

Светлана М. Рајичић Перих¹
Прва крагујевачка гимназија

**ДИЈАЛЕКТИКА СПОЉАШЊЕГ И УНУТРАШЊЕГ
ПРИСТУПА КЊИЖЕВНОЈ ИСТОРИЈИ
(ПОГЛЕД НА 20. ВЕК У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ)**

Abstract: There are several different literary and historical periodizations of 20th century Serbian literature, while none of them is canonized in domestic scientific literature. The reasons for this situation are numerous. They originate from different approaches to literary history. Some of them are external and periods are observed in relation to the Marxist social theory, others are internal and they relate to a poetic-style of naming and dating the period in literature. This paper presents some of these approaches and it is focused on the question whether it is possible to reconcile these opposing positions. Can literary history be both historical and aesthetic discipline? We discuss these topics by looking at the definition of the following terms: the avant-garde, neo-avant-garde, modernism, post-avant-garde, conceptualism, post-modernism.

Key words: period, style formation, periodization, dialectics, history of literature

„Трагедија је сваке литерарно-хисторијске синтезе да се не може доказати. Она може бити више или мање увјерљива, више или мање опортунa за стручњака који се жели снаћи у мноштву чињеница, може налазити већу или мању подршку у стилској анализи – један дио такве синтезе увјек ће остати научна конструкција.” (Flaker 2011:22)

Актуелно стање

Увидевши постојање не малог проблема нејасног одређења назива и омеђавања књижевних периода у српској књижевности 20. века, који се преноси на методичку праксу и прећуткује и у наставним програмима, што све заједно резултира великом збрком и нејасноћама, коначно и немогућношћу структурирања књижевне историје код млађих нараштаја, проговарамо о разлозима оваквог стања у српској науци о књижевности. Чврста канонизација, каква је присутна у датирању и именовању ранијих периода,

1 srp1974kg@gmail.com

престаје када се зађе у књижевност 20. века. То је случај и са уџбеницима који оперишу с терминима 'ратна', 'међуратна' и 'послератна' књижевност, избегавајући да се упусте у јаснија дефинисања. У најновијим уџбеницима аутори се опредељују за један од модела периодизације, који не одељује јасно естетичко-поетичка поља хетерогеног периода прве половине 20. века и укрупњују скуп мноштва стилова, покрета, праваца на једноставну поделу на предратни и послератни модернизам. Све то можда има своја педагошко-методичка упоришта, али у науци је неопходно да се појавама приступи колико-толико прецизно и одговорно јер свако свођење собом носи маргинализовање и заборављање мноштва појава и стваралачких имена. Зато је нужно освестити постојање разлика у погледима на књижевну историју и у некој будућој пројекцији променити став о плурализму као негативној чињеници у науци. У овом случају, он нас наводи на јасније сагледавање широког културног обрасца наше литературе прошлог века. У првом случају смо сведоци поједностављења, а у наредном, читавог низа различитих периодизација наше књижевности.

Зашто нема једноставне и јединствене периодизације?

Чини нам се да је узрок непрегледности периодизације у српској науци недоследност или нејасна примена књижевно-историјских термина као што су: епоха, период, генерација, покрет, правац, стилска формација, струја, жанр, декадизација... Неке од њих се могу датирати, а друге не. Остаје и да се појасни смер: да ли друштвено-културолошко-историјски процеси дефинишу књижевне периоде или то чине стилске и естетичке доминанте. Наша је новија историја књижевности склона одређивањима путем декадизације и дефинисања периода на основу спољашњих чинилаца (под утицајем марксистичких метода сагледавања уметности као друштвено-политичке и економске надградње). Млађи историчари настоје да у овакав модел укључе и ничеанско потирање хегеловске историчности, да периоде виде као поља маркирана врховима амплитуда које чине јаке уметничке индивидуе, те су периодизације на основу стилских и поетичких доминанти маркантних књижевника везане за постмодерну (имена Киша, Пекића, Павића) и оне искључују друге појаве у књижевности и проглашавају их маргиналним. Али, да ли стил може бити искључиво јединство које би дефинисало књижевно-историјски период? Не може, као што то не може бити ни један појединачни критеријум. Не проистиче ли из истог разлога и данашњи проблем са прећуткивањем одређења књижевно-историјског назива тренутног периода у уметности? Они који су склонiji погледу на уметност на један или други начин и данас наилазе на исти проблем књи-

жевно-историјског одређења, а он се односи на друштвено-политички критеријум (неомарксистичке позиције: политичка условљеност периодизације транзицијом – стога данашњи период називају алтермодернизам) и теоријску условљеност (новоаксиолошке позиције: условљеност кризом постструктурализма и представљања и статуса субјекта и знака, поетичке и естетске вредности) па долази до проблема са називањем периода и он се најчешће још увек помиње само као књижевност 21. века.

