcijalna, jednodimenzionalna, jednosmerna, iako po svojim ambicijama često smatra da je njena interpretacija najobuhvatnija i jedino relevantna. Ta »parcijalnost« lako je prepoznatljiva gotovo u svih metoda čija je funkcija značajna sve do momenta dok ne bude prevaziđena specifikama drugog pristupa i metoda, koji neminovno doživljava sudbinu svog prethodnika, budući da će i sam biti prevaziđen. Međutim, takvo rezonovanje o »parcijalnosti« kritike može biti i vulgarna simplifikacija, s obzirom na značenje koje je dosad imala u sferi čovekovog duhovnog trajanja. Ako je ona uvek osuđena na jednostranost i parcijalnost, nasuprot neprikosovenom totalitetu književnog dela, onda se teško može objasniti činjenica i tvrdnja da upravo iz oblasti kritičkog stvaralaštva proizilaze i genijalni tvorci i umovi.

Iako parcijalna, kritika upravo kroz nju mora da ostvari svoj sopstveni totalitet, iako otkriva samo određeni nivo dela, ona mora biti konzistentna, izvedena do kraja, ako treba i dosledna — u svojoj »nedoslednosti«, u naporu da preko sopstvene interpretacije da zaokruženu, koherentnu viziju dela, one njegove segmente koje ona razotkriva. Totalitetu dela (koji se, takođe, može uvek dovesti u pitanje) mora da suprotstavlja — sopstveni totalitet, koji je drukčije prirode, ali bez kojega je nemoguće istinsko funkcionisanje kritike. Najveća opasnost u njihovom međusobnom odnosu preti od shematizacije, budući da je u takvim slučajevima sve predvidljivo: delo je uvek iznad kritike, kritika u svojoj »parcijalnosti« obuhvata samo neke njegove aspekte, ostajući uglavnom na marginama. I ništa više. Međutim, kritička svest (ona ne bi trebalo uvek bukvalno da se izjednačava s pojedinačnim kritičarskim činom), ne može biti jednosmerna i pozitivistički shvaćena. U najširem smislu, postoji u tom tumačenju nešto što je iznad svakog »pozitivizma«, nešto čije se koordinate, upravo zbog nepredvidljivosti stvaralačkih impulsa kritičara, ne mogu statički određivati i usmeravati. Ne postoji kritičar koji bi bio apsolutno svestan ili koji bi mogao apsolutno da predvidi sve moguće implikacije svog postupka, analiza, tumačenja dela i njegovih posledica. Isto kao što u tom pogledu može biti nepredvidiva sudbina dela. Onaj kritičar, pak, koji je suočen s apsolutnom nemoći svog postupka, mora doživeti izvesnu krizu identiteta i konačno odustati od svog truda kao besmislenog. Takve apsolutizacije, ograničavanja, teorijske kvalifikacije, vrednovanja, najmeritornija je, ipak, da čini književna teorija. A u svemu tome mora biti izvesnog »pozitivizma«, zapravo, realno dimenzioniranje stvarnosti doprinosa, traganja ili zabluda. Danas može impresionistička, ili bilo koja druga vrsta kritike, da nam se čini potpuno naivnom i besmislenom, ali ne i nerelevantnom za vreme, kritičara i delo koje je doživelo i prevazišlo jedno svoje moguće tumačenje. S tog stanovišta, nezaobilazna je sudbina kritičara kao alke u procesu koji sam po svojoj prirodi mora ostati nezavršen. Imajući u vidu to, jedan od osnivača moderne kritike kaže: »Treba imati na umu da znanje koje će posedovati ljudi trihiljaditih godina, ukoliko se sve odvija dobro, može dovesti do toga da cela naša estetika, cela psihologija, naša moderna teorija vrednosti, izgledaju — bedno.« (Richards) A zatim dodaje: »Bili bi zaista tužni svi naši izgledi, ako to ne bude tako«. Sa stanovišta tog procesa i stalne promene konstelacija u kojima delo nastaje, i da li se prihvata ili ne, nameće se često teza da »kritičar ima pravo da greši«, pri čemu »greška«, bezdrugo, ne bi trebalo da se poistovećuje s odsustvom elementarnog kriterijuma i predispozicije za kritičarsku valorizaciju, već imajući u vidu ukupan, dinamičan odnos između čitaoca, dela i sredine u kojoj ono nastaje. Danas smo, na primer, prilično kritički raspoloženi prema nekim nedijalektičkim aspektima strukturalne lingvistike, prema nekim njenim nesumnjivim jednostranostima, ali upravo te jednostranosti i »parcijalnosti«, upravo njihov sinhroni presek predstavlja nesumnjiv doprinos u lingvistici i teoriji uopšte.

Često se postavlja i problem uzajamne isključivosti kritike i stvaralaštva, s obzirom na njihove različite prirode: imaginativnu i diskurzivnu. Međutim, da li se njihovi osobni stvaralački elementi nalaze upravo u takvim odredištima? Povodi za jednu takvu isključivost, izgleda, teško se mogu prihvatiti. Ako ima smisla (kao što nesumnjivo ima) da se govori o senzibilnosti i imaginaciji nekog istoričara i naučnika, takođe, bar se toliko može govoriti o racionalnosti i diskurzivnosti poezije: jer traganja za koherencijom kao osnovnim faktorom poetskog dela, traganja s kojima se svi slažemo, ostaju neobjašnjena ako se koherenciju shvati ako fantazijska koherencija... Pesnik, dakle, da bi bio pesnik, odnosno, da bi dao oblik svojim slikama... mora da misli i da rezonuje u bukvalnom smislu reči, a to znači da se mora voditi

računa o istinitosti i realnosti nečega (neverovatnost kao bitan umetnički element što ga je otkrio Aristotel) ništa manje od istoričara ili naučnika uopšte.« (Galvano de la Volpe)

»Opredeljen« za imaginaciju ili diskurziju, za jedan ili drugi sistem mišljenja ili pravac, kritičar i delo su u suštini uvek »prepušteni« sami sebi, stojeći iznad svakog mogućeg krutog pojma i kanona, iznad svake moguće apriorističke shematizacije, uvek podložni stalnoj promeni: u presudnom trenutku međusobnog suočavanja, sve te, međusobne »probleme« moraju rešavati — sami. To je osnovni uslov daljih analogija i zaključaka. To je onaj neponovljivi trenutak stvaranja u koji, svakako, spada i kritičarski čin.