У даљем тексту ће бити приказано како наши књижевни историчари и теоретичари примењују поступак декадизације па, рецимо, у једној од прихваћених периодизација, 20-те и 30-те године 20. века називају авангардним, 40-те и 50-те деценијама предратног и послератног модернизма, 60-те и 70-те неоавангардним, и од 80-их до краја века постмодерним периодом. Примећујући да овај једноставни модел има своје недостатке, проширују га другачијим поделама, с честим недостатком да се одређење за поступак прећуткује. Основно питање које постављамо над процесом периодизације гласи: можемо ли и да ли је неопходно да будемо искључиви, морамо ли бити историчари или теоретичари, неомарксистички или херменевтичари, или је могуће да на књижевну историју и периодизацију гледамо дијалектички, путем савладавања ових антиномија, будући да књижевност, као и свака уметност, има своју друштвену, али и естетску функцију? Надаље, морамо ли по сваку цену постављати идеолошкотиполошке и нормативноестетичке критеријуме приликом називања и датирања периода у књижевности и, у овом другом случају, бити на старом становишту Велека и Ворена да се књижевни период утврђује чистим књижевним критеријумом који има своје норме, стандарде и тенденције? Ако је такав приступ немогуће заобићи, онда је неопходно јасно нагласити када се и о каквом разматрању и класификовању ради и по ком критеријуму се то чини.

Овом приликом бирамо неколико репрезентативних имена и поетика српске књижевности која су била (и можда то још увек јесу) нејасно смештена у периодизацији, а тиме и скрајнута на естетичким и аксиолошким лествицама. То су имена Љубомира Мицића, Мирољуба Тодоровића, Славка Богдановића, Мишка Шуваковића.

Плурализам у пракси

Пошто смо овом приликом обратили пажњу на један временски рам (20. век), покушаћемо да у оквиру њега, бар донекле сумативно представимо појмовно-историјско дефинисање књижевних периода, па нам се намеће обавеза да проговоримо о проблемима који се тичу одређења термина/назива за следеће поетичке парадигме: авангарду, модернизам, неоавангар-

ду, поставангарду и постмодернизам. Мноштво различитих приступа овим појавама (а различити погледи су настали, пре свега, због разлике у идеолошко политичким концепцијама књижевних историчара, али и због разлике у теоријским погледима на књижевну периодизацију) изазвало је пролиферацију апорија у периодизацији. „Проблем” нараста уколико разумемо разлике у поменутом друштвено-историјском и естетичко-теоријском приступу књижевној периодизацији. Да све буде теже, историјско становиште може се занивати на идеји линеарног напретка, прогресије, хегеловског концепта еволуције: теза-антитеза-синтеза, узрочно-последичних процеса или, пак, на идеји обрнутог смера (као што је историја заснована на концепту антиципираног плагијата, као што је случај у приступу Пјера Бајара), али и теоријско може заступати различите методолошке и естетичке позиције. Преглед свих ставова о стању у именовану покрета у српској књижевности 20. века изискивао би много више простора него што га ми тренутно имамо, па ћемо овом приликом укратко потцртати основне линије којима је оно ишло, како бисмо одредили властито полазиште за говор о јаснијем одређењу назива и статуса тих раздобља.

Термин авангарда је првобитно веома неодређен. Будући да потиче из војне лексике, лако је прихваћен у теорији уметности да означи борбене, активистичке, негаторске и рушилачке тенденције. При том није било јасно на који период у развоју уметности се он прецизно односи. Авангарду, тако широко разумевану (заправо, као авангардизам) књижевна критика и данас користи за појаве у уметности које су радикалистичке, шокантне и превредњивачке. Авангарда, као ознака за једну како-тако временски одређену појаву, везује се за експерименте у уметности с почетка 20. века, и то прецизније за 20-те и 30-те године. Потешкоће у дефинисању долазе од хетерогености самог периода, те га водећи теоретичар авангарде у оквирима југословенског теоријског круга, Александар Флакер (у *Стилским формацијама* 1986. године) назива компромисно стилском формацијом, премошћавајући тако разлике између тзв. -изама, говорећи о заједничким особинама свих покрета овог времена.² Авангарда, тако, није хомогена епоха нити правац у уметности и стога нам се чини најприкладније да прихватимо

2 У поглављу „Из проблематике периодизације” у књизи *Период, стил, жанр (књижевнотеоријски појмовник)*, Александар Флакер појашњава зашто је употребио термин ‘стилска формација’ у свом чланку „О реализму”. Осећајући да су термини правац и струја недовољни ако се ради о обележавању већих, историјски насталих стилских јединстава, он прихвата адекватан термин из друштвене теорије који је проширен марксистички схваћеном историјом и појмом ‘друштвена формација’ и тако обележава целовитост књижевно-историјског процеса у његовим стилским појавностима. На тај начин, по нашем мишљењу, он чува и етимологију термина авангарда јер сам термин формација упућује и на војну лексику.