MARKSISTIČKA KRITIKA-METOD ILI SISTEM?

Iz ovog ugla gledanja totaliteta dela i književne kritike, posebno su značajna razmatranja marksistički orijentisane književne kritike. Pri tom su bitna dva aspekta:

a) Da li je marksistička kritika konačno ona kritika koja se najviše i najrelevantnije približava, ili potpuno otkriva totalitet književnog dela?

b) Ako je takva kritika nemoguća, koji je onda totalitet koji ona mora da ostvaruje, koji su njegovi konstitutivni elementi? S obzirom na mnogobrojna negiranja njenog entiteta, nezaobilazno je pitanje da li ona uopšte uspostavlja nekakav teorijsko-estetički »totalitet«, svoj kritičarsko-metodološki specifikum koji bi bio od posebnog značaja pri ispitivanju književnih fenomena? Drugim rečima, ekstremi su neizbežni: ili je ona kao interpretacija u apsolutnoj prednosti, ili je toliko relativizirana i neodređena da uopšte — ne postoji?

Dosadašnje zablude o marksističkoj kritici (što se tiče prvoga aspekta našeg pitanja) koja je jedino meritorna i nepogrešiva, jasno ukazuju na opasnosti apsolutizacije i dogmatizma. Marksistička kritika nije ta (konačno) pronađena, apsolutno objektivistička iznad — kritike za koju ne postoje nikakve tajne i koja ne samo što otkriva i tumači delo »bez ostatka«, već se smatra jedinim meritornim sudijom u određivanju odnosa između umetnosti i stvarnosti. Takva kritika je, u stvari, nemoguća, i vraćanje njoj može da odvede samo u nove zablude.

Iz tih razloga, drugi deo našeg pitanja je, svakako, značajniji, naime, na koji se način marksistička kritika »konstituirala« i ostvaruje sebe kao relevantan način tumačenja književnog dela, na koji način ostvaruje sopstveni »totalitet«, odnosno konzistentnost svojih principa i shvatanja? Da li je jedna angažovana, viša kritička svest o specifikumu dela i uslova u kojima se javlja samo jedan mogući metod direktno izveden iz marksizma, ili je nešto više, sistem fundiran na marksizmu i marksističkoj filosofiji?

Da se zadržimo na nekoliko paradoksa poznatih u teorijskim razmatranjima marksističke kritike:

Suprotno od velikih metafizičkih sistema, marksizam nije sistem u klasičnom, idealističkom smislu, i zato je apsurdno tražiti od marksističke kritike da bude zatvoren, zaokružen sistem. U uslovima estetskog pluralizma i otvorenosti marksizma, svakako, ne može da postoji jedan jedinstven metod koji bi isključio sve druge i koji bi se sve više, zatvarajući se u sebe, udaljavao od duha marksizma. Zato je uvek otvoreno i aktuelno pitanje kako marksistička kritika treba i može da »apsorbuje« i prevaziđe savremene metode, pravce i kretanja u kritičkom smislu, ne odbacujući relevantne tendencije i interpretacije.

Što se tiče konkretno naše marksističke književne kritike, postoje i ovakvi čudni nonsensi: ona se često opredeljuje za kritiku ili estetiku »kao sistem« u uslovima potpuno suprotnih tendencija u marksističkoj refleksiji o kritici. Često se okreće ka »estetičkom delu« Marksa i Engelsa, iako je jako dobro poznato da oni nisu ostvarili nikakvo estetičko delo i da ne bi smeo da se, na osnovu njihovih osvrta i beležaka o umetnosti, izvodi nekakav koherentan sistem. Sve dok se ne prevaziđu ovi nesporedni, marksistička kritika će teško moći da se ostvaruje kao otvorenost koja mora uvek da izbegava dogme jednim veštački izvedenim, krutim metodom, ili lažnim sjajem nekog pomodnog i ispraznog estetičkog sistema.

U novijim kretanjima i tendencijama u marksističkoj kritici kod nas primetna je inflacija tekstova koji govore o marksističkoj kritici, koji su više analiza apstraktnih analiza o tome kakva nam je marksistička kritika potrebna, nego što se neposredno takva kritika piše, ili se analizira konkretan kritičarski čin koji direktno istražuje delo. Takva apstraktna mudrovanja koja zabolaze praxis doprinose prilično haotičnoj situaciji, odnosno, još uvek neizdiferenciranom odnosu prema tom problemu, što je od strane postojeće marksističke kritike zaista marksistički i trebalo bi i dalje da se razvija, a što nije slučaj. Analiza apstraktnih analiza može prividno da vodi ka stvaranju meta-kritike, iako sam ontološki status predmeta koji bi trebalo tu meta-kritiku da istražuje mnogi smatraju još neodređenim. Na kraju, da parafraziramo jednu misao Garodija: izgleda da je u ovom momentu upravo taj praxis »probnii kamen« naše marksističke kritike i estetike. Ne samo zato što je nedovoljno prisutan, već i zato što nije dovoljno analiziran i adekvatno usmeravan.

S makedonskog preveo: Tomislav Stojanović