назив који нуди Гојко Тешић, добро познајући проблеме око самог појма. Прецизирајући га колико је то могуће, позивајући се на Миливоја Солара, који препознаје потребу и могућност да се авангарда, ипак, одреди као књижевноисторијско раздобље, Тешић у својој књизи *Српска авангарда у џолевичком контексту* даје исцрпни преглед дефинисања авангарде у историји књижевности кроз читав 20. век. Приклањајући се Флакеру, он авангарду узима као појам надређен појму модернизма, а у својим осталим радовима најпрецизније га наводи као **историјску авангарду**.³ У *Пролетомени за Авангарду* он каже да је:

„Авангарда, неоспорно, она врста књижевно-уметничке чињенице која је и дан данас у многим својим сегментима велика поетско-поетичка непознаница. И она историјска авангарда, и оно што се у новијим истраживањима именује као неоавангарда, трансавангарда, поставангарда итд.” (Тешић 1997: 1)

Историјску авангарду, Тешић везује за период 1911–1931, иако га у својој *Антологији џесеништва српске авангарде*, уз помоћ периодизацијско-поетичког одређења протоавангарде, временски проширује на 1902, док авангардом сматра време између 1917. и 1934. У раније поменутој књизи, *Српска авангарда у џолевичком контексту*, то одређење је нешто другачије, од 1911. до 1934, при чему се „предратне године могу обележити буђењем авангарде, али се двадесете, конкретно време од 1919. до 1925. године може означити језгром српске авангарде, као што надреализам обележава епилог српске авангарде” (Тешић 1991: 19). Тако говоримо о историјској авангарди као стилској формацији друге и треће деценије 20. века и у оквиру ње о стваралаштву Љубомира Мицића, колико год његова зенитистичка поетика била еклектицистичка, мешавина праваца: футуризма, конструктивизма, даде, експресионизма. Тежећи књижевноисторијској прецизности, кажемо да је Мицић припадник епохе авангарде (која у 20. веку има своја два временска одређења, с почетка века као историјска авангарда и 60-их и 70-их као неоавангарда), припада временски њеном првом периоду. Уже, наведени аутор припада једном од авангардних праваца – зенитизму.

- 3 Треба напоменути да је низ књига које се баве теоријом и историјом авангарде, а које је у едисији Појмовник приређивао управо Гојко Тешић, веома исцрпно представи све нијансе и недоумице по питању омеђавања и дефинисања појма. Тако се у две књиге из ове области: *Авангарда, теорија и историја појма 1* (прир. Тешић 1997) и *Авангарда, теорија и историја појма 2* (прир. Тешић 2000), срећемо са схватањима и термилошким несугласицама више аутора (Александра Флакера, Рената Пођолија, Адријана Мариноа, Матеја Калинескуа, Георга Боленбека, Жана Вајсгербера – у првој књизи, и Алберта Асор Росе, Робера Естивала, Гжегожа Газде и других, у другој књизи).

Следећа потешкоћа се тиче односа авангарде и модернизма. Наводећи исходишта научног скупа *Развојне етапе у српској књижевности 20. века и њихове основне одлике*, који је организовао САНУ 1981. године, Предраг Палавестра каже да је пуна сезона српске авангарде 1919–1929 и она је „у основи наставак и продужетак духовног и цивилизацијског преображаја започетог у епохи српског модернизма 1892–1918.” (Palavestra 1996: 13). При том, Палавестра истиче да је авангарда заснована на супротним начелима од тзв. „златног доба” српске књижевности. Очигледно је да Палавестра види авангарду као део модернистичког пројекта који се опире владајућој модерни у српској култури овог времена. О историјату односа модернизам – авангарда подробно говори Милан Радловић, залажући се за тезу да та два појма треба јасније оделити. Као основну разлику између ова два уметничка концепта наводи однос према традицији.⁴ Он модернизам изједначава са симболистичким, а авангарду са експресионистичким манифестацијама и поетичким моделима. При том примећујемо да је глобална подела које се држи, заправо, још Винаверова подела модернизма на предратни и послератни модернизам (код Винавера се мисли на Први светски рат, док ће каснији историчари исту поделу задржати у односу на Други светски рат). Али је у овоме још проблематично и свођење авангардних -изама на експресионизам (какво заступају Радован Вучковић и Бојана Стојановић Пантовић и други) будући да постоје велике разлике у појединачним авангардним програмима. То је још један разлог зашто смо се определили да говоримо о историјској авангарди у ситуацијама када говоримо о епоси/стилској формацији и правцима 20-их и 30-их година 20. века.

Што се неоавангарде тиче, проблеми у одређењу и дефинисању нису знатно мањи. Један од разлога је и то што је истим појмом обухваћено

4 У студији „Модернизам и авангарда” (у зборнику *Српска авангарда у периоду*) Радловић наводи разлоге конфузије у периодизацијама и типологизацијама модернизма, који у принципу жели да види као заокружену, хронолошки одређену и довршену епоху. Али како сам модернизам није тако једноставно схваћен, већ се једном у њега уврштавају симболизам и експресионизам, потом се говори о модернизму пре и после Првог светског рата, а онда се појмови авангарда и модернизам изједначавају након Другог светског рата у тренуцима када се под утицајем владајуће идеологије соц. реализам и поратни надреализам називају једином авангардом. Тада се и у појави такозваног Трећег таласа српског модернизма говори о симболизму и експресионизму као авангарди. По афирмацији руског формализма у српској критици, авангарда се схвата као појам надређен модернизму. Каква је ситуација која је „званична” у историји књижевности код нас? „Авангарда је прихваћена чак као шири појам и као основни културни процес у који се улива и Модернизам, или је, пак, у изнијансираним класификацијама, Модернизам хронолошки везан уз епоху пре Првог светског рата, а типолошки уз симболизам, док је поратни Модернизам, односно експресионизам у потпуности подведен под појам Авангарда” (Radulović 1996: 18).

мноштво различитих идеја и уметничких појава, баш као што је то био случај и у историјској авангарди.⁵ Један од теоретичара неоавангарде, Јулијан Корнхаузер, ће је одредити као експерименталне радикалистичке праксе у уметности, као нову авангарду „до које је дошло половином педесетих (поп-арт, environment, assamblages, минимализам, happenning, концептуализам, сиромашна и нулта уметност), појаснила је тенденције из 20-их и 30-их година, које у тренутку настанка нису биле довољно цењене” (Kornhauzer 1998: 19). Он у оквиру неоавангарде издваја четири различите уметничке оријентације: технолошку, методизујућу, алеаторичко-лудичку и поп-арт. Тако је и у овој периодизацији присутно раније схватање авангарде као стилске формације (и друштвено и поетички условљене) која се не везује за један временски период. Неоавангарда је, тако, вид појављивања авангарде у новом друштвено-историјском контексту. Иван Негришорац у *Летити маицији за бескућнике* не инсистира на прецизном одређењу термина неоавангарда, већ га узима као „радни појам који би током сазнајне процедуре требало заменити неким подеснијим термином [...] он треба да омогући одређен концептуални оквир истраживања [...] заједничку ознаку за разноврсне, посебне поетике актуелне у овом периоду” (Negrišorac 1996: 10). Једноставно, сматрајући да ниједан од назива засебних поетика (конкретна поезија, визуелна поезија, тотална поезија, концептуализам, конкретизам, сигнализам, воко-визуелна поезија) није довољно обухватан да послужи као оквир истраживања, усваја га и таквог, непрецизног и отвореног, да означи све ове појаве. Тако је неоавангарда „буђење авангардних заноса” у новим условима, „даља реализација циљева постављених у периоду историјске авангарде [...] али истовремено и другачије постављање циљева читавог пројекта” (Negrišorac 1996: 13), и она је временски одређена од касних 50-их до средине 80-их година прошлог века.⁶ Мишко

- 5 Говорећи о комплексним односима авангаре и неоавангарде, Миклош Саболчи види да постоји проблем у јасном дефинисању неоавангарде. Како су се после 1945. године појавили покрети који су се поетички ослањали на прву авангарду, али више нису били бунтовног и анархистичког духа већ пожељни и институционализовани, он их не сматра неоавангардним. Прецизан је у одређењу: „Када говорим о правцима шездесетих година које држим за авангардне или неоавангардне, истичем у првом реду оне који на неки начин представљају појавне облике побуне против капиталистичког система, или су искривљени облици свести” (Sabolčić 1992: 88). По овом „политичком” критеријуму, Славко Богдановић би припадао тој правој неоавангарди, и то оном њеном облику који Саболчи назива „неоавангардом типа крик”, а Тодоровић би припадао оном неоавангардном току који назива „неоавангардом типа знак” коју додатно одређује став према текућој технолошкој револуцији.
- 6 Иван Негришорац у поменутој књизи неоавангарду раздваја у три основне фазе: прото фазу (60-их година 20. века) коју обележава буђење искустава историјске авангарде и споро настајање индивидуалних поетика какве су оне Миролуба Тодоровића у *Планети*

Шуваковић неоавангарду временски смешта у период између 1950. и 1968. године, при чему пораз шездесетосмашке побуне младих види као крај неоавангарде и зачетак тзв. **поставангарде**⁷ (односно, антиципацију постмодерне)⁸. У поставангарду спада и зрели концептуализам, коме припада Славко Богдановић. Она чини једну спојницу, прелаз између неоавангарде, као уметности која се својим опирањем модернистичком пројекту у ком опстаје (и у односу на који је реакционарна) приближава постмодернизму који је такође једним својим захтевом у полемичком контексту са основним пројектима модернизма. Бављење језиком у смислу аналитичке филозофије језика још више их приближава. У том смислу треба појаснити значење префикса *нео-* и *пост-*. И са једним и са другим постоје потешкоће у прецизном одређењу. *Нео-* означава преиспитивање неке уметничке концепције и поетике у другом контексту, другом времену које реформулише вредности, теоријске и друштвене поставке. Тако једна уметничка пракса у другом времену постаје друга а слична, и зато је од кључне важности у разматрању нео покрета укључити значајно питање контекста. Конотација префикса

1965. и Владана Радовановића у *Пустолини* из 1968. године); пуну, херојску фазу, крајем седме деценије, где се као кључна година узима 1969. када неоавангарда постаје организовани покрет и манифестује се низом изложби, часописа, књига, појавом бројних манифеста, док крај овог дела означава криза иновацијских могућности у оквиру поетике; утихнуће неоавангарде крајем 70-их и током 80-их година када долази до ширег прихватања неоавангарде, она тиме постаје све мање радикална и прикључује се официјалној књижевности. Тиме се улази у тзв. поставангарду „доба у коме долази до даљег процеса апсорбовања, прожимања и размене поетичких искустава најразличитије врсте и порекла. То доба које авангарда више није, које ни модернизам више није, а које не можемо означити ни уз помоћ префикса 'нео' (ни као неоавангарда, ни неомодернизам), можда је најбоље назвати постмодернизмом” (Negrišogac 1996: 15). Овим је јасно да Негришорац види утапање неоавангарде у нови уметничко-теоријски и културно-политички феномен краја 20. века, постмодернизам. Остаје нам отворено поље за размишљање о односу поставангарде као завршне етапе у променама неоавангарде и постмодерне на својим почецима.

- 7 Мишко Шуваковић у својој периодизацији опште уметничких авангарди (у *Политици шела* 1997: 13) говори о *пред-авангарди* (у уметности 19. века, све до сецесије), *авангарди* (у коју убраја експресионизам, футуризам, даду, кубофутуризам, супрематизам, конструктивизам, надреализам) од 1905. до 30-их година, *првој пост-авангарди* касних 20-их и 30-их (позни надреализам, фантастика, обнова фигурације, декоративна уметност, висока модернистичка поезија и проза), *неоавангарди* 50-их и 60-их (електронска музика, нови балет, неодада, флукус, хепенинг, неоконструктивизам, нови роман, конкретна и визуелна поезија) и *другој пост-авангарди* од 1968. на даље (процесуалне уметности, концептуална уметност, семиоуметност, позни нови роман, постструктуралистичка теорија и уметност, метапроза, језичка поезија, неоконцептуализам, симулационизам).
- 8 Поставангарда као изданак модернизма показује извесне сличности са постмодернизмом на пољима: окренутости урбаном, прихватању и коментарисању технолошког, свести о дехуманизацији, експерименталисања и отворености према негацији и игри, коментарисању и трансформацији примитивног, трансформације еротског, свести и оперисању противуречностима.

нео- може бити позитивна и негативна, у првом случају она је позитивна када означава развој и еволуцију постојеће праксе, а негативна кад означава регресивни повратак завршеним и мртвим формама. Пример за префикс *нео-* који се употребљава у оба значења јесте употреба појма неоавангарда, објашњава Мишко Шуваковић, јер у „позитивном смислу означава авангардне екцесе 50-их и 60-их година, који се критички односе према естетици високог модернизма и с њом су у сукобу, а у негативном смислу означава обнову авангарде и понављање авангардних образаца пре Другог светског рата” (Šuvaković 2011: 472). Префикс *пост-* је префикс о ком се у историји писања о значењу књижевно-историјских назива највише писало. Означава ли он наставак, последицу, исходште, резултат, посмрче, порицање, преиспитивање... или можда све то заједно. У свом интертекстуалном и пастишком смислу, представља полемички однос према модернизму, а у оном лудичком, али и теоријском, представља поигравање модернизмом баш као и сваким другим концептом, који у себе увлачи.⁹

Концептуална уметност (као део неоавангарде) је по многим особинама место шава, ципзер између историјске авангарде и постмодерне. Као и сваки рајсфешлус, она је место раздвајања, одељивања, али и саставница, копча по којој се спајају делови уклапајући се и преплићући своје особине, пружајући своје пипке у другог. Када је одевни предмет (текст) зашпиран, ради се о наставку и поклапању две авангарде, а када је одећа откопчана, оне још увек чине блузу робне марке ПостАвангарда, али је она асиметрична и амблеми с једне и друге стране су различити. Једни нагињу историјској авангарди, док се други настављају ка постмодерни. Јасније говорећи, сличности и разлике између авангарде и неоавангарде нису занемарљиве у овој причи. Обе су у суштини дубоко политички условљене и ангажоване, усмерене на комуникацију и отворене за колективно као револуционарни уметничко-политички субјект, пародичне су и ироничне према начелу миметичког преношења објекта у уметности као и према традицији, експерименталне су по погледу форме и отворене за промене у коду свог експеримента (сваки експеримент има претходно задати код, који временом поништава експеримент, сводећи га на парадигму. Стога, да би опстао као експеримент, неопходна је повремена измена кода), истичу ненасиље у основи свог етичког деловања, појам духа фигурира као веома важан у обе концепције, визуелност је доминантан начин испољавања знака, структура је расута и фрагментарна, а однос према техници (иако понекад различит) је веома актуелан и у историјској авангарди и неоавангарди. Однос према ствара-

9 Бројне су књиге које говоре о одређењу појма постмодернизам и о његовом односу према модернизму, а поменимо само Лиотарово *Постмодерно стање* и *Постмодерна – стиратеије заборав*, Бургхарта Шмита.

лачком чину је место кључне разлике ова два периода. Док авангарда још увек заступа идеју индивидуалности талентованог (генијалног) ствараоца, неоавангарда експонира идеју уместо талента, а серијалност уместо индивидуалности. У неоавангарди дело је процес, догађај, недовршени отворени дијалог, будући да је сам језик не само медиј већ и перманентни стваралац. Идеја о „крају уметности” није страна ни једнима ни другима. Док се први свде на ‘сада’ рушећи музеје прошлости и самоукидајући се (попут даде) кад исцрпу своје у основи парадоксалне поставке, други не верују у Аркадије и утопистичке пројекте уметничких храмова које је заступао модернистички пројекат. Уметност тада постаје процес производње, игра, технолошко испитивање могућности идеје, метанаратив који полази из различитих теоријских позиција (од ликовних теорија, преко теорије информација, семиотике, структурализма до постструктурализма са мноштвом његових интересовања, а све то преко концепта ‘идеје’). Неоавангарда није „подгревање” јела зготовљеног у историјској авангарди, каже и Иван Негришорац, полемисујући око овог Флакеровог става о особинама неоавангарде. Она јесте и то, али и „преиспитивање, преформулација, прекодирање идеја изложених углавном 20-их и 30-их година нашег столећа” (Negrišorac 1996: 11). Детаљнија подела ових појава у оквиру авангардних тенденција биће само поменута јер нам тренутно није кључ у истраживању.¹⁰

У теорији уметности постмодерна се дефинише као назив за уметност која превладава вредности, ставове, значења модерне уметности. Званично започиње теоријским разматрањем и дијагнозом друштва и уметности с краја 60-их година 20. века. Њу поставља Франсоа Лиотар *Постмодерним стањем* (1979). Заправо, као и претходне књижевно-теоријске и историјске одреднице, и она је обележена плурализмом уметничких и друштвених теорија (од критичких теорија структурализма, преко аналитичке филозофије, марксизма, херменевтике, постструктурализма).

10 Проблематизујући Флакеров напад на термин неоавангарда, Иван Негришорац ће исти бранити, тражећи један „одређен концептуални оквир истраживања” и јер је „авангардна историјско-књижевна парадигма још увек присутна” (Negrišorac 1996: 10). Тако он сматра да је неоавангардно све оно што актуелизује искуства историјске авангарде, реализује њене захтеве, али и нешто „другачије поставља циљеве читавог пројекта” што је омогућило настанак нових видова авангардне уметности: сцијентистичке, визуелне и компјутерске, гестуалне и концептуалне поезије. Тако у оквиру овако подељене неоавангарде, протофази ћемо припојити сцијентизам и сигнализам Мирољуба Тодоровића, херојској фази гестуалну поезију М. Тодоровића и поставангарди (80-их, и даље 90-их,) концептуализам Славка Богдановића и поезију Мишка Шуваковића. Ове потоње кореспондирају с постструктуралистичком теоријом и у много чему с постмодерном поетиком, па је лако назвати их постмодерним, али нас у овој прилици интересује авангардно наслеђе које носе учитано у себи, и које ћемо започети с идејама и приступом авангардисте Љубомира Мицића, патеристичке фигуре у стваралаштву Мирољуба Тодоровића. Дру-

Иако ни временско одређење постмодерне у српској књижевности није једноставно, наведимо став Александра Јеркова да је „период у књижевности двадесетог века који захвата шездесете године и траје још увек, идентификован као постмодерна” (Јерков 1991: 194). Ово је став из 1991. године, а он их везује за имена Данила Киша, Борислава Пекића и Милорада Павића, али и за тему проблема идентитета књижевног текста, што је у нашем случају веома важно (јер се у овом случају догађа двоструко одређење периода, и оно спољашње и оно унутрашње). Наиме, та „криза уметничког субјективности отворена авангардном и модернистичком праксом двадесетог века” (Јерков 1991: 191) довела је у постмодерни до „укидања субјекта као уметничког извора књижевног текста, текст је препуштен самом себи” (Јерков 1991: 192) те да би са сачувао властити идентитет, он мора да говори о властитој поетици.

Да ли је измирење критеријума утопија?

Говорећи о становишту садашњости и становишту прошлости у историји књижевности, а у прилог утврђивања границе међу филологијом и политиком, Светозар Петровић у *Природи кристике* говори управо о потреби плуралитета перспектива, која је и наше схватање националне историје књижевности.

„Умјесто позитивистичке концепције националне књижевности као трезора у који један народ закључава по епохама поредана властита књижевна дјела, умјесто идеје претинаца у архиви, овдје се из оног схваћања књижевне повјести које је раније описано може извести концепција о плуралитету контекста у којима се књижевно дјело нашој садашњости јавља,

гачије сагледавајући ову историјско-појмовну забуну, Александар Јерков, у књизи *Смисао (српској) стиха*, одељује модернизам од модерног. Модерно се као појам везује за картезијанску епоху од 17. века до друге половине 20. века, док је модернизам раздобље од краја 19. века до средине 60-их година 20. века. Тако је период између два рата, који се под Флакеровим утицајем назива авангардом, за Јеркова боље видети као развијени модернизам, а обнову модерности 50-их и 60-их као позни модернизам. Све нео покрете, који продиру и дубље у 70-те године 20. века можемо назвати, како каже Јерков, реновизмом. Даље напуштање апорија модернизма, ка крају века јесте постмодерно доба. Овако гледано, имамо посла са модернизмом код Мицића, реновизмом код Тодоровића, и упловљавањем у постмодерну код Богдановића и Шуваковића. Како је постмодернизам истовремено у полемичко-пародијском, али и цитатном односу према модернизму, јасно је да ове појмовно историјске делте крећу из различитих времена, прва (она која се служи називом авангарда) посматра уметност из модерности (традиције), а друга (она која преферира назив модернизам) из постмодерне епохе.

дакле о плуралитету перспектива у којима се књижевно дјело види” (Retrović 2003: 246).

Тај плуралитет перспектива подразумева и спољашњи и унутрашњи поглед на књижевност, као и његов положај у дискурзивним пољима која зависе од националних посебности.

Из претходне анализе књижевне периодизације у оквирима југословенске и српске књижевности, видели смо да, рецимо, Александар Флакер и новији српски историчари имају сличан приступ. Када говори о појави новог периода у историји књижевности, Флакер га описује овако: „Сва је књижевност, сва је поезија блага вијест о човјеку: кад се у њој јавља нови човјек, почиње нови одсјек повјести те књижевности – нови период [...] Погледајмо, дакле само како је писац оцртао човјека, па ћемо моћи одредити и омеђити периоде, не осврћући се ни на какве друге стилске црте пјесничкога дјела” (Flaker 2011: 29). Данас се о говори о пресудном моменту који одређује постмодерну књижевност у односу на модернизам, а то је управо статус Субјекта и проблем идентитета као круцијално дистинктивно обележје периода у односу на модернитет који је подразумевао целовитост и тоталитет који се данас доводе у питање. Није ли то она промена слике човека о којој и Флакер говори? Изгледа да критеријума ипак нема превише, јер књижевност сама говори о човеку у друштву и о друштву у човеку па је тако морамо и вредносно и временски одређивати.

Још једно је сигурно, не треба журити с називима и датирањем. Данас нас транзиционо стање одређује као не-смештени распршени идентитет у порицању и поновном конструисању у покушају да се тај нови човек формира у ходу, на путу, у сталном тумарању, а заправо је непомичан у смислу духовног кретања које заборавља властите корене. Не смемо, дакле, олако дефинисати ни данашњи период, иако је веома привлачно и подесно спољашњем приступу да га назовемо алтермодерном (по узору на Николаса Буриоа) јер нас транзиционо друштвено стање на то наводи, али пре него што одлучимо, позабавимо се и подробном стилском анализом књижевности у настајању.

Вратимо ли се на речи из уводног цитата да је трагедија сваке књижевно-историјске синтезе да буде апсолутно недоказива, закључујемо да не треба тежити монолитној представи појава које су нехомогене. Оно што је једино могуће јесте бити свестан своје књижевноисторијске позиције и јасно истицати критеријум по коме појаве у књижевности неког периода називамо и датирамо. Помиримо, дакле, историчаре и теоретичаре књижевности.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ / REFERENCE LIST

- Asor Rosa, et. al. 2000: A. Asor Rosa, et. al., *Avangarda: teorija i istorija pojma 2*, priredio Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Bajar 2010: P. Bajar, *Anticipirani plagijat*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bogdanović 1997: S. Bogdanović, „Politika tela: izabrani radovi 1968–1997”, Miško Šuvaković, *Eseji o Slavku Bogdanoviću*, Novi Sad: K21K, Prometej.
- Flaker 1986: A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Flaker, et. al. 1997: A. Flaker et. al., *Avangarda: teorija i istorija pojma*, priredio Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga.
- Flaker 2011: A. Flaker, *Period, stil, žanr: književnoteorijski pojmovnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Jerkov 2010: A. Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha, de/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Jerkov 1991: A. Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Priština–Gornji Milanovac: Jedinstvo–Dečje novine.
- Kornhauzer 1998: J. Kornhauzer, *Signalizam srpska neoavangarda*, Niš: Prosveta.
- Liotar 2012: Ž. F. Liotar, „Postmoderno stanje”, *Studije kulture*, priredila Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik.
- Negrišorac 1996: I. Negrišorac, *Legitimacija za beskućnike: srpska neoavangardna poezija: poetički identitet i razlike*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Palavestra 1996: P. Palavestra, „Od modernizma do avangarde”, *Srpska avangarda u periodici*, zbornik radova, ur. Vidosava Golubović, Staniša Tutnjevčić, Novi Sad–Beograd: Matica srpska–Institut za književnost i umetnost, str. 11–14.
- Petrović 2003: S. Petrović, *Priroda kritike*, Beograd: Samizdat, B92.
- Radulović 1996: M. Radulović, „Modernizam i avangarda”, *Srpska avangarda u periodici*, zbornik radova, ur. Vidosava Golubović, Staniša Tutnjevčić, Novi Sad–Beograd: Matica srpska–Institut za književnost i umetnost, str. 15–36.
- Sabolčić 1997: M. Sabolčić, *Avangarda i neoavangarda*, Beograd: Narodna knjiga.
- Stojanović Pantović 1998: B. Stojanović Pantović, *Srpski ekspresionizam*, Novi Sad: Matica srpska.
- Šuvaković 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion art.
- Šmit 1988: B. Schmidt, *Postmoderna – strategije zaborava*, Zagreb: Školska knjiga.
- Tešić 1991: G. Tešić, *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*, Novi Sad–Beograd: Svetovi–Institut za književnost i umetnost.
- Tešić 1993: *Antologija pesništva srpske avangarde 1902–1934*: prir. Gojko Tešić, Novi Sad: Svetovi.
- Tešić 1997: G. Tešić, „Prolegomena za avangardu”, *Avangarda: sveske za teoriju i istoriju književnog / umetničkog radikalizma*, br. 1, str. 1.
- Vučković 2011: R. Vučković, *Poezija srpske avangarde*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vučković 2011: R. Vučković, *Proza srpske avangarde*, Beograd: Službeni glasnik.

Svetlana M. Rajičić Perić

**DIJALECTIC OF EXTERNAL AND INTERNAL ACCESS TO LITERARY HISTORY
(APPROACH TO TWENTIETH CENTURY SERBIAN LITERATURE)**

Summary

In historical and literary periodization pluralism should not be seen as a shortcoming and unsystematic effect of literature studies. It is only important to make a distinction between the views of art as a socially conditioned and inventive aesthetic category. We must consider the Marxist position and dated literary periods on the basis of sociohistorical and ideological events, considering the cross-section of the theoretical and dominant aesthetic of the time. Therefore, we should not rush into conclusions as to delimitations of the time period because every literary and historical work requires a detailed social and stylistic analysis of the discursive field of literature, as well as social context and the dominant attitude in theoretical science.

Key words: period, style formation, periodization, dialectics, history of literature

Рад примљен: 11. 10. 2016.

Рад прихваћен: 17. 11. 2016.